Francisco Infante
“Giochi Suprematisti” alla ricerca dell’Infinito
Una lettura trasversale

Giorgia Zardetto
Matricola 820793

Università Ca’Foscari Venezia
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Tesi di Laurea

Anno Accademico 2012/2013

UNIVERSITÀ
CA' FOSCARI
DI VENEZIA

Corso di Laurea magistrale in
Storia delle arti e conservazione
dei beni artistici

Tesi di Laurea

Francisco Infante: "Giochi Suprematisti" alla ricerca dell'Infinito

Una lettura trasversale.

Relatrice
Ch. Prof.ssa Silvia Burini

Correlatore
Dr. Matteo Bertelè

Laureanda
Giorgia Zardetto
Matricola 820793

Anno Accademico
2012/ 2013

Sommario

La presente ricerca si pone come obiettivo principale l'analisi dettagliata della produzione artistica di Francisco Infante, pittore, performer, e fotografo concettuale, esponente di spicco dell'arte non allineata ai dogmi del Realismo Socialista.

Infante, considerato ormai in patria un vero classico, nonostante la partecipazione a molteplici rassegne occidentali a partire dagli anni Sessanta, è stato oggetto di minima attenzione critica in Occidente, e sempre in modo poco omogeneo. Nel corso del presente lavoro si è cercato di ricostruire la rete di relazioni che ha animato il suo operare, rimetterne in ordine le tappe fondamentali ed inserirle all'interno di una più ampia griglia interpretativa, che va a toccare i contemporanei risultati in Russia, in Europa ed America.

Dopo una prima sezione dedicata alle sperimentazioni cinetiche, e ai loro rapporti con la tradizione Suprematista e Costruttivista di Malevič e Lisickij e alle parallele rivisitazioni di colleghi come Kolejčuk e Galejev; ampio spazio è dedicato alle serie degli "Artefatti" per cui Infante è meglio conosciuto, avviando però una lettura comparata della sua operazione, che si cerca di accostare a quelle coeve degli artisti Germano Olivotto e Robert Smithson.

Il risultato che ne è conseguito è una lettura per quanto possibile completa dell'opera di Infante, dagli esordi studenteschi ai più recenti risultati, che si presenta però priva del limite rappresentato dai confini di Mosca, ma alla fine inserita in un discorso pienamente internazionale.

Abstract

The main aim of the present research is the detailed analysis of the artistic production of Francisco Infante, painter, performer and conceptual photographer, one of the leading characters of Russian alternative art. Infante, who is already considered a true classic in Russia, despite the presence in several Western exhibitions since the 1960s, has been the target of minimal critical attention, and always with an uneven approach.

Within this dissertation it has been tried to reconstruct the network of relationships which have animated his operations; to reorder their fundamental stages and to insert them within a broader interpretative grid, that touches the contemporary results in Russia, Europe and America.

After a first section devoted to the kinetic experimentations, and their connection with the Avant-garde tradition of Malevich's and Lissitzky's Suprematism and Constructivism, and with the parallel reinterpretations of Koleychuk and Galeyev, large space is dedicated to the series of "Artifacts", whom Infante is better known for, directing however a comparative reading of his operation, which is juxtaposed to the coeval ones of the artists Germano Olivotto and Robert Smithson.

The result is a rather complete view of Infante's work, from his beginnings as a student to the most recent results, which are though presented without the boundary of the Moscow's circle, but finally inserted in a fully international discourse.

Indice

Introduzione **vii**

1 *Drugoe iskusstvo*: espressioni di dissenso nell'*Andegraund* moscovita degli anni Sessanta **1**

2 *Prostranstvo dviženie beskonečnost'*: Francisco Infante e il Gruppo Dviženie **50**

2.1 *Beskonečnost' Prevraščenij*: Francisco Infante e le 'infinite trasformazioni' cinetiche 84

2.1.1 ARGO: la creazione di spazi artificiali 95

2.1.2 Infinito e spazio immaginario: l'eredità dell'avanguardia sovietica 100

2.2 *Kinetizmy*: i Cinetismi sovietici 113

2.2.1 Le fonti storiche del cinetismo: una breve introduzione 113

2.2.2 Il Gruppo Prometej: dalla sinestesia di Skrjabin ai primi esperimenti della video arte sovietica 125

2.2.3 Il gruppo Mir: Vjačeslav Kolejčuk e la rinascita dell'avanguardia costruttivista 130

2.3 *Bewogen Beweging*: i Cinetismi europei 134

3 Dai *Suprematičeskie Igry* agli *Artefakty*: perdersi nella natura tra performance e fotografia. **146**

3.1 La griglia come finestra sul mondo 165

3.2 *Sostituzioni*: la ricerca di Germano Olivotto 168

3.3 *Mirror Displacements*: Robert Smithson nello Yucatan. . . . 173

Conclusioni **179**

Appendice Iconografica **182**

Appendice I: Manifesto dei cinetici russi (Collettivo Dviženie) **183**

Appendice II: Intervista con Francisco Infante **185**

Appendice III: Lista delle esposizioni **201**

Bibliografia **237**

Ringraziamenti

Il mio percorso nell'arte russa ha avuto inizio nel settembre 2009, quando decisi di infiltrarmi in un corso riservato alle matricole di slavistica, e di frequentare il modulo della professoressa Silvia Burini dedicato allo studio della storia dell'arte moderna dell'Europa orientale, dal Romanticismo alle Avanguardie Sovietiche. Questo è stato solo il primo passo, a cui sono seguiti altri due corsi e due tesi, nonché diversi progetti di stage. Devo sentitamente ringraziare la professoressa Silvia Burini per avermi dato la possibilità di scrivere la mia tesi triennale sotto la sua supervisione, nonostante non parlassi russo e non facessi parte del suo dipartimento. Il mio lavoro di ricerca sul gruppo di videoartisti moscoviti AES+F mi ha aperto un mondo di possibilità del tutto inesplorate, mettendomi di fronte a stimolanti sfide di ordine pratico, linguistico e concettuale, ed incastrandomi in un amore profondo per la materia. Vorrei ringraziarla per avermi consentito di collaborare con il Centro di Alti Studi sulla Cultura e le Arti della Russia (CSAR), attività che mi ha dato l'occasione, negli ultimi tre anni, di partecipare all'allestimento di diverse mostre, conoscere curatori internazionali provenienti da istituzioni come l'Hermitage e il MMOMA e dare, nel mio piccolo, un contributo concreto alla realizzazione di questi progetti; per aver da subito creduto in me ed avermi sempre spinta a superare i miei limiti.

Vorrei inoltre sinceramente ringraziare il dottor Matteo Bertelè, segretario scientifico dello CSAR, mio correlatore e tutor di stage, per avermi incluso nel suo team con pazienza ed entusiasmo, per aver avuto fiducia nelle mie capacità dandomi responsabilità insperate, e per avermi voluta come sua

assistente nella curatela della mostra dedicata a Francisco Infante e Nonna Gorjunova, tenutasi negli spazi espositivi di San Sebastiano dal 28 Agosto al 29 Settembre 2012.

Un pensiero di sincero rispetto e gratitudine va a Francisco Infante, per la sua estrema gentilezza nell'aver acconsentito ad una lunga chiacchierata bilingue nonostante la stanchezza, per avermi aperto le porte del suo archivio digitale ed essersi dimostrato di una disponibilità con pochi eguali.

Un sentito ringraziamento va alle colleghe Liya Chechik, Anastasia Eguginskaya e Sara Mazzoni senza il cui appoggio ed aiuto linguistico non sarei mai riuscita a portare a termine la mia intervista con Francisco Infante.

Molte fonti non mi sarebbero state accessibili senza le conoscenze apprese durante i lettorati di lingua russa tenuti dalle professoresse Tat'jana Ermakova e Natalija Smykunova, a cui va la mia gratitudine per l'immensa dose di pazienza e gentilezza dimostrata.

Incommensurabile devozione va ai miei fisici di fiducia, Marco e Matteo, senza le cui consulenze scientifiche questa ricerca si sarebbe arenata ancora prima di partire.

Vorrei ringraziare Bianca, la mia russista prediletta, che mi ha supportata ma soprattutto sopportata nei lunghi mesi di scrittura, si è pazientemente accollata il compito di correggere le mie bozze (ed il mio russo) ed ha stoicamente ascoltato i miei infiniti monologhi senza mai dare segni di cedimento.

Vorrei ricordare con grande affetto Lucilla, Elena, Claudia e Chiara, che negli ultimi due anni hanno seguito passo passo la stesura di questa tesi, dispensando incoraggiamenti quando più ne avevo bisogno e credendo nella mia capacità di rispettare le scadenze più di quanto facessi io stessa.

Un grazie speciale va ai miei genitori, Mauro e Simonetta, e a mia sorella Marta, che hanno elargito a profusione preziosi ed intelligenti consigli, riuscendo sempre a frenare il mio pessimismo e a reindirizzare il mio lavoro nella giusta prospettiva.

Grazie a Matteo, mio burbero compagno d'avventura, che negli ultimi mesi è stato per me psicologo, editor e consigliere, e stranamente ancora non si è stancato delle mie innumerevoli lagnanze.

Giorgia Zardetto

Introduzione

La presente ricerca nasce come tentativo di dare forma compiuta agli spunti offerti dalla mostra veneziana dedicata a Francisco Infante e Nonna Gorjunova dal 28 agosto al 29 settembre 2012. La mostra *Francisco Infante/Nonna Goriunova: Artefacts*, curata da Matteo Bertelé e da Kirill Gavrilin, si è avvalsa della diretta collaborazione di Francisco Infante, che ha curato la progettazione dell'allestimento e ne ha supervisionato la realizzazione. È stata proprio la conoscenza diretta con l'autore a darmi l'impulso di espandere questa ricerca oltre le serie di Artefatti che costituivano il focus della mostra, cercandone le radici metodologiche e concettuali nelle opere del periodo cinetico, dal momento che raramente la sua produzione è stata considerata nella sua interezza. Gran parte dei materiali utilizzati nella stesura di questa tesi, cataloghi, fotografie e documenti fanno parte dell'archivio personale di Francisco Infante.

Nonostante il fatto che in Russia Infante abbia da tempo guadagnato lo status di "classico" della stagione non conformista degli anni Sessanta e Settanta, all'estero rimane stranamente una figura poco nota. Sebbene i suoi lavori compaiano in molti cataloghi occidentali, nessuna pubblicazione monografica è stata affrontata fuori dalla Federazione Russa. I due testi più completi in questo senso sono *Monografija* (1999) e *Artefakty* (2006), che anche se molto ricchi dal punto di vista dei contributi critici ed iconografici, essendo stati curati dall'artista stesso, costituiscono una sorta di "autobiografia artistica per immagini".

Obiettivo di questa tesi è dunque quello di fornire una cornice quanto

più possibile completa all'attività artistica di Francisco Infante, mettendola direttamente in relazione con quanto stava accandendo negli stessi anni sia in Russia che all'Estero.

Utilizzando come fonte primaria il catalogo della mostra retrospettiva *Artefakty*, tenutasi a Mosca nel 2006 nel *Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva*, e sfruttando i preziosi risultati ottenuti attraverso un'intervista personale con l'artista, l'impianto metodologico da me impiegato ha voluto attenersi ad uno sviluppo essenzialmente cronologico degli eventi, accompagnandolo però ad una serie di digressioni 'trasversali' atte a metterlo a confronto con parallele situazioni creative in contesti geografici differenti, che ne ha consentito la comparazione di fonti, metodi e risultati.

Il primo capitolo, *Drugoe iskusstvo: espressioni di dissenso nell'andegraund moscovita degli anni Sessanta*, è dedicato all'inserimento dell'attività giovanile di Francisco Infante all'interno di un determinato cronotopo, quello della Mosca chruščëviana. Per comprendere appieno le differenze dell'approccio infantiano rispetto ai compagni non conformisti è stata necessaria una trattazione piuttosto puntuale di quale fosse la situazione in cui versava l'arte moscovita degli anni Cinquanta e Sessanta. È stata dunque presa in esame l'eredità del Realismo socialista, ed analizzata la struttura delle istituzioni preposte al funzionamento della vita artistica; sono state considerate le mostre fondamentali del periodo in esame in qualità di tappe del passaggio dal 'sottosuolo' al riconoscimento da parte delle autorità; si è poi cercato di fornire una mappatura dei gruppi e dei principali luoghi di ritrovo; di individuare le principali fonti endogene ed esogene, e di evidenziare come queste abbiano materialmente influito nella produzione dei non conformisti.

Nel secondo capitolo, *Prostranstvo Dviženie Beskonečnost'*, si è analizzata la produzione giovanile, corrispondente alla sua fase cinetica. Una prima sezione, più ampia, è stata dedicata alla presentazione del gruppo Dviženie attraverso una successione tendenzialmente cronologica di progetti, che vengono qui analizzati conformemente ai numerosi documenti programmatici redatti dai membri del gruppo. Un secondo livello di approfondimento è riservato al contributo individuale di Francisco Infante all'interno del Gruppo Dviženie, in particolare attraverso macchine cinetiche dei primi anni Sessanta, divise nei due filoni fondamentali del cristallo e della spirale. Una terza sezione è riservata ai progetti di autonomi sistemi artistici nello spazio elaborati con il gruppo di ricerca sperimentale ARGO a partire dal 1970. Ultimo livello

di confronto interno è costuito dall'eredità dell'avanguardia suprematista e costruttivista, che si estrinseca nei macrotemi dell'infinito (Malevič) e spazio immaginario (Lisickij). Parallelamente si pongono le due sezioni *Kinetizmy*, dedicata ai cinetismi sovietici, e *Bewogen Beweging*, dedicata ai cinetismi europei. Nel primo caso, dopo una breve introduzione alle fonti storiche del cinetismo, ci si è soffermati sui due casi individuali del gruppo Prometej di Kazan', che con Infante condivide la ricerca sul rapporto che intercorre tra colore e musica, e del gruppo Mir (in particolare nella figura del suo fondatore Vjačeslav Kolejčuk), che al meglio incarna il rinnovato interesse artistico nei confronti dei maestri dell'avanguardia. Nel secondo caso invece ci si è limitati ad una mappatura della situazione inerente alle sorti del movimento cinetico in Europa, in particolare attraverso le sorti del gruppo trans-nazionale Novije Tendencije, a cui Nusberg e Infante presero parte (III Biennale di Zagabria, 1965) proprio prima del suo scioglimento.

Nel terzo capitolo, *Dai Suprematičeskie igry agli Artefakty*, si è affrontata la tematica della performance in natura. Una prima parte è dedicata allo sviluppo delle serie artefattuali, e alla loro lettura in chiave mistico-costruttiva; mentre i paragrafi successivi, dedicati, rispettivamente, alle *Sostituzioni* di Germano Olivotto e ai *Mirror Dispacements* yucatechi di Robert Smithson, forniscono gli attori di confronto internazionale per quanto riguarda l'utilizzo della fotografia per intrappolare la relazione intercorsa tra artista, natura e tecnologia.

A corredo della parte testuale, in chiusura, sono presenti quattro appendici. La prima è di natura iconografica, e presenta una selezione delle opere più significative di Francisco Infante, di Lev Nusberg, Germano Olivotto e Robert Smithson; la seconda contiene la traduzione italiana inedita del *Manifesto dei cinetici russi* (gruppo Dviženie); la terza presenta l'intervista con Francisco Infante (Agosto 2012), mentre la quarta una lista delle esposizioni (personali e collettive) basata su dati d'archivio forniti dall'artista stesso.

Norme redazionali

Per la traslitterazione di termini dal cirillico ci si è attenuti alle norme della traslitterazione scientifica internazionale ISO9. I nomi russi presenti però all'interno di citazioni da altre lingue sono stati mantenuti nella traslitterazione corrispondente, così che a volte lo stesso nome può comparire in versioni diverse. Per le citazioni in lingua straniera si è scelto di mantenere nell'originale i testi in inglese e francese e di tradurre quelli in russo e tedesco, riportando quando possibile in nota il testo in lingua originale. I titoli di opere, istituzioni, mostre e gruppi artistici russi sono riportati la prima volta in lingua originale seguita dalla traduzione italiana fra parentesi, ripresa successivamente senza la traduzione italiana.

CAPITOLO 1

Drugoe iskusstvo: espressioni di dissenso nell'*Andegraund* moscovita degli anni Sessanta

"We are children of Socialist Realism and grandchildren of the Avant-Garde"
Komar e Melamid[1]

L'ingenerosa affermazione del duo Komar e Melamid incarna alla perfezione il nucleo di partenza concettuale da cui far iniziare la nostra analisi della storia dei più recenti sviluppi dell'arte russa del Ventesimo secolo. La loro volontaria esclusione del fondamentale momento costituito dall'*ottepel'* chruščëviano all'interno della loro supposta diretta filiazione artistica denuncia lo stato di superficiale valutazione che ha a lungo investito la considerazione degli anni Sessanta da parte di artisti e storici dell'arte, dimenticando come, in assenza delle premesse, politiche e stilistiche, che caratterizzarono questi anni, non sarebbe stato senza dubbio possibile il verificarsi delle tendenze successive, in primis il Concettualismo e la Soc-art degli anni Settanta ed Ottanta.

[1] Cit. in A. Erofeev. Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s, in "*Primary Documents: a sourcebook for eastern and central and european art since the 1950s*" (New York: Museum of Modern Art, 2002). p. 37

"Negli anni Sessanta, all'epoca di Chruščëv, la prima linea della resistenza alle autorità era formata non dai dissidenti, ma dagli artisti, che erano poveri, negletti, sconosciuti, e ciononostante erano artisti. Erano stati i primi ad annunciare la loro indipendenza e il loro disaccordo con il potere e l'ideologia dominante. Erano anche i nemici più odiati dal potere.".[2]

Sarebbe dunque senza dubbio controproducente ipotizzare di fornire una visione compatta ed esaustiva del lungo e prolifico percorso artistico intrapreso, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, da Francisco Infante[3] e dai suoi compagni del gruppo Dviženie [Movimento] prima ed ARGO poi, senza aver preso attiva visione dei fermenti coevi che in quel complesso decennio di cambiamento hanno attraversato da parte a parte e radicalmente trasformato la natura stessa della vita artistica sovietica. Per ragioni di mera economia del discorso sarà necessario circoscrivere la nostra indagine alla capitale, escludendo dunque l'altro grande centro culturale russo rappresentato da Leningrado, che, per quanto estramente vivo e ricco di molteplici e interessanti spunti di riflessione, non tocca direttamente la parabola creativa dell'artista in questione.

Sarebbe inoltre non contemplabile analizzare le differenti declinazioni dell'arte non conformista sovietica senza porle direttamente in relazione con il loro antecedente, il *Socrealizm*, o Realismo socialista; tanto più se consideriamo il fatto che il dogma realista definitivamente formulato da Andrej Ždanov nel corso del congresso generale degli scrittori sovietici del 1934 e da quel momento formalmente imposto a tutte le arti in qualità di dogma ideologico,[4] sia rimasto di fatto in vigore fino a tutto il periodo qui preso in considerazione, erodendo ufficialmente i propri capisaldi solo in concomitanza con il progressivo smantellarsi dell'Unione Sovietica stessa, nel corso dei primi anni Novanta.

---

[2]В шестидесятые годы, еще в хрущевский период, на переднем плане сопротивления властям стояли не диссиденты, а художники, никому не нужные, бедные, неизвестные, жалкие, но - художники. Они первыми заявили о своей самостоятельности, несогласии с властями и мировоззрением. И самыми ненавидимыми властями врагами были тоже художники.

G. Ajgi, cit. in *Drugoe iskusstvo: Moskva 1956-76 k chronike chožestvennoj žizni*, ed. Leonid Talochkin e Irina Alpatova (Moskva: Chudožestvennaja galereja-Moskovskaja kollekcija/SP Interbuk, 1991), p. 100

[3]Si è scelto di mantenere la traslitterazione 'internazionale' Francisco, invece della russa Francisko, a causa dell'origine spagnola del nome.

[4]Vedi S. Burini, Realismo Socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito. *eSamizdat* 2005(III) 2-3, pp. 65-82

> "Il compagno Stalin ha chiamato i nostri scrittori gli 'ingegneri delle anime'.[5] Che cosa significa ciò? Che obbligo vi impone questo titolo? Ciò vuol dire, da subito, conoscere la vita del popolo per poterla rappresentare verosimilmente nelle opere d'arte, rappresentarla niente affatto in modo scolastico, morto, non semplicemente come la 'realtà oggettiva', ma rappresentare la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario. E qui la verità e il carattere storico concreto della rappresentazione artistica devono unirsi al compito di trasformazione ideologica e di educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo. Questo metodo della letteratura e della critica è quello che noi chiamiamo il metodo del realismo socialista".[6]

Il decreto-legge (in termini di ideologia culturale) di Ždanov non nacque dal nulla, e può invece essere considerato il punto di arrivo di un percorso politico di riorganizzazione della vita artistica che va fatto risalire all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre: secondo l'argomentazione principale di Golomshtok, la visione totalitaria del partito si doveva concretizzare attraverso la creazione di una megamacchina che contribuisse alla ricostruzione della realtà rivoluzionaria; per renderlo possibile, ogni singolo ingranaggio del sistema doveva essere in totale sincronia con gli altri. Nel 1925, durante un incontro con gli intellettuali sovietici, Nikolaj Bucharin disse agli artisti, scrittori, ed intellettuali presenti: *"We need our intellectual cadets to be trained ideologically in a specific manner. Indeed we shall mold intellectuals, we shall manufacture them, as in a factory''*;[7] ed è proprio nella direzione della catena di montaggio che venne gradualmente riformato l'intero sistema artistico sovietico.

Nel 1918 un decreto speciale stabilì la nascita del NARKOMPROS [*Narodnyj Komissariat Prosveščenija* o Commissariato del popolo per l'istruzione], con una relativa Sezione di arti figurative [*Izobrazitel'nyj Otdel*, IZO], a cui spettava la gestione dell'intera sfera dell'espressione artistica del paese per quanto concerne pittura, grafica, scultura, e architettura. Appena dopo la rivoluzione (1917-1921) Lenin scelse di incoraggiare i movimenti d'avanguardia più radicali, mettendone i maggiori rappresentanti a capo della sua organizzazione piramidale: Lunačarskij, liberale e vicino ai futuristi, presiedeva

[5] Josif Stalin, Discorso nella casa di Maksim Gor'kij, 26 ottobre 1932

[6] A. Ždanov, *Arte e socialismo*, (Milano: Cooperativa editrice nuova cultura, 1970), p. 69.

[7] "Sud'by sovetskoi intelligentsia", *Sovetskii rabochii*, 1925, p. 27, Cit. in I. Golomshtok, "The History and Organization of Artistic Life in the Soviet Union", in "Soviet emigré artists: Life and work in the USSR and the United States", *International Journal of Sociology*, 15(1/2), 1985, p. 19

il NARKOMPROS, Šterenberg era a capo dell'*IZO* a Leningrado, mentre Tatlin a Mosca (ma il comitato artistico comprendeva anche grandi nomi come Majakovskij, Alt'man, Punin e Brik).

Sotto la giurisdizione dell'IZO venne creato l'INChUK [*Institut Chudožestvennoj Kul'tury*, Istituto di cultura artistica], presieduto a Mosca da Kandinskij e da Malevič a Leningrado.

Venne poi immediatamente chiusa l'Accademia imperiale Stroganov, sostituita repentinamente con lo VChUTEMAS [*Vysšie Chudožestvenno-Technitčesskie Masterske*, Atelier superiore d'arte e tecnica] in cui insegnarono alcuni tra gli avanguardisti più sfrenati (costruttivisti e produttivisti come Rodčenko, Tatlin, Popova, Stepanova, Vesnin); solamente nel 1947 venne ufficialmente ripristinata l'Accademia di belle arti dell'URSS come maggiore organo di controllo.[8]

L'arte totalitaria degli esordi rivoluzionari trovò la sua radice ideologica proprio nell'arte d'avanguardia e nei suoi interpreti. Riscrivendo la proposizione marxista secondo cui "i filosofi hanno solo interpretato il mondo in vari modi; ma il punto ora è di cambiarlo",[9] l'avanguardia si propose come strumento del cambiamento, estetico prima e politico poi.

Il Piano di Propaganda monumentale voluto da Lenin nel 1921 rappresenta il primo progetto concreto di sottomissione dell'arte al potere della burocrazia sovietica, attraverso l'oculata canalizzazione dei suoi messaggi. Presto però la classe dirigente del partito accusò l'avanguardia di essere troppo complicata per la diffusione del messaggio ideologico massificato; il suo interesse era di tipo formale, estetico, troppo difficile da convogliare in modo efficace ed uniforme.[10] Le esaltanti teorie che vedevano al centro l'idea del trasformare la vita attraverso l'arte iniziavano poi a spaventare la classe politica, che temeva un'intrusione indesiderata nel proprio monopolio di fabbricazione dei

[8] Il primo atto ufficiale dell'Accademia sarà quello di occupare gli spazi del Museo d'arte moderna occidentale di Mosca, unico del suo genere in tutta l'Unione Sovietica e sede della collezione di Ščukin e Morozov, una delle più significative al mondo per quanto riguarda l'arte post-impressionista e cubista

[9] K. Marx, Tesi su Feuerbach, n. 11

[10] Esauriente è il caso della "Mostra-Discussione" tenutasi a Mosca nel 1924. In quell'occasione vennero intenzionalmente giustapposti dipinti appartenti alle due tendenze artistiche: la sinistra (cubo-futurismo, suprematismo, costruttivismo, e raggismo...) e la destra (realismo). La discussione che ne seguì, moderata da Bucharin, dimostrò come sia il pubblico che l'ufficialità sembrassero preferire l'immediatezza emotiva del realismo. Si veda Sjeckolocha e Mead, p. 40

miti relativi al 'radioso avvenire' socialista.[11]

La situazione cambiò radicalmente e in brave tempo: nel 1920 venne avviato un lungo processo di riorganizzazione del NARKOMPROS, e con questo venne rivista l'intera struttura della vita artistica. Il controllo sull'arte venne diviso tra il Dipartimento per l'agitazione e la propaganda [*Otdel agitatsii i propagandy*, AGITPROP] del Comitato centrale del partito, che divenne il supremo organo ideologico per il controllo, sotto la diretta responsabilità di Lenin; il Comitato centrale per l'educazione politica [*Glavnoe političeskoe upravlenie prosveščenii*, GLAVPOLITPROSVET], a capo del quale venne posta la moglie di Lenin, Nadežda Krupskaja, e la sezione delle arti figurative venne quindi trasferita sotto il suo diretto controllo; e per finire l'Amministrazione politica dell'Armata Rossa [PUR], che era incaricata di gestire le prime commissioni statali.

Il primo frutto del sistema triadico composto da AGITPROP, GLAVPOLITPROSVET e NARKOMPROS fu la distruzione dell'arte dell'avanguardia rivoluzionaria: i canali del suo supporto materiale ed ideologico vennero interrotti, e questa fu costretta a lasciarsi morire di consunzione. Dal punto di vista dei nuovi ideologi stalinisti, nella macchina creata per il controllo dell'arte, mancava ancora un elemento basilare: qualcosa che rendesse possibile il controllo del percorso creativo del singolo artista. Nel 1929 tutti i pittori, grafici, decoratori, scultori e architetti vennero riuniti in un'unica cooperativa, il *VSEKOCHUDOŽNIK* [*Vserossijskij koopertivnyj sojuz rabotnikov izobrazitel'nich iskusstv*, Cooperativa panrussa dei lavoratori dell'Unione degli artisti], diretta da Slavinskij.

Il problema fondamentale a quel punto era contenere il marasma di gruppi eterogeneamente connotati che ancora fino all'inizio degli anni Trenta popolavano la scena sovietica. Ognuno aveva la propria idea di come servire il partito nel consegnare il messaggio ideologico proletario, ed ognuno aveva un proprio stile di riferimento. Ciò che ancora mancava al perfezionamento della megamacchina totalitaria era proprio la possibilità di intervenire sul percorso educativo e creativo del singolo artista.

Sotto Stalin il ruolo educativo dell'arte socialista invocato da Lenin venne trasformato e radicalizzato: l'arte doveva servire come uno strumento della propaganda, 'nazionalista nella forma e socialista nel contenuto'. Con la

[11] I. Golomshtok, The History and Organization of Artistic Life in the Soviet Union, op. cit., p. 19-20

risoluzione del 23 aprile 1932 *"O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij"* [Sul riassetto delle organizzazioni letterarie e artistiche] venivano pertanto definitivamente abolite le varie correnti, e sostituite con un'unica associazione che comprendesse tutte le precedenti organizzazioni, consolidando così in modo sostanziale il controllo centralizzato dello stato nel campo artistico.[12]

> *"[...] Our opinion on art is not the important thing. Nor is it much consequence what art means to a few hundred or even thousand out of a population counted by millions. Art belongs to the people. Its roots should be deeply implanted in the very thick of the labouring masses. It should be understood and loved by these masses. It must unite and elevate their feelings, thoughts and will. It must stir to activity and develop the art instincts within them. Should we serve exquisite sweet cake to a small minority while the worker and peasant masses are in need of black bread?"* [13]

Queste parole, pronunciate dopo la presa del potere del partito bolscevico in Unione Sovietica, dimostrano la sostanziale aleatorietà della teoria estetica leninana: in cosa esattamente consiste l'arte per le masse?

> *"In a society based on private property the artist produces for the market, needs customers. Our revolution freed artists from the yoke of these extremely prosaic conditions. It turned the state into their defender and dient providing them with orders. Every artist, and everyone who considers himself such, has the right to create freely, to follow his ideal regardless of everything. But then, we are communists and ought not stand idly by and give chaos free rein to develop. We should steer this process according to a worked-out plan and must shape its results."*[14]

Questa dichiarazione esprime entrambe le tendenze professate da Lenin prima e dopo la rivoluzione del 1917: la libertà dell'artista, garantita prima dell'avvento al potere dei Bolscevichi, sarà sottomessa in seguito alla volontà del partito. A questo punto, la pressione politica sull'agire artistico è ancora contenuta: Trot'ckij sosteneva che il partito non avesse alcuna intenzione di imporsi sull'artista per mezzo di ordini e decreti, ma dava per scontato

[12] P. Sjeklocha and I. Mead, *Unofficial Art in the Soviet Union* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967), p. 42

[13] Clara Zetkin, *My Recollections of Lenin* (Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1956), pp. 19-20, cit. in C.J. Fox, "The Politics of Culture in the U.S.S.R: Art and the Soviet Government", *The Fletcher Forum-Soviet Art*, Vol. I, Spring 1977, p. 206

[14] Ibid., p. 18

che l'artista fosse il primo a desiderare di orientare il proprio lavoro verso l'illuminazione spirituale del proletariato:

> *"The new man cannot be formed without a new lyric poetry. The proletariat has to have in art the expression of the new spiritual point of view which is just beginning to be formulated within him, and to which art must help him give form. This is not a state order, but a historic demand. Its strength lies in the objectivity of his true necessity. You cannot pass this by, nor escape its force."*[15]

Benché Lenin non avesse espresso preferenze normativizzanti in ambito estetico, limitandosi a promuovere un'arte che svolgesse una funzione utilitaria, a sostegno della rivoluzione, nella pratica il predominio formale del mondo artistico post-rivoluzionario si dimostrò essere quello dei *Peredvižniki*:[16] nel 1922 gli Ambulanti avevano creato l'AChRR [*Associacija chudožnikov revolucionnoj Rossii*, o Associazione dei pittori della Russia rivoluzionaria, 1922-1928],[17] che programmaticamente dichiarava:

> "Noi consideriamo come nostro dovere civico riprodurre in modo artistico e documentario i maggiori momenti della nostra storia nella loro dimensione rivoluzionaria. Rappresenteremo la vita quotidiana, l'Armata rossa degli operai, dei contadini, degli eroi, della rivoluzione e del lavoro"[18].

Durante il periodo che antecedette la fine del regime stalinista, sotto il controllo diretto del NARKOMPROS era la triade composta dall'Unione degli artisti dell'Unione Sovietica, il Ministero della Cultura, e l'Accademia di belle arti dell'URSS, che a loro volta controllavano poi ogni organo di stampa,

[15] L. Trotsky, "The Formalist School of Poetry and Marxism", in *Critical Theory Since Plato*, ed. by Hazard Adams (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971), p. 823, cit. in C.J. Fox, "The Politics of Culture in the U.S.S.R: Art and the Soviet Government", *The Fletcher Forum-Soviet Art*, Vol. I, Spring 1977, p. 207

[16] In una mostra tenutasi a Mosca per commemorare il quinto anniversario della Rivoluzione Bolscevica, i dipinti della vecchia scuola degli Ambulanti, i realisti del diciannovesimo secolo e i loro più moderni sostenitori, ricevettero l'approvazione sia del pubblico che del partito. Si Veda Sjecklocha e Mead, p. 40

[17] Associazione che nel periodo 1928-1933 cambiò il proprio nome in Associazione di pittori della rivoluzione, (*Associacija Chudožnikov Revolucij*, AChR). Fu questo il nucleo iniziale per la fondazione della Unione degli Artisti dell'URRS (*Sojuz chudožnikov SSSR*), fondata nel 1957 raggruppando le già esistenti sezioni cittadine dell'Unione (la Sezione moscovita era stata fondata nel 1932).

[18] I. Golomstock, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano 1990, p. 51, cit. in Burini, "Realismo socialista e arti figurative", op. cit., p. 68

e le pochissime riviste autorizzate, tra cui i periodici *Iskusstvo*, *Tvorčestvo*, *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* e il giornale *Sovetskaja kul'tura*; le strutture educative, tra cui l'Istituto Surikov a Mosca, l'Istituto Repin a Leningrado e l'Istituto di Arti decorative ed applicate di Mosca; le strutture di ricerca accademica, tra cui l'Istituto di ricerca per la storia e la teoria delle arti figurative; e i musei e le gallerie, tra cui la galleria Tretyakovskaja e il Museo Puškin a Mosca, e l'Hermitage e il Museo di Stato a Leningrado.

Durante gli anni del 'terrore' staliniano i maestri dell'Avanguardia rivoluzionaria vennero pubblicamente additati di formalismo, condannati all'esilio o alla deportazione nei campi di lavoro, finendo così presto nel dimenticatoio della memoria collettiva, dal momento che i loro quadri rimasero sepolti nei depositi dei musei di stato per oltre un settantennio, dettaglio gravido di rilevanti conseguenze per le tematiche di nostro interesse. Con la riduzione dell'avanguardia rivoluzionaria sotto il giogo del canone realistico rispondente alla necessità di esprimere i concetti di *partinost'* [spirito di partito], *ideinost'* [impegno ideologico] e *narodnost'* [spirito popolare] e di renderli facilmente comprensibili alla massa proletaria, divenne chiaro che l' 'ego creativo' dello Stato avesse definitivamente prevalso sugli esperimenti individuali dei singoli artisti,[19] ponendosi invero come l'unico Autore. Questa spinta verso la moltiplicazione e ripetizione di un fantomatico perfetto nucleo originale di matrice socialista aveva portato all'esclusione della possibilità che l'artista fosse incoraggiato (o in questo caso, per meglio dire, propriamento autorizzato) a includere nel suo lavoro un qualsiasi tipo di ricerca formale o linguistica che andasse a personalizzare o caratterizzare 'autorialmente' la visione delle tematiche di propaganda rivoluzionaria da lui affrontate. A questo proposito è importante ricordare come, nelle premiazioni del prestigiosissimo 'Premio Stalin' inaugurato nel 1941, gli artisti più calorosamente elogiati fossero proprio quelli che riuscivano in qualche modo a 'scomparire' dietro la grandiosità dei temi proposti (categorizzati e gerarchizzati nel corso degli anni da parte delle alte sfere del NARKOMPROS) e pertanto nascondendo la propria mano dietro l'idea, dietro il mito abilmente costruito e falsificato.

Come sottolineato, seppure in forme diverse, da Margarita Tupicyna e da Boris Grojs, in realtà la spinta moltiplicativa sottesa al Realismo socialista non può essere del tutto scissa dalla tradizione delle Avanguardie storiche.

[19] M. Tupitsyna, *Arte sovietica contemporanea: dal Realismo Socialista ad oggi.* Giancarlo Politi editore, 1990, p. 10

Per Grojs il *Socrealizm* rappresenta la formalizzazione estrema dell'utopia rivoluzionaria della 'creazione di un mondo nuovo', coordinando quindi una programmatica fusione estetica di vita e arte, attraverso un modello demiurgico che vede nella figura di Stalin il suo artefice principale.[20] Tupicyna invece ne individua la principale matrice procedurale all'interno dell'ala più nazionalista del Futurismo russo che, sotto il nome, coniato nel 1912 dal poeta Velimir Chlebnikov, di *budetlyane*, riuniva gli artisti Natal'ja Gončarova, Michail Larionov, Il'ja Ždanevič e il poeta Benedikt Livšic. Discostandosi profondamente dalle istanze proposte dai colleghi italiani, che si rifacevano al concetto di 'novità eterna', gli 'uomini del futuro' della Russia pre-rivoluzionaria si ricollegavano invece alla nietzschiana 'volontà di ripetizione';[21] eliminando ogni distinzione tra passato, presente e futuro, questi artisti si diedero al prestito programmatico di elementi tradizionali della storia nazionale, provvedendo a fornirne però una sostanziale risemantizzazione, "sostituendo ciò che Deleuze chiamava somiglianza 'come corrispondenza esterna' (il simulacro) con una 'somiglianza interna o derivata"'.[22] Nell'introduzione al loro manifesto del 1913, Larionov e Gončarova, affermano di autorizzare "tutti gli stili come espressioni adatte alla nostra arte, stili di ieri e di oggi [...]":[23] così facendo, i futuristi russi minano alle fondamenta i capisaldi modernisti di originalità e unicità, contrapponendovi una rivoluzionaria 'strategia della libera copia', che Larionov denomina *vseočestvo*, ossia 'interscambiabilità'. Riducendo il ruolo dello stile a pura attività creativa, essi risultano essere anacronisticamente assai vicini alle strategie concettuali del Postmodernismo,[24] come risulta dalla definizione del testo postmoderno elaborata da Roland Barthes:

> *"We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original,*

[20] B. Groys, *Gesamkunstwek Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München-Wien, 1988, trad. inglese *The total art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, 1992

[21] M. Tupitsyna, *Arte sovietica contemporanea*, op. cit., p. 10

[22] *"Plato divides the domain of the image-idols in two: on the one hand the iconic copies (likenesses), on the other the panthasmatic simulacra (semblances)."* [Platone, Il Sofista, 236b, 264c.] G. Deleuze, Prophets of Extremity, *October*, no. 27, 1983, p. 48. Cit. in Tupitsyna, p. 13

[23] Mikhail Larionov e Natalya Goncharova, Rayonist and Futurist: a Manifesto, 1913, in J. E. Bowlt (a cura di) *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism: 1902-1935*, New York: The Viking Press, 1976, p. 88

[24] M. Tupitsyna, *Arte sovietica contemporanea*, op. cit., p. 13

blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture."[25]

La vicinanza del *Socrealizm* con il mondo dell'avanguardia così inteso è sostenuta anche da Ekaterina Degot',[26] che ne sottolinea l'autodefinirsi come 'metodo': caratteristica fondamentale del realismo socialista non sarebbe tanto la retriva rinuncia allo sperimentalismo stilistico ed il ritorno alla tradizionale pittura figurativa (secondo i modelli del ritratto del capo, la pittura storica, il paesaggio come sfondo ai protagonisti della rivoluzione...) ma piuttosto il suo configurarsi come strumento massificato, in cui "la copia diventa del tutto isomorfa all'originale".[27] Nel caso sovietico l'originale non perde propriamente la propria aura (il benjaminiano *hic et nunc*), ma piuttosto gliene viene creata un'altra, di tipo ideologico.[28]

Margarita Tupicyna definisce il Modernismo dissidente come l'ultimo capitolo dell'ormai atavico conflitto tra Avanguardia e Kitsch proposto alla fine degli anni Trenta dallo storico dell'arte americano Clement Greenberg,[29]in cui quindi i rappresentanti dell'*andegraund* sovietico degli anni Sessanta si porrebbero come gli eredi di una nuova Avanguardia, che però poco ha a che fare, come vedremo, con le avanguardie russe degli anni Venti, contrapponendosi al Kitsch portato alle estreme conseguenze dal realismo totalitario promosso da Stalin e dal suo entourage di commissari. In realtà altri critici come, ad esempio, Boris Groys, anticipano questa periodizzazione facendo coincidere gli sviluppi del Realismo socialista con quelli del coevo Modernismo internazionale e pertanto arrivando alla radicale teoria che vede nell'*andegraund* la variante sovietica del postmodernismo.

Nella storia della lingua russa, le influenze straniere vennero chiamate 'barbarismi': un critico sovietico, alludendo alla scuola di Beljutin e all'espressionismo astratto di origine occidentale con cui il gruppo lavorava nel breve periodo tra il 1958 e il 1962, ettichettò i suoi componenti come '*Varvaristy*',

[25]R. Barthes, The Death of the Author, in *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), p. 146. Cit. in M. Tupitsyn, Collaborating on the Paradigm of the Future, *Art Journal*, Vol. 52, No. 4, Interactions between Artists and Writers (Winter, 1993), p. 22

[26]E. Degot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, Moskva, 2000, cit. in [Burini(2005)], p. 67

[27]S. Burini, Realismo Socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito, op. cit., p. 68

[28]M. Tupitsyna, *Arte sovietica contemporanea*, op. cit., p. 19

[29]L'articolo di Clement Greenberg "Avant-Garde and Kitsch" fu per la prima volta pubblicato all'interno della rivista *Partisian Review* VI, No. 5 (Fall 1939): 34-49.

ossia gli imitatori dell'arte borghese occidentale.[30] Questa ettichetta dispregiativa, benché in origine pensata in riferimento al ristretto circolo dei *beliutincy*, poteva idealmente essere estesa alla quasi totalità dei rappresentanti della prima generazione dell'arte non ufficiale sovietica.

Sobolev ricorda così il 'programma' pittorico intrapreso a partire dal 1956 nello studio che condivideva con Sooster:

> "Decidemmo che, poiché l'intero insieme di strati culturali ci era virtualmente ignoto, avremmo dovuto 'passare attraverso' tutta la storia dell'arte contemporanea, a partire dagli anni Trenta. Avremmo disposto delle nature morte o invitato un modello, poi saremmo diventati cubisti, dadaisti, surrealisti. Un intero anno è stato dedicato allo studio di Picasso, che ci avrebbe 'spostato' verso il classico, poi in direzione cubista.[31]

La maggiore critica che, in seguito alla loro permeazione in Occidente tramite mostre personali[32] o articoli di reportage, veniva loro rivolta dai critici era quella di presentare un eccessivo letteralismo (*literaturnost'*) nei confronti delle fonti 'esterne' di riferimento: Argan definì l'arte non ufficiale sovietica come "ripercussioni ad orecchio, tardive e malcerte, dei movimenti artistici occidentali".[33] Questo giudizio fondamentalmente negativo, o al massimo vagamente parternalistico, era stato senz'altro condizionato dal fatto che le fonti di 'interscambiabilità' di cui si erano appropriati i *Varvaristy* sovietici erano ormai ben lontane dall'essere considerate come la prima linea dell'arte d'avanguardia occidentale.

Tenendo presente che le informazioni su quanto accadesse in Occidente erano legate alla presenza di diplomatici e giornalisti, e alla loro immissione

[30] I. Mead e P. Sjeklocka, "The Varvaristy. Soviet Unofficial Art", *Russian review*, Vol. 25, No. 2, Apr. 1966, p. 115

[31] "Мы решили, что поскольку целые культурные платы нам практически незнакомы, необходимо 'пройти' всjу исторю современного искусства, начиная примерно с тридсатых годов. Мы ставили натюрморт или приглашали модель и рисовали: были то кубистами, то дадаистами, то сурреалистами. Целый год ушел на изучение Пикассо, который 'поворачивался' к нам то классической, то кубистической стороной"

Ju. Sobolev, cit. in *Drugoe Iskusstvo*, op. cit., p. 9

[32] Nel 1965 si tenne la mostra personale di Anatolij Zverev alla Galerie Mottte di Parigi (in febbraio) e Ginevra (14 maggio-9 Giugno), quella di Oscar Rabin (1956-1965) alla Grosvenor Gallery di Londra (10 giugno-3 luglio); e la collettiva "Alternative Attuali 2" alla Galleria Castello Spagnolo di L'Aquila (7 giugno-30 settembre): tra i partecipanti Anatolij Brusilovskij, Boris Žutovskij, Il'ja Kabakov, Ernst Neizvestnyj, Juri Sobolev, Ülo Sooster, Vladimir Jankilevskij e il gruppo Dviženie (Lev Nussberg, Francisco Infante e Juri Lopakov).

[33] G.C. Argan, *L'Arte moderna*, (Firenze: Sansoni, 1995), p. 470

di materiali come riviste di settore, cartoline e cataloghi sul mercato nero, la 'selezione' di quel materiale era in larga parte effettuata in base ai gusti e alle competenze personali di suddetti fornitori; detto questo, gli stranieri presenti in Unione sovietica, salvo rarissime eccezioni, avevano idee piuttosto vaghe rispetto alle tendenze più attuali dell'arte d'avanguardia nelle rispettive nazioni. In questo modo, pur non essendo assolutamente all'oscuro rispetto a quanto fosse successo in Occidente, grazie alla consultazione di questo tipo di pubblicazioni gli artisti sovietici risultavano bloccati in una specie di bolla temporale inevitabilmente arretrata di almeno un decennio: negli anni Sessanta quasi nessuno in Russia aveva la minima idea di cosa fosse la Minimal Art americana, l'Arte Povera, il Situazionismo, o Fluxus, anche se erano proprio queste tendenze a rappresentare il non conformismo occidentale. L'arte non ufficiale sovietica finì quindi per identificarsi non con le attività più rivoluzionarie dei contemporanei europei ed americani, ma con una cultura che era già stata vista, digerita ed assimilata: era diventata 'arte da museo'. Da qui l'aspra critica occidentale, che recriminava come gli artisti sovietici, pur rimanendo in opposizione con l'ufficialità interna, si fossero di fatto più o meno consapevolmente sottomessi all'ufficialità straniera.[34]

Queste considerazioni rischiano però di compromettere l'oggettività della valutazione; non bisognerebbe perdere di vista il fatto che l'insufficiente conoscenza nei confronti delle fonti originali non abbia comportato una sterile copia, ma sia servita più che altro come stimolo a coprire quella distanza con i mezzi della fantasia e della distorsione creativa, cambiando profondamente il significato complessivo del modello di partenza:

> *"Here one and the same visual stereotype, in the case of contextual change, transfer, or rupture, can become a springboard for dissimilar interpretations-literary, philosophical, ad political."*[35]

Il concetto di *vnenachodimost'* [extra-località] della pratica creativa, coniato dal teorico della letteratura Michail Bachtin, è utilizzato da Jane Sharp per analizzare l'influenza dell'Espressionismo Astratto americano come fonte privilegiata di stimoli e modelli creativi per gli artisti della seconda avanguardia dissidente. La loro esposizione ad entrambe le tradizioni, quella locale della prima Avanguardia storica e quella straniera delle Neoavanguardie americane, richiedeva che essi riesaminassero in modo critico la visione del proprio

[34] V. Tupitsyn. *The museological unconscious*, MIT Press, 2009, p. 42
[35] Ivi.

posto all'interno della storia dell'arte, così come la loro interazione con la contemporaneità, sempre mettendosi allo stesso modo in costante discussione: facendo cioè quello che Nemuchin chiama '*meždusoboičiki*'. Il neologismo sta ad indicare la relazione che intercorreva tra i diversi artisti, che non era tanto quella di un gruppo omogeneo quanto piuttosto un insieme di occasionali interlocutori che condividono interessi comuni, in questo caso la propensione per l'astrattismo: questo è per Nemuchin 'entrare nella contemporaneità'.[36] In questo senso è possibile affermare il perdurare di una certa continuità di fondo, connaturata con la natura stessa dell' 'anima russa'.

> *"You see how much time has passed-within six years artists have become contemporary. They simply saw themselves as other. This does not mean that they copied someone. And on the Moscow level, a schism developed, positions became distinctive: one person went in the direction of abstraction and another remained figurative, but nevertheless other".*[37]

Questa riflessione sull' 'extra-località' di Nemuchin molto si avvicina alla spiegazione di Bachtin sul ruolo della percezione dell'Altro nell'esperienza identitaria: come individui vediamo gli altri con un 'surplus' visivo, che ci permette di vedere di loro più di quanto essi stessi riescano a percepire di loro stessi. Traslando il ragionamento nel regime delle arti visive, potremmo dire che la scelta di diventare un pittore non conformista, e astratto, durante il 'disgelo', avrebbe consentito questo percoso di scissione tra interno/esterno, quando il lavoro creativo (astratto) rivelava all'ego d'artista il suo essere 'Altro' rispetto a quanto era percepito come la normalità, ossia finalmente contemporaneo.

I non conformisti "si armarono dei significanti del Modernismo occidentale [senza capire] perché e sotto quali circostanze tali significanti fossero nati e per quali miti dovessero diventare materia prima":[38] essendo del tutto slegati dal contesto storico e valoriale di partenza, l'utilizzo dei linguaggi delle neo-avanguardie americane ed europee ne prevedeva la 'russificazione' per quanto riguarda invece i contenuti. Victor Tupicyn afferma che l'appoggiarsi dei dissidenti dell' 'Altra Arte' sui significanti modernisti abbia in qualche

[36] J. A. Sharp, "Abstract Expressionism as a Model of Contemporary Art in the Soviet Union", op. cit., p. 90

[37] V. Nemuchin, in Erofeev, "Interv'ju s Vladimirom Nemuchinym", *Voprosy iskusstvoznaniia* 9 (Feb. 1996): 571, cit. in Ibidem., p. 91

[38] V. Tupitsyn, "From Detente to Apart", in *Apart: Moscow Vanguard in the 1980s*, Mechanicsville: Cremona Foundation, Inc., 1985, p. 16

modo ingigantito la frattura che stava andando creandosi tra la sovrastruttura (il sembiante modernista, occidentalizzato in modo appaerentemente superficiale), e l'infrastruttura che era invece ancora fermamente radicata all'hic et nunc della vita sovietica: il vivere comunitario. Questa scissione intrinseca all'uomo sovietico della contro-cultura viene così chiamata 'doppiezza di pensiero': uno "psicodramma in cui la breccia aperta dell'incoscio collettivo comincia ad essere riempita di allucinazioni isteriche".[39]

Entrambe le forme di coscienza erano considerate eguali, e pertanto relative, venendo adattate per andare bene in una determinata situazione culturale. Il poeta Gennadij Ajgi dice che le persone non erano divise in bianchi o neri, ma appartenevano ad entrambe le varietà, ufficiali e non, della cultura.[40] Michail Švarcman sostiene che la divisione stessa tra ufficialità e non ufficialità non potesse essere considerato un fenomeno reale, quanto piuttosto una schematizzazione degli storici dell'arte.[41]

> L'idea della non ufficialità, di una vita da eremiti, ci era del tutto estranea. [...] Quindi, volevamo 'integrarci' nella società, e in questo senso non siamo mai stati in opposizione interna all'ordine esistente e non abbiamo mai provato dell'ostilità nei confronti delle tendenze riconosciute nell'arte. In generale, non eravamo particolarmente coinvolti nelle questioni sociali. E per questa ragione abbiamo considerato assurda e innaturale la nostra esistenza in qualità di artisti non ufficiali, e invece completamente normale un'aperta esistenza nella società.[42]

Gli artisti non ufficiali erano, come si è accennato in precedenza, individui che non appartenevano alla sezione moscovita dell'Unione degli artisti sovietici (MOSCh): per questo motivo essi non avevano alcun diritto in termini di forniture di spazi o di materiali, nonché alcuna possobilità di vendere legalmente i propri lavori.[43]

[39] Ivi.

[40] G. Ajgi, cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 109

[41] M. Švarcman, cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 135

[42] "Идея неофициальности, очельничества была нам глубоко чуждой. [...] Итак, мы хотели влиться в социум и в этом смысле никогда не были внутренне в оппозиции к существовавшему строю и не испытывали вражды к признанным направлениям в искусстве. Нас вообще мало занимали вопросы социальные. И потому мы считали нелепым и неестественным наше существование в качестве неофициальных художников и, напротив, вполне закономерным открытое существование в обществе".
Ju. Sobolev, cit. in *Drugoe Iskusstvo*, op. cit., pp. 51-52

[43] V. Tupitsyn. *The museological unconscious*, op. cit., p. 35

> ”Già dai banchi di scuola sapevamo che non si può essere un artista 'libero', esattamente come non si può vivere senza essere registrati all'anagrafe. Ognuno di noi doveva essere inserito in un'organizzazione, e anche chi lavorava a domicilio doveva avere il permesso per farlo, cioè il permesso per non lavorare in fabbrica ma in casa. Ci si doveva inserite in una struttura artistica ufficiale, come l'Unione degli artisti o il Comitato dei grafici, e così via.”[44]

Kornetčuk definisce la Cooperativa panrussa degli artisti come l'ente avente il maggiore impatto sulla vita quotidiana degli artisti sovietici, in quanto rappresentava il loro principale datore di lavoro.[45] L'unica alternativa per gli artisti non affiliati all'Unione era dunque quella di rubare i materiali o di dividerli in modo illegale con amici invece membri della stessa. Non è per nulla scontato affermare che gli artisti non ufficiali dovessero necessariamente essere privi di qualsiasi rapporto di affiliazione con le istituzioni ufficiali: essi potevano al contrario essere parimenti non ufficiali o 'formalmente' ufficiali, purché 'alternativi' nella produzione privata. La seconda scelta prevedeva però un atteggiamento di sostanziale buonsenso, che impediva loro di gridare a gran voce il proprio disaccordo con le istanze realiste, ed invece consigliava una redditizia (secondo i metri di valutazione sovietici) attività professionale giornaliera, in qualità di grafici, illustratori di libri per bambini (è questo il caso di Sooster, Kabakov, Pivovarov, Bulatov, Vasil'ev), o collaboratori di riviste scientifiche (Sobolev e Nemuchin) che permettesse loro di ottenere gli strumenti necessari per approfondire privatamente i propri interessi di ricerca.

A conferma dell'intrenseca diversità della cultura russa rispetto alla controparte occidentale, le parole espresse da Jurij Sobolev nel corso degli anni Novanta possono essere illuminanti:

> *”We have a rather peculiar culture. In it everything exists together, there are no changes of direction; everything flows simultaneously like a large number of parallel streams. And all of them are entirely monological. Every artist is a prophet, an oracle of truth, concentrating within himself*

[44] I. Kabakov, *60-e – 70-e...Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*, Wien 1999, p. 202. Cit. in M. Vanin, ”Il mio colore preferito è quello che non fa male: Vladimir Jakovlev all'interno della cultura andegraund moscovita”, *eSamizdat* 2005 (III), 1, p. 143

[45] E. Kornetchuk, ”Soviet Art and the State”, in *The Quest for Self-Expression: Painting in Moscow and Leningrad 1965-1990*, ed. Norma Roberts, (Columbus, OH: Columbus Museum of Art, 1990), p. 17

the highest Truth, practically as if in the name of God. This is the construction of the 1960s. And it is alive even to this day".[46]

L'Artista-Dio della seconda avanguardia, secondo la critica mossa da Grojs, spesso non si mostra consapevole del suo essere il diretto successore non tanto dell'Avanguardia rivoluzionaria degli anni Venti, con la sua negazione della mistica autoriale a vantaggio dell'anominalità del gruppo, quanto piuttosto della mitografia dello Stato come unico Autore sottesa alle dinamiche del Realismo socialista.

"Thus the single utopia of the classical avant-garde and Stalinism has been replaced by a myriad of private, individual utopias, each of which, however, is thoroughly intolerant of all the others and especially of the people and the 'socialist realist kitsch' in which the people live. This pseudoaristocratic attitude, however, ignores the fact that it reproduces in miniature the absolutist ambition of socialist realism, so that each idol of this profoundly elitist culture is a kind of Stalin to its circle of worshippers."[47]

La presa totalizzante dell'azione censoria dell'Unione degli artisti subì una decisiva botta d'arresto in seguito alla morte di Stalin, il 5 marzo 1953, a cui seguì la nomina di Nikita Chruščëv a primo segretario del Partito comunista sovietico (PCUS).[48] Nel 1956, nel corso del XX Congresso del Partito, Chruščëv intervenne con un rapporto segreto che portò alla luce i crimini terribili di Stalin, iniziandone il graduale smantellamento del 'culto della personalità':[49] questo periodo di sensazionale apertura e ripresa dalle

[46]"Kritika Kabakova: Dialog Andreja Erofeeva s Yuriem Sobolevym", *Iskusstvo* 1 (January 1990), p. 49, cit. in M. J. Jackson, *The experimental group*, op. cit., p. 33

[47]B. Groys, *The Total Art of Stalinism*, op. cit., p. 78

[48]La generale liberalizzazione della cultura non si accompagnò però a prese di posizione in termini di "ideologia estetica", e come dimostra il passaggio seguente, il predominio morale della pratica realista non venne mai messo realmente in discussione: *"The artist who deviates from social realism serves interest alien to the proletariat and to his creative effort: Socialist realism is the only method of our art [...]. Any other method, any other direction is a concession to bourgeois ideology [...]. In our country, where socialism has been victorious, where there has arisen a moral and political unity of the people unprecedented in the history of mankind, there is no special basis for different directions in art."* "For Future Development of Soviet Literature", in Kommunist (Moscow), No. 9, 1954, p. 24. Come citato in Sjeklocha e Mead, "The Varvaristy", op. cit., p. 33

[49]Piretto riporta come in quell'occasione il pittore realista Aleksandr Gerasimov, 'rappresentante massimo dell'ufficialità', avesse accusato il compagno Chruščëv di incompetenza, abbandonando in modo teatrale la sede del Congresso. Egli venne pertanto invitato a dimettersi quanto prima dalla carica di presidente dell'Accademia di belle arti e a sottoscrivere una dichiarazione di malattia mentale.

G.P. Piretto. *Il radioso avvenire*, op. cit., p. 267

decadi nere del terrore del dittatore georgiano presero il nome di *Ottepel'*, o 'disgelo', dal titolo dell'omonimo romanzo di Il'ja Erenburg, pubblicato nel 1954.

Come ricorda il pittore Oskar Rabin, fu proprio la morte di Stalin e la successiva apertura dei contatti con l'Occidente favorita dal nuovo segretario generale del partito a permettere l'emergere di una nuova consapevolezza all'interno dalla giovane comunità di artisti non disposti a prestare fedele giuramento al regime realistico promosso dall'Accademia e dall'Unione degli artisti; per la prima volta in quasi quarantanni si faceva strada tra gli artisti l'idea di una possibile libertà creativa, e di un'autonoma possibilità di scelta:

> *"En fait, je croyais être obligé de "photographier" la nature. Je n'avais pas encore compris que j'avais le droit de la déplacer, de la modeler si cela était nécessaire pour créer ma réalité, que j'étais un artiste, que j'étais libre... C'est la mort de Staline qui provoqua ma libération - de moi-même peut-être - en tant que 'produit' soviétique. Ce n'est qu'à ce moment que le rideau de fer qui semblait infranchissable s'entrouvrit."*[50]

Diversi artisti entrarono nel mondo dell'arte non ufficiale direttamente dai campi di lavoro, da cui vennero scarcerati proprio grazie al Discorso segreto del 1953. Uno di questi, Lev Kropivnickij, così ricorda la propria liberazione, fisica ed estetica:

> *"1954 was the year of my resurrection... But I was different. And art could not be what it once was. The entire subjugating, murky world I had experienced attempted to stretch itself across the surface of my canvas. Yet, naturally, my former naturalistic painting style could not bear such weight. I suddenly understood that only abstract painting, more emotionally accommodating, more personal, in essence more realistic, could do this".*[51]

Tra il 1959 e il 1962 si registrò l'inizio di una sorta di contestazione made in URSS, tanto che si è voluto identificare nel 1961 una sorta di Sessantotto dei giovani sovietici.[52] Dal 1958, gruppi di giovani moscoviti iniziarono a ritrovarsi attorno al monumento da poco eretto sulla via Gor'kij, dedicato

[50] O. Rabine, *L'artiste et les bulldozers*, op. cit., p. 91

[51] L. Kropivnickij, *Kogda iskusstvo uchodilo iz pamiati*, p. 29, cit. in J. A. Sharp, "Abstract Expressionism as a Model of Contemporary Art in the Soviet Union", op. cit. p. 88

[52] G.P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche.* Torino, Einaudi, 2001, pp. 241-267, in S. Burini, *Underground/Andegraund: Note sul nonconformismo*, op. cit., p. 16

a Vladimir Majakovskij, dove iniziarono ad organizzare serate di musica e poesia, trasformando la piazza Majakovskij in una sorta di Hyde Park sovietico.[53] La cresciente popolarità tra la gioventù urbana dei poeti Evgenij Evtušenko e Andrej Voznesenskij e del chitarrista-poeta Bulat Ochudžava presto attrasse il disappunto di alcune fazioni del partito.[54] Nei tardi anni Cinquanta, l'iniziale morbidezza con cui il nuovo segretario generale del PCUS scelse di gestire l'intera questione dell'espressione artistica[55] (non tanto per lungimiranza personale, come presto si vedrà, ma piuttosto per la convergenza di problematiche ben più pressanti a livello politico), portò ad un generale risollevamento delle speranze all'interno dell'ostracizzata comunità di artisti non allineati ai dogmi realisti, facendo così emergere un insieme (eterogeneamente distribuito in vari gruppi) di artisti definibili come 'non conformisti', 'non ufficiali', o '*andegraund*',[56] segnando l'inizio di quello che può essere propriamente chiamato il "rinascimento sovietico".[57] Una periodizzazione, per quanto simbolica, dell'arte non conformista in Unione Sovietica vede dunque come estremi generalmente accettati il rapporto segreto di Chruščëv (1956) e l'introduzione delle politiche di 'traspazenza' da parte di Michail Gorbačëv, note come *glastnost'* e *perestrojka* (1986).[58]

[53] I. Dudinskij, cit. in "Drugoe iskusstvo", op. cit., p. 42

[54] M. O'Mahoney, "Juvenile delinquency and art in Amerika", op. cit., p. 5

[55] Nel 1962 la rivista "Novyj Mir" pubblicò, grazie al personale intervento di Chruščëv, l'antistalinista *Odin den' Ivana Denisoviča* (Una giornata di Ivan Denisovič) di Solženicyn, uno spiazzante spaccato della vita nei lager sovietici.

[56] Il concetto di 'non ufficiale' apparve nella seconda metà degli anni Sessanta, preso in prestito dalla lingua inglese (e in questo senso interpretabile come sintomo della generale occidentalizzazione della tarda cultura sovietica); sono però presenti molti altri sinonimi, non gerarchicamente ordinati: *neoficialnost'* (non ufficiale), indipendente, non conformista, *andegraund*, *podpol'ja* (underground), resistenza, terza cultura, controcultura, etc. I primi a fare pubblicamente uso del termine 'non ufficiale' sembrano essere stati Paul Sjeklocha ed Igor Mead nel loro *Unofficial Art in the Soviet Union* (Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1967), mentre 'non conformista' entrò in scena molto più tardi (incontrando per altro la preferenza della maggioranza degli artisti), seguito dall'etichetta 'alternativa', usata per lo più dai Concettualisti degli anni Settanta.

M. Scammel, Art and Politics and Politics in Art, in *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956-1986*, Thames and Hudson, 1995. p. 49

[57] G.P. Piretto, "1959-1962: Protesta made in Urss", in *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche* (Milano: Einaudi, 2001), p. 242

[58] *Drugoe iskusstvo. Moskva 1956-1976. K chronike chudožestvennoj žizni*, il catalogo dell'omonima mostra allestita alla Tret'jakovskaja Galereja di Mosca nel 1991 e ristampato da Galart nel 2005, nella sua seconda edizione amplia i confini dell'*andegraund* fino al 1988, anno in cui si tenne a Mosca la prima asta di Sotheby's in cui vennero battute opere di artisti non conformisti, che quindi vennero definitivamente inclusi all'interno del mercato dell'arte ufficiale. Vedi M. Vanin, Recensione a "Drugoe iskusstvo". Moskva, 1956-1988, a cura di I. Alpatova, Galart-Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva, Moskva 2005.

Molti storici dell'arte russa hanno sostenuto con convinzione la totale assenza di connotazione politica della produzione artistica *andegraund*, delimitando i confini del loro dissenso in termini esclusivamente 'linguistici'. Altre voci però, tra cui quella di Michael Scammel, sottolineano come il nome stesso attribuito a questo movimento sotterraneo porti con sè una dimensione essenzialmente politica (nonostante le sincere proteste dei diretti interessati): la particella negativa "non" anteposta all'aggettivo 'ufficiale' o 'conformista' denuncia, per il fatto stesso di esserci, la presenza di un'arte ufficiale dichiaratamente connotata come politica e repressiva, a cui l'alternativa dissidente va inevitabilmente quindi a contrapporsi in senso 'politico'.[59] È dunque senz'altro vero che le forme del dissenso non fossero apertamente in contrasto, in termini contenutistici, con il regime (come invece accadrà a partire dalla metà degli anni Settanta), ma sarebbe impossibile non dare un significato di presa di posizione 'politica' nella scelta stessa di escludere dal proprio panorama creativo quella che che per quasi trent'anni era stata considerata come l'unica via: il realismo. La dissidenza linguistica è, di per sè, intrinsecamente una scelta politica.

La potente apertura dei confronti della cortina di ferro rappresentata dalle politiche culturali chruščëviane[60] di questo ultimo lustro degli anni Cinquanta è rappresentata emblematicamente dal Sesto Festival mondiale della gioventù e degli studenti, tenutosi a Mosca nell'estate del 1957: protagonisti della scena socio-culturale sovietica divennero per la prima volta i *molodëž'i*, i giovani. Nel parco Gor'kij venne organizzata una mostra internazionale 'all'aperto', mentre nella location del Parco Sokol'niki vennero eretti tre padiglioni contenenti più di 4500 opere di giovani artisti prevenienti da 52 paesi diversi (anche esterni all'Unione, registrando la presenza di europei ed americani): per la prima volta in venticinque anni a Mosca fu possibile vedere in tempo reale le ultime novità dell'Occidente.[61] Al Festival erano presenti delle opere di Oscar Rabin, un uomo così audace ed intransigente da

In eSamizdat, 2006 (IV), pp. 112-113.

[59] M. Scammel, "Art and Politics and Politics in Art", op. cit., p. 49

[60] Nel gennaio 1958 URSS ed USA firmarono un importante trattato di scambio culturale che servì ad aprire la cortina di ferro e a facilitare un certo numero di attività culturali incociate: le più importanti delle quali furono sicuramente la Mostra di arte nazionale americana tenutasi a Mosca nel 1959 e la produzione del giornale in lingua russa *Amerika*, prodotto negli Stati Uniti sotto gli auspici dell'USIA e distribuito a Mosca a un lettorato interamente sovietico. A questo proposito si veda M. O'Mahoney, "Juvenile delinquency and art in Amerika", op. cit., p. 1

[61] M. Scammel, "Art ans Politcs and Politics in Art", op. cit., p. 49

guadagnarsi la reputazione del 'Solženicyn della pittura':[62]

> *"Il est certain que la mort de Staline, le XXe Congrès, le dégel, le khrouchtchevisme furent pour notre pays des évènements politiques de la plus grande importance. Mais conditionnés, traumatisés, nous vivions encore dans le passé. C'est le festival qui nous tira de notre marasme. Je me souviens encore de notre stupeur, de notre incrédulité face à l'art contemporain occidental. Ce fut notre premier contact avec la liberté artistique. Pour moi une nouvelle vie commençait, ma seconde vie."*[63]

Jurij Sobolev a questo proposito sottolinea come non fosse tanto la qualità intrinseca dei lavori esposti a destare sgomento negli astanti, quanto piuttosto la possibilità stessa di poterli vedere esposti:

> Forse secondo l'ottica odierna non era una mostra di prima categoria. Ma lo spirito di libera comunicazione e il rilassamento generale che ci regnava, così come il fatto stesso che questi quadri stessero lì appesi (non avevamo visto e non avevamo potuto vedere nulla di simile nel nostro paese prima d'allora) - tutto questo sembrava terribilmente importante."[64]

Vladimir Nemuchin in seguito ricordò come gli spettatori sovietici fossero capaci di 'riconoscere negli artisti stranieri loro stessi e le proprie aspirazioni'.[65] Una giuria internazionale venne incaricata di premiare i risultati ottenuti durante quel laboratorio, e il muralista messicano David Siqueiros assegnò la medaglia d'oro ad Anatolij Zverev, un pittore vagabondo che verrà assunto ai ranghi di genio assoluto,[66] tanto che quando Alfred Barr visitò Mosca nel 1959, con l' assistenza di Kostaki, fece in modo di acquistare diverse opere di Zverev per la collezione permanente del MoMA, di cui era stato direttore ed atturale membro del Comitato Internazionale.

Altra mostra importante fu quella dedicata a Pablo Picasso nell'ottobre 1956, organizzata grazie alla mediazione di Il'ja Erenburg, amico personale dell'artista: con la complicità del clima di generale euforia riunioni e dibattiti

[62] A. Gleser, *Oscar Rabine: Le Soljenitsyne de la peinture*, in Oscar Rabine, (Paris: Galerie Jaquester, 1977)

[63] O. Rabine, *L'artiste et les bulldozers*, op. cit., p. 83

[64] "Возможно, с сегодняшней точки зрения, та выставка не была первоклассной. Но сам дух свободной коммуникации, всеобщей раскованности, который царил там, сам факт того, что на стенах висели очень важным."

Ju. Sobolev, citato in Other Art: Moscow Underground, op. cit., p. 26

[65] I. Golomštok, and A. Glezer, *Unofficial Art from the Soviet Union* (London: Secker and Warburg, 1977), p. 89

[66] G. Manevich, "Sud'ba Anatoliia Zvereva", in *Drugoe iskusstvo*, op. cit. pp. 35-37

si organizzarono presto in tutta la città per discutere il significato dell'opera del maestro spagnolo.

> *"During two weeks in the Pushkin Museum from early morning until closing time, a gigantic line of people waited outside and the militia was compelled to admit people in small groups, because the lucky ones who got into the exhibit did not want to leave and there was no vacant space in the halls. Every day at the exhibition I met outstanding writers, musicians, scientists, actors and painters. But the most numerous spectators were young people who, excited by the discovery of a personal and revolutionary art, filled the hall from morning till evening. Right there, in the halls, discussions were held on such subjects as aesthetics, trends in painting, and the status of Soviet art...After the exhibit closed in Moscow, young students on their own initiative organised discussions about Picasso and about modern art in general".*[67]

Nell'estate del 1959 venne poi allestita nel Parco Sokol'niki una Mostra d'arte nazionale americana, in cui vennero esposte opere di Jackson Pollock, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Robert Motherwell, Alexander Calder, Gaston Lachaise e William Baziotes.[68] La risposta dei critici sovietici fu durissima e sdegnata:*"What is the artist to do but continually repeat himself?"*.[69] Per Vladimir Kemenov una cultura simile non poteva produrre libertà d'espressione; essa al contrario incoraggiava la capricciosità narcisistica e negava all'artista la sua naturale rilevanza sociale; *"This calls by ideologues of abstractionism are deeply reactionary and will inevitably lead to the death of the artists and of art."*[70]

La Mostra d'arte nazionale francese del 1961 confermò il significato metaforico dell'astrattismo: l'espressionismo gestuale dell'Art Informel e del Tachisme espresso nelle opere di Hartung, Soulages e Fautrier rinforzarono l'associazione degli usi non figurativi dei mezzi pittorici con la più viva ed intensa l'autenticità emozionale. I francesi, con dichiarazioni ancora più provocatorie rispetto agli astrattisti americani, che si erano limitati, nei loro comunicati, a mettere in luce il valore libertario del dripping pollockiano come

[67] V. Slepian, "The Young vs. the Old" in *Problems of Communism*, May/June 1962, p. 57, cit. in O'Mahoney, "Juvenile delinquency and art in Amerika", op. cit, p. 5

[68] V. Tupitsyn. *The museological unconscious*, op. cit., p. 35

[69] V. Kemenov, *Sovremennoe iskusstvo SSHA (USA) na vystavke v Moskve* (first published in *Sovetskaia kul'tura*, Aug. 11, 1959), cit. in J. A. Sharp, "Abstract Expressionism as a Model of Contemporary Art in the Soviet Union",op. cit. p. 85

[70] V. Kemenov, *Abstraktnoe iskusstvo v svete leninskoi kritike makhizma* (first published in *Voprosy filosofii*, no. 5, 1959) cit. in J. A. Sharp, Ivi.

modalità espressiva, arrivarono ad affermare che un nuovo tipo di realismo forsse emerso da queste immagini prive di forma riconoscibile: risulta evidente quanto blasfema una frase del genere dovesse apparire alle orecchie di critici come Kemenov.

> "Al Park Kul'tury c'era la mostra internazionale della gioventù. Un tipo versava il colore per tutta la tela direttamente da una lattina. Noi allora non avevamo ancora sentito parlare di Pollock".[71]

La maggiore conseguenza di questa stagione espositiva così ricca di novità stava per lo più nel fatto che per la prima volta il fronte dissidente ebbe modo di vedersi: è così che pittori, letterati e poeti iniziarono a riconoscersi in un pugno di valori comuni, e a riunirsi cercando di metterli in pratica.

> "La vera possibilità dell'esistenza di differenti modelli del mondo da una parte; e, dall'altra - una ribellione emotiva e morale contro un sistema dell'arte preimpostato, così come un sentimento di solidarietà con qualsiasi cosa fosse stata rimossa della vita dell'arte sovietica per quarant'anni - tutto questo gettava le fondamente per la creazion del senso di libertà personale per l'intera generazione di artisti. Nonostante il clima politico di cambiamento, questi artisti e poetico, pur subendo un immensa pressione, riuscirono a sopravvivere secondo le leggi della libertà, guadagnando energia 'dall'altro lato della disperazione'. La domanda di Osip Mandelštam 'Cristo ha mai pubblicato qualcosa?' e la convinzione che Van Gogh avesse venduto un solo quadro in tutta la sua vita, diede loro la speranza e l'energia per vivere e creare. [...] La sfiducia nella vita politica e sociale sovietica, con le sue bugie, crudeltà sanguinosose e il sistema di informatori portò all'idea di fratellanza, che si sarebbe posta in confronto spirituale con il regime".[72]

[71] V. Pivovarov, *Vljublennyj agent*, Moskva, Novoe literarurnoe obozrenie, 2001, p. 28, cit. in G. Barbieri, "L'opera d'arte in una collezione. Storia e geografia della cultura", in *Moskba underground*, op. cit., p. 5

[72] Сама возможность существования различных визуальных моделей мира, с одной стороны, с другой - эмоциональный нравственный бунт потив единой априорно навязанной пластической системы, и наконец чувство солидарности с тем, что насильственно изгонялось из жизни отечественного искусства четыре десятилетия подряд - все это создало у целого ряда художников фундамент для ощущения личностной свободы. Это поколение художников, как их поэтические собратья, вопреки изменяющемуся в стране политихескому климату, попав в зону давления, смогло существовать по законам свободы, черпая энергию 'по ту сторону безнадежности' (Т. Манн). Слова поета О. Мандельштама 'А Христа печатали?', сказанные одному из молодых поэтов, и знание о том, что Ван Гог при жизни продал только одну картину, станут камертоном их жизни и творчество. [...] Недоверие к общественно-политической жизни с её ложью, с её кровавои'0 жестокостью, с её системой доносительства лепило фундамент для духовного противостояния в братстве."

G. Manevič, cit. in "Drugoe iskusstvo", op. cit., p. 26

"Abbiamo visto un'altra arte che era completamente diversa da qualsiasi cosa fosse insegnata nelle scuole d'arte sovietiche. E ci siamo anche visti l'un l'altro":[73] l'idea che un'alternativa al Realismo socialista fosse effettivamente possibile cominciò a balenare nelle menti di questi giovani artisti, sopraffatti ed emozionati dalla grandiosa invasione di novità e notizie esogene. Questa tendenza verso le Neo-Avanguardie americane creatasi in concomitanza con le mostre moscovite dedicate all'Espressionismo Astratto, fecero sì che quando le informazioni sull'Avanguardia vennero finalmente allo scoperto,[74] soprattutto grazie alla preziosa mediazione operata dalla collezione di Georgij Kostakis,[75] la maggior parte degli artisti avesse già optato per differenti scelte di stile, che andavano in direzione decisamente tachista. In verità gli autori russi rilevanti nell'evoluzione dell'astrattismo contemporaneo non sono poi molti, e ancora meno furono quelli che si ispirarono direttamente alla tradizione delle avanguardie: nella generazione dei pittori che esordirono tra gli anni Cinquanta e Sessanta vanno ricordati in primo luogo Lidija Materkova, Boris Tureckij, Michail Švarcman, Vladimir Jankilevskij, Lev Nusberg e Francisco Infante.[76]

Anche se le opere dei maestri dell'Avanguardia degli anni Venti non vennero ritirate dagli archivi e dai depositi ancora per molto tempo, questo periodo portò comunque ad un nuovo moto d'orgoglio ed interesse nei confronti della propria tradizione nazionale: non tutti gli artisti dell'avanguardia rivoluzionario erano morti (Malevič, Filonov), emigrati (Chagall, Kandinskij, Pevsner e Gabo), o incarcerati nei campi di lavoro, al contrario alcuni, come Fal'k[77] (che avrebbe svolto un essenziale ruolo di mentore nei confronti della

[73]"Мы увидели другое искусство, не похожее на то, которое вдалбливалось в художественных училищах, и мы увидели друг друга".
G. Sapgir, cit. in "Drugoe iskusstvo", op. cit., p. 26

[74]In questi anni ebbe inizio la cosiddetta "era delle vedove", in cui le mogli di alcuni artisti moscoviti (e Fal'k primo fra tutti, scomparso nel 1957) organizzavano settimanalmente delle visite negli studi dei mariti per mettere a disposizione dei giovani artisti opere e collezioni che l'ufficialità ancora non riconosceva. G.P. Piretto. *Il radioso avvenire.*, op. cit., p. 268

[75]Georgij Kostaki (o Costakis) era un impiegato dell'ambasciata canadese, con passaporto greco, e residenza moscovita, che gli dava accesso alla valuta straniera e a connessioni importanti che gli permisero di accumulare la più importante collezione moderna di avangiardia russa e sovietica.

[76]Sergej Popov, "L'Astrattismo russo nel dopoguerra: Logica e paradossi del suo sviluppo", in *Moskba underground*, op. cit., p. 56

[77]Fal'k, oltre ad essere un amico di Erenburg, aveva studiato in gioventù con il mostro sacro dell'arte russa dell'Ottocento Michail Vrubel', negli anni Venti aveva insegnato con illustri colleghi avanguardisti nella scuola-laboratorio dello VChUTEMAS, e negli anni

generazione degli anni Sessanta), Tyšler o Favorskij, continuavano a praticare, nell'hortus conclusus dei loro appartamenti comuni, quello che lo scrittore Isaak Babel' aveva chiamato "il genere del silenzio".[78]

Essi rifiutarono pertanto ogni modello associato ai soggetti o ai contenuti della cultura ufficiale o alla *byt* sovietica,[79] sdegnati da "questioni tipo l'imitazione, la falsificazione, la contraffazione, e ciò [che si possono definire] le estetiche dell'inganno e dell'auto-inganno"[80] che erano dichiaratamente connesse con l'idea staliniana di Stato come 'opera d'arte', e invece esprimendo la propria preferenza per la creazione autentica, votata al principio dell'arte per l'arte, per mezzo della quale, sempre secondo Greenberg, l'artista d'avanguardia mirerebbe in realtà ad imitare Dio.[81]

> *"In their spontaneity and suddenness of explosion, in the multiplicity of causes and twists, which all came together at one and the same time and locked around the penomenon subsequently called nonofficial art, the 1960s will be, possibily, comparable to the 1920s".*[82]

Sia ngli anni Venti che negli anni Sessanta erano stati gli artisti e non i letterati o i filosofi i primi a mettersi in pari con i fermenti coevi, dando nuovo orientamento alla propria attività creativa, che da speculazione puramente estetica si fa pragmantismo politico. Il periodo dell' *ottepel'* è da molti stato considerato l'erede spirituale dell'avanguardia nella costruzione dell'utopia sociale.[83] La sperimentazione artistica si accompagnava dunque a quella sociale, che vedeva la ricerca di nuove forme di associazionismo, intellettuale e creativo, nello spirito del cameratismo collaborativo. Gli artisti del gruppo di Lianozovo, così come quelli associati con lo studio di Sretenskij Boulevard

Trenta aveva risieduto a Parigi, essendo quindi uno dei pochi artisti sovietici intimamente familiari con la cultura modernista occidentale e con l'avanguardia russa e sovietica degli anni Dieci e Venti.

[78] M. Scammel. Art and Politics and Politics in Art, op. cit., p. 49

[79] Tra l'eterogenea compagine degli artisti nonconformisti solo i pittori Oskar Rabin e Michail Roginskij non si allontanarono in modo programmatico dal concetto di realtà, e dalle tematiche della vita popolare della destalinizzazione, motivo per cui risultano senz'altro leggermente fuoriposto se confrontati con lo scudo ben più compatto del nonfigurativo, tra cui si annoverano pittori come Boris Svešnikov, Vladimir Jakovljev, Anatolij Zverev, e Vladimir Jankilevskij. Vedi Tupicyna, op. cit., p. 27-28

[80] Vedi Calinescu, M. *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 1987, p. 229, cit. in Tupicyna, Ivi.

[81] M. Tupicyna, *Arte sovietica contemporanea*, op. cit., p. 26

[82] I. Kabakov, "The Seventies", Manoscritto, p. 2, cit. in A. Erofeev, *Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s*, op. cit., p. 38

[83] A. Erofeev, *Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s*, op. cit. p. 39

non possono essere accomunati da nessun specifico modello teoretico o stilistico, il *fil rouge* sta invece nella loro reinterpretazione e ridefinizione della lingua comunitaria: *"It was 'contractual' communality, or neocommunality, based on the principle of optional communalization, that became the ecological niche for Muscovite alternative art over the course of three decades-right up to perestroika"*.[84] È dunque la possibilità di scelta a rivelarsi il dettaglio fondamentale: per la prima volta la *kommunalka* diventa sì il luogo deputato alla creazione collettiva, alla discussione e alla trasmissione del sapere condiviso...ma i membri di quel circolo si sono scelti in base ad affinità elettive che conferiscono tutto un nuovo significato al concetto stesso di coabitazione.

Jackson al contrario rifiuta l'uso del termine "seconda avanguardia sovietica", dal momento che prima degli anni Ottanta erano ben pochi gli artisti a reclamare un'effettiva appartenenza ad un movimemento che mirasse alla rinascita dell'avanguardia storica.[85] La mancanza di informazioni relative alle Avanguardie storiche a lungo professata dagli andrebbe ridimensionata: anche se la visione diretta delle opere non era sicuramente incoraggiata, i più intraprendenti tra i giovani dissidenti non mancavano certo di occasioni per entrare in contatto con i loro illustri antenati.[86]

Grazie al mercato nero delle pubblicazioni di settore, presto copie del pionieristico saggio *"The Great Experiment"* di Camilla Gray (1962) cominciarono a circolare, mentre gli scritti di Nikolaj Chardižev sull'Avanguardia potevano essere visionati presso la biblioteca del Museo Majakovskij; storici dell'arte associati con Io VNIII [*Vsesoiuznyi naučno-issledovatel'skij institute iskusstvoznanija*, Istituto panrusso di ricerca scientifica della storia dell'arte] e lo VNIITE [*Vsesoiuznyi naučno-issledovatel'skij institute teckhničeskoj estetiki*, l'Istituto panrusso di ricerca scientifica del design industriale] pubblicarono inoltre numerosi articoli sull'avanguardia sulle pagine delle riviste *"Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva i architektury"* [Domande d'Arte e architettura sovietiche] e *"Sovetskoe iskusstvoznanie"* [Storia dell'arte so-

[84] V. Tupitsyn, *The museological unconscious*, op. cit., p. 47

[85] M. J. Jackson, *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, (Chicago: University of Chicago Press, 2010), p. 3

[86] Vasil'ev ispezionava i pezzi presenti nei depositi della galleria Tret'jakovskaja in qualità di restauratore, Neizvestnyj dichiara di aver avuto modo di visionare le sale dell'avanguardia grazie alla benevolenza degli impiegati museali, Bulatov afferma di aver solo sentito parlare di un dipinto costituito unicamente da un quadrato nero e che, pur senza averlo mai visto, solo il concetto era bastava ad affascinarlo profondamente.

vietica] lungo tutti gli anni Sessanta e Settanta.[87] Non va poi dimenticato il ruolo della critica sovietica che, pur citandoli sempre come esempi formalisti da evitare, aveva inconsapevolmente contribuito alla diffusione della loro conoscenza tra gli artisti più giovani. Tramite fondamentale per acquisire ulteriori informazioni sull'avanguardia e gli sperimentalismi contemporanei erano la rivista polacca *Pol'ša*, la cecoslovacca *Vytvarné umenì* e l'estone *Kunst*.

Per gli artisti non conformisti più intraprendenti furono molto importanti le mostre tenutesi tra il 1960 e il 1968 al Museo di Stato 'Majakovskij' di Mosca: attraverso gli sforzi dello studioso Nikolaj Chardžev e del giovane poeta Gennadj Aigi, il Museo Majakovskij ospitò una serie di mostre importanti che inclusero opere di El' Lisickij nel 1960, Michail Matiušin e Pavel Filonov nel 1961; Kazimir Malevič e Vladimir Tatlin nel 1962, Vasilij Čekrygin nel 1964; Elena Guro e Boris Ender nel 1965; Michail Larionov e Natalia Gončarova nel 1965; a cui va aggiunta una celebrazione notturna della poesia di Velimir Chebnjkov il 12 Novembre 1965.[88]

Finalmente nel 1962 si formò un gruppo coscientemente d'avanguardia, il gruppo Dviženie [Movimento],[89] che comprendeva, oltre al fondatore Lev Nusberg, gli artisti Francisco Infante, Anatolij Krivčikov, Vladimir Sčerbakov, Viktor Stepanov, Michail Dorochov, Vladimir Akulinin, e Galina Bitt. L'interesse principale era rivolto alla diffusione e allo sviluppo dell'arte cinetica, alla progettazione di ambienti artificiali e alla messa in scena di spettacoli all'aperto vicini ai coevi esperimenti occidentali in termini di performance e body art. È forse il primo momento in cui si possa realmente affermare che l'arte sovietica fosse al pari con la sua controparte occidentale: erano finalmente entrati nella contemporaneità. La missione estetica dei cinetici, volta alla compenetrazione del mondo naturale ed artificiale, era senza dubbio influenzata dai repentini mutamenti in ambito scientifico che stavano elettrificando con inaudito entusiasmo il popolo sovietico: il lancio dello Sputinik nel 1957, la costruzione della cittadella scientifica siberiana di Akademgorodok nel 1958, il primo viaggio di un uomo nello spazio nell'aprile 1961, che trasformò il cosmonauta Jurij Gagarin nella prima 'icona pop' dell'areonautica sovietica, ed infine la rivoluzione scientifica e tecnologica

[87] M. J. Jackson, *The Experimental Group*, op. cit., p. 56

[88] M. J. Jackson, *The Experimental Group*, op. cit., p. 55-56

[89] Si veda il catalodogo *Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung*, Moskau 1962-1977 (Bochum, Germany: Museum Bochum, 1978)

[*Naučno-teckhničeskaja revoliutsija, o NTR*][90] adottata quello stesso anno dal partito comunista sovietico come una delle pietre angolari del suo programma politico ed economico. In quella atmosfera di pervasiva tecnofilia Nusberg fu in grado di convincere l'ufficialità sovietica dell'attualità di queste fantasie pop-scientifiche, che gravitavano esplicitamente verso le estetiche costruttiviste e suprematiste degli anni Venti. Bowlt a questo proposito sottolinea che, pur restando inoppugnabile che l'estesa riappropriazione dell'avanguardia sovietica sia da considerarsi compiutamente applicata non prima della metà degli anni Settanta, le radici di questo legame 'spirituale' possono, nel caso del gruppo Dviženie, essere rintracciate già nel decennio precedente.[91]

È importante sottolineare come questa controcultura urbana fosse caldamente incoraggiata e sostenuta in particolare dalla nutrita delegazione diplomatica internazionale di stanza nella capitale.[92] Ekaterina Degot' sottolinea come gli acquirenti stranieri spesso non acquistassero i dipinti nonconformisti perché in essi vi avessero rintracciato sprazzi di ineguagliabile genio artistico o libertà espressiva, ma piuttosto in qualità di antropologici 'segni della sofferenza' [*znak stradanija*].[93] Era idea condivisa che solamente attraverso una revitalizzazione del represso sociale potesse essere raggiungibile il progressivo smantellamento dell'impalcatura dittatoriale del regime: Allen Kassof identificava la risposta positiva degli *stiliagi*[94] alla cultura straniera come una misura della loro disillusione riguardo allo stato attuale delle cose in patria.[95]

[90] M. J. Jackson, *The Experimental Group*, op. cit., p. 34

[91] Bowlt, "Legacy of the Russian Avant-Garde", in *Forbidden Art: The Postwar Russian Avantgarde*, exh. cat. (New York: Distributed Art Publishers, 1998) pp. 49-82

[92] Alxander Marshak pubblicò sulle pagine del settimanale Life (28 Marzo 1960) un sensazionale exposé dedicato all'arte non ufficiale sovietica intitolato *"The art of Russia... That Nobody Sees"*. Marshak, uno scrittore americano, riuscì, grazie all'aiuto di Georgij Kostaki, ad entrare nel mondo non ufficiale: visitò gli artisti nelle loro case ed atelier ed esaminò i contenuti dei depositi e dei fondi speciali dei maggiori musei di Mosca e Leningrado, dove erano tenuti segregati i capolavori dei grandi maestri dell'avanguardia. Stranamente, l'articolo passò praticamente inosservato in Occidente, e quasi nessuno notò le implicazioni politiche e gli echi sensazionali che comportò invece in Unione sovietica, tra cui una reprimenda ufficiale agli interessati ed il licenziamento di sedici persone direttamente responsabili dell'accesso di Marshak ai fondi speciali, ma soprattutto la chiusura definitiva di questi tesori agli occhi degli stranieri, specialmente americani, per evitare il ripetersi di tali incidenti. Si veda I. Mead e P. Sjeklocka, "The Varvaristy", op. cit., pp. 124-125

[93] E. Degot', *Russkoe iskusstvo XX vela*, (Moscow: Trilistnik, 2000), p. 155

[94] Già dal 1949 la stampa sovietica (in particolare la rivista Krokodil) aveva iniziato a riconoscere questo fenomeno sociale, etichettandone i ribelli protagonisti come *stiliagi*: giovani che vestivano 'indecentemente' all'americana, con bleu jeans e capelli lunghi, e fondamentalmente manifestando una frattura profonda con la generazione precedente.

[95] A. Kassof, "Youth vs. the Regime: Conflict in Values", in *Problems of Communism*, 3 (VI) 1957, pp. 15–23, cit. in O'Mahoney, "Juvenile delinquency and art in Amerika", op.

Questa tendenza venne poi interiorizzata da alcuni critici che a partire dagli anni Settanta dedicarono diversi studi all'analisi dell'Espressionismo astratto americano in qualità di 'arma contro la guerra fredda', o strumento di imperialismo culturale;[96] di rimando, proprio per lo stesso motivo, i dissidenti sovietici vennero visti dalle autotità locali come un pericoloso tramite per il dilagare della decadenza borghese e come sostenitori dell'imperialismo occidentale. Rabin ricorda il clima di rassegnata attesa dell'inevitabile chiamata che accompagnava ogni riunione dei Lianozoviti:

> "I nostri ricevimenti erano un grande successo. Gli ospiti camminavano, a volte in gruppi, lungo la stretta stradina che portava dalla stazione dei treni alla nostra baracca. Venivano anche gli stranieri. Era un bello spettacolo vedere le loro splendide limousine, che ricordavano uno dei 'sigari blu'...parcheggiate fuori dalla nostra scura, tozza baracca. I nostri vicini, senza dubbio, ci avevano da tempo segnalati 'a chi di dovere'. Quindi ci stavamo aspettando una visita da parte dei miliziani ormai ogni giorno".[97]

La storia dell'arte non ufficiale è costellata, come vedremo, di rappresaglie amministrative, con la chiusura di mostre semilegali dopo poche ore dalla loro apertura, l'espulsione dall'Unione degli Artisti di coloro che osavano presentavano in quei contesti le proprie opere, la loro detenzione per brevi periodi da parte della milizia sulla base di falsi pretesti ed il loro essere convocati dal KGB per degli interrogatori a puro scopo intimidatorio.[98] Questa forma di 'bullismo burocratico' portò gli artisti ad essere costantemente

cit., p. 8

[96] All'interno di questi contributi, molta importanza è stata data al ruolo avuto della *United States Information Agency (USIA)* e del Consiglio Internazionale del Museum of Modern Art (MoMA) di New York. Gli eventi chiave di tale politica culturale sono indinviduabili nelle collettive itineranti "Jackson Pollock 1912-1956" e "The New American Painting (1958–59"), da loro promosse e prodotte. Si veda M. O'Mahoney, Juvenile delinquency and art in Amerika, Art on the line 2004/1 (1), pp. 1-18

[97] Наши приемные дни имели оргомный успех. По узкой дорожке, ведущей от станции к нашему бараку, порой целыми группами шли посетители. В гости не раз приезжали иностраннцы. Было дико видеть проскошные лимузины, этакие 'голубые сигары', которые и в Москве не часто увидишь, возле темного приземистого барака. Соседи уже наверняка донесли 'куда следует'. Мы с Валей ужасно боялись неприятностей и со для на день ждали визита милиции".

O. Rabin, cit. in Drugoe iskusstvo, op. cit, p. 39

[98] Nel marzo 1969 Oscar Rabin, Boris Svešnikov, Vladimir Nemuchin, Dimitri Plavenskij e Lev Kropivnivkij programmarono una mostra all'Istituto dell'economia mondia e della relazioni internazionali: chiuse quarantacinque minuti dopo l'apertura. La personale di Oleg Celkov al Centro degli Architetti nel 1971 venne chiusa dopo appena un quarto d'ora. Gli spettatori della mostra di Komar e Melamid nell'appartamento di quetsi ultimi vennero prelevati e portati alla centrale di polizia per essere interrogati. Si veda A. Glezer, "The

sotto la minaccia, per altro concreta e sapientemente coltivata da chi di dovere, di poter avere in qualisasi momento misure estreme prese ai loro danni.[99]

A Mosca, alcuni dei membri più avventurosi nella sezione moscovita dell'Unione degli artisti formò il Gruppo degli Otto, declinando il Realismo socialista in uno stile definito dalla critica 'severo' [*surovyj*] in cui sperimentarono anche con l'astrazione (tra di loro, Eduard Štejnberg, Vladimir Veisberg e Pavel Nikonov), o con ritratti impressionisti che enfatizzavano la luce e il colore alle spese della forma realistica (Boris Birger): non una rivolta contro l'etica comunista, ma piuttosto un tentativo di 'fornire un volto umano al comunismo stesso'.[100] Gli scultori Ernst Neizvestnyj e Vladimir Sidur iniziarono a spingere i propri progetti monumentali in una direzione più espressionistica e il maestro Eli Beljutin aprì una scuola semi-ufficiale dove l'Espressionismo Astratto gradualmente divenne lo stile prediletto. Nel giugno 1960 ebbe luogo la mostra del Gruppo degli Otto (Nikolaj Andronov, Leonid Berlin, Vladimir Veisberg, Natal'ja Egoršina, Konstantin Mordovin, Michail Nikonov, Marija Favorskaja e Michail Ivanov) alla sezione moscovita dell'Unione degli artisti: la mostra venne duramente criticata dai rappresentanti del Ministero della cultura, da alcuni artisti della generazione precedente, ancora fedeli allo stile realista, e da diversi storici dell'arte. Gli artisi non si fecero però scoraggiare dalle aspre critiche e difesero a gran voce il proprio sforzo progressista, invocando invece negli avversari una scintilla di modernità:

> "Ricordo che alla discussione della mostra del 9 giugno 1961 Pavel Nikonov, che stava tenendo un discorso, colpì il tavolo con il pugno e gridò: 'Non ci danno commissioni, si rifiutano di riconoscere le nostre opere, ma io sono un uomo vero, e dannazione, voglio mangiare!' ".[101]

La commissione, guidata dal preside del dipartimento di pittura Andrej Gončarov, incaricata di investigare sui metodi di insegnamento di Beljutin, riassumeva con queste righe i pericoli posti dall'emergere della pittura astratta:

Struggle to Exhibit", in Golomshtok and Glezer, *Soviet Art in Exile*, pp. 111-12; e M. Rueschemeyer, "Introduction: Emigrating from the Soviet Union", in "Soviet emigré artists: Life and work in the USSR and the United States", *International Journal of Sociology*, 15(1/2), 1985, p. 7

[99] A. Erofeev, "Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s", op. cit. p. 40

[100] G.P. Piretto, *Il radioso avvenire.*, op. cit., p. 267

[101] "Я помню, как на обсуждении выставки 9 июня 1961 года Павел Никонов, выступая, со свей силой грохнул кулаком по кафедре и заорал: 'Нам не дают заказов, не принимают вещи, но я же живой человек, и, черт возьми, я жрать хочу!' ".
V. Kostin, citato in "Drugoe iskusstvo", op. cit., p. 74

> ”E. Beljutin è uno sfacciato rappresentante dell’espressionismo contemporaneo. La sua arte e i suoi metodi d’insegnamento contraddicono completamente l’arte sovietica. Non c’è posto per l’astrazione negli istituti sovietici d’istruzione superiore! I membri del comitato credono che ogni ulteriore attività di Beljutin nel dipartimento possa portare al completo disfacimento del valido lavoro che il capo del medesimo dipartimento, A. D. Gončarov, ha portato avanti. I membri del comitato credono che l’astrattismo, di cui Beljutin è un propagandista, sradichi le fondamenta su cui è costruita l’arte sovietica, che essi sono obbligati a proteggere con tutte le loro forze”.[102]

Il risultato del suo licenziamento dall’Istituto Poligrafico di Mosca fu che il suo atelier divenne uno dei punti nevralgici di raccolta della compagine giovanile della contro-cultura dissidente:[103] qui nel Novembre 1962 iniziò a germogliare l’irriverente proposta di organizzare una mostra interamente non ufficiale negli ambienti dell’albergo moscovita Junost’. Dopo una preview durata solo poche ore, che ebbe luogo nella sera del 26 Novembre all’interno dello studio di Beljutin stesso, alla presenza di corrispondenti esteri,[104]

[102]”Э. Белютин являеця ярким представителем современного экспрессионизма. Его творчество и его метод преподавания полностью противоречат совецкому искусству. Абстракционизму нет места в советском вузе! Члены комиссии считают, что дальнейшее пребывание Белютина на кафедре может полностью ликвидировать ту ценнейшую работу, которую проводит заб. кафедрой А. Д. Гончаров. Члены коммиссии считают, что абстрактионизм, пропагандистом которого являеця Белютин, подрывает основы советского искусства, которые они обязаны оберать, как сформулировал зав. кафедрой А. Д. Гончаров, всеми силами. Поэтому комиссия предлагает Э. Белютину подать заявление об уходе из института по собственному желанию. Члены кафедры во глазе с ее заведующим считают дальнейшую совместную работу с ним невозможной”.

A. D. Gončarov, come cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 56

[103]Elij Beljutin occupava sin dal 1954 la carica di direttore della Scuola-atelier di perfezionamenro dell’Istituto Poligrafico di Mosca, che dal 1958 passò sotto la protezione del Comitato dei grafici. Nel 1959 Beljutin venne licenziato dall’Istituto Poligrafico perchè la sua arte e i suoi metodi d’insegnamento erano del tutto opposti all’arte sovietica... (secondo quando riportato dalla risoluzione del comitato investigativo). Alla fine del 1959 la scuola, che era intanto diventata la prima istituzione educativa privata della storia dell’arte sovietica, trovò dimora sulla via Taganskaja, che dal 1960 divenne sede provilegiata di incontri e discussioni tra artisti, poeti e intellettuali (tra cui si ricordano Vladimir Jankilevskij, Viktor Pivovarov, Boris Žutovskij ed Ernst Neizvestnyj). Parallelamente all’attività pedagogica, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, vennero organizzate delle gite collettive in campagna durante le quali i *beljutincy* si allenavano a dipingere dal vero e, nel decennio successivo, una serie di mostre stagionali ad Abramcevo, luogo per gli artisti ricco di significato e di memorie illustri. Si veda V. Tupitsyn. *The museological unconscious*, op. cit., p. 35; e *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 24

[104]Il 27 Novembre un gruppo di corrispondenti stranieri chiese agli artisti di poter filmare la mostra; all’arrivo di Beljutin, durante una breve intervista gli venne chiesto se questo tipo d’arte fosse effettivamente consentito in Unione Sovietica ed egli rispose in modo genuinamente affermativo, con questo confermando la sincera spinta ottimistica che animava i tentativi espositivi di quegli anni. Il giorno dopo immagini della mostra fecero il giro di

acquirenti e rappresentanti dell'officialità politica, gli venne proposto di esporre al *Manež*, in occasione di un'imponente esposizione dedicata ai "Trent'anni di Pittura Moscovita", sotto il patrocinio della sezione moscovita dell'Unione degli artisti, che era già in corso.

Tra i dipinti opera appunto dei membri dell'Unione era presente una selezione di alcuni artisti sperimentali degli anni Trenta e Quaranta (tra cui Fal'k, Tyšler, Šterenberg e Drevin), e diversi dipinti dello 'stile severo' del Gruppo degli Otto (tra cui Aronov, Birger, Nikonov e Veisberg). La loro presenza, unita all'invito rivolto ad alcune delle personalità più controverse della scena artistica moscovita, ad esporre le proprie opere in una sede ufficiale di tale importanza, faceva presagire un futuro radioso per gli artisti non ufficiali.

La visita pagata da Chruščëv e da un piccolo corteo di *apparatčiki*[105] un paio di giorni dopo l'inaugurazione, il 1 Dicembre, dimostrò invece quanto queste considerazioni speranzose fossero premature: le sale principali contenenti i dipinti semi-astratti di Fal'k, Šterenberg e del Gruppo degli Otto suscitarono poco più che la noia del capo di stato, che invece proruppe, oltraggiato, in un furente attacco d'ira non appena varcate le soglie del secondo piano (ala in cui, tra l'altro, era stato invitato ad accedere dallo stesso Neistvesnyj).

> *"As long as I am Chairman of the Council of Ministers we are going to support a genuine art. Are you pederasts or normal people? I'll be perfectly honest with you. We aren't going to give a kopeck for pictures painted by jackasses. History can be our judge. For the time being history has put us at the head of this state, and we have to answer for everything that goes on in it. Therefore we are going to mantain a strict policy in art...Just give me a list of those of you who want to go*

alcune piattaforme televisive in Europa ed America in un servizio intitolato *"Abstract Art in Bolshaya Kommunisticheskaya Street"*. Durante una conferenza stampa tenutasi poco dopo a Cuba alla missione diplomatica sovietica venne posta la medesima domanda, generando sgomento e incomprensione tra i presenti, che di certo non sembravano al corrente di tali sconvolgimenti all'interno della politica culturale ufficialmente consentita. Questo 'incidente' diplomatico raffreddò non poco i rapporti delle autorità con Beljutin e il suo gruppo di studenti. A questo proposito si veda il resoconto di L. Rabičev, cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., pp. 38-39

[105] L'entourage di Chruščev includeva: Vladimir Serov, primo segretario della sezione della Federazione Russa dell'Unione degli artisti dell'Unione Sovietica; Sergej Gerasimov, primo segretario Unione degli artisti dell'Unione Sovietica; Boris Ioganson, presidente dell'Accademia di belle arti; Ekaterina Furceva, ministro della cultura; Leonid Iličev, presidente della Commissione ideologica di stato; e Dmitri Polikarpov, direttore della sezione culturale del Comitato centrale del partito comunista; così come Michail Suslov e Aleksej Kosygin, membri del Politburo. Si veda L. Rabičev, "Vospominanija o studio E. Beljutina", in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., pp. 89-90

abroad, to the so-called 'free world'. We'll give you foreign passports tomorrow, and you can get out. Your prospects here are zero. What's hung here is simply anti-Soviet. It's amoral. Art should ennoble the individual and arouse him to action. And what have you set out here? Who painted this picture? I want to talk to him. What's the good of a picture like this? To cover urinals with? The people and government have taken a lot of trouble with you, and you pay them back with this crap."[106]

L'esplosione di Chruščëv sembra essere stata provocata dall'imbarazzo nato dall' ennesima manifestazione della sua scarsa competenza in campo culturale, implementata dal nervosisismo scaturito dall'atteggiamento di quei giovani pittori che, nonostante i reiterati tentativi di avvicinamento da parte del potere ufficiale (la pubblicazione del racconto di Solženicyn sulle pagine di "Novyj Mir" era stata autorizzata solo un mese prima), avanzavano pretese pretese assurde e inadeguate, rifiutando di rispettare le basilari norme del decoro sovietico in termini artistici: l'arte deve a qualsiasi costo assomigliare alla realtà.[107] Chruščëv arrivò addirittura ad affermare che, in materia artistica, lui era uno stalinista; dichiarò che quelle erano semplicemente delle distorsioni psico-patologiche della coscienza pubblica: *"They needn't be put in jail, but rather into the madhouse"*. Nel decennio seguente, sotto Brežnev, queste parole vennero seriamente messe in pratica, e, non essendo più possibile utilizzare i metodi del terrore, ed eliminare fisicamente i propri oppositori o esiliarli nei gulag, i manicomi divennero i luoghi designati per la rieducazione forzata delle visioni estetiche 'deviate'.[108] Vladimir Serov diede le sue spiegazioni:[109] il suo scopo era quello di mostare al capo di stato a cosa avesse portato la liberalizzazione ideologica, di mettere di fronte ai suoi

[106]Cit. in Sjeklocha e Mead, *Unofficial Art in the Soviet Union*, op. cit., p. 94; P. Johnson e L. Labetz, eds., *Khrushchev and the Arts: The Politics of Soviet Culture*, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1965), p. 102-3; M. Scammel, "Art and Politics and Politics in Art", op. cit., p. 63; *Drugoe iskusstvo*, op. cit., pp. 91-105

[107]G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, op. cit., p. 269

[108]V. Tupitsyn. *The museological unconscious*, op. cit., p. 44

[109]Le intenzioni degli ufficiali governativi rimangono oscure, ma l'esibizione aggiuntiva sembra essere stata appositamente orchestrata da Vladimir Serov, un convinto sostenitore del Realismo socialista e primo segretario dell'Unione degli artisti che intendeva imbarazzare i liberali che dal 1957 erano diventati i principali protagonisti della ridistribuzione dei posti di comando tra l'intelligencija culturale sovietica (diversi conservatori illustri avevano perso le loro posizioni nell'autunno del 1962, e Serov tra questi). Era chiacchiera diffusa tra i moscoviti che l'obiettivo immediato di quelli che organizzarono al mostra al Maneggio fosse quello di assicurare che Serov riacquisisse il suo posto come presidente dell'Accademia. Infatti in data 4 Dicembre 1962 egli venne rieletto, scalzando il più moderato Ioganson. Si veda P. Johnson, *Khrushchev and the Arts: The Politics of Soviet Culture 1962-1964*, (Cambridge: MIT Press, 1965) p. 8

occhi, come prove intangibili i dipinti che dimostrassero come i sacri principi del realismo socialista fossero stati insozzati da giovani pittori 'blasfemi' e irrispettosi.[110]

La data del 1 Dicembre 1962 è a buon diritto annoverata come il vero inizio dell'arte non ufficiale in URRS;[111] l'8 Marzo 1963 un lungo discorso di Chruščëv ad un incontro tra gli artisti e i capi del partito segnò la fine definitiva del liberalismo in campo artistico:

> *"No matter what abuses are hurled against artists who adhere to positions of realism, and no matter how much glory is heaped on the abstractionists and all other formalists, all reasonable people understand clearly that in the first case, we are dealing with real artists and genuine art, and in the second, with people with perverted tastes whose brains are, so to speak, topsy turvey with ignoble hackwork that insults people's feelings."*[112]

La fine di questo fenomeno, o piuttosto la sua trasformazione in una tendenza artistica generalmente riconosciuta, un'alternativa all'arte ufficiale, anche se severamente censurata e criticata, si verificò a metà degli anni Settanta, nel periodo in cui si tennero le prime mostre legalizzate (prima tra tutte quella organizzata nel 1974 a Izmailovskij Park), e venne creata una specie di Unione ombra degli artisti non ufficiali, il cosiddetto Comitato cittadino dei grafici moscoviti.[113]

Le testimonianze degli artisti presenti nelle famigerate tre sale al secondo piano, sono tutte collegate da una sofferta presa di coscienza del repentino mutamento delle possibilità operative del loro fare arte.

---

[110] I. Golomshtok, "The History and Organization of Artistic Life in the Soviet Union", op. cit., p. 46

[111] Alla riunione del Comitato centrale del 17 Dicembre 1962, alla presenza di quattrocento tra artisti, compositori e scrittori, il portavoce Leonid Ilyčev disse chiaramente che il partito avrebbe rivisto le proprie politiche di liberalizzazione nelle arti e che, da quel momento in avanti, si sarebbe preteso dalla comunità creativa una completa aderenza ai principi del realismo socialista. Durante l'incontro venne letta una lettera di protesta (indirizzata direttamente a Chruščëv) firmata da figure prominenti come gli scrittori Simonov, Erenburg, Čukovskij, e Kaverin; lo scultore Konenkov e l'artista Favorsky; il compositore Šostakovič; il regista Romm e diversi altri. [Le monde, Paris, December 28, 1962] In questo caso, mentre l'intelligencija letteraria sembrava aver alzato un fermo fronte d'opposizione, gli artisti che solo pochi giorni prima avevano esibito al Maneggio rimasero inermi di fronte allo shock provato, e si fecero silenziosi. Si Veda I. Mead e P. Sjeklocka, "The Varvaristy", op. cit., p. 128

[112] *"Khrushchev on Culture"*, Encounter, Pamphlet 9, undated p. 29, cit. in C.J. Fox, "The Politics of Culture in the U.S.S.R: Art and the Soviet Government", op. cit., p. 219

[113] A. Erofeev, Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s, op. cit. p. 42

> ”A quei tempi non sapevo nulla dei retroscena di questa storia e intendevo tutto letteralmente. Io ero un giovane artista che aveva pagato i frutti del suo onesto lavoro, per cui nessuno mi aveva pagato; i quadri erano sulle pareti e guardando al loro scintillare mi sentivo così felice, quasi da svenire (era la prima volta che vedevo i miei quadri su una parete in una grande stanza). Una folla di persone si precipitò all'interno (potevo riconoscere alcuni volti dai giornali) ed iniziò ad urlare, minacciare, accusare, indicare i dipinti ridendo. Era una vera minaccia alla vita. Per quale motivo? Questo evento mi sconvolse e mi cambiò. Mi fece vedere le cose differentemente. Mi forzò a rivalutare quello che stavo facendo prima”.[114]

Jurij Sobolev invece sottolinea come il traumatico scontro del Maneggio avesse messo in luce la necessità, per gli artisti nonconformisti, di unirsi nella difficoltà, nonostante le molteplici differenze di credo estetico che tra loro imperavano:

> ”La potente sensazione della nostra stessa vulnerabilità che [in quell'occasione] abbiamo vissuto fu utile, perché fu questa esperienza che nel tempo ci fece avvicinare gli uni agli altri e ci fece tenere per mano. Nel futuro permise inoltre di costruire dei muri attorno a noi stessi, senza i quali sarebbe stato impossibile sopravvivere. Questa sensazione ebbe un grande impatto su tutta l'arte non ufficiale in Unione sovietica, che ancora non può liberarsi da un certo complesso d'inferiorità”.[115]

Kabakov poi ne mette in luce il clima di perenne insicurezza, il timore di terribili ritorsioni, l'abbassamento drammatico della speranza di un cambiamento in positivo, ”*Before the 'Manezh' was a time of great expectations and terrible fear, but all the same -there were great expectations- afterward only fear, fear everyday that something might happen to you, fear day after day*”.[116]

---

[114] Тогда я не знал всей подноготной этой истории и воспринимал все буквально: я, молодной художник, принес свой искренний труд, за который мне никто не платил, вот картины висят на стенах и я чуть не падаю в обморок от счастья, глядя на их сияние (впервые увидев их на стене в большом зале). Ворвалась толпа льудей (многие узнаюця по газетам), орали, ургождали, обвиняли, тыкали пальцами в картины, смеялись. Реальная угроза расправы. За что? Это событие меня потрясло и перетряхнуло. Оно заставило меня по-иному оценить то, что я делал до этого.”

V. Jankilevskij, cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 95

[115] Мощное ощущение собственной беззащитности, которе мы испытали, было полезным, но именно оно заставляло нас время от времени подходить друг к другу и держаться за руки. А впоследствии и выстраивать стены, без которых вполне можно было бы жить. Оно повлияло и на все неофициальное искусство в стране, которое и по сей день не может избавиться от неестественного комплекса неполноценности.”

Ju. Sobolev, cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 96

[116] Kabakov, 60-e–70-e... Zapiski, p. 19, cit. in M. J. Jackson, *The experimental group*, p. 53

All'interno di questo tipo di creatività, come abbiamo già accennato, il valore maggiore era riservato alla sincerità dell'emozione, all'individualità del linguaggio che uscisse dalla standardizzazione realista, e al lirismo del messaggio. Da questi assunti derivò una polifonia di linguaggi connotata da uno stile piuttosto vago, una tendenza all'amatorialità, e alla disseminazione di spunti criptati ad una serie di relazioni profonde a cui solo i membri di una data comunità, dimora naturale dell'*homo sovieticus* kabakoviano, possono avere accesso e pertanto giungere ad una comprensione profonda e completa.[117]

> *"In the USSR, where 'collective monologue' and 'collective seeing' became reciprocal ways of life, one could easily translate images or even brush strokes into words. In the communal world, this horizon of seeing is linked to the phenomenon of cathartic merging with an identificatory icon, i.e., it is not visuality but psychedelia. I am talking about perestroika zrenia (optical recostructing) of immense proportions."*[118]

Non essendoci un vero mercato per le opere in questione, per gli artisti non era importante tanto il risultato finale, quanto piuttosto il percorso di ricerca intrapreso. Il processo creativo, le meditazioni e le epifanie che ne derivavano avevano dunque un valore decisamente maggiore rispetto al quadro finito; l'oggetto estetico dotato di un'intrinseco valore era percepito primariamente in quealità di mezzo per la resa materiale di tutto quello che di immateriale ci andava dietro: le osservazioni, commenti, discussioni, idee, invitando a sua volta lo spettatore a non fornire un giudizio di valore, ma ad aprirsi al dialogo attivo con l'opera, a commentare e a discutere.[119] Il valore della parola e del discorso, come vedremo, acquisirà un ruolo fondamentale all'interno della pratica metodologica della seconda generazione non conformista, quella dei Concettualisti degli anni Settanta. Tupicyn basa la sua argomentazione sulla teoria che l'inconscio ottico del popolo sovietico fosse strutturato come un discorso comunitario. L'alto livello di reciprocazione che esisteva tra il discorso comunitario e il repertorio iconografico del realismo socialista era a sostegno della tesi che il realismo socialista non potesse funzionare senza la percezione comunitaria; allo stesso identico modo, di rimando, la percezione dell'arte non conformista degli anni Sessanta non potrebbe essere compresa in assenza della disposizione naturale 'logocentrica' dell'artista sovietico. Kabakov non

[117] A. Erofeev, "Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s", op. cit. p. 43
[118] V. Tupitsyn, *The museological unconscious*, op. cit., p. 2
[119] A. Erofeev, "Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s", op. cit. p. 44

crede che un vero artista visuale possa realmente esistere in Russia, perché "*speech [...] it's behind everything, I do no see, I speak.*"[120]

Nel 1956 comparve sulla scena anche il Gruppo (o Scuola) di Lianozovo, che attorno alla figura di Evgenij Kropivnickij, artista e poeta, raccoglieva la moglie Ol'ga Potapova, la figlia Valentina Kropivnickaja con il marito Oscar Rabin, il figlio Lev Kropivnickij,[121] Vladimir Nemuchin con la moglie Lid'ja Masterkova, e l'amico Nikolaj Večstomov, così come i poeti Vsevolod Nekrasov, Genrich Sapgir e Igor Cholin. Stilisticamente avevano poco o nulla in comune, se non il desiderio di porsi come alternativa socioculturale alle proposte prefissate dall'alto: "*they sought to create a neocommunal body, but in a volontary and noncohercitive way.*"[122] Attorno al mese di maggio iniziarono a tenersi visite regolari alla residenza dei Lianozoviti, e tra i frequenti visitatori non mancavano gli stranieri. Lo stereotipo della critica ufficiale che vedeva le influenze anti-realistiche di Rabin e compagni come sintomo di una profonda distorsione politica,[123] una sottomissione culturale

[120]V. Tupitsyn, "From the Communal Kitchen: A Conversation with Ilya Kabakov", *Arts*, October 1991, pp. 53-54

[121]"Anche la cosiddetta 'arte' di L. Kropivnickij e N. Večtomov è estranea alla nostra ideologia e non può essere accettabile per la società sovietica e per le arti visive. Le loro opere ideali non dirigono l'uomo sovietico all'adempimento dei compiti posti dinnanzi al popolo sovietico dal Partito popolare e dal Governo sovietico. In più, essi si oppongono direttamente agli obiettivi delle belle arti di propagandare le idee del partito".

"Так называемое 'творчество' Л. Кропивницкого и Н. Вечтомова также являеця чуждым нашей идеологии и не может быть приемлемым для советского общества и изобразител'ного искусства. Их безыдейные произведения не нацелвают советского человека на выполнение задач, поставленных перед советским народном партией и правительством, а, наоборот, идут вразрез с этими задачами изобразительного искусства в деле пропаганды идей партии."

"Ne izvraščat' sovetskogo dejstvitel'nost' ", *Moscovskij Chudožnik*, 26 Maggio 1967, Cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 139

[122]V. Tupitsyn, *The museological unconscious*, op. cit., p. 35

[123]"L'esempio di Oskar Rabin è l'incarnazione di un modello molto particolare: lo scavo individualista nel sé, un'appartente personale indifferenza e, non si ha tempo per guardarsi indietro, si è già sul bancone della propaganda borghese: forniti di un etichetta con il prezzo e di uno specifico pacchetto. [...] Pensate che questi venditori vi apprezzino come artisti? No, sputano su artisti come voi. Voi servite come merce politica. Vogliono usarvi per incrementare la posta in gioco della propaganda borghese. Questo è il vostro prezzo in Occidente, e null'altro".

"Пример Оскара Рабина - это сама схема: индивидуалистское самокопание, кажущаяся собственная индифферено́ст', и не успел оглянуться, ты уже на прилавке буржуазной пропаганды - оценен, расфасован и преподнесен в надлежащей упаковке. [...] Думаете, ценят вас эти спекулянты как художников? Плевали они на вас, художников. Вы нужны как политический товар - чтобы бросить вас на поднятие акций буржуазной пропаганды. Вот ваша цена на Западе, и другой цены вам нет".

V. Ol'ševskij, "Dorogaja cena čečevičnoj pochlebki", *Sovetskaja kul'tura*, 14 giugno 1966, cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 133. Recensione sovietica alla mostra "Oskar Rabin,

alle lusinghe borghesi dell'arte occidentale, e americana in particolare, veniva senza dubbio implementato, se non direttamente confermato dalla fila di limousines diplomatiche che Rabin ricorda parcheggiate in fila di fronte alla sua baracca: l'ossimoro era tanto evidente quanto pericoloso, e la possibilità di una denuncia alle autorità sempre tacitamente presente. Oscar Rabin e Igor Cholin erano i soli a condividere una stessa predisposizione molto tagliente verso la sfera sociale della rappresentazione artistica, a metà tra l' 'estetica del grottesco' e la poesia dell'assurdo degli 'oberiuty':[124] essi venivano visti come i 'mitologi del mondo delle baracche', i vati di un'arte d'opposizione, in cui

> "lo scuro, innevato, espressivo mondo delle baracche di Rabin, di mucchi di rifiuti e gatti affamati, così come i 'carri armati' monosillabici, onnicomprensivi ma concisi, di Cholin, che erano nati sul confine del romanticismo e del grottesco, creavano una sorta di sopravvivenza socio-disperata'.[125]

Rabin, dichiara che, nonostante gli sforzi iniziali, la sua essenza si era rivelata essere intrinsecamente ostile alle regole imposte dal Realismo socialista:

> *"Comme un damné, face à mon chevalet, j'essayais de peindre des tableaux léchés, édulcorés, convenables, susceptibles de plaire aux autorités. Je détruisais mes toiles au fur et à mesure. Je ne pouvais pas les voir. [...] c'était un véritable carnage. Il faut dire que mes amis, Sapguire, Kolia, Lev surtout étaient du même avis que moi. J'étais incapable de faire du réalisme socialiste."*[126]

Per quasi due decadi, fino alla sua emigrazione in Francia nel 1977, la carriera di Rabin sarebbe stata marcata da una opposizione irremovibile alle autorità sovietiche: egli divenne il modello da seguire per tutti quegli artisti che non volevano essere assimilati dalla 'megamacchina' della cultura ufficiale che

paintings (1956-1966) tenutasi dal 10 giugno al 3 luglio 1965 alla Grosvenor Gallery di Londra.

[124]OBERIU (*Ob"edinenie real'nogo iskusstva*, Unione dell'arte reale) un collettivo d'avanguardia con tendenze assurdiste fondato nel 1928 da Danilii Charms e Aleksandr Vvdednskij. Gli oberisti erano percepiti come l'anello mancante tra la prima avanguardia degli anni Venti e la seconda degli anni Sessanta.

[125]"Ночной, заснеженный, экспрессивный мир бараков, помоек и голодных котов О. Рабина, как и емкие, односложно лаконичные 'танки' И. Чолина, рожденные на грани романтики и гротеска, создавали некий сериал социально-безнадежвыйти выживания."

L. Kropivnickij, citato in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 13

[126]O. Rabine, *L'artiste et les bulldozers. Etre peintre en U.R.S.S.*, p. 82

rifiutavano di rimanere nell'ombra. Sin dal principio Rabin aveva visto la pittura come un evento pubblico, un affare politico e sociale, prima ancora che artistico, concezione questa che lo metterà inevitabilmente in contrasto con l'altro polo dissidente, quello formato dai proto-concettualisti riuniti attorno a Kabakov nel gruppo di Sretenskij Bul'var.

Alla sua richiesta di prendere parte alla mostra che si stava organizzando a Beljaevo, Kabakov rispose: *"All my life I have been crawled on all fours. I stand up on four feet. And you are trying to stand like a normal person on two legs"*.[127] Rabin però non era per nulla spaventato di osare 'camminare su due gambe, come un uomo', egli era ormai anziano ma l'unica persona in cui gli artisti della generazione successiva potevano identificarsi, e prendere a modello. Kabakov di lui scrive: *"The entire 1960s took place at times under his banner -his initiative, his influence"*,[128] riconoscendone dunque il ruolo insostituibile in termini di organizzatore ed animatore della prima generazione dissidente, ma contestandone apertamente il credo stilistico, denunciandone la natura ancora fortemente legata ai canoni tradizionali del MOSCh, *"Oskar is a completely MOSKH-ish painter: his way of treating the surface, the construction of space, composition and tonality. All of these things are part and parcel of good, normal academic schooling"*.[129]

Al polo opposto Masterkova e Nemuchin (così come Kropivnickij e Potapova) non condividevano lo spirito ribelle di Rabin e la sua attrazione verso la glorificazione degli scums urbani, ma al contrario preferivano allontanarsi dalle tematiche della quotidianità e dai mezzi del figurativo, diventando uno dei primi luoghi in Unione Sovietica dove il rilancio formalistico dell'arte astratta aveva una concreta possibilità di attecchimento. Ciononostante tutto la compagine dei lianozoviti fu sempre caratterizzata, al contrario di altri gruppi, dal fortissimo desiderio di essere sentiti, di sfidare più o meno apertamente le imposizioni secondo cui invece quella voce doveva rimanere ben nascosta all'interno delle baracche da cui provenivano.

L'intero sistema dell'arte non ufficiale soffriva di quello che Kabakov ha chiamato *samoneslyšimost'*, ossia l'impossibilità di sentirsi:[130]

[127] Komar e Melamid, estratto dell'intervista pubblicata in R. e M. Baigell, *Soviet Dissident Artists: Interviews after Perestroika*, (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995)
[128] Kabakov, *60-e–70-e...*, p. 135
[129] Ibid., p. 136
[130] Ibid., p. 147

> *"This situation inevitably meant that all criteria for the quality of a work were distorted. What were these pictures or concepts for the disinterested outside world? What were they not only for us, their creators, but also for other people? This tormenting question hung like the sword of Damocles over everyone who had to work for many years without objective criticism or- and this was even worse- only ever met with the well meaning approval of family and friends."* [131]

Dopo il 1962 la cultura dissidente si sviluppò in spazi angusti, privati, tra le cucine comuni e gli atelier si trovavano ed esponevano 'alla meglio' gruppi formatisi tramite un'auto-selezione, una sorta di sottocultura sovietica opposta al settismo dogmatico della triade Accademia-Ministero-Unione, i soli ad essere autorizzati alla gestione delle commissioni e delle possibilità espositive. In questo ambiente, nessuna distanza separava gli artisti dalla produzione e dal consumo dell'arte stessa; le riproduzioni e le recensioni non circolavano tra un pubblico più ampio, di fatto nessuno, oltre al ristretto circolo degli artisti non conformisti stessi, era realmente consapevole ed aggiornato rispetto ai risultati che ognuno otteneva in modo autonomo ed isolato. Gli appartamenti e gli atelier moscoviti divennero, nelle parole di Neizvestnyj, sede di una 'cultura delle catacombe'. Questo stile di vita intensamente socializzato si dimostrò essere allo stesso tempo estremamente frustrante ma anche fruttuoso, generando nella sua modalità perversa, come la *kommunalka* stessa, *"a perfect situation for constant exchange and contact through always being surrounded by other people"*.[132]

Secondo la storica dell'arte Natal'ja Tamruči,[133] in questa situazione di frustrazione estrema venne a crearsi una vera e propria 'cultura schizoide', fondata sul tentativo da parte di individui 'ai margini' di compiere esperienze simili alla malattia, aiutati dall'alcol e dalle sostanze che alterano la coscienza, registrandone gli effetti per mezzo della pratica artistica. Oltre che una nuova pratica culturale, andava diffondendosi un nuovo linguaggio basato sul delirio: per ottenere la forma più immediata di comunicazione, ci si vedeva costretti a ricorrere al meno comunicativo, o sarebbe meglio dire il meno direttamente comprensibile, degli strumenti.

[131] Ilya Kabakov, Intr. a Paul R. Jolles, *Memento aus Moskau* (Cologne: Wienand Verlag, 1997). Translation cited in Boris Groys, "The Movable Cave, or Kabakov's Self-Memorials", in Groys, Ross e Blazwick, *Ilya Kabakov*, Phaidon Press, 1998, pp. 42-43

[132] Ilya Kabakov, cit. in *Art Monthly*, April 1989, p. 8

[133] N. Tamruchi, *An Experience of Madness. Alternative Russian Art in the 1960s-1990s*, Roseville East, 1995

> "Il delirio divenne lentamente una forma di comunicazione, e da questo stato di pazzia nacque un conglomerato di punti di vista paradossali entrato nella cultura moscovita con il nome di 'cultura schizoide'.[...] Gli 'schizoidi' percepirono in modo straordinariamente preciso la disfatta della ragione e la necessità di altri mezzi per sopravvivere all'assurdo che li circondava".[134]

Il centro delle riunioni deglii schizoidi (tra cui si annoverano gli artisti Zverev, Charitovov, Kropivnitskij, Kozlov, Kovenatskij e Piatnickij, oltre ai poeti Gubanov, Cholin e Sapgir[135] divenne il salotto dello scrittore Jurij Mamleev a Južinskij Pereulok: "Lì tutti erano uniti da una forma di coltivato delirio."[136]

Le personalità a tutt'oggi più venerate e conosciute dell'*andegraund* sono quelle di tre irregolari come Vasilj Sitnikov, Anatolij Zverev e lo Vladimir Jakovlev, pittori che avevano sperimentato da vicino, a causa della loro vita sregolata e ai margini della società, il sistema sovietico delle cure psichiatriche.[137] Anche Tupicyn sembra attestare la mitizzazione di questo tipo di personaggi, individuando, all'interno della sua mappatura dell'arte dissidente degli anni Sessanta, quattro tipologie principali: il vagabondo, il santo folle [*jurodivyj*], l'hippie e lo schizoide.[138] Il primo tipo si identifica principalmente con la figura di Anatolij Zverev. Il ruolo del santo folle, come quello del vagabondo, è inseparabile dalla tradizionale oppostizione russa al potere costituito. L'ubriacone e il folle insignito di mistici significati erano autorizzati a forme di espressione sociale (o asociale) che erano invece proibite agli ordinari membri della società. Vasilj Sitnikov riusciva ad impersonare il folle in modo particolarmente persuasivo.[139] L'artista Vladimir Piatnickij, che morì di overdose nel 1978, può essere considerato l'incarnazione russa delle tendenze auto-distruttive sulla scia della Beat generation; mentre Vladimir

[134] N. Tamruči, "Iz istorii moskovskogo avangarda", *Znanie/Sila*, 1991, 5. Cit in Vanin, "Il mio colore preferito è quello che non fa male", op. cit., p. 149

[135] Ju. Mamleev, cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., pp. 33-35

[136] Там всех объединял бред, который сознательно культивировался".
I. Dudinskij, cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 32

[137] M. Vanin, "Il mio colore preferito è quello che non fa male", op. cit., p. 149

[138] V. Tupitsyn, *The museological unconscious*, op. cit., p. 44

[139] Nel 1951 venne aperta nell'appartamento di Sitnikov, che era assistente alla Scuola Superiore di Belle Arti di Mosca (MVChPU), l'accademia privata di 'Vaška il Lanternista' : "Gli sfortunati artisti con scorci di genio erano trascinati verso di lui, quarantenne carismatico appassionato d'arte, con un innato dono di insegnante, despota ed ipnotizzatore".
"К нему, любителю искусства, сорока лет от роду, наделенному врожденным даро педагога, деспоста, гипнотизера, тянулись обездоленные рисовальщики с проблесками гениальности".
V. Vorob'ev, citato in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 10

Jakovlev, che passò buona parte della sua vita adulta all'interno di strutture psichiatriche, e che nonostante la progressiva cecità continuò fino alla fine a dipingere i suoi espressivi ritratti e nature morte, è a buon titolo considerato il maggiore rappresentante della cultura schizoide.

Alcuni di quelli che dopo il 1954 vennero liberati dai campi di lavoro sparsi ai quattro angoli dell'Unione, e che non avevano ottenuto il permesso di stabilirsi nella capitale, finirono per optare per la cittadina di Tarusa, posizionata a circa centotrenta chilometri da Mosca; qui presero casa anche il poeta ed artista Arcadij Šteinberg ed il pittore Boris Svešnikov. Nel 1960 Tarusa era diventata il centro della vita artistica sovietica: un gruppo di letterati (tra cui Nikolaj Zabolockij, Nadežda Maldelstam, Ariadna Cvetajeva-Efron, Kazakov, Maksimov, e Okudžava) divenne assiduo frequentatore della città, e presto iniziò il costante pellegrinaggio di giovani artisti e poeti (Dmitri Plavinskij si trasferì nel 1962 e Anatolij Zverev e Aleksandr Charitonov erano suoi assidui visitatori). La casa di Šteinberg venne trasformata nella 'cittadella dei giovani':

> "L'amore per il classico paesaggio romantico, nello spirito di Claude Lorrain e Maximinian Vološin, che Arkadij Akimovič ha mantenuto per tutta la sua vita, la sua ottima conoscenza delle tecniche pittoriche degli Antichi Maestri (era un laureato dello VChUTEMAS), la sua generale erudizione, la sua vita durante la guerra e la prigionia nel lager, e la sua attitudine pragmatica nei confronti dell'arte - tutto questo faceva di lui un mentore spirituale per i giovani".[140]

Boris Svešnikov era al contrario una personalità molto introversa, la personificazione del mito dell'Artista interamente dedito all'atto del creare. L'influenza di Svešnikov sui suoi contemporanei non può essere sottostimata: questa è evidente nei lavori di Aleksandr Charitonov, Dmitri Plavinskij e Vjačeslav Kalinin.

> "La sintesi del particolare e dell'eterno, dell'esistenzialismo e della cultura, della natura e del cosmo, erano le caratteristiche essenziali che il mondo artistico moscovita ereditò da Tarusa. Sin dalla fine degli

[140] Тяготение к классическому романтическому пейсажу, в духе Клода Лоррена и М. Волошина одновременно, которое Аркадий Акимович пронес через всю жизнь, прекрасное знание живописной технологии старых мастеров (он был выпускником ВХУТЕМАСа), общий культурный багаж, лагерная и военная школа жизни и не прагматичное отношение к искусству сделали его духовным наставником молодых".
G. Manevič, citata in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 16 5

anni Sessanta, l'intera scuola di Mosca avrebbe perseguito la ricerca di significati fuori dal tempo, che avevano avuto inizio nelle opere dei maestri di Tarusa".[141]

Sin dal 1957 iniziò a manifestarsi un fenomeno tipicamente sovietico: le mostre d'appartamento. Una personale di Zverev venne allestita nell'appartamento di Georgij Kostaki, quella di Jakovlev in quello del compositore Andrej Volkonskij; Lidija Masterkova, Dmitri Plavinskij e Michail Kulakov vennero esposti dallo storico dell'arte Il'ja Tsjrlin; Dmitri Krasnopevcev dal pianista Svjatoslav Richter e Vassilij Sitnikov, Dmitri Plavinskij e poi Vladimir Nemuchin dalla collezionista Nina Stevens.[142] Come si può facilmente intuire, le mostre clandestine, rispetto alle pubblicazioni illegali dei *samizdat*, avevano difficoltà esecutive ben più marcate, in termini di logistica, è pertanto potevano avvenire solamente sotto il patronato di alte personalità del mondo culturale filo-dissidente.

Fra i punti di ritrovo della giovane generazione dissidente a metà degli anni Cinquanta possiamo annoverare anche la famosa cantina di Lemport, Silis e Sidur.[143] Ulteriore punto di ritrovo della comunità nonufficiale è quello rappresentato dal Kafe Artičeskoie: qui venivano organizzate riunioni che spesso duravano tutto il giorno, non essendoci altri spazi a disposizione. In poco tempo un circolo bohemienne iniziò a formarsi all' Artičeskoie attorno alle personalità di Juri Sobolev e Ülo Sooster, che comprendeva artisti come Vladimir Jankilevskij, Viktor Pivovarov, Ernst Neizvestnyj e Il'ja Kabakov. All'inizio segli anni Sessanta Jurij Sobolev traslocò in un nuovo appartamento sulla via Kirovskaja, che venne rinominato 'l'Arca di Nolev' (dal doppio cognome Nolev-Sobolev): questo divenne un punto nevralgico di incontri, discussioni, conversazioni...il primo nucleo di quello che sarebbe poi diventato il gruppo di Sretenskij Bulvar'. [144]

"Spesso andavamo negli atelier degli altri, che si trovavano nella stessa zona. Qualche volta - di solito da Kabakov - invitavamo specialisti a

[141] Синтез конкретного и вечного, экзистенции и культуры, природы и космоса и был той интонационной особенностью, которою в художественную жизнь Москвы внесла тарусская школа. Поиском вечных смыслов с конца 60-ш до середины 70-ш годов станет заниматься вся московская школа. Свои истоки она имеет в Тарусе".
Ivi.

[142] G. Manevič, cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 31

[143] G. Sapgir, cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 18

[144] Ju. Sobolev, "Virtual Estonia and No Less Virtual Moscow: An Essay on Island Methodology", in *Primary Documents*, op. cit., pp. 15-28

dare lezioni sulla filosofia, sullo strutturalismo...Non condividevamo un singolo programma o alcun tipo di principio formulare. Era solamente una frequentazione di artisti nei loro laboratori, uno scambio di informazioni e insegnamento reciproco. Nulla più di questo".[145]

La morte di Sooster, il 26 Ottobre 1970, rappresentò un momento di svolta: alcuni ritengono che il suo funerale rappresenti forse il momento mitico in cui i primi impulsi del Concettualismo moscovita iniziarono ad emergere. Pivovarov a questo proposito scrive,

"All of unofficial Moscow came to his funeral, people who had never met one another before. Underground and half-underground Moscow had been rather rigidly divided into sectors, circles. At certain points these circles intersected, but each maintained its own gods, its own rites, and zealously guarded its autonomy. The death of Sooster united and reconciled the most diverse circles".[146]

Piccole mostre, semipubbliche, di durata non superiore alle poche ore, vennero organizzate a Mosca e nei suoi sobborghi per tutti gli anni Sessanta (di solito tre o quattro volte l'anno), nelle sedi del Disk Teatr, del club giovanile Molodežnyj Klub na Mar'inskoj, del Kulturnyj Dom [Casa della cultura], dell'Institut Kurčatov [Istituto di fisica nucleare], al Dom Chudožnika na Žoltovskom [Casa degli artisti] del MOSCh, e al Kafe Sinjaja Ptica [Cccellino azzurro], sponsorizzato dal KOMSOMOL [Kommunističeskij Sojuz Molodëži, Unione comunista della gioventù].[147]

Glezer testimonia quanto fosse difficile riuscire a ritagliare delle occasioni in cui le opere non ufficiali potessero effettivamente essere viste da una fetta più ampia di pubblico: un primo passo in questo senso venne compiuto con il tentativo di Rabin e compagni di organizzare una mostra al Club dei Lavoratori nel Gennaio 1967:

"I made the acquaintance of the Lianozovites and other unofficial painters in December 1966, felt impelled to help them, and offered to arrange

[145]Мы ходили друг к другу в мастерские, которые находились в одном районе, иногда -чаще всего у Кабакова -ученые читали лекции по структурализму, философии... У нас не было какой-либо единой творческой платформы или четких установок. Это было общение художников по мастерским, обмен информацией, взаимное обучение. Не более того."

Ju. Sobolev, cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 67

[146]Pivovarov, *Vliublennyi agent*, p. 71, cit. in Jackson, *The experimental group*, op. cit., p. 274

[147]M. J. Jackson, *The Experimental Group*, op. cit., p. 54

an exhibition in the Druzhba Workers' Club in the street called Chaussee Entuziastov, whose manager was in acquaintance of mine. This exhibition by twelve nonconformist artists... opened on 22 January 1967 and caused a sensation. For this was the first occasion on which it had been possible to get tickets printed and thus give the show wide publicity... the printers accept only texts that have been approved in writing by the censorship... Subterfuge was the only way. The censorship-known officially in Moscow as Glavlit-was submitted invitations to the opening without any mention of the names of the artists involved. The censors overlooked the omission... In two hours the pictures were seen by two thousand people, including Moscow writers, poets and art historians, and foreign diplomats and correspondents".[148]

Attorno alla metà degli anni Sessanta diverse caffetterie cominciarono a spuntare in giro per Mosca, la più famosa tra queste era il Kafe Aelita dulla via Ružeinskaja, poi il Kafe Junost' [Giovinezza] sul Tverskoj Bul'var e più tardi il Kafe Sinjaja Ptica [Uccellino azzurro] sulla via Staropimenovskaja.[149]

A partire dal 1965 'serate-dibattito' iniziarono ad essere organizzate all' 'Uccellino azzurro'; poco dopo il caffè divenne il primo luogo d'incontro per la cultura non ufficiale: qui vi si tenevano performance jazz, letture di poesia, lezioni e mostre dalla durata di una sola notte.[150] La partecipazione del KOMSOMOL nell'incoraggiare e supportare il jazz, la poesia e l'arte anche non allineata tra la gioventù sovietica, mentre riconosceva la presenza diffusa degli interessi culturali occidentali, era simultaneamente un tentativo di re-indirizzare la cultura giovanile per riportare all'interno dei confini del controllo statale anche i sostenitori della cultura occidentale.[151]

Il punto d'arrivo di questo lungo e graduale processo di appropriazione di uno spazio per esporre i propri lavori si ebbe nel settembre 1974, quando, un po' per disperazione un po' per provocazione, Oscar Rabin decise di provare il tutto per tutto e di proporre quindi alle autorità una mostra all'aperto. Il 2 settembre gli artisti (tra i firmatari c'erano Oscar Rabin, Aleksandr Rabin, Evgenij Ruchin, Nadežda Elskaja, Lidija Masterkova, Vladimir Nemuchin, Jurij Žarkich, Vitalij Komar, Aleksandr Melamid, Anatolij Brusilovskij) inviarono una lettera al Comitato cittadino annunciando le loro intenzioni di esporre i propri dipinti nella data di domenica 15 Settembre nel parco di

[148] A. Glezer, "The Struggle to Exhibit", in Golomshtok and Glezer, *Soviet Art in Exile*, pp. 109-10, cit. in M. Rueschemeyer, "Introduction: Emigrating from the Soviet Union", op. cit., p. 7

[149] M. J. Jackson, *The Experimental Group*, op. cit., p. 95

[150] Ivi.

[151] Vedi M. O'Mahoney, "Juvenile delinquency and art in Amerika", op. cit., p. 7

Beljaevo; nel corso della settimana seguente Michail Škodin, presidente del Dipartimento della Cultura al suddetto comitato, suggerì loro di prendere contatto con gli i membri dell'Unione e di organizzare la mostra nella loro sede. Di fronte al netto rifiuto di Rabin Škodin lo informò del fatto che non c'era nessuna legge che di fatto gli impediva di organizzare la sua mostra all'aperto ma che la cosa era, ovviamente, caldamente sconsigliata. Il 15 settembre, ancora prima che mettessero piede nel luogo deputato all'esposizione, Rabin e Glezer vennero arrestati dalla polizia alla fermata della metropolitana, ed accusati di furto (per essere rilasciati una ventina di minuti più tardi). Alla 'Prima Mostra autunnale all'aperto', da quel momento, come si vedrà, tristemente ribattezzata come 'Buldozernaja', oltre ai firmatari della lettera del 2 settembre erano presenti negli inviti Boris Šteinberg, Valentin Vorobyov, Igor Cholin, Vassilij Sitnikov (che all'ultimo non partecipò); poi quella mattina, senza essere presenti nelle liste si presentarono con i loro dipinti Elena Arnold, Sergej Bordačev, Rimma Zanevskaja, Edouard Zelenin, Tat'jana Levickaja, Michail Odnoralov, Oleg Tripolskij, Valerij Gerlovin, Natal'ja Shibanova, Rumjancev, Michail Fedorov (Rošal).

> "Una scena surreale è apparsa dinnanzi a noi. Poche persone in abiti civili hanno attaccato gli artisti, rompendogli le braccia, strappando le tele e gettandole nei camion che subito iniziarono a muoversi. Tre bulldozer, che sembravano carri aurmati, stavano lentamente attraversando il campo. Quasi cinquecento spettatori (secondo le recensioni successiove dei giornali stranieri) stavano guardando quanto stava accadendo con grande sconcerto. Noi, spingendo tra la folla ci precipitammo nella terra desolata. Rabin scoprì i suoi dipinti cercando di mostrarli al pubblico. E poi accadde qualcosa di incredibile: il conducente di uno dei bulldozer inizialmente investì le tele e poi continuò a muoversi in avanti. Rabin si stava tenendo sul coltello superiore del veicolo, con le gambe premute sul petto per sfuggire alla lama inferiore. Il figlio di Rabin accorse per aiutare il genitore. Uno dei miliziani fermò il bulldozer. Il padre e il figlio vennero gettati nella macchina della polizia e portati via. [...] Alla mia domanda di fermare i teppisti, [il miliziano] rispose con quasi la stessa frase che Evgenij Ruchin aveva sentito dal tenente Avdeenko, nell'ufficio dela polizia numero 120: 'Avremmo dovuto spararvi, ma non volevamo sprecare proiettili!' ".[152]

[152]Пред нами предстало сюрреакистическое зрелище. Какие-то люди в штатской одежде напрасывались на художников, выламывали им руки, вырывали холсты и швыряли на самосвалы, которые сразу же уезжали. Три булдозера, словно танки, не спеша передвигались по пустырю. На другой стороне улицы около пятисот зрителей (как сообщали потом зарубежные газеты) словно завороженные наблюдали за происходящим. Мы, пробиваясь сквозь толпу, бросились на пустырь, Рабин

Il giorno successivo le stazioni radiofoniche ed i maggiori quotidiani europei ed americani fecero della mancata mostra di Beljaevo la maggiore notizia del giorno: il clamore internazionale raggiunse picchi altissimi. Dopo il rilascio di Rabin e Ruchin, una trentina di giornalisti presero parte ad una conferenza stampa nell'appartamento di Glezer, circondato da agenti del KGB, in cui venne espressa l'intenzione degli artisti di organizzare a breve una nuova mostra. La versione ufficiale venne riportata in data 18 settembre sulle pagine della rivista *Sovetskaja kul'tura*, in cui il gruppo di miliziani a bordo di bulldozer venne fatto passare per un ritrovo di pacifici lavoratori civili, impegnati in un attività di volontariato per il miglioramento della zona del parco [*voskresnik*], verso i quali sarebbero stati gli artisti a reagire in modo provocatorio, strappando pale e rastrelli dalle mani dei lavoratori, spingendoli fuori dal prato e strappando i loro manifesti.[153]

La pressione internazionale diede i suoi frutti e le trattative avviate con le autorità permisero l'ufficiale inaugurazione della 'Seconda Mostra autunnale all'aperto il 29 Settembre 1974 (dalle 12 alle 16) al Parco Izmailovskij. Il compromesso prevedeva che solo gli artisti moscoviti potessero prendervi parte, che dovessero invece esserne esclusi dipinti di natura anti-sovietica, religiosa, o pornografica. Con tutte le limitazioni del caso, questa fu una grandiosa conquista, e rappresenta la prima mostra pubblica ininterrotta di arte non ufficiale in Unione Sovietica.

> *"[...] more than fifteen thousand people came. The police were afraid to touch us at that point. The Russian people have an enormous interest in art and asked us many questions. We had to explain just what we were doing since they hadn't seen anything like that before. People in the West live without art, but Russians are receptive even to new art."*[154]

раскрыл картины, стараясь показать их зрителям. И тут случилось невероятное: разъярившийся бульдозерист сначала раздавил машиной холсты, а затем двинулся дальше. Рабин видел на верхем ноже, подогнув ноги, чтобы нижним их не отрезало. На помощь отцу бросился сын. Кто-то из милицинонеров остановил бульдозер. Отца и сына бросили в милицейскую 'Волгу" и увезли. [...] Но он на требование остановить погромщиков реагировал примерно так же, как лейтенант 120-го отделения милиции Авдеенко, два часа спустя заявивший Евгению Рухину: 'Стрелять вас надоо! Только патронов жалко' ".

A. Glezer, cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., pp. 198-199

[153]Lettera all'Editore della rivista *Sovetskaja kul'tura*, Mosca, 20 Settembre 1974, cit. in *Drugoe iskusstvo*, op. cit., pp. 199-200

[154]L. Masterkova, cit. in R. e M. Baigell, *Soviet Dissident Artists: Interviews after Perestroika* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995)

Nonostante questo incredibile successo di pubblico, l'evento fallì nel suo tentativo di unire gli artisti non ufficiali. Molti trovarono l'arte esposta kitsch in modo quasi imbarazzante. Come Vladimir Nemuchin ammise a suo tempo, non erano avanguardisti nella loro arte, quanto piuttosto nel comportamento, nello sprezzante coraggio necessario per cercare di organizzare una mostra pubblica.[155] Proprio per questo motivo Kabakov, Bulatov, Pivovarov Jankilevskij, e Šteinberg rifiutarono di prendervi parte. Con la sua conclusione pacifica, la mostra del parco Izmailovskij pose l'arte non ufficiale in uno stato complesso di semiaccettazione da parte del governo e delle Unioni professionali. Questo portò alla creazione di una apposita sezione 'regolarizzata' per gli artisti non conformisti all'interno dell'ala pittorica del *Gorkom Grafikov* [*Moskovskij ob'edinennyj komitet chudožnikov-grafikov*, MOKChG].[156]

"The thirteen artists who made this heroic gesture of apparent economic suicide were inspired by ideals of 'bringing art to the people' ":[157] le parole di Camilla Gray sembrano riferirsi ai tredici artisti firmatari della lettera del 2 settembre al Comitato cittadino, se non che invece i diretti interessati in questo caso sarebbero i tredici studenti che nel 1863 decisero di rifiutare "L'entrata di Wotan nel Valhalla" come tema per l'annuale competizione per la medaglia d'oro all'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo. Jackson ha messo bene in luce il collegamento tra i due eventi:[158] la ribellione dei Peredvižniki si pone come l'inizio di una lunga lotta intrapresa dagli artisti russi contro le istituzioni ufficiali (imperiali prima e sovietiche poi), che ha trovato la sua conclusione proprio attraverso il riconoscimento dell'arte dissidente avvenuto in occasione della mostra di Izmailovskij Park.

In verità, dando una scorsa alle biografie degli artisti che parteciparono a quella mostra spartiacque, si potrebbe pensare a conclusioni decisamente meno ottimistiche; la lista degli esiliati è lunga: Glezer emigrò a Parigi nel febbraio del 1978, Komar e Melamid a New York nel 1977, Masterkova a Parigi nei tardi anni Settanta, Nemuchin a Berlino; Oscar e Aleksandr Rabin a Parigi nel 1978. A questi si aggiunge poi la nota dolente di due morti avvenute in circostanze sospette, quella Nadežda Elskaja nel 1978 e di Evgenij Ruchin nel 1976.

[155] V. Nemuchin, cit. in in H. Smith, "Modernist Art in Soviet a Legacy of Khrushchev", *New York Times*, 23 September 1974

[156] M. J. Jackson, *The Experimental Group*, op. cit., p. 139

[157] C. Gray, *Russian Experiment in Art. 1863-1922*, (New York: Abrams, 1962), p. 9

[158] M. J. Jackson, *The Experimental Group*, op. cit., p. 136

Dal 19 al 22 Febbraio si tenne la mostra d'arte contemporanea al VDNCh, all'interno del Padiglione dell'apicultura:[159] qui vennero esposti i lavori di una ventina di artisti, e la fila per vedere dal vivo 'qualcosa che era sempre stato proibito' era immensa nonostante il clima avverso. Questa mostra va anche però ricordata come la prima reale occasione di scontro tra i gruppi non ufficiali: le complesse relazioni reciproche erano sempre state messe in disparte alla luce di problemi ben maggiori. Viktor Pivovarov ricorda come l'esibizione al Padiglione dell'Apicultura avesse marcato l'inizio di uno scisma all'interno del circolo di Kababkov tra gli *šestidesiatniki* (la generazione degli anni Sessanta, ossia Šteinberg e Jankilevskij) e i *konceptualisty* (i Concettualisti, ossia Bulatov, Kabakov e Pivovarov).[160]

Riassumendo quanto detto finora, potremmo dire che la storia del movimento dissidente sovietico venne contraddistinta da due fonti principali di opposizione: una rappresentata dall'ala di sinistra interna all'Unione degli artisti, mentre l'altra da quegli artisti che sin dal principio avevano rinunciato all'adesione ai dogmi dell'ufficialità. Senza contestare i principi del Realismo socialista, i rappresentanti dello stile severo cercarono di ampliarne il messaggio, applicando l'idea di verità ad ogni situazione, anche privata, e servendosi dell'intera serie delle tecniche e degli stili per dargli voce nel modo più consono. Gli artisti che invece non erano mai stati affiliati all'Unione arrivarono a quella scelta da percorsi biografici molto differenti: l'esperienza nei campi di lavoro sovietici (come Svešnikov, Sooster o Kropivnickij) o grazie all'influenza dei loro insegnanti o di specifiche circostanze delle loro vite (Rabin e Nemuchin). Ma la maggior parte di loro erano ancora giovani studenti (Zverev, Plavinskij), e pagarono la loro ribellione con l'espulsione dalle scuole o dagli istituti d'arte frequentati.[161] Come risultato di questi contatti tra animi affini, nei tardi anni Cinquanta mostre collettive di arte non ufficiale cominciarono ad essere organizzate: venivano aperte semi-legalmente nei club di studenti o lavoratori, negli istituti scientifici o negli appartamenti

[159]Stando al catalogo battuto da Leonid Taločin, gli artisti presenti erano Pëtr Belenok, Nikolaj Večtomov, Edouard Drobickij, Anatolij Zverev, Vjačeslav Kalinin, Otari Kandaurov, Dmitri Krasnopevcev, Valentina Kropivnickaja, Lidja Masterkova, Vladimir Nemuchin, Dimitri Plavinskij, Oscar Rabin, Igor' Snegur, Aleksej Tjapuškin, Aleksandr Charitonov, Oleg Tselkov, Edouard Šteinberg, Aleksandr Julikov, e Vladimir Jakovlev. Vedi il resoconto di L. Taločin in *Other Art: Moscow Underground*, op. cit., p. 51

[160]Pivovarov, *Viublennyi agent*, p. 83

[161]I. Golomshtok, "The History and Organization of Artistic Life in the Soviet Union", op. cit., p. 47

privati, senza pubblicità o recensioni di alcun tipo da parte della stampa. La forza trainante nel primo momento di questo sviluppo risulta dunque essere l'opposizione all'ufficialità rappresentata dal realismo socialista. Nelle opere dei fondatori di questo movimento, la verità era interpretata nelle forme della realtà stessa, la natura di questa interpretazione però differiva, ed anzi si opponeva fermamente, all'interpretazione ufficiale. Nelle opere della generazione dei *šestidesiatniki* si registra una prevalenza del figurativo: surrealismo, espressionismo, e realismo fantastico, così come correnti contemporanee occidentali, come l'Informale gestuale di matrice americana e francese.

Il secondo momento, quello degli anni Sessanta, era marcato da un allargamento dello spettro stilistico dell'arte in questione e da uno sviluppo più accelerato; gli artisti scoprirono i valori dell'Avanguardia sovietica degli anni Venti e le più recenti correnti occidentali, come il concettualismo.

Il terzo stadio inizia invece con gli anni Settanta, quando l'arte non ufficiale sovietica si unì finalmente alla tendenza dominante dell'arte contemporanea mondiale, emersero nuove correnti e forme espressive, finalmente sincrone con quelle occidentali, ma con una colorazione specificatamente russa, o per meglio dire sovietica: il Concettualismo romantico moscovita e la Soc Art.

CAPITOLO 2

Prostranstvo dviženie beskonečnost': Francisco Infante e il Gruppo Dviženie

«Le stelle sono diventate più vicine. Allora lasciamo che l'ARTE porti le persone più vicine al respiro delle stelle!»
Gruppo Dviženie

L'interesse primario di questa ricerca è quello di dare una lettura della figura autoriale di Francisco Infante alla luce di un'analisi comparativa cronotopologica dei contesti di riferimento. Non ci si limiterà dunque a un esame monografico della sua produzione, che è tra l'altro già stato debitamente affrontato da parte di Infante stesso nel corso di due principali pubblicazioni, *Monografija*[1] e *Artefakty*,[2] ma si tenterà di far confluire la 'russicità' di questo artista poliedrico all'interno di una cornice interpretativa più ampia, e che arrivi a metterlo finalmente in contatto con situazioni, concetti e avvenimenti che in quegli stessi anni prendevano vita dal lato opposto della cortina di ferro.

[1] F. Infante, *Monografija*, (Moskva: Gosudarstvennaja kollekcija sovremennogo iskusstva. Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva, 1999)

[2] F. Infante, *Artefakty*, Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva, Moskva: Chudožnik i kniga, 2006

La figura di Francisco Infante animò dal 1962 al 1968 le ricerche cinetiche intraprese dal gruppo Dviženie [Movimento], nato ufficialmente nel 1966, con la redazione del *"Manifest russkich kinetov"*,[3] attorno alla figura carismatica e autoritaria di Lev Nusberg (n. 1937),[4] "un incrocio tra Hitler e Gengis Khan".[5]

Per mezzo della sua partecipazione alle travagliate vicende del collettivo cinetico, Infante giocò un ruolo attivo all'interno delle sorti del movimento non conformista sovietico, contribuendo con il suo lavoro alla realizzazione di più di trenta mostre non ufficiali tenutesi a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. È fin d'ora bene sottolineare che, anche se le opere d'arte da lui prodotte in quel periodo incontrarono quasi in ogni occasione il favore dei custodi del dogma realista delle istituzioni culturali, i suoi quadri e le sue costruzioni cinetiche da subito attrassero l'attenzione di scienziati ed ingegneri che contribuirono alla loro attiva diffusione, attraverso le mostre organizzate in spazi professionali alternativi, come il Dom Architektura di Leningrado (1965), l'Istituto di Energia Atomica Kurčatov (1966) e il VDNCh [Esposizione delle realizzazioni dell'economia dell'Unione Sovietica] (1967).[6]

Come si è visto nel capitolo precedente, la scena artistica non conformista che stava entusiasticamente affermandosi durante la breve parentesi del disgelo chruščëviano aveva come suoi protagonisti gruppi di artisti legati fra loro

[3]Risulta piuttosto difficile fornire una cronologia precisa della formazione del Gruppo Dviženie, dal momento che, in assenza di una 'storia' ufficiale redatta dai critici, le informazioni arrivano direttamente dalle memorie dei membri stessi, e immancabilmente variano, anche sensibilmente, a seconda di colui che fornisce la sua testimonianza. L'anno di fondazione viene indicato nel 1963 da Vladimir Akulin, nel 1964 da Francisco Infante e nel 1962 da Lev Nusberg, che instiste nel voler retrodatare la sua creazione, a dispetto dei pareri dei colleghi.

[4]Lev Nusberg nacque il 1 giugno 1937 a Taškent. Suo padre Waldemar proveniva da una famiglia di giardinieri di origine tedesca, i von Nussberg; dopo essere diventato architetto, si ricostruì una vita nel Turkestan sovietico, fino a che, nel 1938, non venne condannato con l'accusa di 'spionaggio a favore di una potenza straniera'.

Alla fine del 1940 Lev con la madre si trasferì a Leningrado. Il suo talento colpì Roman A. Perov e gli altri membri del Museo Russo, che gli permisero di studiare presso la Scuola d'Arte di Mosca (MSChSh) dal 1951 al 1956. Si veda *Sovetskoe kinetičeskoe iskusstvo: istorija gruppy 'Dviženie'. Istorija razvitija kinetičeskogo iskusstva v SSSR 1960-1970 godov, zapisannaja so slov lidera i osnovatelija gruppy 'Dviženie' L'va Nusberga.* (Ottobre 2011) `http://make1uv.livejournal.com/19645.html`

[5]"[...] помесь Гитлера и Чингизхана [...]".

V. Vorob'ev, "Podpol'nye dnevniki" [Diari della metropolitana], 12 Ottobre 1993, Parigi, cit. in "Estratti dall'antologia di scritti riguardanti Lev Nusberg" a cura di Konstantin K. Kuz'minskij, `http://kkk-plus.ru/nussberg3.htm`

[6]F. Infante, *Biography*, `http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/english/biography.htm`

da una vicinanza di tipo geografico (la kommunalka) o sentimentale (vincoli amicali) ma raramente accompagnati da un programma stilistico comune o, in ogni caso, mai redatto programmaticamente in forma scritta. In questo senso è quindi fondamentale rimarcare la distanza che intercorreva tra questi padri dell' 'Altra' arte e i giovani cinetici che sono i protagonisti di questo capitolo.

Il gruppo Dviženie differisce dai presupposti sopracitati proprio nella sua ragion d'essere: innanzitutto i suoi componenti, come vedremo, partivano da un credo comune nei confronti di una tecnofilia dal valore salvifico, un sentimento di giovanile euforia con precise ricadute sociali, e non avevano poi mancato di riportare questi intenti rivoluzionari nella precisa forma del manifesto, andandosi dunque a configurare a ragione come la prima (e forse sola) vera neo-avanguardia russa del dopoguerra.[7]

A differenza di molti dei loro contemporanei nel mondo artistico non ufficiale, i membri del gruppo Dviženie abbracciarono obiettivi affini a contesti di produzione artistica esterni all'Unione Sovetica, quali l'astrazione geometrica, le costruzioni cinetiche e ottiche, l'installazione e la performance.[8]

Attraverso le vicende biografiche di Infante, cercheremo d'ora in avanti di creare una griglia interpretativa che possa aiutare a meglio mettere in evidenza i nodi critici del decennio in questione, mettendolo a confronto diretto con i suoi colleghi del collettivo Dviženie da una parte (e con il suo grande antagonista, Lev Nusberg, in modo particolare), e con i patriarchi dell'avanguardia suprematista e costruttivista a cui facevano esplicito riferimento, e ai contemporanei in patria (ci riferiamo ai gruppi cinetici Mir e Prometej) e all'estero, dall'altra.

Il cognome Infante-Arana potrebbe trarre in inganno, ma Francisco, nato nel 1943 nel villaggio di Vasilevka, nella regione di Saratov, da padre comunista spagnolo fuggito dal regime franchista nel 1936 e madre ucraina, convoglia in sé un'affascinante miscela di mistero russo ed estrosità tipicamente mediterranea,

[7] I resoconti dell'arte non ufficiale nell'Unione Sovietica nella quasi totalità dei casi falliscono nel rappresentare adeguatamente gli scopi di Dviženie, e nemmeno tentano di ricostruire o interpretare criticamente i contributi individuali dei singoli artisti. Gli artisti di Dviženie e i loro progetti stanno solo recentemente ricevendo l'attenzione critica che il loro lavoro merita. Una rassegna antologica del lavoro compiuto da Infante negli ultimi cinquant'anni è stata più volte pubblicato in recenti cataloghi, il più completo dei quali è sicuramente *Artefakty*, Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva, Moskva: Chudožnik i kniga, 2006

[8] J. A. Sharp, "In and Around Dvizhenie (Movement Group)", *Zimmerli Journal*, No. 4 (Fall 2006), p. 76

che ne fanno una figura unica. Dopo essersi trasferito a Mosca, su pressione materna all'età di quattordici anni si iscrive all'Istituto Surikov, dove studierà fino al 1962 per poi passare all'Istituto di arti decorative e applicate, l'attuale Accademia Stroganov, dal 1962 al 1966. Più che le rigorose lezioni di pittura, disegno e composizione all'interno del dipartimento di pittura monumentale, era piuttosto il goliardico girovagare per le strade di Mosca ad assorbire le sue energie. La folgorazione avvenne quando, del tutto all'improvviso, Infante fece la sua diretta conoscenza dell'infinito, uscendone irrimediabilmente cambiato.

> "All'improvviso, come un lampo, la mia coscienza si è trasformata. Mi resi conto che il mondo intorno a me è INFINITO. La sensazione di essere parte di questo infinito mi ha travolto".[9]

Stando alle sue parole, fu proprio questa scoperta destabilizzante che lo pose in una condizione di profondo disagio esistenziale, ad essere la diretta responsabile della sua decisione di diventare un artista, non certo la sua pluriennale frequentazione degli Istituti d'arte, da cui per altro non si diplomerà mai ufficialmente. L'atto stesso del fare arte venne così riempito del significato di cui era stato fino ad allora privato, che consisteva nel processo di comprensione del significato della libertà individuale, anche nella decisione, apparentemente senza senso, di riempire quaderni su quaderni con schizzi di figure geometriche elementari, grafismi essenziali e coloratissimi, privi del benché minimo appiglio alla realtà del visibile, unica e sola forma di arte riconosciuta come autentica e degna di essere veduta.

> "Avendo una passione per il disegno, ho cominciato a guidare una matita sulla carta, disegnando infiniti quadrati, cerchi, triangoli, che, a quanto pare, rappresentavano per me i segni di qualcosa di costruttivo, alleggerendo il peso del mondo confuso ed infinito".[10]

Queste divagazioni giovanili dalla retta via della resa 'più vera del vero' propria del realismo socialista risalgono al 1960, quando, a suo dire, questa

[9] "И вдруг внезапно, как удар молнии, что-то с моим сознанием произошло. А именно: ja почувствивал, что мир, меня окружающий - БЕСКОНЕЧЕН. Ощущение собственной причастности к бесконечно устроенному миру было подавляющим".
F. Infante, "Kak ja stal chudožnikom", in *Artefakty*, op. cit., p. 8

[10] "И, обладая склонностью к рисованию, я стал водить карандашом по бумаре, изобрашая бесконечные квадраты, круги, треугольники, которые, видимо, и являлись тогда для меня знаками некоего конструктива и облегчали тяжесть навалившегося мира".
Ibid., pp. 8-9

ricerca artistica pura ancora è del tutto priva di qualsiasi significato teoretico: era ancora puro segno. Non approfondisce infatti lo studio dell'arte metafisica e astratta, non avendo la benché minima percezione della sua pregnanza a livello di conseguenze future. Al contrario, la sua ignoranza in termini di storia dell'arte nazionale ed estera, che lo privava di ogni riferimento visuale rispetto ai traguardi dei modernisti degli anni Dieci e Venti, lo aveva portato a decurtare ogni aspettativa nei confronti delle sue pretese di originalità.[11]

Le differenze di interessi si palesavano nell'attitudine professata nei confronti dell'imitazione dei maestri: i suoi colleghi di studio erano entusiasti emulatori di Cézanne, sentimento per nulla condiviso da Infante, che intanto si recava quotidianamente alla Galleria Tret'jakovskaja, dove la sua attenzione veniva attratta in particolare dal maestro del 'paesaggio di stato d'animo' Isaak Levitan (1860-1900), leader indiscusso dei paesaggisti russi degli anni Novanta dell'Ottocento, la cui opera "esprime intimamente quello che lui ritiene essere il posto dell'uomo e del mondo stesso nell'universo", imbibendo i suoi quadri con una forte carica filosofica e complesse allusioni letterarie.[12] Altro amore artistico giovanile fu Michail Vrubel' (1856-1910), iniziatore dello *stil' modern* o Art Nouveau russa e denso di misteri. Durante gli anni della scuola solamente i dipinti di Surikov, Levitan, Repin e Serov gli sembravano rappresentare la vera arte. Fu solamente nel 1962, quando venne in contatto con l'opera di Kazimir Malevič, che si attivò la comprensione del potere intrinseco alle forme elementari della geometria, risvegliando in lui la coscienza di artista creatore.[13]

> "Avevo bisogno di esprimere il sentimento d'infinito che riempiva il mio essere. Ma, accanto a questo, capivo che un vero artista dovesse essere capace di rappresetare la sua esperienza. Il problema della lingua! Le mie interpretazioni di forme geometriche ridotte ed espanse erano il linguaggio adatto per descrivere le mie esperienze. Tuttavia, non ero ancora pronto a tuffarmi nelle profondità del mio subconscio, permettendomi di sviluppare pienamente questo linguaggio. Non vedevo

[11] Anche se ancora a livello inconscio, senza dubbio un ruolo di primo piano nella suggestione di questo nuovo universo di possibilità non-figurative ancora tutto da esplorare venne giocato dalla Mostra d'arte nazionale americata che si tenne a Mosca, negli spazi espositivi del parco Sokol'niki, nel'estate del 1959, e dalla Mostra d'arte nazionale francese del 1961.

[12] Si veda D. V. Sarabianov, *Arte Russa*, (Milano: Rizzoli), 1990, pp. 168-169

[13] *Francisko Infante-Chudožnik v beskonečno ustroennom mire*; Intervista con Andrej Kovalev, 2 Febbraio 2002, `http://www.guelman.ru/culture/reviews/2002-08-09/Kovalev020802/`

alcun contesto all'interno del quale poter esprimere le mie esperienze utilizzando questo linguaggio".[14]

Il supporto necessario nella prosecuzione di questo stimolo alla rappresentazione metafisica venne fornito dalla Biblioteca statale panrussa di lettatura straniera (VGBIL),[15] vicino alla Piazza Rossa, dove era possibile consultare cataloghi e riviste, ormai leggermente datate, ma fonti di entusiasmanti scoperte. Lì fece la conoscenza degli autori dell'Art Informel come Hans Hartung (1904-1989)[16] o Pierre Soulages (n. 1919). Pur non sentendo alcuna forma di appartenenza a una medesima categoria di sensibilità astrattista, il fatto stesso di trovarsi di fronte a degli esempi d'arte che fosse realmente contemporanea bastò a rendere decisivo questo incontro virtuale. La vera rivoluzione non era tanto in quanto raffigurato da quelle immagini, ma piuttosto stava nel fatto che degli artisti stranieri avessero avuto l'ardire di voler pubblicare ciò che a lui sembrava essere un banale 'esercizio personale'.

Il fatto che lo stimolo alla presa di posizione non-figurativa che si sarebbe presto evoluta nelle prime elaborazioni cinetiche gli sia venuto attraverso un percorso di naturale prosecuzione degli esperimenti dell'Art Informel e non, come i colleghi europei del Gruppo T, N, Zero e GRAV, in sua totale opposizione, risulta essere in completo accordo con le riflessioni elaborate dal semiologo Umberto Eco nel suo saggio *"Opera Aperta"* (1962).[17]

Nusberg, di sei anni più vecchio, aveva avuto modo di entrare in contatto con importanti esperienze di apertura di quelli che erano i confini mentali professati dall'accademismo propinato nelle accademie. In quegli anni si era interessato molto alla filosofia; aveva letto i greci, e Platone in particolare,

[14]"Я это чувстовал, поскольку меня изнутри распирало собственное переживание бескокечности. Но, при этом, я понимал, что шудожник случаеця не тогда, когда человека что-то поразило, а именно тогда, когда он сумел засвидетельствовать своё впечатление. Проблема языка! И сам шудожестбенный язык, который уже был мною для себя открыт в качестве теш самыш почеркушек с изображениями убивающиш или бозрастающиш одинаковыш геометрическиш форм, но дежал в плоскости скрытого (потенциального) своего состояния, потому что я не видел контекста, не видел для себя возможности целиком отдаться выражению этого своего переживания".

F. Infante, "Kak ja stal chudožnikom", in *Artefakty*, op. cit., p. 10

[15]Acronimo che sta per *"Vserossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka Inostrannoj Literatury imeni M.I. Rudomino".*

[16]Hans Hartung, pittore tedesco naturalizzato francese, fu allievo di Vassilij Kandinskij al Bauhaus, riprendendone le teorie di astrattismo lirico nelle opere giovanili, e rimanendo poi per tutta la vita ancorato al non figurativo.

[17]U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione delle poetiche contemporanee* (Milano: Bompiani, 1962)

ma anche Freud, Nietzsche e Kirkegaard, che avranno una notevole influenza nella sua formazione intellettuale. Pura dinamite fu la visione della mostra personale dedicata a Picasso nel Museo Puškin di Mosca (1956), e l'intensissimo dibattito critico che ne conseguì. Un'altra fonte di grande suggestione venne invece dal Festival Internazionale della Gioventù organizzato nel 1957 all'interno del parco Sokol'niki a Mosca: qui Nusberg, e tanti altri futuri non conformisti con lui, ebbe modo di vedere per la prima volta dal vivo i capolavori dell'arte astratta internazionale. Attraverso i contatti stabiliti in occasione del Festival, entrò in possesso delle prime pubblicazioni relative a Kandinskij, Klee, e gli altri maestri dell'avanguardia modernista. Nel 1959 visitò la famosa mostra d'arte nazionale americana, dove vide le opere di Rivera, Calder, Motherwell, Gorky, e tanti altri, che stimolarono in lui la pulsione a comporre le prime immagini astratte.

Nel 1961, Nusberg e Infante erano studenti d'arte (a stadi diversi della propria istruzione) che stavano sperimentando con forme astratte geometriche.

Il lavoro di Nusberg si concentrava sui principi spazio-temporali della costruzione e combinazione, informati dalle sue letture sulla cibernetica e dal suo interesse nelle ramificazioni psicologiche-emozionali della scoperta scientifica. Nel 1962 Nusberg scrisse un articolo teorico intolato *"Sintez"*, relativo all'arte cinetica e alle sue realizzazioni nel tempo e nello spazio. L'aspetto fondamentale della sua argomentazione è dato dall'importanza fornita al convolgimento delle persone in questo sistema teorico: l'uomo è misura di tutte le cose non solo nella sua dimensione fisica materiale, ma anche nelle sue possibilità spirituali. Una delle leggi più importanti nella sua visione degli sviluppi cinetici dell'arte geometrica è la simmetria: egli parla di una simmetria complessa, concettuale (asimmetria). Questa è la sua condizione primaria per la realizzazione di opere d'arte da parte dell'uomo, e in questo senso potrebbe qualificarsi come un sinonimo di 'armonia'. Il concetto fondante di simmetria era già presente nelle sue opere del periodo costruttivista (1958-1961), stabilendo una connessione diretta con la tradizione russa delle icone,[18] in cui il principio di simmetria non ha ragioni solo formali, ma soprattutto mistiche.[19]

[18]Nella primavera-estate del 1958, dopo essere stato escluso dal Komsomol e dalla scuola d'arte in modo definitivo, si adoperò per proseguire la sua istruzione artistica altrove, lavorando con V. Kosmačev sul restauro degli affreschi di una chiesa vicino alla capitale.

[19]P. Spielmann, in *Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung Moskau 1962-1972*, op. cit., p.6

Più o meno nello stesso momento, Infante stava creando immagini bastate su varie tipologie di schemi astratti, alcuni sistematizzati, altri apparentemente casuali, a suggerire il carattere infinito ed organico dello spazio.[20]

Nel 1962 Infante cominciò a condividere le proprie sperimentazioni geometriche con un gruppo di giovani artisti, tra cui Viktor Stepanov, Vladimir Akulinin, Jurij Lošakov, Michail Dorochov, Rimma Zanevskaja (poi Sapgir), Anatolij Kirčikov, Vjačeslav Ščerbakov, e Vjačeslav Kolejčuk, non ancora, come lui, entrati professionalmente nel mondo dell'arte, e riunitisi attorno alla figura di Lev Nusberg con il nome di "Sintesi e Movimento". Forte di una certa *allure* dissidente,[21] Nusberg nell'estate del 1962 realizzò una serie di 'oggetti cinetici' (in movimento, controllati da un programma, composti da strutture tridimensionali esposte a vari effetti ottici e cromatici, ma anche al gesto umano e alla musica elettronica). Le sue opere pre-cinetiche, similmente ai risultati ottenuti negli stessi anni da Infante e Kolejčuk, derivavano dalla rielaborazione post-costruttivista dei principi geometrici. Tuttavia, in un secondo momento la sua ideologia andò a fondersi con la ricerca cibernetica, e le sue immagini furono dirette alla creazione di figure "Bio-Cinetiche" (*Bionkin*) che derivavano direttamente dalla retorica futorologica della coeva letteratura di fantascienza, in particolare dai romanzi di Stanislaw Lem, autore di "Solaris" (1961).[22]

Nusberg aveva esaminato con attenzione quasi filologica l'armonia interna delle costruzioni di Naum Gabo, e le opere suprematiste e costruttiviste di Kazimir Malevič, El Lisickij, Gustav Klucis e Vladimir Tatlin, senza però mai poterle ispezionare dal vivo. Molte delle sue letture furono dedicate all'arte russa degli anni Venti e da "UNOVIS" viene a conoscenza delle istanze suprematiste di Malevič. Da questa immersione nelle riflessioni dell'avanguardia

[20] Infante, *Monografija*, op. cit., pp. 10-11

[21] Nel 1960, dividendosi tra Mosca e Leningrado aveva stretto rapporti di amicizia con molti protagonisti della nascente scena dell'arte non ufficiale, quali Kabakov, Jankilevskij, Jakovlev, Rabin, Vejsberg, Kropivnickij ecc., ma anche con scrittori e poeti come Sapgir, Aronson, Pinisovskij, Kolina, ecc. Nel maggio 1961 venne organizzata nell'appartamento del poeta Alik Ginzburg un'esposizione di dipinti di Vladimir Veisberg, Nikolay Vechtomov, Lev Kropivnickij e Lev Nusberg.

Si veda la sezione "Biografie", di *Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung Moskau 1962-1977*, Bochum 1978, Catalogo dell'esposizione, pp. 13-44

[22] J. A. Sharp, "The personal visions and public spaces of the Movement Group (Dvizhenie)", pp. 234-241, in *Cold War Modern Design 1945-1970*, ed. David Crowley and Jane Pavitt, London:V&A Publishing 2008

di sinistra scaturisce una serie di lavori grafici (circa 200), chiamati *"Asimmetrie"*, in cui elabora i concetti di simmetria statica, simmetria dinamica, la conchiglia, la spirale, la vite ecc.

I contatti di Infante con l'astrattismo d'avanguardia furono più personali e meno programmatici, mediati dapprima dalle riproduzioni, poi dall'incontro con Aleksej Pevsner, il fratello minore di Naum Gabo e Anton Pevsner. L'attrazione principale veniva da Gabo e dal suo uso drammatico dello spazio.[23]

I suoi contatti con l'avanguardia russa (e in particolare con Rodčenko e Malevič) furono limitati alle visite all'appartamento di Kostaki: quello che lo colpì maggiormente fu l'energia incredibile incarnata dal colore, in cui il rosso è veramente rosso, e il blu davvero blu.[24]

In un trattato di Malevič, che girava in samizdat, Infante si imbattè nel 'Nulla bianco' incarnato da *"Beloe na belom (belyj kvradrat)"* [Bianco su bianco] (1917): "Questo è il vero segno dell' infinito!".[25] Da questa distesa acroma piena di possibilità l'artista è moralmente tenuto a creare una nuova bellezza, seguendo Dostoevskij, secondo cui sarà proprio la bellezza a salvare il mondo.

Un'interessante lettura del dipinto, pregna di conseguenze per gli sviluppi futuri della poetica di Infante, è fornita da Moholy-Nagy, che descrive l'opera di Malevič come "schermo di proiezione":

> *"Here is to be found the interpretation of Malevich's last picture-the plain white surface, which constituted an ideal plane for kinetic light and shadow effects which, originating in the surroundings, would fall upon it. In this way, Malevich's picture represented a miniature cinema screen".*[26]

L'opera veniva così intesa come un campo di possibilità interpretative, così che il fruitore fosse indotto a una serie di letture sempre variabili. La struttura diventa una costellazione di elementi che si prestano a diverse

[23] M. Aguiriano, "Beskonečnost' proizvedenija opredeljaetsja beskonečnost'ju žizni" [Cosa è infinito in una creazione è condizionato da ciò che è infinito nella vita: Intervista a Francisco Infante], Mosca, 2004 `http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/russian/russianinterview.htm`

[24] *Francisko Infante-Chudožnik v beskonečno ustroennom mire*; Intervista con Andrej Kovalev, 2 Febbraio 2002, `http://www.guelman.ru/culture/reviews/2002-08-09/Kovalev020802/`

[25] Ivi.

[26] Lázló Moholy-Nagy, *The New Vision* (1928; New York, 1946), p. 39

relazioni reciproche. Le forme plastiche invitano lo spettatore a un intervento attivo, a una decisione motoria: la forma, in sè ben definita, è costruita in modo da risultare visualmente ambigua e visibile da prospettive diverse in modo diverso.[27]

Nel chiudere l'era dell'illusione prospettica, il neoplasticismo, il suprematismo e il costruttivismo produssero una nuova tipologia di spazio artistico: uno spazio creato direttamente con la luce, subordinando addirittura il pigmento, o almeno sublimandolo quanto più possibile,[28] arrivando alla massima semplificazione, allo 'zero della forma'.[29]

Malevič rappresentò uno dei primi punti di riferimento rispetto alla propria tradizione storica condivisi da Nusberg[30] ed Infante.

> "Ho sciolto i nodi della saggezza e ho liberato la coscienza del colore. Toglietevi presto di dosso la pelle indurita dei secoli perché vi sia più facile raggiungerci. Ho superato l'impossibile e col mio respiro ho scavato abissi. Voi siete nelle reti dell'orizzonte, come pesci! Noi, suprematisti, vi apriamo la stradal Sbrigatevi! Perché domani non ci riconoscerete".[31]

La base geometrica per il linguaggio visuale del gruppo, in particolare la sua concentrazione sulle forme del cristallo e della spirale, si indirizzava anche alle preoccupazioni di Infante in riferimento alla specificità dell'esperienza individuale quando percepita all'interno della continuità atemporale della vita. In quell'anno anche Infante cominciò la creazione di costruzioni autonome, arrivando a definire aspetti dell'infinito come 'positivo' e 'radicale'. Dopo aver studiato la teoria degli insiemi di Georg Cantorsi si rese conto dell'effettiva contiguità della sua definizione dell'eternità come 'attuale' e 'potenziale'.[32]

Constatando che due insiemi finiti hanno la stessa cardinalità quando ogni elemento del primo può essere messo in corrispondenza biunivoca con uno

[27] U. Eco, *Opera Aperta*, op. cit. p. 147

[28] Ivi.

[29] K. Malevič, "Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm" [Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo della pittura] (Mosca, 1916); trad. italiana in A. Nakov, *Malevič: Scritti*, Milano: Feltrinelli, 1977, p. 176

[30] Nusberg in quegli anni arriva ad intraprendere una corrispondenza fittizia con il "l'amato Kazimir Severinovič", seguito negli anni Ottanta da Štejnberg.

[31] Ibid., p. 190

[32] Georg Ferdinand Ludwig Philipp Cantor (1845-1918), matematico russo naturalizzato tedesco, padre della teoria degli insiemi e del concetto di transinfinito.

Si veda G. Cantor, "Mitteilungen zu Lehre vom Transfiniten" (*Zeitschrift fur Philos. und philosoph. Kritik*, Vol. 91,, pp-81 ff. Comp. Vol. 88, pp. 224 f); M. Hallet, *Cantorian set theory and limitation of size*, Oxford University Press, New York 1984.

del secondo, Cantor arrivò a scoprire che in certi casi l'intero di un insieme può essere numericamente uguale a una sua parte. Questo comporta non solo la differenza tra insiemi finiti e infiniti, ma anche, all'interno della seconda categoria, di insiemi più 'grandi' di altri. Il 'transinfinito' è dunque un infinito in atto, incrementabile, e confrontabile con altri transinfiniti. Egli per tanto non confuta il principio aristotelico per cui è impossibile un infinito in atto che non sia l'Assoluto, ma piuttosto inserisce una classe, infinita a sua volta, di livelli intermedi tra i due infiniti aristotelici, quello potenziale e l'Assoluto.

La sua preoccupazione per la nozione di spazio 'infinito' e le sue implicazioni con l'esperienza umana precede la sua inclusione nelle attività di ricerca di Dviženie, come è verificabile dalla sua prima serie importante di immagini geometriche, progressioni verticali, quadrati intersecanti, circolarità in infinita ripetizione ed, infine, spirali (1961-1964). La spirale rappresenta il nodo focale del suo lavoro giovanile, subendo svariate trasformazioni nel corso degli anni e continuando a rappresentare per lui motivo di fascino ed interesse concettuale per tutti gli anni Sessanta. Viene collegata ad una riconcettualizzazione dello spazio cosmico nella serie *Vitki* [Torsioni] e *Bisery* [Perle] che culminarono in *Ožerel'e* (1971) in cui la Terra viene circondata da una collana di spirali intrecciate tra loro (come se la si stesse guardando da un punto lontano dello spazio siderale). Un punto cruciale nello sviluppo di questi concetti è rappresentato da *Proekty rekonstrukcii zvëzdnogo neba* [Progetti per la ricostruzione del firmamento], in cui il termine 'infinito' viene rappresentato in una superficie bidimensionale. Nel suo testo omonimo (1965) egli osserva che il 'segno costruttivo' bidimensionale convoglia il carattere infinito dello spazio meglio di quello tridimensionale:

> "La vastità dello spazio, la sua infinità, in qualche modo si appiattisce se osservata da un essere umano. Interpretato come bidimensionale, questo spazio diventa uno sfondo di tipo simile a un foglio di carta o a una tela nella mente di un artista. In generale, la metafisica mi pare possa essere espressa adeguatamente per mezzo di simboli e segni bidimensionali, piuttosto che in virtù di costruzioni tridimensionali. Tuttavia, quando la qualità spazionale di una costruzione tridimensionale aspira all'infinito, può avere un rapporto con la metafisica in qualità di percezione visiva bidimensionale dello spazio infinito del cielo".[33]

[33] "Наверное, сама космическая удалённость в бесконечность, сплющивает пространство, которое для шудожника становится неким фоном, подобно листу бумаги или шолсту. Вообще, метафизика, видимо, адекватнее выражаеця посредством знакового изображения, чем, например, трёшмерной конструкцией. Но,

Questo nuovo gruppo di amici, la maggior parte studenti dell'Istituto Surikov di Mosca, con cui Infante condivideva le proprie sperimentazioni geometriche altro non era che il nucleo fondante del gruppo Dviženie, ma Infante sottolinea come alla data del 1962 ancora non esistesse formalmente alcun gruppo, che venne creato solo nel 1964; erano solamente un' "associazione amicale" [*sodružestvo*] tra artisti che lavoravano insieme.[34]

> *"It was a time in which such matters as physics, lyrical poetry, cybernetics and communities of the future influenced artists. The air was full of ideas relating to the reappraisal of values and the comparison of things previously thought incomparable. Some felt this new climate would last forever. One could call them Romantics, which of course they were, because only Romantics would recklessly rush into the unknown, burning bridges behind them without any thought of looking back."*[35]

Oltre al fondatore, Lev Nusberg, i primi membri del 1962 comprendevano Michail Dorochov, Francisco Infante-Arana, Vjačeslav Kolejčuk, Anatolij Krivčikov (n. 1943), Vjačeslav Sčerbakov (1941-1967), Viktor Stepanov (n. 1943) e Rimma Zanevskaja. Più tardi anche Vladimir Galkin (n. 1946) e Jurij Lopakov (n. 1944) si aggiunsero alle file del gruppo, seguiti, a partire dal 1966, da Vladimir Akulinin, Galina Bitt (n. 1946), Tat'jana Bystrova (n. 1944), Aleksandr Grigor'ev (n. 1949) e Natal'ja Prokuratova (n. 1948).[36]

при этом, надо сказать, что трёшмерность, когда её пространственное измерение стремиця к бесконечности, может иметь связь с метафизикой, как имеет её визуально двумерное восприятие бесконечного пространства звёздного неба".

F. Infante,*"Proekty rekonstrukcii zvëzdnogo neba"*, Moskva 1965, in *Artefakty*, op. cit., p. 65

[34] *Francisko Infante-Chudožnik v beskonečno ustroennom mire*; Intervista con Andrej Kovalev, 2 Febbraio 2002, `http://www.guelman.ru/culture/reviews/2002-08-09/Kovalev020802/`

[35] V. Kolejchuk, "The Dvizheniye Group: Toward a Synthetic Kinetic Art", *Leonardo*, Vol. 27, No. 5, Prometheus: Art, Science and Technology in the Former Soviet Union: Special Issue (1994), p. 433

[36] La cronologia d'affiliazione differesce anche sensibilmente a seconda dei singoli resoconti. Qui si è tenuto conto principalmente della versione fornita da Vjaceslav Kolejčuk nel suo articolo "The Dvizheniye Group: Toward a Synthetic Kinetic Art", *Leonardo*, Vol. 27, No. 5, Prometheus: Art, Science and Technology in the Former Soviet Union: Special Issue (1994), p. 433

Stando invece a quanto pubblicato da Lev Nusberg nel catalogo dell'esposizione *Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung Moskau 1962-1977*, i blocchi affiliativi dovrebbero essere così ripartiti: nel 1962 fanno parte del gruppo solamente Ščerbakov, Krivčikov, Stepanov, Dorokhov e Infante (escludendo del tutto Kolejchuk, che però risulta anche firmatario del Manifesto del 1966); nel 1965 la nuova composizione comprende Bitt, Gellin, Stepanov, Lopakov, Nusberg, Zanevskaja, Infante, Orlova, Krivčikov (mentre Ščerbakov ne deve abbandonare le fila a causa di una grave malattia); nel 1972 il gruppo si scinde

"Amongst us are artists and engineers,musicians and psychologists, mimes and architects and technicians. We seek new means of artistic expression (whilst at the same time, of course, preserving and using the old, so-called 'classical' ones), new symbols capable of conveying a profounder reflection of the philosophy of modern man who has penetrated the mysteries of the micro- and the macro-universe,and new ways of solving the artistic problem of urban spaces".[37]

Il cuore del gruppo era dunque formato da una mezza dozzina di giovani entusiasti 'uomini del futuro' con o senza una precisa educazione artistica: erano attori, musicisti, chimici, ingegneri elettronici, architetti, fisici, poeti e ballerini.[38]

Le loro attività spaziavano dalle opere pittoriche alla scultura e alle costruzioni cinetiche, alla performance, alle installazioni e ai progetti per la pianificazione urbanistica (mai realizzati). I concetti fondamentali del loro credo artistico erano essenzialmente tre: il movimento (delle costruzioni, dei corpi, dei colori e della musica), la sintesi (di arte e tecnologia, di tutte le forme d'arte e dei materiali impiegati), e la simmetria delle singole parti a creare un tutto organico.[39] Dalla metà alla fine degli anni Sessanta, il gruppo si spostò dalle iniziali posizioni di matrice suprematista e costruttivista, che risultarono nella creazione di lavori grafici e composizioni spaziali con strutture geometriche, in direzione di ambienti di sintesi, 'spazi artificiali' che divennero il punto di interesse primario di Dviženie d'ora in avanti: *'environments'* frutto di ricerche imperniate sul design concettuale e funzionale, del design d'interni e della performance in spazi esterni.

Nusberg ricoprì certamente il ruolo di leader indiscusso del collettivo, e ne fu il promotore ufficiale per quanto riguarda gli eventi pubblici (quindi respon-

ufficialmente, e Infante, Grigor'ev e Bystrova, lasciano il collettivo in controversia. Nell' estate dello stesso anno Nusberg tenta di ricreare un nuovo Dviženie a Leningardo e lo battezza Dinamika (con la partecipazione di Nenačov, Prokuratova, Antonov, Bačvalov, Ivanova, Sinina e Batyreva), con la speranza di mantenere e sviluppare ulteriormente la tendenza cinetica e l'esperienza collettiva del gruppo moscovita.

Rispetto invece alle dichiarazioni di Infante i suoi rapporti d'affiliazione con il collettivo si sarebbero interrotti già nel 1968, pur con qualche saltuaria collaborazione successiva.

[37]Dichiarazione dei membri del gruppo *Dviženie*, cit. in "Russian 'Movement' Group" (da *CMeHa*, No. 1, Gennaio 1968), in *Leonardo*, Vol. 1, No. 3 (Luglio 1968), p. 319

[38]Tra i membri ufficiali e i collaboratori saltuari si annoverano: Galina Bitt - designer di tessuti; Pavel Burdukov - regista teatrale e operaio chimico; Viktor Buturlin - mimo; Galina Golovejko -matematica; Tat'jana Bystrova - ballerina; Vladimir Galkin - musicista e ingegnere; Natal'ja Prokuratova -fisica e musicista; Ljudmila Orlova - ingegnere aeronautico; Vjačeslav Kolejčuk- architetto.

[39]"Russian 'Movement' Group" (da *CMeHa*, No. 1, January, 1968), in *Leonardo*, Vol. 1, No. 3 (Jul., 1968), p. 319

sabile della relativa mediazione con le autorità), però la loro dichiarazione di collettività non va confusa con quella di simili situazioni europee (nelle mostre a cui partecipavano le opere erano presentate con il nome del singolo artista, e dunque firmate in modo autoriale e non nell'anonimato programmatico del gruppo N di Padova, per citarne solo uno). Gli autori individuali dei progetti plasmarono le loro scelte visuali ed eseguirono autonomamente le componenti critiche: l'idea di collettività nasce piuttosto in termini di collaborazioni di natura maggiormente tecnica.

Nel 1963, dal 25 marzo al 3 aprile, si tenne la loro prima collettiva, con opere cinetiche di Francisco Infante, Lev Nusberg, Boris Ščerbakov e altri giovani artisti al *Central'nyj Dom rabotnikov iskusstv* [Casa Centrale dei lavoratori dell'arte], sezione ornamentale dell'Unione degli Artisti. Al fine di distogliere l'attenzione degli ideologi e dei funzionari di partito dagli 'astrattisti' tanto duramente bistrattati solo pochi mesi prima nell'ormai celebre sfuriata del Manež, Nusberg intitolò la rassegna *"Gli Ornamentalisti"*, non senza una buona dose di sfrontatezza. Sotto l'etichetta, deliberatamente innocua, di 'decorazione', Dviženie era in grado di produrre (ed esporre a un pubblico nutrito) gli esperimenti formalisti dell'astrattismo altrove duramente condannato, e censurato. *"Nussberg had this magnetic power over people. And he already knew people in the West, artists and art historians. He was unfettered"*:[40] egli delineò le idee generali a partire dal 1964, scrisse manifesti, prese i contatti con chi poi lo aiutò a far circolare le informazioni oltre i confini dell'Unione Sovietica, organizzò le commissioni statali ed incoraggiò la creazione di una rete di contatti che comprendesse anche le autorità politiche.[41] I cinetici vennero de-ideologizzati, come se la loro non fosse vera arte ma meramente una sorta di 'decorazione', di design ornamentale; in questo modo il cittadino sovietico veniva moralmente autorizzato a godere della vista delle loro costruzioni in movimento, solo perchè la potenzialità eversiva formalista ne era stata epurata in via preliminare. In verità, come si è più volte sottolineato in precedenza, caratteristica comune a questi artisti era la rivendicazione dei martiri bolscevichi del Costruttivismo come diretti antecedenti: questa era un carta che i burocrati non potevano demolire

[40] M. Tillberg, *Interview with Viktor Buturlin*, San Pietroburgo, Marzo 2008

[41] La lista dei suoi corrispondenti includeva il critico del cinetismo Frank Popper e l'artista cibernetico Nicholas Schöffer, a cui scriveva resoconti delle proprie ricerche lunghi anche più di venti pagine. Si veda V.L. Hillings, *Experimental Artists' Groups in Europe, 1951-1968: Abstraction, Interaction, Internationalism*, PhD Thesis, New York University, 2002, p. 594

ideologicamente con l'accusa di conformismo alla cultura borghese, cosmpolita e corrotta, si stava parlando dei fondatori dell'ideologia rossa dell'avanguardia rivoluzionaria.[42]

Nel 1964 Dviženie ebbe modo di proporre la prima applicazione pratica dei nuovi principi cinetici negli interni del *Kul'turnyj Dom* della fabbrica moscovita Krasnyj Fakel', dove Infante riadattò per il portone d'ingresso il suo quadro del 1962 *Roždenie vertikali* [Nascita di una linea verticale]; poi fu la volta del Klub Disk na Mar'inskoj ulice, dove sempre nel 1964 (1-26 dicembre) si tenne la mostra *"Na puti k sintezu v iskusstve"* [Verso una sintesi delle arti][43] nella sede del comitato distrettuale dell'organizzazione comunista giovanile KOMSOMOL, in cui vennero presentate opere grafiche, progetti e composizioni spaziali; i membri recentemente aggiuntisi come Galkin, Akulinin, e Lopakov portarono con sé la tendenza allo sviluppo dell'idea di movimento, di dinamismo, dell'uso della luce e dell'accesso alla terza dimensione. Secondo la loro stessa stima, durante il periodo di apertura la mostre attirò circa sedicimila visitatori.[44]

Nella prima fase del loro cinetismo (inteso come movimento, o illusione di moto), l'elettricità e l'elettronica trasferivano la sintesi di luce, colore, musica e danza in un'unica opera d'arte totale, una *Gesamtkunstwerk* multisensoriale. Vi includevano non solo ogni tipo d'espressione artistica, ma anche diversi fenomeni naturali: profumi, odori, cambiamenti di temperatura e d'umidità, movimenti d'aria, gas fluorescenti, elettroluminescenze e molto altro ancora.[45]

I nuovi sviluppi erano strettamente collegati alle tendenze di trasformazione della vita e al desiderio di riprogettare l'ambiente circostante che erano comuni all'arte di quel tempo, ma che si rifacevano direttamente all'utopia avanguardistica della 'creazione di un mondo nuovo'.

> "Ciò di cui ci stiamo occupando ora è chiamato convenzionalmente ARTE CINETICA, ma è assolutamente necessario aggiungere che essa è anche SINTETICA.

[42] J. Borgs, "Between 'comrades' and 'fags': Kinetic artist Vyacheslav Koleichuk and his era", *Studija*, No. 1 (82), 2012, pp. 60-73

[43] D. Konečný, Mladí hledající, *Svět Sovětu*, Nr. 22, Praha, 27 Maggio 1964, pp. 9-10; D. Konečný, *Domov*, Nr. 4, Praha, 1964, pp. 47-52; D. Konečný, *Literární Noviny*, Nr. 45, Praha, 7 Novembre 1964

[44] *"Perečen prakticheskoi dejatelnosti"*. Manoscritto, archivio privato, Mosca (non datato). Cit. in Tillberg, op. cit., p. 149

[45] L. Nussberg, *"Čto takoe kinetizm?"*, Manoscritto, archivio privato, Mosca, 1966

La cosa più importante per noi è il MOVIMENTO e per tale io intendo il MUTAMENTO, lo SPOSTAMENTO, la COMPENETRAZIONE, lo SVILUPPO, la LOTTA, lo STATO, ecc.: in altre parole, la condizione di tutto ciò che vive, che lotta, che si muove (beninteso non tanto nel senso biologico, quanto in quello estetico).

[...] La seconda cosa in cui noi crediamo è la SIMMETRIA. Pure questo termine è convenzionale: per 'simmetria' intendo l'esattezza e l'interdipendenza delle singole parti che compongono un tutto unico. Tutto ciò che è materiale, che è inserito in un sistema, tutto ciò che è intimamente esatto, organico, è 'SIMMETRICO'. In ciò sta la sostanza dell'armonia 'cosmica' naturale, in ciò sta il MONDO DELLA NECESSITÀ. Le interdipendenze esterne sono una malattia.

[...] Si muniscono gli autori di tutti i mezzi fondamentali esistenti in natura come la LUCE-COLORE, il SUONO, il MOVIMENTO (e non solo nella dimensione spazio-tempo), il PROFUMO, il CAMBIAMENTO DI TEMPERATURA, i GAS, i LIQUIDI, gli EFFETTI OTTICI, il CINEMA, la TECNICA DELLE TRASMISSIONI, i CAMPI ELETTROMAGNETICI, i GRUMI PASTICI e molti altri ancora.".[46]

La grande novità consisteva primariamente nella loro inclusione di tutte le forme d'arte, anche di quelle generalmente considerate 'minori', tra cui le tecnologie cinematografiche e televisive, gli effetti ottici, l'uso dei fenomeni chimici e fisici come il cambiamento di odore o temperatura, la direzione del vento, il fluire dei liquidi e dei gas.[47]

[46]"[...] То, чем мы замимаемся условно называем КИНЕТИЧЕСКИМ ИСКУССТВОМ, но еще совершенно необшодимо добавить, что оно также и СИНТЕТИЧЕСКОЕ. Самое главное для нас - это ДВИЖЕНИЕ. Движение понимаю как ИЗМЕНЕНИЕ - ПЕРЕМЕЩЕНИЕ - ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ - РАЗВИТИЕ - БОРЬБА- СОСТОЯНИЕ и т.д. Иными словами: состояние всего, что живет, бореця и движется (но, разумееця, не столько в биологическом смысле, сколько в эстетическом). [...] Второе, во что мы верим -это СИММЕТРИЯ! Этот термин так же условен. Под 'симметрией' я понимаю правильность и взаимозависимость отдельныш частей всего целого. Все, что материально, все, что замкнуто в сисыему - все это внутренне правильно, органично, 'СИММЕТРИЧНО'. В этом суть природной 'космической' гармонии, в этом МИР НЕОБШОДИМОСТИ. Нарушение всаимозависимости -болезнь. [...] Пусть творец вооружаеця всемы основными средствами, существующими в природе: СВЕТО - ЦВЕТОМ, ЗВУКОМ, ДВИЖЕНИЕМ (и не только во времени-пространстве), ЗАПАШОМ, ИЗМЕНЕНИЕМ ТЕМПЕРАРУРЫ, ГАЗАМИ И ЖИДКОСТЯМИ, ОПТИЧЕСКИМИ ЕФФЕКТАМИ, КИНО И ТЕЛЕТЕШНИКОЙ, ЕЛЕКТРОМАГНИТНЫМИ ПОЛЯМИ, ПЛАЗМЕННЫМИ СГУСТКАМИ и еще многим другим".

L.V. Nusberg, Mosca 1963. Testo pubblicato prima nel catalogo *Nove Tendencije 3*, Zagabria 1965 (in russo), poi tradotti (in italiano) nella rivista *Marcatre* nn. 23-24-25, giugno 1966, pp. 205, 206, 207, 208 e riportati da A. Mussa, *Il gruppo Enne: la situazione dei gruppi in Europa negli anni Sessanta*; (Roma: Bulzoni, 1976), pp. 80-83

[47]E. Kasatkina, E. Orlova, "Dviženie v dejstvii", *Cmena*, n. 975, Gennaio 1968

La strategia comunicativa di Dviženie fu diametralmente opposta rispetto a quella intrapresa dai loro colleghi della scena alternativa: essi riuscirono a produrre installazioni di pantagrueliche fattezze e (nella maggior parte dei casi) prive di contenuto dal punto di vista dell'ideologia del Realismo Socialista, nonché a partecipare a mostre in Occidente[48] sebbene i suoi artisti fossero confinati al territorio sovietico, ancora sotto regime totalitario, e per di più riuscirono ad utilizzare tecnologie all'avanguardia all'interno delle proprie installazioni artistiche.

Recensendo la mostra *"Na puti k sintezu v iskusstve"*, occasione in cui venne ufficialmente presentato il Manifesto teorico dei cinetici russi, il critico moscovita Viktor V. Vanslov scrisse che "invece di linee prive di senso e macchie colorate, noi abbiamo costruzioni colorate prive di senso", accompagnate dal "suono di rumori frammentati, a volte rauchi, graffianti, gorgoglianti, la cosiddetta 'musica elettronica' ". L'origine di questa 'cosiddetta arte' veniva, neppure troppo inaspettatamente, indicata proprio nella decadenza occidentale, considerata, almeno dal 1932 in avanti, demoniaco crogiuolo di perversioni estetiche. La loro arte "esprimeva un vuoto di idee e una profonda crisi della creazione artistica. Le 'opere d'arte' di J. Tinguely, N. Schöffer, e D. Bordiani [...] rappresentano sciocchi e ridicoli tentativi di convertire costruzioni astratte in opere d'arte".[49]

Non bisogna dunque incappare in una semplificazione eccessiva delle dinamiche in senso opposto: anche se il tipo di 'formalismo' professato da Nusberg, Infante e compagni aveva una radicalità mai più osata dopo gli

[48] A onor del vero, alcune della prestigiose, e scandalose, partecipazioni a famose rassegne di calibro internazionale andrebbero segnalate con un'importante precisazione. Gli stranieri contrabbandarono oltre il confine i materiali necessari per la mostra che si tenne al Klub Viola di Praga, "Nove Tendencije" a Zagabria, e "Alternative Attuali" all'Aquila, tutte nel 1965, "Kunst Licht Kunst" ad Eindhoven e "Documenta IV" a Kassel nel 1966, "La nuova scuola di Mosca" a Firenze e la "Biennale" di Norinberga nel 1969. La partecipazione alla terza Biennale di Zagabria in realtà avvenne in via solamente virtuale, dal momento che le restrizioni imposte dal governo sovietico impedirono ai membri del gruppo di inviare materialmente le proprie opere in Jugoslavia, e che vennero pertanto in quell'occasione viste solamente tramite riproduzione fotografica in catalogo. Nel 1966 il celebre critico della tendenza cinetica Frank Popper invitò i membri del gruppo Dviženie a prendere parte alla collettiva da lui curata "Kunst Licht Kunst", ma anche in questa occasione, come la storica dell'arte Nan Rosenthal ebbe modo di confermare all'interno del suo articolo sulla Light Art presente in *"Art in America"*, i lavori dei sovietici non fecero mai il loro ingresso nelle sale del museo olandese, apparendo quindi nuovamente solo nel catalogo.

Si veda V.L. Hillings, *Experimental Artists' Groups in Europe*, op. cit., p. 594

[49] Citazioni da V. Vanslov, "Novie iskusstvo? Net, formal'nyi eksperiment", *Chudožnik*, No. 10, Mosca, Ottobre 1966, pp. 15-17

esperimenti cubo-futuristi e costruttivisti dell'Avanguardia, non per questo bisogna pensare che venissero accettati dalla totalità dell'*establishment* senza alcuna riserva. Anzi, proprio per questa spinosa questione, molti dei progetti più arditi non vennero mai effettivamente realizzati. Basti citare quelli di Francisco Infante per *Galaktika* all'VDNCh (1967) o per l'illuminazione cinetica del Cremlino sulla Piazza Rossa (1968).

Una delle caratteristiche senza dubbio di maggiore interesse di Dviženie è rappresentata dal doppio status valoriale che ha assunto, negli stessi anni, in patria ed all'estero. Il fatto che, per la prima volta nella Russia sovietica in più di trent'anni, stessero alludendo direttamente e senza apparenti censure all'avanguardia proibita e rimossa, li rese presto protagonisti delle pubblicazioni internazionali, e contemporaneamente aprì loro diverse porte all'interno della comunità artistica ufficiale (commissioni statali) e non, dando agli artisti accesso al *samizdat*, circuito clandestino di auto-pubblicazione.[50]

Essi mediarono i contatti con riviste internazionali, prima i cecoslovacchi *Interstsena* e *Výtvarné umění*, poi gli anglofoni *Leonardo*, *Form* e *Studio International*.[51] In seguito essi si dotarono di una reputazione quasi mitologica, secondo cui Dviženie era l'unico gruppo che riusciva ad esporre pubblicamente l'arte d'avanguardia rifiutando di sommettersi alla dottrina ufficiale.[52]

Sebbene Nusberg, all'interno delle proprie reminescenze biografiche abbia più volte sottolineato la pressione esercitata dai servizi segreti sovietici nei confronti dei membri del gruppo, particolare, questo, che li pone di diritto tra le illustri cerchia dei non conformisti, Infante, come molti dei non conformisti stessi, rifiuta questa categorizzazione. A suo dire, le circostanze ambigue in cui si trovavano a vivere rendevano obbligatorio un doppio binario di operatività, senza però che nella scelta non allineata fosse compresa alcuna dose di eroismo. Grazie ad artisti come Rabin, si è riscoperta la dimensione 'umana' dell'arte: pur non incontrando l'entusiasmo dei colleghi per motivi

[50] M. Tillberg, "You are now leaving the American Sector: The Russian Group Dvizhenie, 1962-1978", op. cit, p, 150

[51] "Moskevské linetické uměni", *Rudé Právo*, Praha, 29 Giugno 1965; E. Simek e J. Cickler, *Československý Stravitel*, Nr. 13, Praha, Luglio 1965, p. 3; "Ipotesi del Futuro", *Alternative Attuali*, Nr. 2, Roma, August 1965; Z. Felix, *Vytvarná Práce*, Nr. 16, Praha, Settembre 1965; R. Wedewerm, "Neuer Geist in sowjetischer Kunst", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt/Main, 15 Ottobre 1965; D. Koneční, *Výtvarné umění*, Nr. 9, Praha 1965, pp. 420-429; P. Spielmann, *Plamen*, Nr. 5, Praha 1965, p. 177; L. Nussberg, *N. Tendence*, Nr. 3, Zagreb 1965; A. Del Guerccio, *Rinascita*, Roma, Ottobre 1965.

[52] M. Ragon, "Peinture et sculpture clandestine en U.R.S.S.", *Jardin des arts*, Paris, No. 200-201, Luglio-agosto 1971, pp. 2-6

di carattere meramente artistico, Rabin, audace trainatore di folle, fu l'unico in grado di generare attorno a sè un generale sentimento di reverenziale rispetto. La sua arte non era 'altra' rispetto a quella ufficiale perché fosse migliore, più radicale o più nobile, ma semplicemente in quanto espressione 'personale', 'privata'. E lo stesso può dirsi per Infante, che da sempre ha insistito sul carattere fortemente individualistico, e per nulla politicizzato, del suo intervento artistico.

Parallelamente, però, gli spazi utilizzati per la loro prima mostra importante (1964),[53] come abbiamo visto, erano quelli di un club giovanile del distretto di Dzeržinskij, amministrato dal KOMSOMOL, ovvero l'Unione comunista della gioventù. *"And furthermore, there were different Soviets, party committees [...]. But without doubt: someone took the risk. [...] I know of cases, when they were fired [...] because we did not make the right exhibition".*[54]

Dviženie si trovò ora vincitore di una serie di commissioni ufficiali: una mostra-presentazione al *Dom architektura* di Leningrado (1965),[55] autorizzata dal segretario di Partito della città, un evento che vide dieci mila visitatori,[56] la decorazione dell'atrio d'ingresso del giornale Komsomol'skaja Pravda, organo di stampa del KOMSOMOL, ed un concorso per la realizzazione del tetto di uno stadio a Leningrado.[57] *"They felt we were special. We wore the latest fashion from Czechoslovakia, we were bold and beautiful and we presented our mission in their language".*[58]

Nel 1965, a Leningrado, il gruppo presentò *Ploščad' devjati muz* [La piazza delle nove Muse, Fig. 22]. Il senso dello spazio vuoto e le sue forme tecno-scientifiche erano state influenzata delle idee per la città del futuro che erano molto diffuse nella pianificazione urbanistica dell'epoca, e anche da un progetto simile per la costruzione ex novo di Brasilia ad opera dell'architetto Oscar Niemeyer (1956-1960).[59] Questo fu inoltre il primo tentativo di Dviženie di dirigere la propria attività verso la pianificazione urbanistica. Composizioni

[53] S. Il'in, "Klub na Mar'inskoj", *Junost*, Nr. 7, Moskau, 1965, p. 101

[54] M. Tillberg, *Interview with Vyaceslav Koleychuk*, Mosca, Aprile 2007

[55] G. Chusova, "Interesnaja vystavka", *Smena*, Leningrad, 25 Maggio 1965; V. Petrickj, "Ekskursija v zavtra", *Smena*, Leningrad, 5 Giugno 1965

[56] Lev Nusberg, *"Perečen prakticheskoj deijatelnosti"*. Manoscritto, archivio privato, Mosca (non datato), cit. in Tillberg, p. 150

[57] M. Tillberg, "You are now leaving the American Sector: The Russian Group Dvizhenie, 1962-1978", op. cit, p. 150

[58] M. Tillberg, *Interview with Lev Nussberg*, Connecticut, USA, Febbraio 2007

[59] Oscar Niemeyer (1907-2012).

statiche con fonti di luce interna ed esterna erano posizionate su un'enorme piazza attraversata da sentieri percorribili. Il tratto caratteristico del progetto è dato dalla visione degli oggetti come veli trasparenti che irradiano luce, o come sistemi immateriali che si smaterializzano nel colore.[60]

Nel 1966, il successo di Dviženie venne coronato dall'autorizzazione a produrre una mostra e una performance per il Palazzo della Cultura dell'Istituto di Energia Atomica Kurčatov.[61]

> *We exhibited at the Kurchatov Institute because the scientists that worked there also wanted to exhibit their achievements and they were interested in art. Confluence of physicists and poets [fiziki i liriki] was very fashionable. [...] The general opinion was that interdisciplinary approach enriches inventive, non-standard ways of thinking.*[62]

All'interno di questa rassegna venne proposta la serie di sei performance *'Metamorfozy'* [Metamorfosi], in cui un gruppo di 11-12 artisti si esibiva in compagnia di ulteriori creature meccaniche. Aveva luogo nella totale oscurità, stemperata con il solo ausilio di piccole luci lampeggianti provenienti dalle macchine e dalla vista degli scintillanti costumi degli artisti. Queste performance rappresentano il primo tentativo di realizzare il lavoro teorico di Nusberg sul teatro sintetico in una reale produzione che includesse oggetti cinetici, effetti di colore e luce, mimi, musica sperimentale e testi verbali.

> "[...] Quanto prima si manifestava nelle DANZE, nei MISTERI, nella PANTOMIMA, nelle RAPPRESENTAZIONI TEATRALI e nel BALLETTO, ora deve fondersi in un tutto organico con nuove manifestazioni dell'arte cinetica. Nessuna macchina, sia pure la più complessa, può sostituirsi al vivo e plastico movimento del corpo umano. L'uomo è qualcosa di infinito in costante trasformazione, che crea e si crea.
>
> Noi stiamo dando vita ora allo spettacolo-mistero cinetico che è e nel contempo non è teatro. È TEATRO in quanto sarà la sintesi di diverse forme artistiche con un'azione drammatica, e NON È TEATRO in

"I am not attracted to straight angles or to the straight line, hard and inflexible, created by man. I am attracted to free-flowing, sensual curves. The curves that I find in the mountains of my country, in the sinuousness of its rivers, in the waves of the ocean, and on the body of the beloved woman. Curves make up the entire Universe, the curved Universe of Einstein."

O. Niemeyer, *"The Curves of Time: The Memoirs of Oscar Niemeyer"*, (London: Phaidon, 2000), pp. 62 e 169-70

[60] V. Koleychuk, "The Dvizheniye Group: Toward a Synthetic Kinetic Art", op. cit., p. 435

[61] *Institut Atomnoj Energii im. I. V. Kurčatova*, abbreviato KIAE

[62] M. Tillberg, *Interview with Vyaceslav Koleychuk*, Mosca, Aprile 2007

quanto non vi sarà l'attore generalmente inteso, come non vi sarà un contenuto letterario. E tanto meno dal punto di vista tecnico esso sarà un teatro di tipo tradizionale perchè contemplerà l'impiego della tecnica cinematografica, dell'ottica composta e della tecnica dell'illuminazione, delle scene-costruzioni che mutano (scene in diversi campi). Inoltre lo 'spettatore' (ma non si può parlare di spettatore, bensì di 'soggetto-percettore') si troverà proprio al centro dell'azione.

L'attore risulta essere uno degli elementi che contribuiscono allo sviluppo generale dell'azione, come un qualsiasi altro componente di questo insieme, quali ad esempio il gioco colore-luce, trasformazione-movimento delle varie forme-costruzioni, il cambiare degli odori, della temperatura e dell'andamento musicale, ecc. Se voce umana vi sarà (letteratura), avrà solo un ruolo associativo, fonetico".[63]

Questa performance costituiva solamente un modello preliminare, ed il gruppo non ebbe mai la possibilità di sviluppare pienamente questa idea, anche se gli artisti ne presentarono un versione ridotta a Kazan' nel 1967.[64]

Quasi dal principio del passaggio più o meno cosciente, nella mia opera creatrice, dalla pittura e dalla letteratura agli oggetti dello spazio fisico [...] è apparso uno slancio costante verso la creazione di una NUOVA REALTA': concretamente, verso la creazione di grandiosi oggetti cinetici, macchine viventi. [...] Per me un'opera d'arte è un mezzo o una forma di contatto tra le persone, ma soltanto al più raffinato

[63]"То, что раньше проявлялось в ТАНЦАШ, МИСТЕРИЯШ, ПАНТОМИМЕ, ТЕАРЕАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКЕ, БАЛЕТЕ теперь должно слиться органично (!) с новыми проявлениями кинетического искусства. Никакара машина, пусрь даже и очень сложная, не заменит живую птастику движений человеческого тела. Человек это что-то бесконечное, постоянно изменяющееся, создающее и создающееся. Мы начинаем создавать кинетический спектакль-мистерию. Это и театр, и не театр. ТЕАТР в том смысле, что это будет синтез различныш форм искусства, раскрывающиш драматическое действие, НЕ ТЕАТР потому, что актера, как таквого, не будет, литературного содержания на сцене тоже не будет. А с тешнической стороны такое представление тем более не будет обыцjным театром: использование кинотешники, сложной оптики и светотешники, изменяющишся конструкций-сцен (несколько сценическиш площадок), причем местоположение 'зрителя' (это уже не зритель, а воспринимающий субъект) будет нашодиться в центре самого действия. Актеру отведена только роль такого же элемента в общем развитии действия, как и любой другой составной части этого целого (например, игра цвета-сцвета, изменение-движение различныш форм-конструкций, изменение запаша и температуры, движения музыки и др.). Если человеческая речь и будет (литература), то только ассоциативная, фонетическая".

L.V. Nusberg, Mosca, 1965. Testo pubblicato prima nel catalogo *Nove Tendencije 3*, Zagabria 1965 (in lingua originale), poi tradotti (in italiano) nella rivista *Marcatre* nn. 23-24-25, giugno 1966, pp. 205, 206, 207, 208 e riportati da A. Mussa, *Il gruppo Enne: la situazione dei gruppi in Europa negli anni Sessanta*, (Roma: Bulzoni, 1976), pp. 80-83

[64]V. Koleychuk, "The Dvizheniye Group: Toward a Synthetic Kinetic Art", op. cit., p. 435

> livello di associazione. Attualmente lavoro allo sviluppo di due grandi progetti. Il primo è la creazione di un Istituto mondiale di cinetismo; il secondo è il progetto di un labirinto cinetico Ieri-Oggi-Domani. E' un vero labirinto della lunghezza totale di circa cinquecento metri, con numerose ramificazioni, calcolato per due ore di seduta, composto di un gran numero di locali, di varie forme e colori, disposti l'uno dopo l'altro, dove utilizzare il cinematografo, la musica, la pantomima, i testi, gli oggetti cinetici, i cambiamenti di odori, i movimenti d'arie ecc. L'idea: viaggio di un uomo nel mondo delle stelle, sdoppiamento della personalità e sguardo d'un uomo su se stesso dal di fuori, come l'uomo del futuro che guarda l'uomo contemporaneo ecc.: ma non è un teatro e soprattutto non è una 'lanterna magica' .[65]

Questi siano stati i punti di partenza cruciali per le performance attuate pochi anni dopo nelle foreste attorno a Mosca (come il gioco cinetico-futurista di *Prišel'cy v lesu* [Alieni nella foresta] a Chertanovskij, 1971) e sul Mar Nero nella penisola della Crimea, dove riunì i membri di Dviženie in performance collettive come *Kinetičeskie Igry* [Giochi Cinetici, 1971-72, Fig. 26] ed esperimenti di coabitazione.[66]

Dopo la mostra del 1966 il gruppo originale si divise, dal momento che gli artisti avevano esaurito le risorse della libera partecipazione al collettivo: l'ideale del lavoro di gruppo, a parità di diritti di creatività intellettuale tra i partecipanti, era stato sostituito dal modello accademico in cui un docente era attorniato da volenterosi studenti. Kolejčuk se ne andò e di conseguenza riunì attorno a sè un nuovo gruppo, *Mir* (traducibile come 'Pace' o 'Mondo'), e Infante scelse di rimanere a Mosca a lavorare sulla sua installazione *Galaktika*, mentre alcuni degli artisti di Dviženie si trasferirono a Leningrado per la realizzazione di un progetto volto a celebrare il cinquantesimo anniversario della Rivoluzione russa. Erano stati invitati a parteciparvi sulla base del lavoro presentato al *Dom Architektura* (1965), mostra che era stata vista da Vasilij Petrov, importante architetto di Leningrado nonché la persona più influente dell'apparato burocratico cittadino per quanto riguardava l'espressione artistica, responsabile per le decorazioni pubbliche, e buon amico di Nusberg.[67]

[65] L. Nussberg, 1967. Pubblicato in Frank Popper, *Naissance de l'art cinetiche. L'image du Mouvement dans les art plastiques depuis 1860*, Gauthier-Villars Editeur, Paris 1967 (trad. italiana tratta dall'edizione italiana del volume *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Einaudi, Torino 1970, pp. 228-229

[66] J. A. Sharp, "In and Around Dvizhenie (Movement Group)", *Zimmerli Journal*, No. 4 (Fall 2006), p. 84

[67] V. Koleychuk, "The Dvizheniye Group: Toward a Synthetic Kinetic Art", op. cit., 435

Nel 1967 le celebrazioni per il cinquantesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre investirono Leningrado. La narrazione e la glorificazione della mitologia comunista rendevano assolutamente impossibile alle autorità negarne l'autorizzazione; venne pertanto realizzato un grande spettacolo con performance cinetiche, comprendente la struttura a diamante esagonale *Chimija* [Fig. 18], una proiezione di luce in diretto contatto con la Stazione 'Finlandia'. In questa occasione venne presentato anche il *Kiberteatr*, a sostegno del modello cinetico e dell'ambiente semi-automatico, della natura caotica e del paesaggio geometrico.

Il fulcro della performance *1917* [Fig. 15], che durava circa mezzora e che veniva ripetuta allo scoccare di ogni ora, era l'imponente statua di Lenin posta nell'enorme omonima piazza appena fuori dalla stazione ferroviaria 'Finlandia' (dove era arrivato nel 1917 per dare vita alla rivoluzione). Nel cielo notturno lampeggiava una fiaccola brillante, una "Fiamma della rivoluzione" alta 7 metri [Fig. 19], costruita in alluminio e vetro, che comprendeva elementi rotanti composti da 650 differenti luci colorate di differenti intensità, con sequenze elettronicamente programmate. Quattro schermi, di 14x16 metri, erano usati per le proiezioni di colore e musica, sequenze di filmati documentari con il suono della registrazione della voce di Lenin e della melodia de "l'Internazionale" che si diffondeva per la piazza.

Questo progetto sembra richiamare direttamente quello elaborato dal futurista Natan Al'tman per celebrare il secondo anniversario della Rivoluzione (1919) nella Urickii Ploščad' (la vecchia Dvorcovaja Ploščad', la Piazza del Palazzo, teatro nel 1905 dell'infausta 'domenica di sangue'), [Fig. 17].[68] Al'tman voleva che le sue decorazioni futuriste della Colonna di Alessandro rendessero visivamente evidente la contrapposizione della 'bellezza imperiale di Rastrelli con quella delle masse nuovamente vittoriose'. Nel suo celebrato progetto d'insieme, Al'tman posizionò un asimmetrico grappolo di teli rossi, gialli e arancio alla base della colonna per rappresentare le rivoluzionarie "lingue di fuoco".

> *"Many are sincerely convinced that 'bread and circuses [lit. spectacles]' can overcome the difficulties and dangers of the present. Bread–of course! As concerns spectacles–let them continue! I have no objections. But at the same time people shouldn't forget that spectacles aren't*

[68] Susan M. Corbesero, *The Anniversaries of the October Revolution, 1918-1927: Politics and Imagery*, PhD Thesis, University of Pittsburgh, 2005, p. 55

genuine, great art, but more or less pretty entertainment. [...]They "created" the revolution and defended its cause, spilling streams of blood and making countless sacrifices. Believe me, our workers and peasants have earned something greater than spectacles. They've earned the right to genuine, great art".[69]

Il progetto di Nusberg comprendeva anche artisti sospettati (e bistrattati) come Kazimir Malevič, con la proiezione della suo metafisico mondo non oggettivo, almeno stando a quanto riportato da *Studio International*,[70] dettaglio non a caso del tutto taciuto nella stampa sovietica.[71]

Nei pressi dell'università, i membri di Dviženie avevano posizionato due oggetti giganteschi, in movimento, che luccicavano come cristalli, a simboleggiare il Cosmo e la Chimica, promesse scientifiche per un futuro migliore. Il profilo delle enormi calandre, che avevano la sembianze di un cristallo di diamante, era disegnato per mezzo di discreti lampi di luce bianca. All'interno del cristallo lentamente divampava un colore brillante: utilizzando una variegata dose di movimenti interni e pulsazioni cangianti di luce, queste strutture sono riuscite a catturare il fluire più complesso e seducente della vita stessa.

La rivista del KOMSOMOL *Smena* sottolineò nella sua recensione l' "unione di arte e scienza" e vi incluse le affiliazioni istituzionali dei membri del gruppo che parteciparono al progetto: Valerij Glinčikov era un ricercatore associato all'Istituto dei Trasporti, Ljudmila Orlova lavorava all'Istituto di ricerca dell'Unione Sovietica per il Design Industriale (VNIITE), Kuznecov all'Istituto Kurčatov, Buturlin arrivava dall'Istiyuto di Fisica e Ingegneria di Mosca e Kolejčuk[72] dall'Istituto di Architettura di Mosca, dipartimento di Pianificazione Urbanistica.[73]

"[L'insolita struttura] ruota, le luci lampeggiano colorate, muovendosi a ritmo con la musica. [...] Che cos'è: un monumento o solo un pezzo di decorazione? [...] Infine, è tecnicamente possibile realizzare un progetto

[69]Lenin, 1920. *Lenin o literature* (Moskva, 1957), p. 118, cit. in Corbesero, p. 75

[70]Studio International, No. 12, London 1967, p. 287

[71]M. Tillberg, "You are now leaving the American Sector: The Russian Group Dvizhenie, 1962-1978", op. cit, p, 153

[72]Pur essendo ufficialmente già uscito dal gruppo Dviženie, Kolejčuk prese parte alla progetto celebrativo per mezzo della sua grande installazione *"Atom"* (1967), realizzato tramite la collaborazione del Gruppo Mir.

[73]E. Kasatkina e E. Orlova, "Dvizhenie v dejstvii", *Smena*, No. 1, January 1968, eds. "Pravda", pp. 16-17

che combini i talenti di quasi tutte le nove muse? [...] È una festa di colori, di pensiero, di musica, di luce".[74]

La prima performance cibernetica in Russia, stando alle parole di Viktor Buturlin, fu lo *Cvetok* [Fiore, 1965-1967, Fig. 23] di Nusberg, una composizione cinetica composta primariamente da tubi sottili, flessibili, con bulbi di lampadine inseriti alle estremità. Questi erano posizionati in modo da irraggiarsi dalla punta di un cono centrale longilineo a formare la corolla di un fiore meccaniforme. Un secondo cono partiva dalla giuntura di questi tubi, ed era montato sul semiasse di un motore così che la struttura potesse liberamente muoversi all'interno della circonferenza conica. Un ventaglio fungeva da supporto per il cono con i tubi luminosi e poteva ruotare in armonia con esso. Il complesso movimento della struttura composita era accompagnato da luci intermittenti, atte a creare una suggestiva composizione luministica. La performance prevedeva la presenza di Buturlin che, vestito con un costume ben aderente di colore fluorescente realizzato nei laboratori del Teatro Bol'šoj,[75] danzava dividendo la scena con il 'Fiore' meccanico, rappresentando la lotta tra l'uomo e la macchina.

"With numerous, pulsating lamps attached to it, the 'Flower-machine' was programmed to turn in any direction. It was arbitrary, I never knew when and what it would do [...]. At the beginning, the machine kind of suppresses me. But I filled its dead space with my energy and at a specific moment I started to force my will onto it allowing me to be able to leave its spell."[76]

[74]"Над громадной площадю города возносиця необыкновенное соорыжение. Конструкция из современныш полимерныш материалов сверкает в лучаш света. Она врашаеця, вслышивая разноцветными огнями, движется в ритме с музыкой. Вблизи етой конструкции вас овевает приятный ветерок, напоенный то запазами соснового бора, то ароматами цветущиш лугов. Что это: памятник или просто деталь оформления города? Понравится ли горозгами такое новшество? Наконец, возможно ли тешнически осушествить проект, объединяющий в себе таланты чуть ли не всеш девяти муз?"

Ivi.

[75]Va sottolineato il riferimento derivativo al teatro d'avanguardia di Vsevolod Mejerchol'd (1874) Nikolaj Foregger (1892) e Oskar Schlemmer (1888), grandi ammiratori del meccanomorfismo applicato alla corporeità. Mejerchol'd inventa sequenze di movimento 'biomeccaniche', in cui si teorizza "l'organismo dell'uomo come motore". Foregger è autore di una "Danza delle macchine", in cui un gruppo di performer imita i meccanismi di una macchina motrice in movimento. Schlemmer veste il corpo dei suoi performer con costumi sgargianti, folli, assurdi e ingegnosi: la sperimentazione tessile li trasforma in creature inorganiche, automi vestiti di acciaio, vetro e cristallo.

[76]M. Tillberg, *Interview with Viktor Buturlin*, San Pietroburgo, Marzo 2008

L'ambiente cibernetico *Kiberteatr*, progettato parallelamente sempre nel 1967, consisteva di uno spettacolo-concetto mostrato ad un piccolo pubblico [Fig. 21]. Dal momento che il contenuto non era ancora stato ben delineato e l'elaborazione pratica delle caratteristiche tecniche connessa alla sua realizzazione era ancora allo stadio preliminare, venne mostrato in forma privata solo ad un piccolo gruppo di amici.

> "Fortezza di Pietro e Paolo.[77] Folle di turisti si muovono lungo il ponte di legno verso la vecchia porta d'accesso. Non lontano dall'uscita - l'*Inženernyj Dom* [Casa degli Ingegneri]. Le porte chiuse tengono lontani gli occhi dei curiosi - Ma la Casa non è vuota. Attraverso le finestre vengono visti oggetti strani, incomprensibili, che ricordano le ali ingigantite di farfalle fiabesche".[78]

Il *Kiberteatr*[79] progettato per Leningrado era un'istallazione popolata con 'cyber-creature' a grandezza umana (i *kiberi*), luci pulsanti e suoni concreti, pozze d'acqua a cascata e gas vaporosi. Il modello teorico che venne delineato da Nusberg nel 1966-67 prevedeva che i visitatori avrebbero seguito sentieri attraverso questo strano ambiente, camminando tra le pozze indossando degli abiti protettivi ed evitando i pennacchi di vapore e gas: tutto era programmato per rispondere attivamente al passaggio dello spettatore. Il "Cyberteatro" presentava al suo pubblico una simulazione della vita su uno strano pianeta (che il suo autore sembra suggerire potrebbe essere la Terra in qualche tragico futuro). Sul palco era situato "un modello funzionante, semi-automatico" di 20 metri quadrati, contenente 18 cyber-creature, o *kiberi*, la più grande delle quali misurava approsimatamente 150x100x80 centimetri. I cyber-esseri erano programmati con semplici meccanismi automatici; in

[77] La "Fortezza di Pietro e Paolo" (*Petropavlovskaja Krepost'*) è la cittadella di S. Pietroburgo, edificata a partire dal 1703, per ordine dello zar Pietro il Grande, dall'architetto ticinese Domenico Trezzini.

[78] "...Петропавловская крепость. Толпы тристов движуця по деревянному мосту к старинным воторам. Недалеко от вшода - 'Инженерный домик'. Двери закрыты от любопытныш глаз, но дом не пуст. С улицы в окнаш видны непонятные и странные предметы, напоминающие увеличенные до сказочныш размеров крылья бабочек."

E. Kasatkina e E. Orlova, "Dvizhenie v dejstvii", *Smena*, No. 1, January 1968, eds. "Pravda", p. 16

[79] Quasi tutti i membri di Dviženie presero parte all'elaborazione del progetto e alla costruzione dei modelli per il Cyberteatro: Francisco Infante, Nikolaj Kuznecov, Tat'jana Bystrova, Aleksandr Grigor'ev, Galina Bitt, Vjaceslav Borodin, Natal'ja Prokuratova e altri. Intenzione comune era quella di realizzare un film a colori, *'Kiberteatr.*

questo periodo essi erano privi di mezzi tecnici avanzati, ma era prevista una notevole espansione tecnologica nel futuro più prossimo.[80]

I cyber-esseri erano influenzati dagli spettatori e dalle loro scelte tramite dei sensori di movimento, erano in grado di eseguire movimenti anche piuttosto complessi, emettendo "luci fisse, pulsanti e scintillanti" con vari colori e intensità, unite a fonti di luce esterne ai modelli, il cui colore e intensità potevano essere variate, produrre suoni nella forma di una "lingua semi-logica e semi-fonetica", e suoni 'concreti' correlati al movimemto dei modelli, così come "sbuffi di fumo colorato o gas in vari colori e odori di vario tipo".[81] Alla realizzazione, i *kiberi* sarebbero stati alti dai 25 ai 50 metri, e si sarebbero mossi in un "paesaggio appositamente creato" di 5 chilometri quadrati con sentieri pedonali, alcuni dei quali conducevano verso l'acqua (piscine naturali a diversi livelli, con superfici lisce come lo specchio, increspate dalle onde o cascate tinte di vari colori), il fuoco, o attraverso illusioni ottiche create per mezzo dell'olografia.[82] L'intera area doveva essere attrezzata con comunicazioni radio e televisioni a colori, e "tutta l'azione dovrà essere programmata (così come ciascuno degli oggetti) e dovrà seguire una sceneggiatura generale".

> *"Paths leading through the inside of certain 'cybers' will enable spectators to take part in their programmed action and experience both fear and pain and also the joy and satisfaction of surviving the experience. [...] The 'Cybertheater' is intended to be yet another reminder to Man of the fantastic possibilities of technology and of the need for developing it further; but, at the same time, it is intended to serve as a warning of the dangers inherent in highly developed machines.[...] It is of course an aesthetic fantasy,perhaps with prophetic overtones. Is not Man himself creating more and more of his environment on the planet Earth (using matter in the same way as a sculptor uses clay for his sculptures)?"*[83]

Il concetto di interattività era ispirato dalla nuova scienza della cibernetica, sviluppata dal matematico americano Norbert Wiener nel suo *"Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine"* (1948).

La cibernetica si riferisce all' "insieme di problemi collegati alla comunicazione, al controllo e alla meccanica statica, sia nella macchina che nel tessuto

[80] L. Nusberg, *"Kibersobytie". Kratkaja annotaciija (k sozdannoi kinetičeskoi modeli 'Kibersobytie')"*, datato "Pietroburgo-Mosca Settembre 1967". Archivio privato, ristampato in V. F. Kolejčuk, "*Kinetizm*", Moskva Galart, 1994, pp. 53-54

[81] L. Nusberg, "Cybertheatre", *Leonardo*, Vol. 2, No. 1 (Jan., 1969), pp. 61-62

[82] M. Tillberg, "You are now leaving the American Sector: The Russian Group Dvizhenie, 1962-1978", op. cit, p, 155

[83] L. Nusberg, "Cybertheatre", *Leonardo*, op. cit., pp. 61-62

vivente". Il concetto di Wiener era che il comportamento di tutti gli organismi, fossero questi macchine o altri sistemi fisici, era controllato nelle sue strutture comunicative sia all'interno di loro che nei confronti dell'ambiente, aprendo alla cultura tecnica e al mondo dell'arte il fecondissimo concetto del 'feedback'.[84]

Gli ambienti cinetici di Dviženie avevano un grande potenziale sperimentale per il fatto che si muovevano sulla linea di confine tra arte, architettura e design, usando materiali industriali e nuove tecnologie. Grazie al grandioso successo per la celebrazione del cinquantenario della Rivoluzione, Dviženie ricevette la commissione per progettare e costruire un parco giochi creativo e interattivo ad Orlenok [Piccola Aquila], un campo riservato a tutti i bambini dell'Unione Sovietica, patrocinato dai Pionieri e dal KOMSOMOL. Il campo, aperto tutto l'anno, era stato fondato nel 1960 per una risoluzione del Consiglio dei Ministri dell'Unione Sovietica, e si trovava sul Mar Nero, vicino a Tuapse, nel Caucaso, in un'area di circa 300 acri.[85]

"We worked 10 months at the Black Sea with developing an artificial 'Island of Flowers' based on the principles of feedback and game theory".[86] I pionieri dovevano entrare nel nuovo ambiente progettato nella forma di un'isola artificiale, in cui imparare ed esperire attraverso l'interazione. Natal'ja Prokuratova, studentessa all'Istituto di Ingegneria di Leningrado per il Trasporto Ferroviario prima di unirsi a Dviženie, così descrive il loro obiettivo: *"we were convinced that if you were free from social and ideological pressure, this 'sphere of initiation' would urge spontaneous creative principles to rouse aesthetic aspects of perception of the surrounding".*[87]

Le sale del parco giochi avrebbero dovuto occupare un'area di 12000 metri quadrati, dove si sarebbero costruiti 6 padiglioni da gioco, un grande acquario (40 metri di lunghezza), 3 ponti sull'intricato gioco di canali, una torre di 18 metri. Il progetto prevedeva sulla destra il padiglione 'Balalajka', all'interno diviso in una sala dedicata alle sfere celesti e in uno spazio popolato da figure geometriche come cubi, prismi e piramidi; poi un padiglione esagonale diviso in un gigante caleidoscopio e un laser prismatico alto 2 metri, ruotando il quale si

[84] G. W. Rickey, "The Morphology of Movement: A Study of Kinetic Art", *Art Journal*, Vol. 22, No. 4 (Summer, 1963), pp. 220-231

[85] Iu. V. Burakov, *The Great Soviet Encyclopedia*, 3rd Edition (1970-1979).

[86] Natalia Prokurateva, *"Chistaia zemlia Aleksandra Grigorieva"*, in *Aleksandr Grigoriev. Nedvizhnyj polet.* Catalogo dell'esposizione, Izdatel'stvo Znak, Mosca 2005, p. 2, cit. in Tillberg, op. cit., p. 156

[87] Ibid.

potevano proiettare le immagini cangianti sui 10-12 grandi pannelli posti lungo le pareti; ed infine una sala centrale, divisa in sei scompartimenti. Tra le sei sale da gioco, citiamo gli 'Scacchi' e la 'Sala da Ballo colorata', in cui l'intero piano ero composto da blocchi che si illuminavano passandoci sopra, come camminando su di un'enorme tastiera, che funzioni attraverso la stimolazione dello spazio in una miriade di sfumature differenti; la sala dedicata alla Scienza, all'Astronomia e all' Astrofisica, in cui al posto del soffitto venivano costrantemente proiettati in modo alternato immagini di galassie, stelle e pianeti, seguiti da una musica cromosensibile. Erano poi previste strutture didattiche dedicate alla chimica, alla cristallografia, alla matematica, alla cibernetica.[88] L'idea era che i pionieri dovessero fare scelte attive e pensare indipendentemente, il che era un concetto di per sé assolutamente sovversivo all'interno del sistema educativo sovietico, tanto che, come previsto, anche di *Orlenok* alla fine dell'estate non rimase che il progetto, rendendo di fatto evidente il fallimento dell'utopia di Nusberg di far combaciare cibernetica ed arte realmente fruibile dalle masse.[89]

La prima bozza di Nusberg per un*Iskusstvennaja bio-kinetičeskaja sreda* [Ambiente Artificiale Bio-Cinetico] o IBKS venne realizzata nel 1968:[90] questo testo descrive una fantastica città del futuro di 35-40 milioni di persone, unita ad un ambiente artificiale in qualche modo reminsescente di un gioco virtuale ante litteram. La sfera artificiale bionica (biologicamente elettro-architettonica) era una "omeostasi artificiale" che includeva molte "microzone omeostatiche autosufficienti. Costruita sul paradigma di un gioco, "continue, stocastiche correzioni verranno presentate al programma dal visitatore", un loop di influenze reciproche con impulsi forniti dal visitatori che necessariamente andranno a modificare il risultato della trama.

Questa futuristica megalopoli sarebbe stata composta di due parti mutualmente supplementari: 'Makropolis', una città a forma toroidale misurante 55-60 km in diametro e il suo antipodo 'Antimakropolis', una anti-città sotterranea costruita ad una profondità di varie centinaia di metri. Per la

[88] A. Grigor'ev, "Orlenok", in `http://alegrig.ru/RU/texts/2010_10_30`

[89] M. Tillberg, "You are now leaving the American Sector: The Russian Group Dvizhenie, 1962-1978", op. cit, p, 157

[90] Lev Nusberg, *"I.B.K.S.-Iskusstvennaja bio-kinetičeskaja sreda"*, firmata "Mosca 1969 (e costa del Mar Nero)". Manoscritto, archivio privato, Mosca.

Pubblicato (in traduzione tedesca) come "K.B.K.U" (Künstliche bion-kinetische Umwelt), in *Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung Moskau 1962-1976*, Bochum 1978, Cat. dell'esposizione. pp. 60-78

completa affermazione dell' IBKS erano previste tre fasi di sviluppo: la prima (1990-2005) avrebbe visto la creazione di singoli micro-mondi nei pressi delle vecchie metropoli come Tokyo, Parigi e New York; la seconda (2020-2030) doveva invece presentare un modello elementare del mondo artificiale costituito dalla triade di 'Natura', 'L'uomo visitatore' e 'Centro di Controllo'; mentre la terza fase (2070-2090) vedeva l'effettiva costruzione di questo prototipo di mondo del futuro, che sarebbe stato il terreno vitale per la nascita, lo sviluppo e il miglioramento dell'essere razionale, che avrebbe biologicamente modificato le proprie qualità intellettive in accordo con il progressivo evolversi della rivoluzione tecnologica, arrivando ad un nuovo stadio di Homo Sapiens Sapiens (elevato alla seconda).[91]

Nel progetto si poteva chiaramente leggere una tendenza di matrice futurista a trasformare la vita attraverso l'arte e il desiderio concreto di modificare la coscienza umana per mezzo dell'arte e della scienza.

Nusberg riconobbe che "Wiener era la sua Bibbia", ed infatti IBKS richiama la riflessione intrapresa da quest'ultimo in cui la società è vista come un organismo che ha la scienza come il suo sistema centrale, in una relazione reciproca di omeostasi. Nella sua descrizione dell' IBKS, la dinamica tra le varie parti veniva fortemente sottolineata: il visitatore doveva comunicare con le altre zone attraverso i canali radio e la televisione, con i trasmettitori collegati ad un complesso di luci appositamente progettato. Visualmente, l'ambiente artificiale bio-cinetico era caratterizzato come una specie di "spazio-tappeto" la cui base era costituita dal mondo naturale: attraverso i mezzi cinetici, fenomeni indipendenti, microstrutturali e creature artificiali dovevano apparire come schemi decorativi sul tappeto, andando visualmente a richiamare i pannelli di controllo dei grandi sistemi elettronici usati nei laboratori:

> *"Artificially created living creatures, 'flowers, 'trees', 'thunderstorms', and 'rainbows', 'fantastical machines' (automatic machines that have little in common with what one can imagine today), 'incredible' chemical structures and multi-dimensional crystal forms, 'gas lumps', as for example holophrastic image-phantoms, multicolored luminous, fizzing*

[91] *Sovetskoe kinetičeskoe iskusstvo: istorija gruppy 'Dviženie'. Istorija razvitija kinetičeskogo iskusstva v SSSR 1960-1970 godov, zapisannaja so slov lidera i osnovatelija gruppy 'Dviženie' L'va Nusberga.* (Ottobre 2011) `http://make1uv.livejournal.com/19645.html`

accumulations and many, many additional synthetic phenomena and structures down to the level of the molecule.[92]

Il manifesto di Nusberg dava voce al sogno di un mondo migliore, più organizzato, in contrasto con quello "disorganizzato, male illuminato" e mal gestito che si trovava fuori dalla zona artificiale. L'*Ambiente Artificiale Bio-Cinetico* dovrebbe "in caso di catastrofe [...] essere codificato e programmato [...] così da permettere la sua trasmissione [...] su grandi distanze, anche così lontane come altri pianeti".[93]

Con il suo sistema autonomo d'ordine sociale, l'IBKS rappresentava un mondo isolato e promettente, un'isola tecnocratica felice da costruire all'interno di una dittatura totalitaria.

Nonostante il fatto che Dviženie venisse presentato nella stampa occidentale come 'clandestino' e 'underground', queste etichette descrivono solo parzialmente la loro posizione, e ad un certo livello addirittura creano confusione quando cerchiamo di comprendere a fondo le loro modalità operative. Ciononostante, questa confusione diede loro plauso e rispetto da entrambi i lati della cortina di ferro. Dviženie ottenne l'accesso a informazioni e tecnologia, prestigiosi spazi espositivi in Unione Sovietica, mostre e opportunità di pubblicazione in Occidente. Il collettivo continuò a lavorare con progetti su larga scala fino all'emigrazione di Nusberg: fece un modello per l'illuminazione musicale del Cremlino;[94] sette grandi macchine cinetiche per il cinquantesimo anniversario del circo sovietico[95] (ricevendo i complimenti ufficiali del Ministro alla Cultura, Ekaterina Furceva); produsse saloni da esposizione per il Ministero dell'Industria Elettronica, come *Giochi Cinetici*, *Giardino Elettrico*, *Specchio-Impulso*. Questa nuova fase, corrispondente alla prima metà degli anni Settanta, mostra un uso più franco della luce e una maggiore enfasi sulla densità plastica e sulla impenetrabilità delle composizioni, aspirando inoltre

[92]Lev Nusberg, *"I.B.K.S.-Iskusstvennaja bio-kinetičeskaja sreda"*. Manoscritto, archivio privato, Mosca, 1968. Trad. inglese parzialmente riprodotta in Tillberg, op. cit. p. 158

[93]Ibid.

[94]Progetto questo che però Infante rivendica pienamente come proprio ed indipendente dalle ricerche collettive di Dviženie.

[95]Con la partecipazione di Nusberg, Prokuratova, Grigor'ev, Kuznecov, Zorin e altri venne realizzata la struttura tridimensionale della facciata del Maneggio, dietro la quale si celava un labirinto attraverso cui lo spettatore era invitato a perdersi, tra le curve bianche e le anse divisorie trovavano posto 12 grandi oggetti cinetici e insiemi costruttivi come un piccolo padiglione per la mostra degli storici costumi circensi, ed una zona di gioco per i bambini.

Si veda A. Grigor'ev, `http://alegrig.ru/RU/texts/cirque`

ad una maggiore figuratività e realismo, come manifestato nel giardino di alberi cinetici esposto ad *"Elektro-72"*.[96] Per il Padiglione sovietico all'Esposizione internazionale sui materiali costruttivi tenutasi a Mosca nel 1971, produsse l'installazione *Glaz*.[97] Si trattava di opere estremamente complesse dal punto di vista realizzativo e molto costose per quanto riguarda i materiali utilizzati, e peranto sponsorizzate direttamente dall'industria. Nusberg e compagni realizzarono set per produzioni cinematografiche,[98]e girarono essi stessi dei film che però non vennero mai proiettati pubblicamente.[99] I cinetici Sergej Icko, Olga Bobrovskaja, Aleksandr Grigor'ev, Galina Bitt, Tat'jana Bystrova, Pavel Burdukov, Klava Nedejlko e Natal'ja Prokuratova in qualità di attori ripresero una serie di performance dalla bellezza stravagante, surreale, aventi luogo soprattutto in natura, in periferia, all'interno della decorazione architettonica di Petergof e di Suzdal', nelle grotte di Crimea, raffigurando personaggi storici e storie fantastiche: alieni di altri pianeti, clown, nobili del diciottesimo secolo e scene vagamente erotiche sul tema di Adamo ed Eva. A giudicare dalle numerose diapositive e fotografie, le rappresentazioni in costume con gli oggetti cinetici erano sentite come appassionatamente affascinanti dai partecipanti.[100]

Nel 1972, con l'abbandono anche di Aleksandr Grigor'ev e Tat'jana Bystrova, il gruppo si sciolse ufficialmente; si era sviluppata velocemente una sovrabbondanza di talento e personalità che non permetteva più ai giovani artisti di sottomettersi incondizionatamente al lavoro 'comunitario' di Nusberg. Una delle motivazioni della controversia tra i membri del collettivo era il riconoscimento, nell'attività propagandistica di Nusberg, di una certa confusione per quanto riguarda il concetto di proprietà intellettuale. Quello che gli artisti suoi colleghi, ed Infante in particolare, da qui la totale rottura

[96]V. Koleychuk, "The Dvizheniye Group: Toward a Synthetic Kinetic Art", op. cit., p. 436

[97]Il progetto venne realizzato da Bitt, Bystrova-Grigor'eva, Itzko, Nusberg, Nedelko, con la collaborazione esterna di Infante e del gruppo ARGO.

[98]Nel 1971 progettarono le scenografie per il film di Savva Kuliš *"Il comitato dei 19"* (Grabenko, Nusberg, Bitt e Prokuratova)

[99]Il film *Ieri-oggi-domani* (1971-1972), girato sulle rive del mar Nero, in Crimea, era incentrato sul rapporto dei contemporanei con gli uomini del futuro, senza dimenticarne però il passato recente e lontano; quello che emerge è la percezione di un'estetica cancellata dall'ambiente, formato da anti-microcosmi in rapporto antagonistico rispetto al nostro mondo ormai devastato.

[100]Sovetskoe kinetičeskoe iskusstvo: istorija gruppy 'Dviženie'. Istorija razvitija kinetičeskogo iskusstva v SSSR 1960.1970 godov, zapisannaja so slov lidera i osnovatelija gruppy 'Dviženie' L'va Nusberga. (Ottobre 2011) `http://make1uv.livejournal.com/19645.html`

dei rapporti fra i due, gli rimproveravano era il fatto di essersi indebitamente appropriato della paternità di diversi progetti che invece erano stati sviluppati a titolo individuale.

Nusberg e i pochi superstiti si trasferirono dunque a Leningrado, dove venne fondato il gruppo Dinamika, che focalizzava la propria ricerca creativa sul concetto di prestazione sintetica come una continuazione delle performance cinetiche moscovite. Il paesaggio, la direzione della luce, i costumi erano forme complesse di un unico principio di sintesi totale, polifonica, di una singola azione cinetica.[101] Il gruppo avrà vita breve, e si scioglierà dopo soli otto mesi. L'unica mostra firmata a loro nome sarà quella organizzata il 2 dicembre 1972 nel *Dom Architektura* di Leningrado, in cui venne realizzato l'ambiente cinetico "Colore e nero", con la colonna sonora dei Pink Floyd.[102]

Nel 1975 Nusberg fece la richiesta per il congedo dal paese, e il 30 giugno 1976 emigrò dall'Unione Sovietica; fino ad ottobre visse in Austria, poi a Parigi, per poi spostarsi negli Stati Uniti, in Connecticut, dove vive tuttora.[103] Come è stato ampiamente presentato da Golomštok e Glezer,[104]la vita degli artisti russi emigrati all'estero nel corso degli anni Settanta deluse le aspettative di molti. Trattato come una rock star mentre ancora si trovava sotto il totalitarismo sovietico, arrivato in Occidente Nusberg si rese presto conto di quanto lontani fossero gli europei dal tipo di percorso estetico che lui aveva con convinzione intrapreso negli ultimi quindici anni: l'era della creatività collettiva era finita da tempo, e la presenza di artisti russi era del tutto respinta dal mercato, che non li conosceva e quindi non sapeva quotarli in modo adeguato. Nemmeno l'amicizia di Victor Vaserely, Pierre Restany, Frank Popper, Nicholas Schöffer, Günther Uecker e Pontus Hulten (direttore del Centro nazionale d'arte e di cultura George Pompidou a Parigi) riuscì a garantirgli le sperate commissioni; Nusberg si rese conto che le pile di

[101] Ivi.

[102] *Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung Moskau 1962-1976*, op. cit. p. 44

[103] Hanno lasciato l'Unione Sovietica, nel corso della grande ondata di artisti-emigranti degli anni Settanta, solo Galina Bitt, Pavel Burdukov, Valerij Glinčikov, Galija Golovejko, Anatolij e Ludmila Putilina e Jacob Frejdin mentre Alexander Grigor'ev, Tat'jana Bystrova, Natal'ja Prokuratova, Sergeij Icko, Ludmila Orlova e Francisco Infante rimasero bloccati nel 'paradiso sovietico'.

Si veda il profilo biografico di Lev Nusberg curato da Valentin Vorob'ev, *"Kinetičeskie igry futurologa Nussberga"*, (Paris, 1999) `http://www.stetoskop.narod.ru/stetoskop/24/vorob.htm`

[104] Igor N. Golomshtok, Aleksandr D. Glezer, *Soviet Art in Exile*, (New York: Random House, 1977)

cataloghi ed articoli sulle imprese passate di Dviženie non erano più necessarie: il suo piano futurista per il miglioramento dell'umanità attraverso l'estetica cyberomantica e la creatività collettiva era lontano dall'essere accettato con entusiasmo dai parigini; avrà più fortuna con i tedeschi, ma i fasti degli anni Sessanta rimasero ineguagliati.[105]

Il Cinetismo del gruppo Dviženie, come abbiamo cercato di dimostrare, era in Russia allo stesso tempo proibito come arte d'ordine superiore e ciononostante autorizzato in qualità di decoratore ufficiale per le più insigni sedi urbane. I suoi campi d'applicazione potenziale spaziavano dall'architettura, al design e alle scenografie per il teatro e il cinema. Nel manifesto teorico, negli articoli esplicativi, nei documenti d'archivio, e nelle interviste per i giornali Nusberg sfrutta in modo sottile tattiche differenti: ogni progetto era strategicamente cucito su misura per l'occasione e alle differenti tipologie di pubblico coinvolto veniva fornito un messaggio differente, a volte addirittura antitetico al precedente, in base a complesse strategie logistiche di marketing ed autopromozione, assai ben gestite da Nusberg nella sua opera di diffusione del verbo cinetico in patria ed all'estero. I loro progetti e le installazioni che ne derivavano trovavano spazio in grandi fiere industriali, centri propulsivi della propaganda su scala nazionale. Alle autorità sovietiche viene dunque inculcata l'idea di un'applicazione massificata della nuova tendenza cinetica per illuminare i lavoratori al socialismo della Rivoluzione tecnologica, ma allo stesso tempo nella stampa occidentale si autopromuovevano come avanguardia di una nuova cultura libera, un mondo nuovo in opposizione al conformismo comunista degli ideologhi di partito.

I membri di Dviženie seppero di volta in volta affrontare le nuove aree espressive dell'arte performativa, dell'installazione, della cibernetica e del design, campi operativi che in Russia non avevano avuto possibilità d'esistere per più di un trentennio e che ora venivano sdoganati per le nuove

[105]In Germania gli venne finanziato il progetto *"Labirint"*, costruito prima a Weisbaden (1979) e poi a Berlino (1980). Alla realizzazione del progetto partecipano i membri di Dviženie Galina Bitt, Pavel Burdukov, Dika Golovejko e Vova Berman, con il supporto dell'ingegnere Valerij Glinčikov. All'interno della struttura vi trovava posto una costruzione di 8 metri con scomparti di colori sgargianti [*"Ichthyo"* o Spazio-Pesce] in cui lo spettatore veniva proiettato in una rapida serie di scenari passati, presenti e futuri (il gotico europeo, l'esotismo tibetano, la Russia innevata, il Giappone spirituale...). Tutti questi compartimenti, o anti-mondi, erano montati geometricamente, in tutto plastico organicamente combinato con forme pure, e naturali. L'installazione prevedeva una mistica miscela di immagini cinetiche unite a brani musicali (e registrazioni di rumori naturali) e videoproiezioni.

generazioni. Trascendendo i confini storicamente tracciati dall'avvento del Realismo Socialista, essi fecero della sintesi totale tra le differenti culture dell'arte visuale, della scienza teoretica e della tecnologia applicata, il loro stendardo; e nonostante la storia travagliata di un gruppo artistico dalla vita molto breve, quello che crearono era destinato ad influire pesantemente sulle sorti degli sviluppi successivi dell'arte post-sovietica.

2.1 *Beskonečnost' Prevraščenij*: Francisco Infante e le 'infinite trasformazioni' cinetiche

"Nessuno ci scaccerà mai dal paradiso che Cantor ha creato per noi".
David Hilbert

Si è volutamente scelto di non inserire, all'interno della prima sezione di questo capitolo, dedicato alle ricerche cinetiche del gruppo Dviženie, un'analisi approfondita dei contributi individuali forniti da Francisco Infante, che avranno invece trattazione più adeguata nelle pagine a seguire.

Come si è visto, i due percorsi di sperimentazione, quello più intimo e quello legato invece agli appuntamenti istituzionali in qualità di collettivo, si intersecano in più punti e in altrettanti divergono in direzioni quasi del tutto opposte. Obiettivo di questo paragrafo è quello di evidenziare questi nodi di rottura, e di inserire i maggiori progetti realizzati da Infante nel corso degli anni Sessanta all'interno della sua riflessione teorica riguardante il macrotema della *beskonečnost'*, l'infinito, che l'accompagnerà nel corso di tutta la sua carriera, e che in questi anni viene per la prima volta sviluppato in modo compiuto.

> "Così, retrospettivamente, distinguo due principali esperienze che hanno definito la mia carriera artistica: l'esperienza dell'infinito e il mistero del mondo, la cui interazione risolve l' 'essere o non essere' dell'esistenza...Credo che ogni cosa io abbia compiuto nel campo dell'arte si basi su queste due esperienze fondamentali".[106]

[106]"Итак, ретроспективным зремием я различаю два основныш момента, в моей судьбе шудожника: переживание бесконечности, а затем тайны мира. Чреватые риском быть или не быть...Всё сделанное мною в искусстве создавалось, как мне представляеця, именно на этом фундаменте моиш жизненныш впечатленнй".
F. Infante, "Kak ja stal chudožnikom", in *Artefakty*, op. cit., p. 11

Come abbiamo accennato, già prima della sua adesione alle ricerche collettive di Dviženie, Infante aveva intrapreso un percorso autonomo volto all'astrazione, influenzato sia dallo studio dei dialoghi platonici e dal concetto metafisico di *eidos* come copia imperfetta di una realtà altra, ideale e purissima, sia dalla presa di coscienza di una dimensione storica ancora tutta da esplorare, incarnata in primis da Malevič e dal suo 'bianco nulla'.[107]

Dal punto di vista stilistico, in un primo tempo (1961-1963) Infante sviluppò uno stile grafico caratterizzato da un'ornamentazione cromatica a ripetizione infinita, come riscontrabile ad esempio in *Zarosšij sklon gory* [Versante di montagna con cespugli, 1962], in cui la superfice rettangolare del dipinto risulta divisa in celle omogenee, di forma parimenti rettangolare, a loro volta sede di un fitto incasellamento cellulare, il tutto animato da una cromia alternata secondo uno schema ritmico preciso, che ricorda i moduli luminosi di un pannello di controllo elettronico.

In un secondo momento (1964-1968), questa tendenza geometrica e ornamentale venne fatta deviare verso delle costruzioni che all'ornamentazione pura aggiungessero il valore compositivo della struttura tridimensionale, che sfruttava l'incastro progressivo di solidi platonici elementari.

Nel corso di questa prima fase della sua carriera, corrispondente grossomodo alle sue frequentazioni con gli altri membri del gruppo Dviženie, Infante si dedicò all'approfondimento di alcune tematiche fondamentali, tra cui l'elaborazione matematica del concetto di infinito attraverso lo strumento cognitivo della spirale; la crezione di uno spazio infinito (immaginario) attraverso il movimento artificialmente creato; l'elaborazione di progetti futuristici sotto la spinta della rivoluzione tecnologica e dell'entusiasmo cosmonautico promosso dal regime; e la messa in scena di performance in natura, che troveranno la loro naturale applicazione negli *Artefakty*, come analizzeremo nel dettaglio all'interno del terzo capitolo.

La sua preoccupazione principale, come più volte espresso attraverso interviste e manifesti teorici, era quella di approfondire e venire a capo del problema concettuale costituito dall'idea di infinito che lo perseguitava. La sua ricerca in questo ambito si biforca in due filoni principali, la spirale ed il cristallo, metafore naturali di una categoria metafisica, esprimibile appieno solo attraverso i processi razionali del pensiero.

[107] K. Gavrilin, "Francisco Infante e Nonna Goriunova: Student Days", *Francisco Infante e Nonna Goriunova: Artifacts*, Cat. dell'esp., Terra Ferma Edizioni, Venezia, 2012

Infante attribuisce i suoi primi gesti indipendenti come artista a lavori come la costruzione *Duša Kristalla* [L' anima del cristallo, 1963] o le serie *Spiral' beskonečnosti* [Spirale dell'infinito, 1963] e *Predstavlenie o načale* [Un'idea dell'inizio, 1965], riconducendo la loro motivazione al bisogno esperito come necessità fisica e psicologica di esplorare e di riconciliare attraverso l'arte il paradosso dell'infinito, incarnato nella vita compresa come priva di confini percepibili, spazialmente e temporalmente illimitata, ma esperendo questa aporia attraverso una casistica estremamente concreta, anzi per meglio dire organica.[108]

Un cristallo, o un solido cristallino, è un materiale solido costituito da atomi, molecole o ioni ordinati nello spazio con regolare periodicità, formando uno schema geometrico ordinato che si estende indefinitamente nelle tre dimensioni spaziali, determinando forme poliedriche; si tratta dunque di una formazione solida che può essere ordinata sistematicamente attraverso gli elementi geometrici, ossia le rette, i piani ed i centri di simmetria, che ne regolano la disposizione di facce, spigoli e vertici.[109] Allo stesso tempo però questa costruzione così finemente determinata matematicamente è anche quella propria della maggior parte dei minerali, cristallizzatisi per solidificazione graduale di un liquido o per brinamento di un gas; il cristallo si configura pertanto come un esempio calzantissimo della fusione completa di razionale ed organico, che è del tutto funzionale all'applicazione pratica nelle costruzioni cinetiche delle sue teorizzazioni.

Questo filone di ricerca marca con forza l'oscillazione, all'interno del suo lavoro, tra sistemi rappresentazionali che suggeriscono forme razionali, scientificamente informate e meccanicamente riproducibili, ed il loro potenziale epistemologico come ardita utopia: "Sono utopico perché sono russo. Sono russo, e pertanto utopico" afferma Infante.[110]

La composizione cinetica *Duša Kristalla* [Fig. 2], era costituita da una struttura trasparente in plexiglas e metallo, che si accendeva cambiando lentamente colore per mezzo di un sistema di illuminazione che ne enfatizzava la spettacolarità a dispetto delle dimensioni ridotte (30x30x30 centimetri).

[108] J. A. Sharp, "In and Around Dvizhenie (Movement Group)", *Zimmerli Journal*, No. 4 (Fall 2006), pp. 79-80

[109] R. Tilley, *Crystals and Crystal Structures*, Wiley, 2006

[110] *Francisko Infante-Chudožnik v beskonečno ustroennom mire*; Intervista con Andrej Kovalev, 2 Febbraio 2002, `http://www.guelman.ru/culture/reviews/2002-08-09/Kovalev020802/`

La struttura, definita da Infante una 'costruzione dell'infinito', prevedeva tre composizioni formalmente congruenti, corrispondenti a piani quadrati, ma di misura via via decrescente, che andavano a intersecarsi ortogonalmente a vicenda, dando vita a una composizione tridimensionale trasparente, animata cromaticamente da un elegante gioco di ombre creato da una concentrazione luminosa percepibile al centro.[111] Come dimostrato dai disegni preparatori [Fig. 3], *Duša Kristalla* altro non è che lo sviluppo tridimensionale delle concatenazioni di solidi geometrici semplici riscontrabili in *Risunki konstrukcij beskonečnosti* [Disegni della costruzione dell'infinito, 1962], il sopracitato *Zarosšij sklon gory*, e *Tri* [Tre, 1962], *Kvadrat beskonečnosti* [Quadrato dell'infinito, 1962] e nel progetto per *Zelënoe prostranstvo* [Spazio verde, 1962-1963].

Il grado successivo è rappresentato dalla costruzione *Prostranstvo-Dviženie-Beskonečnost'* [Spazio-Movimento-Infinito, 1963-1964, Fig. 4-7], esposto nel corso della mostra di arte cinetica allestita dal gruppo Dviženie negli spazi del *Dom Architektura* di Leningrado nel 1965. La struttura consisteva in due cornici cubiche in metallo, una montata dentro l'altra; tra i piani complessi della figura erano tesi dei cavi che si irradiavano a raggiera per tutta la superficie vuota, e piccole lampadine erano posizionate ad ogni vertice. Ogni cornice cubica ruotava indipendentemente dalle altre, ognuna a velocità differente.[112] La ricostruzione realizzata nel 2005 da Infante stesso, parte della collezione permanente della Galereja Tret'jakovskaja ed esposta nel 2012 alla Saatchi Gallery di Londra aiuta a capire in modo adeguato il funzionamento cinetico della costruzione, il cui originale è andato perduto.[113] I riferimenti formali alle composizioni spaziali di Naum Gabo e al monumento cinetico di Vladimir Tatlin sono piuttosto puntuali ed evidenti, e come tali saranno esplorati in modo più approfondito nel corso dei paragrafi successivi. Il vorticoso tumulto dei piani tra loro intersecati crea uno spazio illusorio, che si manifesta attraverso distorsioni percettive sempre diverse e mai percepibile nell'insieme preciso delle sue parti, tramutandosi così in uno spazio infinito e interattivo. Nell'oscurità, il movimento motorizzato e lo scintillio prodotto

[111] V. Koleychuk, "The Dvizheniye Group: Toward a Synthetic Kinetic Art", op. cit. p. 434

[112] V. Koleychuk, "The Dvizheniye Group: Toward a Synthetic Kinetic Art", op. cit, p. 435

[113] *Breaking the Ice: Moscow Art, 1960-80s*, The Saatchi Gallery, London, 21 November 2012-24 February 2013

dalle stecche di metallo unite alle lampadine che incorniciano ogni piano, per mezzo della luce creano una forma astratta in perpetua modifica: la replica apparentemente infinita dei piani sfaccettati e dei loro spigoli, sia materiali che illusori, rende lo spettatore parte integrante delle loro infinite rifrazioni, creando un equivalente fisico per la sua speculazione teorica sulla dissoluzione dei punti fissi nello spazio.[114]

Altro polo organico al centro della sua riflessione teorica abbiamo detto essere rappresentato dalla spirale, una curva piana che ha la proprietà di avvolgersi in infiniti giri intorno ad un punto e la cui curvatura diminuisce man mano che ci si allontana da esso. La spirale è una delle figure geometriche più diffuse in natura, onnipresente nel micro e macrocosmo, dalle conchiglie alle galassie. Esistono due tipologie di spirale: la prima è costituita dalla spirale di Archimede, o uniforme, che corrisponde alla traiettoria di un punto che si sposta con velocità angolare costante lungo una semiretta che è in moto uniforme attorno alla sua origine fissa; la seconda è invece costituita dalla spirale equiangolare o lagaritmica, che a differenza della precedente, che si muoveva con moto uniforme, presenta un punto che si muove lungo il vettore radiale aumentando proporzionalmente la velocità rispetto alla distanza dall'origine. La caratteristica che fa di questa seconda tipologia quella più interessante per gli sviluppi del nostro ragionamento, è che essa procede indefinitivamente sia verso l'interno che verso l'esterno della figura. Nonostante il variare della sua estensione, essa di fatto rimane sempre uguale a se stessa. Legata alla sequenza dei numeri di Fibonacci, essa si compone di una serie di numeri interi posti in relazione perchè ogni termine successivo è uguale alla somma dei due immediatamente precedenti. Il rapporto tra i due numeri successivi si avvicina molto rapidamente a quello della cosiddetta sezione aurea (0.618), la legge universale dell'armonia o l'espressione matematica della bellezza della natura.[115]

Due delle serie di Infante sulla spirale, *Linija-Sled točki* [Linea-Traccia di un punto, 1965] e *Spiral' beskonečnosti* [Spirale d'Infinito, 1963], generarono un numero di multipli, ognuno dotato di significative varianti, che suggerisce e letteralmente pone a diagramma il fenomeno delle sequenze infinite generate da regole matematiche o geometriche. All'interno di questo filone si possono

[114] J. A. Sharp, "In and Around Dvizhenie (Movement Group)", *Zimmerli Journal*, No. 4 (Fall 2006), pp. 79-80

[115] N. Sala e G. Cappellato, *Viaggio matematico nell'arte e nell'architettura*, Franco Angeli Editore, 2003, pp. 122-126

citare *Cikličeskaja spiral'* [Spirale ciclica, 1963, Fig. 9], *Krasnoe i seroe* [Rosso e grigio, 1963, Fig. 8], *Predstavlenie o načale* [Un'idea dell'inizio, 1965], *Istočenie i pogloščenie energii* [Espulsione ed assorbimento di energia, 1964, Fig. 10], e *Točka i spiral'* [Il punto e la spirale, 1964].

> "Nello spazio, la linea è distorta secondo le proprietà caratteristiche dello spazio stesso. Di conseguenza, nel suo senso naturale, [la linea] non si interseca mai con un'altra linea ad un angolo di 90 gradi. Anche se (e questo è il paradosso!) le linee spaziali di un infinita moltitudine di punti devono intersecarsi precisamente ad angolo retto. Per osservare questo, si deve trovare un punto di vista ideale (così lo spazio simbolico è incorporato in quello naturale), che è coordinato con l'ideale schematica essenza strutturale della forma. Ma non appena si trova questo punto ideale - le linee che formano la croce immediatamente si avvitano in un punto e, inoltre, in tutta la loro infinita vicinanza queste linee si trasformano in punto".[116]

Nei punti di intersezione tra una linea orizzontale ideale e il vettore di controllo si trovano dei punti (o stati compressi) che ruotano attorno al vettore in un'infinita ricerca nella verticale perfetta, andando però a confluire in un'infinita processione di punti con rotazione tra loro alterata.

> "Questa tendenza sarebbe inesauribile se sulla strada di questo movimento simbolicamente duale (e, in realtà, spaziale) non ci fosse un luogo in cui l'infinito 'positivo' si arrotoli fino all'infinito 'radicale' - un PUNTO, e subito dopo si srotoli, ma nella direzione opposta. La spirale visible è un obiettivo stiramento del 'corpo' positivamente infinito della spirale. Il punto e le sue derivate - la linea, il cerchio, il triangolo e il quadrato - sono segni di dimensioni ideali. [...] Il mondo visibile è tenuto da una costruzione a forma di spirale, una sorta di strumento metafisico. Per quanto strano possa sembrare, la forma di una spirale corrisponde alla percezione dell'uomo che il mondo è integrale, che obbedisce a leggi iniziali afferrate dalla coscienza dell'uomo".[117]

[116]"В пространстве спирали линия, её обозначающая, искривлена в соотвецтвии со свойствами самого пространства. Поэтому в своём натуральном линией спирали под углом в девяносто градусов. Шотя (и это парадокс!), пространственные линии в бесконечном множестве точек пространства должны пересекаться друг с другом именно под прямым углом. Для обнаружения этого надо нашодить в своём сознании ИДЕАЛЬНУЮ (так внедряеця символическое пространство в пространство предметное...), ТОЧКУ обзора, которая скоординирована с идеальной сутью любой формы".

F. Infante, "Spiral': metafizika, beskonečnost'...", Testo presente sul verso dell'opera 2939 della Dodge Collection, è stato pubblicato in in *Artefakty*, p. 61

[117]Стремление это было бы неисчерпаемо, если бы на пути этого символически двойственного (а на деле пространственного) движения не существовал бы

Infante spiega la sua teoria del fenomeno della spirale nella sua serie *Spiral'* (1965), in cui l'infinita tendenza della spirale si alterna con la perfezione dell'orizzontale e della verticale: il risultato è un linea che si curva senza sosta nello spazio che, nella sua quantità di moto, suscita associazioni con altre opposizioni cosmiche come il bene e il male, la vita e la morte.[118]

> "La massa si alterna con il vuoto, il male con il bene, la vita con la morte, ecc. E anche l'essere (l'esistenza) stesso evidentemente non si sottrae a questa predeterminazione. Attraverso lo sconfinanmento nel punto di uno stato invertito, in modo discreto, si trasforma in non-essere".[119]

Per Kandinskij il più potente incontro tra due forze è quello generato da una verticale (calda) e un'orizzontale (fredda).[120] Per Infante l'arte è un'attività creativa che pertanto tende idealmente a protendersi sulla verticale, verso l'alto, al contrario della vita che invece si allunga orizzontalmente: questo concetto è incarnato dall'opera del 1962 *Roždenie vertikali* [Nascita di una verticale], in cui tratti orizzontali di lunghezze progressivamente alternate tra loro vanno a formare una verticale, simbolo della trascendenza metafisica dell'artista e della sua creazione.[121] Quest'opera fu il punto di partenza per il progetto di interior design commissionato nel 1963 dalla Krasnyj Fakel di

---

дискретный пункт-момент сворачивания 'позитивной' бесконечности в бесконечность 'радикальную' -в ТОЧКУ. И тут же столь же мновенного разворачивания из точки, но уже в другом, относительно предыдущего, безусловно, противоположном направлении. Видимая спираль -это предметное дление 'тела' спирали. Точка и производные от неё - линия, круг, треугольник, квадрат -это снаки идеального измерения. [...] Конструкция спирали держит видимый мир, как некое устройство, возможно, метафизического происшождения. Удивительно, как форма спирали соответствует внутреннему предощущению того, что мир целостен - подчинён априорным законам, так или иначе улавливаемым сознанием человека".

F. Infante, "Spiral': metafizika, beskonečnost'...", in *Artefakty*, op. cit. pp. 61-62

[118] F. Infante, "Biography", `http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/english/biography.htm`

[119] "Твердь сменяеця пустотой, шорошее - плошим, лёгкое - тражёлым, жизнь - смертью и новоь жизнью...Правда, для Бытия, видимо, не существует подобныш сентиментов. Но и само Бытие, наверное, не избежит своей 'точечной' предопределённости. Пройдя свою точку свёрнутого состояния, оно скорее всего станет Небытием".

Questa iscrizione, *"Annotacija dlja spirali"* (1965), appare sul recto di un quadro intitolaro *Requiem*, parte della Zimmerli Collection di New Brunswick, NJ. Pubblicata in russo con trad. inglese a fronte in *Francisko Infante, Artefakty: Retroskpektiva* (Mosca 2004), p. 62

[120] *Wassily Kandinsky: Tutti gli scritti*, (Milano: Feltrinelli, 1973) p. 4

[121] V. Nekrasov, "Out of the crystal (excerpt)", in *Artefakty*, pp. 138-141; A. Dyakonitsyna, "And the White Snow as a Clean Sheet of Paper", *The Tretyakov Gallery Magazine*, Vol. 25, No. 4 (2009), pp. 73-83 `http://www.tretyakovgallerymagazine.com/img/mag/2009/4/072-083.pdf`

Mosca. Putroppo delle poche installazioni cinetiche non rimaste sulla carta rimangono solo alcune fotografie d'archivio. Solitaria eccezione è quella del ciclo di vetrate, composte di filtri colorati pressati tra due strati di vetro, realizzato da Infante nel 1965 su cinque piani dell'edificio che che ospita l'Istituto di Alte Temperature di Mosca [*Institut Vysokich temperatur*].

La seconda tematica di ricerca abbiamo detto essere quella inerente ai progetti futuristici animati da un certo entusiasmo tecnologico e cosmonautico volto alla ricostruzione utopica di un mondo nuovo attraverso la scienza, in una fascinazione generata dalla 'corsa allo spazio' che seguì il lancio del primo satellite Sputnik nel 1957. Questa è perfettamente incarnata dalla serie di *Proekty rekonstrukcii zvëzdnogo neba* [Ricostruzione del firmamento, 1965-1967, Fig. 11], composta da più di sessanta immagini singole, tutte dipinte con tempera su carta, rappresentanti varie speculative ricostruzioni di schemi astrali nel cielo notturno. L'ispirazione per il progetto risale ad uno dei soggiorni di Infante sul Mar Nero in compagnia degli altri membri di Dviženie, nel corso del quale l'immagine del cielo stellato ha generato l'ardito progetto di rappresentare le stelle utilizzando i segni della Kabala, poi accantonato per uno ancora più idealistico, volto addirittura a ricostruire l'intero firmamento utilizzando figure geometriche al posto delle stelle.

> "Trovai queste idee, espresse con il linguaggio dell'arte geometrica che mi interessava a quel tempo, similo alle idee del costruttivismo, più specificatamente alle idee di modificare l'ambiente secondo le regole dell'estetica soggettiva. Nel mio caso il mondo dei corpi celesti era fuori portata. Quindi, il progetto di RI-costruzione, un concetto "progettato" che pone ogni cosa a suo posto, uno sforzo abbastanza dissimile da qualche folle idea di cambiare la stessa Creazione Divina".[122]

Nonostante siano dipinti con un altissimo grado di dettaglio illusionistico, questo progetto, che vede l'artista nelle veci un demiurgo che plasma la 'materia-madre' del cosmo a suo piacimento, risulta essere particolarmente

[122] В этом, структурированном на геометрическое искусство (которым я тогда занимался), смысле, я по-началу склонен был видеть символическую созвучность своей догадки с идеологией конструктивизма, а именно - преобразовать доступный мир в точном соответствии со сбоими естетическими представлениями. Но в моём случае мир небесныш светил был именно что недоступен. Оцюда и сам проект и проект именно РЕконструкции. Именно проект-концепция ставит, как мне кажеця, всё на свои места и спасает подобное шудожественное действие от возможной ассоциации с безумными идеями переделки Божьего мира."

F. Infante, "Project for the Reconstruction of the Firmament", in *Artefakty*, op. cit., p. 66

vicino alle idee maleviciane dell'artista che nelle sue opere arriva a superare Dio e la sua perfezione.

> "È così che tutto ciò che è visibile nella natura gli dice con tutta la forza della sua perfezione che l'universo in quanto perfezione è Dio. La comprensione di Dio o comprensione dell'universo, in quanto cosa perfetta, diventa il suo obiettivo principale. [...] Attraverso tutte le sue produzioni, l'uomo che spera di raggiungere Dio, o perfezione, si propone di raggiungere il trono del pensiero, in quanto fine assoluto, trono sul quale agirà non più come uomo ma come Dio, perché sarà incarnato in lui e sarà diventato la perfezione. Ma cosa bisogna fare per questo? Non molto: governare il firmamento dei soli, i sistemi dell'universo. Intanto, nella sua caduta insensata, la nostra terra lo porterà verso il nulla infinito, nel suono del movimento non oggettivo del turbine ritmico universale."[123]

L'inclinazione di Infante verso le geometrie suprematiste di Malevič, e in particolare verso il *Quadrato nero*, è evidente nella sua volontà di incapsulare la sua porzione di cielo scurissimo, un pozzo monocromo, in una geometria ordinata fatta di contorni rettilinei, in cui si anima un'asimmetria disordinata di un pulviscolo di stelle, bianche come il simbolo maleviciano dell'infinito.[124]

Nell'allestimento pensato da Infante, ma mai realizzato, le tele dovevano essere presentate nella loro interezza, disposte verticalmente, contro uno sfondo nero, andando così ad avvolgere completamente lo spettatore, che si sarebbe trovato immerso in uno spazio alternativo, fisicamente circondato da 'sistemi segnici' che avrebbero permesso di esperire la contraddizione percettiva che sottende alla speculazione metafisica sul cosmo. Per Infante questo paradosso matematico e spaziale permea tutte le forme della vita e dell'esperienza umana, ed è la fonte della conoscenza metafisica.[125]

> *My conception makes no claim to authentic realism; my work does not describe some kind of pictorial representation of a new stellar distribution. However, my own personal conception of world reconstruction is authentic. [...] There lies an element of the absurd in my work, because*

[123] K. Malevič, *"Bog ne skinout. Iskusstvo, tserkov, fabrika"* [Dio non è stato detronizzato. L'arte, la chiesa, la fabbrica], Ed. Unovis, Vitebsk, 1920. Trad. italiana in Nakov, Feltrinelli, 1977, pp. 283-284

[124] J. Bowlt e N. Misler, "Nature is Not Nature is Nature", in *Francisco Infante e Nonna Goriunova: Artifacts*, Terraferma edizioni, Venezia, 2012

[125] J. A. Sharp, "The personal visions and public spaces of the Movement Group (Dvizhenie)", pp. 234-241, in *Cold War Modern Design 1945-1970*, ed. David Crowley and Jane Pavitt, London:V&A Publishing 2008

is the affirmation of the work of an artist other than the true creator of the cosmos.[126]

Infante è il creatore della prima struttura cinetica ad essere effettivamente realizzata in Unione Sovietica: *Galaktika* [Galassia, Fig. 13], anche se ebbe vita breve, fu costruita negli spazi della moscovita VDNCh, nel settembre-novembre 1967. Concettualmente simile al prototipo costituito da *Prostranstvo-Dviženie-Beskonečnost'*, ne era però profondamente dissimile nelle dimensioni e nell'impatto scenico. Era uno spazio interattivo che presumeva, per la sua corretta esecuzione, la presenza di uno spettatore che ci girasse intorno, costruendo, con il suo spostamento, uno spazio percepito come in perenne mutamento. La struttura era composta da aste di metallo connesse tra loro da innumerevoli cavi di tessuto trasparente che creavano infinite tensioni spaziali, per una totale di 10x7x5 metri; all'interno era presente una seconda costruzione, che si muoveva ellitticamente per mezzo di un motore integrato; altoparlanti locati alle sue estremità suonavano in loop concerti di musica elettronica, e alla sera l'intera costruzione veniva illuminata da luci colorate in costante mutamento, regolate da un meccanismo programmato automaticamente, progettato dall'ingegnere Nikolaj Kuznecov. *Galaktika* rappresentava l'aspirazione di Infante, poi convogliata nei progetti urbanistici di ARGO, e condivisa dagli altri membri di Dviženie, per l'ideazione di una scultura pubblica che fosse assolutamente nuova, moderna, animata dall'utopia tecnologica che aveva ispirato negli anni Sessanta la prolificazione di nuovi centri urbani pianificati in tutta l'Unione Sovietica.

Purtroppo lo smantellamento venne causata da un'ispezione ideologica alla vigilia di una visita da parte delle maggiori personalità della gerarchia della sezione moscovita del partito comunista. *Galaktika* venne contestata per la sua l'inadeguata modernità, ancora troppo estrema nel suo entusiasmo per la bellezza astratta della geometria, considerata del tutto inutile se non pericolosa quando non associata ad un messaggio ideologicamente chiaro, come invece avveniva proprio negli stessi mesi a Leningrado con le celebrate realizzazioni di Dviženie in occasione del cinquantenario della Rivoluzione d'Ottobre [Fig. 14].[127]

Un secondo esempio di approvazione ufficiale seguita da un arenamento burocratico che ne ha impedito la realizzazione è offerto dal progetto di

[126] F. Infante, "Reconstruction of the Firmament", *Leonardo*, Vol. 25, No. 1 (1992), p. 11
[127] D. Crowley, *Cold War modern: design 1945-1970*, op. cit., p. 212

Francisco Infante per l'illuminazione cinetica del Cremlino di Mosca, cittadella fortificata sede del potere governativo della capitale. Il progetto venne iniziato nel 1968 all'interno dell'ufficio di pianificazione architettonica di Mosca (Mosproekt): il lavoro di Infante arrivò allo stadio di modello, completo di luci sincronizzate elettronicamente utilizzando un computer primitivo.

Attraverso questo modello Infante intendeva conferire una nuova percezione formale degli antichi monumenti architettonici presenti all'interno della Piazza Rossa attraverso un uso dinamico del movimento, del colore, del suono e della luce. La dinamica dell'illuminazione era regolata da un pannello di controllo gestito manualmente dall'artista, e l'immagine visiva doveva essere accompagnata da estratti da Mussorgskij, Borodin e Rachmaninov. Il progetto presentava due parametri, composti da una linea temporale che correva orizzontalmente e una verticale che indicava l'intensità della luce colorata, che erano sovraimpresse ai volumi architettonici corrispondenti. I fasci di luce alternativamente colorata che sarebbero andati ad illuminare gli edifici del Cremilino erano frutto di una combinazione semi casuale, una tra le infinite possibilità suggerite dal computer, ma basato sulla forma musicale della fuga.[128]

Quest'ultimo lavoro in particolare ben evidenzia i contatti con le coeve sperimentazioni in Unione Sovietica, concernenti la decorazione degli spazi urbani per mezzo del binomio di musica e colore. Questa relazione di influenza sarà esplorata più a fondo all'interno del paragrafo dedicato alle realizzazioni del gruppo Prometej di Kazan'.

Dal momento che il terzo capitolo sarà in parte dedicato a questa linea di elaborazione tematica, ci limiteremo ora ad una piccola anticipazione, che risulta però a questo punto necessaria, a proposito dell'ultimo filone di ricerca, incarnato dalle performance in natura inaugurate nel 1968 con *Suprematičeskie igry* [Giochi suprematisti, Fig. 33], *Sneg i ogon'* [Neve e fuoco], e *Snežnoe dejstvo* [Azione nevosa, Fig. 25]. Non si può dire che Infante, con la collaborazione costante, da questo momento in avanti, della moglie Nonna Gorjunova, sia stato il primo e il solo in questi anni ad approcciarsi al nuovo (in Russia) genere della performance, per di più esportandolo negli spazi aperti della natura incontaminata. Infatti, come si è visto, anche

[128] F. Infante, Artificially Created Spaces: The Projects and Realizations of the ARGO Group, The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Vol. 5, Russian/Soviet Theme Issue (Summer, 1987), pp. 112-125

Nusberg e gli altri membri di Dviženie erano appassionati attori di 'Giochi cinetici' in natura. La principale differenza, che si rivelerà essenziale per le sue successive connessioni con il gruppo concettualista moscovita, e in particolare con la sua seconda generazione composta dal gruppo Kollektivnye Dejstvija (KD), è rappresentata dal substrato metafisico 'a togliere' inerente a queste performance, in netto contrasto con l'impostazione fortemente teatrale di quelle di Nusberg e compagni.

2.1.1 ARGO: la creazione di spazi artificiali

In seguito alla rottura definitiva dell'amicizia personale che lo legava a Lev Nusberg e, di conseguenza, di ogni possibilità di collaborazione professionale tra i due, Infante optò per la creazione di un gruppo di lavoro autonomo. Questo progetto diede vita al gruppo ARGO [*Avtorskaja Rabočaja Gruppa*, o Gruppo di lavoro dell'Autore], ufficialmente fondato a Mosca nel 1970. Il nucleo fondante era composto dagli artisti Francisco Infante e Nonna Gorjunova, e comprendeva poi l'ingegnere Valerij Osipov, a cui si unirono con tempistiche differenti anche gli ingegneri Leonid Kaplan, Dmitri Nenarokov, Vladimir Tafel, e Iosif Fejgenberg.

Il gruppo non aveva alcuna possibilità di realizzare in modo autonomo la stragrande maggioranza dei propri progetti, volti per l'appunto alla creazione di spazi artificiali di ingenti dimensioni, che necessitavano dei più raffinitati prodotti dell'industria manifatturiera. I materiali per le loro creazioni vennero pertanto finanziati da diverse compagnie, fabbriche e istituti di ricerca, e quasi sempre trovarono la propria collocazione all'interno di mostre-mercato dell'industria sovietica piuttosto che nelle sale museali.[129]

L'ispirazione diretta per queste realizzazioni veniva dai protagonisti dell'avanguardia sovietica degli anni Venti, Kazimir Malevič, El' Lisickij, Naum Gabo, Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodčenko, Georgij Krutikov e Nikolaj Ladovskij, che avevano saputo far uscire la pratica artistica dai musei per immetterla direttamente nel flusso della vita, attraverso il design produttivista, l'architettura e i festival cittadini.[130]

[129] F. Infante, "Projects and realizations of the ARGO group", in *Artefakty*, op. cit., pp. 86-87

[130] F. Infante, Artificially Created Spaces: The Projects and Realizations of the ARGO Group, The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Vol. 5, Russian/Soviet Theme Issue (Summer, 1987), pp. 112-125

Lo stimolo ad unire la pressione utopica della tecnologia con la sua necessaria umanizzazione trovò il suo compimento nelle sperimentazioni cinetiche degli anni Sessanta. In particolare, ad attirare Infante alla tematica dell'esplorazione dello spazio cosmico fu ancora una volta il concetto dell'infinito: la struttura infinita dell'universo conteneva in sè possibilità paradossali, incarnate nell'apparente praticabilità di questo spazio infinito.

Dopo i progetti per la ricostruzione del firmamento, Infante alzò la posta in gioco con la decisione di creare architettonicamente delle costruzioni artificiali autonome, inserite nello spazio (cosmico), dei 'corpi artificiali come indicatori stradali di viaggi interplanetari'.[131]

> "Non avevo ben capito che una tale decisione era analoga all'incoscienza del giovane artista, che non mi avrebbe portato da nessuna parte. Ma a qual tempo - era il 1969-1970 - tutto sembrava diverso. Le persone stavano volando nello spazio da oltre un decennio e stavano per andare sulla luna. Queste circostanze, che non avevano una stretta connessione con la mia professione, a causa di una certa inerza nell'ammirazione di massa per la futorologia, mi riempivano di sentimento e, gonfiandomi come un palloncino, sembravano pretendere un posto nell'arte cinetica che stavo studiando a quel tempo".[132]

Il più noto di questi progetti è quello di *Ožerel'e* [Collana, 1970-1971, Fig. 12], in cui Infante si proponeva di circondare la terra con una collana di luci che avrebbero scintillato durante le tediose ore dell'oscurità, in uno dei più coraggiosi esempi di Sky Art.[133] La costruzione della collana ricorda la famosa 'sella' di Lobačevskij,[134] che nella sua rotazione è formata a sua volta dalla spirale dell'infinito, che l'ossessionava dal 1963.

[131] J. Bowlt, N. Misler, Nature Is Not Nature Is Nature, in *Francisco Infante e Nonna Goriunova: Artifacts*, Cat. dell'esp. Terraferma edizioni, Venezia, 2012.

[132] При этом, не отдавая себе полного отчёта в том, что такое рассуждение сросни молодому безрассудству, способному завести в тупик. Но тогда - 1969-1970 годы всё казалось иным. Люди почти уже десятилетие, как летали в Космос и вот-вот должны были посетить Луну...Эти обстоятельства, не имевахие прямого отнощения к моей профессии, по какой-то инерции массового восторга перд футурологией, наполняли меня пафосом, раздувая как воздушный шар и, казалось, требовали своего оформления в кинетическом искусстве, форму которого я тогда осваувал".

F. Infante, "Proekty (Prožekty) 'Architektury' avtonomnych iskusstvennych sistem v kosmičeskom prostranstve", in *Artefakty*, op. cit., p. 84

[133] J. Bowlt, N. Misler, "Nature is Not Nature is Nature", op. cit.

[134] Per geometria di Lobačevskij, o geometria iperbolica, si definisce una geometria non euclidea in cui data una retta r ed un punto P disgiunto da r, esistano almeno due rette distinte passanti per P, e tra loro parallele. Questa condizione si ottiene confutando il V postulato di Euclide che asserisce invece l'esistenza di un' unica retta parallela a r e passante per P. Un famoso modello di tale geometria è rappresentato dalle rette su una sella, da cui il nome di geometria iperbolica, applicata alle superfici a curvatura negativa e

Per un osservatore terrestre la collana avrebbe avuto una forma in perenne mutamento, risultante dalla costante rotazione del pianeta attorno al proprio asse; mentre per un osservatore spaziale questa sarebbe sembrata muoversi insieme al nostro pianeta.

> "Tuttavia, mi chiedo se questa trasformazione è necessaria in realtà?! A quel tempo ho pensato che lo fosse, perché avevo un'idea sbagliata che l'arte si sarebbe gradualmente trasformata in tecnologia, non la tecnologia dell'arte, ma piuttosto la tecnologia del fare oggetti artificiali. Ora vedo che tali trasformazioni non sono necessarie, perché credo che l'arte eterna abbia sempre occupato il suo posto, e non si trasformi in null'altro. E naturalmente non può essere limitata ad alcun progetto".[135]

L'utopia di matrice avanguardistica di una trasformazione artificiale, per mezzo della tecnologia, del volto del nostro pianeta, subì dunque presto una dura battuta d'arresto, scontrandosi contro la constatazione di una finale insofferenza verso l'inattuabilità di certe pretese costruttive. Piuttosto che rivolgere le proprie attenzioni alla costruzione di sistemi interstellari, si preferì allora dedicare la propria attenzione ai centri urbani effettivamente esistenti.

Su questa scia si colloca il progetto del 1972, simile a quello del 1968 relativo all'illuminazione del Cremlino, per l'illuminazione dinamica di un castello del XIV-XVII secolo nella piccola cittadina di Oleško, vicino a L'vov, ma neppure questo riuscì a materializzarsi.[136]

Le forze combinate degli ingegneri e degli artisti di ARGO e dei ricercatori del Museo Skrjabin di Mosca vennero inoltre utilizzate per l'installazione *Zvuk i svet* [Suono e luce, Fig. 27-28] in occasione dell'Esposizione Internazionale "Chimija-70", tenutasi a Mosca, nel parco Sokol'niki, nel 1970. Al centro

---

costante.

Si veda E. J. Borowski, *Dizionario Collins della matematica*, (Roma: Gramese Editore, 2004), p. 175

[135]"Но нужно ли такое преображение в действительности?!...Тогда думал что да - нужно. Ибо опрометчиво полагал, что искусство становиця тешникой. Не тешникой искусства, а тешникой, как тешнологией создания искусственныш объектов. Теперь скажу нет, не нужно. ибо полагаю, что бечное искусство было и остаёця на своём месте и не бо что другое не превращаеця. И, уж, конечно не может целиком сводиться к прожекту".

F. Infante, "Proekty (Prožekty) 'Architektury' avtonomnych iskusstvennych sistem v kosmičeskom prostranstve", in *Artefakty*, op. cit., p. 85

[136]Tutta la preparazione cinetica, sintetica e tecnica è ora conservata nell'Istituto di Ricerca Scientifica per il Restauro e lo Studio dei Monumenti Architettonici della città di L'vov. F. Infante, "Artificially Created Spaces: The Projects and Realizations of the ARGO Group", op. cit., p. 115

dell'installazione c'era un cilindro di 10 centimetri di diametro e 7 metri d'altezza, alla cui sommità si poneva una costruzione realizzata con tubature metalliche, tessuto e cavi in tensione a formare una sorta di tridente composto da triangoli isosceli, che attraverso il perno centrale univano l'area inferiore con lo schermo superiore; a sua volta anche la base inferiore aveva forma triangolare, ed ogni vertice sosteneva costruzioni minori che fronteggiavano l'asse centrale. Configurazioni di luce nelle più diverse combinazioni erano proiettate su uno schermo circolare di 10 metri in diametro, posizionato orizzonatalmente sulla parte superiore. La luce veniva da dieci proiettori monocromi, montati cinque per ogni lato. Sulla base due semicerchi uniti in una forma a 'S', dipinti a fasce alternate, davanti ai quali erano posizionati dischi rotanti e placche statiche, dotati di feritoie in cui far incuneare la luce. Migliaia di minuscoli punti luce (composti da lampadine da 6 watt, appositamente dipinte) vennero posizionate lungo la superficie dello schermo circolare, programmate automaticamente per lampeggiare in gruppi separati. Parti dello schermo erano drappeggiate con tessuto bianco pesante sul quale erano stati posizionati gli altoparlanti,che emettevano brani musicali, per cui il suono sembrava 'vedersi' sullo schermo bianco. Un pannello multi canale per controllare la luce era controllato da un operatore che manipolava i proiettori per alterare le forme della luce, la velocità a cui cambiava, e la sua intensità. L'obiettivo fondamentale era giungere ad una sintesi sinestetica tra musica, luce e colore.

Questo stesso tema venne approfondito nell' ambiente artificiale creato per l'esposizione internazionale "Strojmaterialnyj '71" [Materiali da costruzione-71", Fig. 29] tenutasi a Mosca nel 1971, realizzato in collaborazione con i membri di Dviženie. Lo spazio cinetico era interamente costituito da vetri, specchi e luci (con l'immancabile presenza musicale), enfatizzando dunque il carattere interattivo dell'esperienza, in cui era lo spettatore stesso a creare l'aspetto finale dell'opera, in ogni occasione sempre diversa, in base alle pose assunte e ai movimenti fatti, che andavano a rinfrangersi infinitamente nei frammenti speculari variamente inclinati.[137]

Nel 1972 ARGO ritornò al tema del cristallo, con *Chrustal'* (realizzato all'interno del padiglione dei Beni di Consumo alla VDNCh a Mosca, Fig. 31), con la collaborazione di Dmitrij Nenarokov, un ingegnere ed esperto elettronico, e Irina Zabavnikova, una teorica dell'arte, e il finanziamento dell'Instituto

[137]Ibid., p. 116

Statale del Vetro. La struttura presentava una fenditura verticale la cui base inferiore era ruotata di 90 gradi rispetto alla parte superiore, dando all'intera struttura una rotazione spiraliforme e forzando lo spettatore a muoverglisi attorno per ispezionare lo spazio interno. La struttura funzionava per mezzo dell' interazione di una superfice luminosa con tutti i suoi piani distorti, facenti parte di un solido riflettente, fatto di fibre di carbonio ondulate, tese sopra una cornice di metallo, che consentiva alla luce di passarci attraverso mentre lasciava che i meccanismi di proiezione automatizzata rimanessero invisibili.[138]

Al 1973 risalgono due progetti di decorazione cinetica (mai realizzati) rivolti alla piazza cittadina di Tol'jatti [Fig. 32], e *Svečenie* [Luminescenza], per una succursale dell'Accademia delle Scienze, che incorporava laser, diapositive e proiezioni cinematografiche in congiunzione con la forma plastica del corpo umano per influenzare tutti e cinque i sensi.

Igla [Ago] venne prodotta in occasione dell'Esposizione Internazionale "Svjaz'-75" ["Collegamenti-75"], che ebbe luogo a Sokol'niki, Mosca nel 1975. Allungandosi per 25 metri sopra le teste degli spettatori, la costruzione era nuovamente formata da materiale specchiante disposto geometricamente in modo che la direzione e la mobilità dei suoi componenti rendesse evidente per lo spettatore la sua diretta ispirazione dalle regioni siderali dello spazio cosmico.

Ultima occasione di collaborazione con gli altri membri di ARGO fu in occasione di "Unispace-82', una mostra organizzata dall'Accademia delle Scienze in connessione con la Seconda Conferenza Internazionale delle Nazioni Unite sulla Conquista Pacifica dello Spazio. Il principio basilare dell'installazione era ancora una volta l'imprevedibilità e la casualità dei risultati riprodotti sulla superficie distorta dello specchio, i cui frammenti si disponevano nella forme di anelli, griglie, e spirali.

Da questa carrellata di progetti ed esposizioni che coinvolsero Francisco Infante nel corso degli anni Settanta risulta chiara in primo luogo la sua partecipazione alla tendenza coeva della sperimentazione cromo-musicale, e il relativo interesse nell'aspetto interattivo e dinamico dell'esperienza cinetica; e in secondo luogo la connessione ad una volontà di plasmare il volto dell'universo conosciuto per mezzo della tecnologia.

[138] Ibid., p. 118

2.1.2 Infinito e spazio immaginario: l'eredità dell'avanguardia sovietica

"Il quadrato è un vivo infante reale".
Kazimir Malevič

Come si è brevemente delineato nel corso dei paragrafi precedenti, la produzione artistica di Francisco Infante presenta delle dirette connessioni con il Suprematismo di Malevič e con i *Prouny*[139] di El Lisickij (opere d'arte che erano difficilmente accessibili in Unione sovietica a quel tempo ma che Infante ebbe modo di visionare, prima sotto forma di riproduzioni nella Biblioteca di Letteratura straniera, e poi all'interno degli appartamenti di Aleksej Pevsner e Georgij Kostaki).[140]

Il punto di contatto tra questi tre artisti è rappresentato dalla dedizione all'esplorazione del concetto di infinito, valutato da Malevič in termini metafisico-trascendentali (con una netta inclinazione religiosa legata al mondo delle icone ortodosse e non immune alle influenze buddhiste in arrivo dall'estremo Oriente); e da Lisickij in termini puramente matematici, come proiezione di uno spazio immaginario, astratto.

Uno dei primi grandi confronti tra Infante e Nusberg lo si può riscontrare proprio nel diverso rapporto che questi due artisti intrattennero con l'eredità spirituale di Malevič, il grande vate dell'avanguardia sovietica di UNOVIS, quasi un manifesto vivente. Infante era personalmente interessato al linguaggio dell'arte maleviciana, come ad un sistema segnico da decifrare e comprendere; mentre Nusberg di Malevič ha preso il lato più dichiaratamente politico, legato all'agitprop leninista, al manifesto, all'ingresso attivo dell'arte nella vita sociale. Malevič stesso aveva guardato direttamente allo spazio,

[139]"Proun" deriva da *'proekt UNOVISA'*, che significa 'progettato dalla scuola della nuova arte', o *'pro UNOVIS'* (per la scuola della nuova arte), o ancora *proekt utverždenija novogo* (Progetto per l'affermazione del nuovo). Con questo termine El Lisickij intendeva indicare un nuova categoria artistica posta in bilico tra architettura e pittura, costruzione ed astrazione.

Si veda N. Perloff et al. "Proun", in *Design by El Lissitzky*, Getty Research Institute, 2003. `http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/lissitzky/3_proun/index.html`

[140]M. Aguiriano. "Beskonečnost' proizvedenija opredeljaetsja beskonečnost'ju žizni" [Cosa è infinito in una creazione è condizionato da ciò che è infinito nella vita: Intervista a Francisco Infante], Mosca, 2004

immaginandosi come un demiurgo. Nusberg nè seguì entusiasticamente le orme arrivando ad immedesimarvisi completamente.[141]

Infante ha sempre affermato di aver compreso Malevič attraverso lo sfondo bianco dei suoi dipinti.

> *"Sono stato sempre convinto, che ho capito Malevič grazie al fondo bianco dei suoi quadri. Ricordo la sua frase:*[142] *'Il bianco terrore del dragone giallo cinese', ecco quello che disse di Malevič. Mi raccontò che Malevič conosceva la filosofia orientale e che il suo vuoto bianco proveniva da lì. Ecco come mi si presentò l'idea fissa dell'infinito (a volte mi sembrava che fossi uscito di senno). Vedevo tutto attraverso il prisma di questa idea e a lungo ho ripensato a quello che Shapiro mi aveva detto. Il bianco Nulla, il Bianco terrore e il mio terrore personale si sono amalgamati, si sono compensati l'uno con l'altro, proprio attraverso la paura personale ho avuto modo di comprendere il Suprematismo".*[143]

Al polo opposto rispetto al 'bianco nulla' stava il buco nero delle infinite possibilità rappresentate da quello che verrà, nascosto dietro la buia finestra sul mondo rappresentata dalla tela:

> "Malevič allungò i 'tentacoli' della sua coscienza verso il futuro e naturalmente non vide nulla dopo averlo 'sentito'. Nulla tranne il buio pesto che aveva riflesso sulla tela. Vuoi conoscere il futuro?... -Vai avanti, dai un'occhiata alla tele. Lo vedrai nella sua forma incessante in relazione a noi osservatori, come un abisso di tenebre (non necessariamente cupo), che domina interamente la nostra visione non lasciando spazio per null'altro. Noi non conosciamo il futuro! [...] Parte integrante della sua epoca futurista, Malevič (proprio come noi) percepiva il futuro come

[141] *Francisko Infante-Chudožnik v beskonečno ustroennom mire*; Intervista con Andrej Kovalev, 2 Febbraio 2002, `http://www.guelman.ru/culture/reviews/2002-08-09/Kovalev020802/`

[142] Infante si riferisce qui a Tevel' Shapiro, assistente di Vladimir Tatlin durante la progettazione del Monumento per la Terza Internazionale, che in quegli anni viveva a Leningrado e attraverso il quale si trovò a conoscere molte cose di Malevič.

[143] "Я всегда утверждал, что я понимаю Малевича благодаря белому фону его картин. [...] Я помню его фразу: 'Белый ужац зёлтого китайского дракона'. Это то, что он сказал о Малевиче. Он рассказал мне, что Малевич был знаком с босточной философией и что его белая пустота - оттуда же. Так как меня преследовала навязчивая идея бесконечности (иногда мне казакось, что я сшожу с ума), я видел всё через призму этой идеи, и я долго раздумывал над тем, что Шапиро сказал мне. Белая пустота, белый ужас и мой собственный ужас адаптировались, они дополняли друг друга. Именно так, через собственный страш, я оказался способным наконец воспринтать супрематизм".

M. Aguiriano, *"Beskonečnost' proizvedenija opredelkaetsja beskonechnost'ju žizni"*, Moscow 1994. `http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/russian/russianinterview.htm`

oscurità. Fuori dalla metafora, cioè, esplicitamente e direttamente, il futuro difficilmente può essere approcciato in modo non utopico".[144]

Malevič aveva creato un nuovo codice di significato basato sulla dissoluzione delle forme nell'universo; negli stessi anni soluzioni simili si ritrovano anche nei *Poemi della Fine* di Vasilisk Gnedov (1915), una collezione di poesie il cui conteggio delle parole gradualmente si riduceva in ognuna fino ad arrivare, nell'ultima, intitolata *"Smert' iskusstva"* [La morte dell'arte], solamente ad una pagina bianca; allo stesso modo il *"Čërnaja tetrad' "* [Quaderno nero] di Velimir Chlebnikov e i dipinti del 'periodo bianco' di Malevič andavano a giocare con il concetto di 'infinito' e di 'nulla'.

Gli scritti di Malevič e il Suprematismo bianco in particolare, come notato da Infante attraverso l'importante mediazione di Shapiro, riflettono tematiche legate alla filosofia e alla religione orientale, nello specifico al Buddhismo e al concetto del nirvana, come ha analizzato in modo dettagliato Adele di Ruocco all'interno della sua trattazione delle influenze buddhiste nella moderna cultura russa.[145]

All'interno della sua prosa, Malevič cita apertamente il Buddha,[146] includendolo nella sequenza composta da Gesù Cristo, Maometto, Buddha, e Lenin, per enfatizzare la rottura con il passato, marcata da questi capi religiosi, verso un futuro dominato dal suprematismo. Questo non significa che Malevič fosse stato in alcun modo un esperto o un attento lettore dei testi sacri del buddhismo, ma piuttosto che le varie reminescenze mistiche e filosofiche presenti nel suprematismo sono una prova del suo eclettismo e

[144]"Малевич выпустил 'щупальцы' своего сознания в его сторону и, 'ощупав будущее', естественно..., ничего не увидел. Кроме темноты чёрного цвета. Что и зафиксировал на шолсте. Вы шотите знать будущее?...-Пожалуйста, смотрите на шолст. И вы его увидите таким, каково оно постоянно есть остосительно нассмотрящиш в его сторону, а именно - бездной темноты (не обязательно мрачной), в которой сейчас для нашего зрения нет ничего различимого. Будущего мы не снаем! [...] А будущее ему, как и всем нам, как и Малевичу в его футуристическое время, видиця темнотой. Вне метафоры (напрямую натуралистично) будущим нельзя заниматься без стопроцентного риска скатиться к утопии".

F. Infante, "Nemnogo o smysle buduščego", Mosca, 4 Marzo, 1990, in *Artefakty*, op. cit., p. 157

[145]A. Di Ruocco, *The Buddhist world in modern Russian culture (1873-1919): Literature and visual arts*, PhD thesis, University of Southern California, 2011

[146]K. Malevich, "Proekty. Deklaratsii prav cheloveka". In *Sobranie sochinenii v piati tomakh*, vol. 5. Edited by A. Shatskikh. Moscow: Gileia, 2004, 100; "O neobkhodimosti kommuny ekonomistov-suprematistov". In Ibid., 164; "The World as Non-Objectivity". The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings 1922-25, vol. 3, Translated by Xenia Glowacki-Prus and Edmund T. Little. Edited by Troels Andersen. Copenhagen: Borgens Forlag, 1976, 345

della sua abilità nell'assimilare le varie tendenze culturali della sua epoca, in questo caso rivolte verso la matrice orientale della cultura russa, condivisa daglia altri suoi colleghi dell'avanguardia neo-primitivista e simbolista.[147]

In un suo verso non datato, che recita "lo scopo della musica è il silenzio"[148] viene trasposta in musica il concetto maleviciano di non oggettività, o 'bianco nulla', vuoto.[149] Da un punto di vista visivo, l'accostamento del bianco, ossia di un non colore che consiste nella somma di tutti gli altri colori dello spettro del visibile, con il principio di non oggettività, una teoria che parimenti dissolve le forme in volumi privi di sostanza, si riverbera nell'immobilità di un universo completamente contemplativo. In *Suprematizm. Mir kak bespredmetnost', ili vechnyj pokoj* [Suprematismo. Il Mondo come Pura Conoscenza o Eterno Riposo](1923) spiega come il silenzio esprima il ritmo, che è il momento in cui non è udibile alcuna dissonanza e tutto è percepito come ritmicamente armonizzato. In questo mondo privo di dissonanza, il silenzio funge da ombra della bianca non-oggettività perché anch'esso si rende percepibile attraverso la sua dissoluzione del suono.[150] Pertanto tutti i tre concetti di bianco, non-oggettività e silenzio, si relazionano in modo ambivalente con quanto definisce la loro assenza o presenza.

Il 'periodo bianco' di Malevič, con la sua proclamazione della dissoluzione delle forme in un universo privo di peso e gravità, si adatta senza fatica al concetto orientale di nirvana. In più, la visione di Malevič di un Dio che si identifica con un 'eterno riposo' [*večnyj pokoj*], come il regno immateriale che può essere raggiunto dall'individuo solo dopo che questi abbia superato lo spazio e il flusso della vita,[151] che senza sforzo può essere ricollegato con il concetto buddhista del ciclo di vita, morte e rinascita, o samsara (termine

[147] A. Shatskikh, "Malevich posle zhivopisi". In Ibid., vol. 3, 2000, 11. Vedi Di Ruocco, p. 338

[148] K. Malevich, *The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished Writings 1913-33*, vol. 4. Translated by Xenia Hoffmann, p. 8

[149] Come notato da Aleksandra Šackich, nel proclamare che 'lo scopo della musica è il silenzio', Malevič anticipa di una trentina d'anni la celeberrima performance del musicista concettuale americano John Cage, *4'33"* (1952), realizzata senza toccare nemmeno uno strumento ma lasciando che i rumori prodotti inconsapevolmente dall'uditorio si innalzassero al rango di musica degna di essere ascoltata. Va sottolineato come la performance di Cage sia stata profondamente influenzata dalla filosofia del Buddhismo Zen, tracciando quindi con Malevič una triangolazione tutt'altro che scontata e pregna di significati.

[150] Ibid., p. 338

[151] K. Malevich, *Bog ne skinout. Iskusstvo, tserkov, fabrika.* Vitebsk, 1920, trad. italiana in Nakov, 1977.

sanscrito che significa "scorrere insieme").[152]

Già Rodčenko con la le sue tre tele monocrome presentate alla mostra "5x5 =25" del 1921 era arrivato ad annunciare la negazione dell'arte, o la sua morte: *"I reduced painting to its logical conclusion and exhibited three canvases: red, blue and yellow. I affirmed: it's all over. Basic colors. Every plane is a plane and there is to be no representation"*.[153]

Nel suo manifesto *Suprematičeskoie zerkalo* [Lo specchio suprematista], Malevič equiparava Dio, l'anima, lo spirito, la vita, la religione, la tecnologia, l'arte, la scienza, l'intelletto, la *Weltanschauung*, il lavoro, il movimento, lo spazio, il tempo ed ogni altra cosa allo zero,[154] ed univa a queste parole due tele del tutto intonse, sommando in sè il concettualismo che poi sarà di Cage, la filosofia Mahayana del vuoto e l'arte minimalista dello Zen.[155] Non a caso Malevič afferma di essersi trasformato nello zero della forma.[156]

> "Se qualcuno ha compreso l'assoluto, ha cmpreso lo zero. Non c'è essere in me, nè fuori di me, nessuno, niente può cambiare, perché non esiste niente che possa cambiare se stesso e niente che possa essere cambiato".[157]

[152]Ibid., p. 339

[153]A. Rodčenko, "Lavorando con Majakovskij", Manoscritto, 1939. Cit. in Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, (Cambridge: MIT University Press, 1990), p. 238

[154]K. Malevič, *Žizn' Iskusstva* n. 20 (23 maggio 1923), pp. 15-16. Estratti vennero ristampati in *Lef* n. 3 (Giugno-luglio 1923), pp. 182-183. La traduzione italiana si trova in Nakov, *Malevič: Scritti*, op. cit. p. 200

[155]Lo Zen è una scuola del Buddhismo Mahayana che si sviluppò in Cina a partire dal VI secolo d.C. con il nome di Chan, per poi diffondersi in Vietnam, Corea, e Giappone (dove prenderà il nome di Zen). Lo Zen enfatizza l'ottenimento dell'illuminazione della personale espressione della visione interiore all'interno degli insegnamenti buddhisti, non facendo riferimento tanto allo studio delle scritture (sutra), quanto piuttosto alla meditazione individuale e all'interazione con un maestro.

Il concetto supremo all'interno dell'filosofia zen non è tanto l' 'essere' (U) o il 'dovere' (Ri), quanto piuttosto il 'nulla assoluto' (Mu), o il 'vuoto', che è dinamicamente identico all' 'Essere meraviglioso' e alla 'pienezza'. Come qualcose di inogettivabile, il vuoto indica il pieno sè di un individuo, l'essenza ed interdipendenza di tutte le cose, fonte di liberazione e creatività. La duplice negazione, dell'essere e del non essere, della vita e della morte, del bene e del male, della trascendenza e dell'immanenza è un concetto cruciale all'interno del pensiero Zen.

Si veda Masao Abe, "Introduction", *Zen and Western Thought*, ed. by William R. LaFleur, (Honolulu: University of Hawaii Press, 1985)

[156]K. Malevič, "Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo della forma" (1915). In Nakov, *Malevič: Scritti*, op. cit. p. 176v.

[157]K. Malevič, "Suprematičeskoje zerkalo". Trad. italiana in Nakov, *Malevič: Scritti*, op. cit., p. 200

Il suo sincretismo con la natura rieccheggia la filosofia Mahayana per la sua comunione tra il particolare (*ri*) e l'universale (*ji*):

> *"La natura è celata nell'infinito e nella diversità dei suoi aspetti, essa non si svela nelle cose, nelle sue manifestazioni, non possiede né linguaggio né forma, essa è infinita ed immensa. Il miracolo della natura è nel fatto che essa è tutta in un piccolo grano e tuttavia è impossibile abbracciarla interamente. L'uomo che tiene questo grano, tiene l'universo, ma nello stesso tempo non può esaminarlo, nonostante l'evidenza della sua origine e le 'prove scientifiche'. Bisogna comprendere questo piccolo grano per scoprire con lui tutto l'universo".*[158]

L'uomo non può provare l'esistenza dell'universale, perché egli può esperire solo gli episodi frammentati della vita quotidiana; a causa di questo limite, la mente umana adotta il costrutto mentale dell'esistenza dell'universale (il 'qualcosa', detto in termini maleviciani) per razionalizzare quello che non può essere scientificamente provato, che sarebbe cioè l'esistenza di un'unità presente in ogni circostanza evemenenziale.

> *"...our own point of view in relation to the whole is defined as follows: the whole is 'something', and to arrive at the whole, means to set out on the reverse path, and to arrive at one's source, to be outside any circumstances, and if to be outside any circumstances means not to change one's aspect, to return to 'the world', into 'nothing', it is possible to change only through the widening of oneself in time and in space, through such technical means which do not exist in the 'world'. If this state does not exist, then there is no aspect, there is no face, there is no image, there is no form, construction...In other words one can say that there are no signs of any existence, it seems as though the painterly canvas proves the latter by the fact that representation of space, time, depth, and of all that which exists in true authenticity, does not exist...Only in such a way can I answer the question about the whole and the unit. Thus, whoever wants to express the wholeness of the world must come only to this 'nothing', for 'the something' of the world does not exist. This 'nothing' is in everything which seems tangible to us, existing in reality, in me authentic things exist and they are all physical, they impinge upon my shell so strongly that they make me scream, groan in my sleep".*[159]

La soluzione maleviciana gira attorno al 'nulla', ossia l'annichilimento delle percezioni individuali per aprire la realtà a più ampi orizzonti individuali.

[158] K. Malevič, "Bog ne skinut; iskusstvo, tzerkov', fabrika" [Dio non è stato detronizzato; l'Arte, la Chiesa, la Fabbrica], Vitebsk (1922), in Nakov, *Malevič: Scritti*, op. cit., p. 281

[159] K. Malevich, *The World as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922-25*, vol. 3, pp. 59-60.

Questa è la dinamica che egli intraprende con le sue tele bianche, trasposizioni visive del simbolismo del nulla, qui inteso come somma del tutto.[160]

Portando la figurazione alla sua nullificazione, allo 'zero della forma', Malevič giunge ad una spiritualizzazione del cosmo in cui si librano le sue forme smaterializzate, tanto che "Quadrato nero è una sorta di icona estrema, un'icona dell'armonia perfetta che si apre alle energie del cosmo, al suo Tutto o Nulla".[161]

> "Per questo ciò a cui noi diamo il nome di realtà è l'infinito che non conosce né peso, né misura, né tempo, né spazio, né assoluto, né relativo, che non è mai stato tracciato in una forma. La realtà non è rappresentabile né conoscibile. Nulla è conoscibile, ma nello stesso tempo questo 'nulla' eterno esiste".[162]

Il Nulla di Malevič è dunque a piena ragione 'fecondissimo' e la sua concezione di nulla trova sua espressione nello zero, che diviene il simbolo più efficace del suo pensiero e che risulta collegato al rapporto tra zero e il quadrato nero (1913) e bianco (1917). All'interno della scala cromatica il nero rappresenta la somma di tutti i colori, mentre il bianco ne indica l'assenza, un non-colore, un assenza, che allo stesso tempo rappresenta anche il punto di partenza per qualsiasi colore, è una 'presenza in negativo'.[163]

È grazie a questa fondamentale mediazione che quando, insieme alla moglie Nonna Gorjunova, iniziarono a produrre spontanee composizioni in natura, scelsero di iniziare la loro produzione disponendo elementi suprematisti sulla neve bianca. Non era inteso come un piatto pastiche del lavoro di Malevič, ma voleva essere qualcosa d'altro. Malevič ha sempre rappresentato la natura, non si è mai esposto ad essa; per Infante e Gorjunova, invece, la natura rappresentava lo sfondo della propria opera: *"The snow-covered valleys always remind me of what is infinite of the world"*.[164]

Il rapporto di Infante con lo spazio, e di rimando, con il concetto di infinito, può essere parimenti valutato in diretto rimando alla teoria dell'arte

[160] Di Ruocco, p. 346

[161] S. Burini, "Quadri da un'esposizione", in *Avanguardia Russa: Esperienze di un Mondo Nuovo*, cat. dell' esp., Palazzo Leoni Montanari, Vicenza, 2011, p. 53

[162] K. Malevic, *Bog ne skinout. Iskusstvo, tserkov, fabrika*, in Nakov, *Malevič: Scritti*, op. cit., p. 283

[163] S. Burini, "Fecondissimo Nulla", Annali di Ca' Foscari, XLVII, 2, 2008, p. 212

[164] "Заснеженные долины всегда напонинают мне о том, что есть бесконечность мира".

M. Aguiriano, "Beskonečnost' proizvedenija opredeljaetsja beskonečnost'ju žizni", Mosca, 2004. `http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/russian/russianinterview.htm`

in analogia alla matematica elaborata da El' Lisickij[165] nel 1921. Il pensiero giovanile di Infante presenta talmente tanti punti in comune con il suo predecessore che la mancata lettura del suo saggio fondamentale, "*Kunst und Pangeometrie*",[166] sembrerebbe altamente improbabile.

Il periodo astratto di Lisickij ebbe inizio nel 1919, in seguito all'invito di Marc Chagall a fare parte del corpo insegnante della Scuola d'Arte del Popolo di Vitebsk (nel dipartimento di arti grafiche, stampe, e architettura), dove ebbe modo di conoscere anche Malevič e le sue teorie non oggettive. A Vitebsk Lisickij si unì all'UNOVIS [Sostenitori della Nuova Arte],[167] e nel 1920 avviò l'elaborazione della sua propria forma di astrattismo, per il quale, come abbiamo visto, aveva coniato il termine Proun. Le sue composizioni Proun utilizzano assi in rotazioni e prospettive multiple per favorire il concetto della rotazione nello spazio, del movimento cinetico nella superficie piana della tela: *"We brought the canvas into circles, and while we turn, we raise ourselves into the space"*.[168]

L'assionometria, ossia la proiezione (ortometrica o obliqua) di una figura geometrica su un piano lungo la direzione determinata da un punto improprio, rimuove il punto di fuga verso l'infinito e quindi lo esclude dall'immagine,[169] pertanto è stato suggerito che Lisickij vedesse l'assionometria come uno strumento per comprendere l'infinito.[170] Nel suo saggio *"Metamorphosis of*

[165]Lazar' (o Eliezer) Markovič Lisickij , (Smolensk 1890- Mosca 1941)

[166]Questo saggio venne per la prima volta pubblicato (in tedesco) in Carl Einstein e Paul Westheim (eds.), *Europa Almanach*, Potsdam, 1925. La traduzione di riferimento è tratta da *El Lissitsky, Russia: An Architecture for World Revolution*, London, 1970, pp. 142-149

[167]L'UNOVIS (1919-1922) fu un gruppo di artisti legato all'avanguardia suprematista, di cui fecero parte, tra gli altri, Kazimir Malevič, El Lisickij, Lazar Khidekel, Nikolak Suetin, Il'ja Čašnik], Vera Ermolaeva, Anna Kagan, and Lev Judin, che seppur di breve durata, ebbe una notevole risonanza, sia in patria che all'estero. Inizialmente era formato da un gruppo di studenti dell'accademia di Vitebsk, e portava il nome di MOLPOSNOVIS [Giovani sostenitori della nuova arte]; il loro obiettivo era quello di espolorare e sviluppare nuove teorie nella pratica artistica, lontane dall'accademismo scolastico. Sotto la direzione di Malevič il gruppo venne ribattezzato UNOVIS [*Utverditeli Novogo Iskusstva*, o i 'Campioni della nuova arte'], e si focalizzò principalmente sulle teorie suprematiste.

Si veda A. S. Shatskikh, *Vitebsk: The Life of Art*, Yale University Press, 2007

[168]Perloff, Nancy et al. (2005). *Design by El Lissitzky.* Getty Research Institute. `http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/lissitzky/3_proun/index.html`

[169]Nel catalgo dell'esposizione "0.10", Malevič faceva una netta distinzione tra le masse colorate in due dimensioni e le masse colorate nella quarta dimensione, a seconda che sulla tela comparissero uno o più colori. Si veda P. Railing, *On Suprematism, 34 Drawings* (Artists Bookworks, Sussex, 1990), p. 28

[170]J. Madge, A. Peckham, *Narrating Architecture: A Retrospective Anthology*, Routledge, 2006, p. 88

axonometry", Yve-Alain Bois sottolinea come il suo uso dell'assonometria non sia per rendere l'infinito visibile, ma pensabile.[171]

Al contrario della geometria euclidea che limitava lo spazio, rendendolo chiuso e finito, il Suprematismo aveva aperto una breccia dalle incalcolabili conseguenze nella percezione dello spazio geometrico tradizionale. L'era moderna aveva abolito ogni barriera precedentemente esistente tra teoria e prassi in campo culturale, tra tecnologia, arte e fisica. A supporto di questa tesi, Lisickij porta ad esempio lo spazio-tempo di Minkovskij (l'interscambiabilità teroretica delle dimensioni di spazio e di tempo).[172]

> *"Modern science has seen that the world lives in time and it has introduced time as the fourth coordinate. It has become dynamic and has destroyed many absolutes".*[173]

Per quarta dimensione non si intende qui quella in senso euclideo, ossia una direzione identica alle precedenti tre, quanto invece una variabile in un piano non euclideo in cui gli effetti prodotti dalla relatività di spazio e tempo possono causare la distorsione dello spazio ivi considerato. Questo modello matematico, incluso nella Teoria Generale della Relatività pubblicata da Albert Einstein nel 1916, era però essenzialmente basato sulla visione estremamente flessibile dello spazio geometrico proposta da Georg Riemann, secondo cui in un piano a quattro dimensioni la curvatura è mutabile, e può pertanto essere considerata una quarta coordinata che rappresenti il tempo in relazione alla curvatura dello spazio.[174] Allo stesso modo, egli rigettò le contraddizioni tra spirito e materia, e quindi si oppose alla distinzione tra una comprensione artistica e una scientifica dello spazio: *"The discoveries of new spatial perceptions went hand in hand in painting and in mechanics".*[175]

La sua teoria dell'arte non oggettiva si basava, per analogia, sul moderno concetto del numero, e prevedeva due punti fondamentali: innanzitutto,

[171] Y. Bois, "Metamorphosis of axonometry, *Daidalos*, No.1 (1981), p. 46; "From - ∞ to 0 to + ∞, axonometry or Lissitzky's mathematical paradigm", in *El Lissitzky, 1890-1941, Architect, Painter, Photohrapher, Typographer* (Municipal van Abbemuseum, Eindhoven, 1990), pp. 29-31

[172] El Lisstzky, "Proun", trad. John E. Bowlt, in *El Lissitzky* (Cologne: Galerie Gmurzynska, 1976), p. 60, cit. in E. Levinger, "Art and Mathematics in the thought of El Lissitzky: his relationship to suprematism and costructivism", *Leonardo*, Vol. 22, No. 2 (1989), pp. 227-236

[173] El Lissitzky, "Proun", op. cit., p. 63

[174] L. Henderson, *The Fourth Dimension*, pp. 5, 356-358

[175] El Lissitzky, "Proun", op. cit., p. 67

l'opera d'arte come un oggetto autonomo e non referenziale e poi le forme specificatamente non oggettive che ne formavano il dipinto o scultura.[176]

Lisickij considerava la matematica come *"the purest product of man's creativity: a creativity which does not repeat (reproduce), but creates (produces)"*,[177] e pertanto costituiva il naturale e migliore alleata dell'arte per potersi slegarsi dalle catene che ancora la tenevano ancorata al figurativismo e all'autoreferenzialità dell'immagine. L'arte divenne per lui del tutto separata dai fenomeni naturali e libera dall'oggettualità fisica dell'artefatto: *Čërnyj suprematičeskij kvradrat* [Quadrato nero, 1915] infatti esiste indipendentemente da qualsiasi cosa al di fuori di esso.[178]

> "Un quadrato non viene confuso da nessuno con un cerchio, e questo nessuno lo prende per un triangolo. Nel momento in cui il quadrato o il cerchio vengono smembrati in lamelle e si distribuiscono sulla superficie in una massa cromatica, sorge una relazione tra le singole parti. [...] Ne nasceva non un affare personale di un singolo pittore, doveva venirne fuori un sistema di validità generale".[179]

L'arte va dunque a configurarsi come un sistema di relazioni, un gioco tra le forme e i colori. Il significato socio-ideologico di questo postulato sta nel fatto che un artista può cambiare il mondo attraverso la sua arte. La rivoluzione suprematista andava di pari passo con quella bolscevica, tanto che tutta la sua produzione potrebbe essere letta alla luce della formula del *"das zielbewußte Schaffen"*, la creazione orientata ad uno scopo, per cui l'espressione artistica era riempita di precise e concrete azioni di ricaduta sociale e politica, imbevute di spirtito rivoluzionario:[180] *"Daremo alla terra un volto nuovo, la trasfigureremo da capo a piedi coì che il sole non riconoscerà più il suo satellite"*.[181]

Malevič rifiutò la rappresentazione sulle basi della sua filosofia idealista e trascendentale, in base alla quale nella realtà non esiste alcuna forma, e la

[176] *"It is impossible to make a direct equation between mathematical, extra-material abstractions and that which in painting has acquired the unfortunate name of 'abstract' "*. Ibidem, p. 61

[177] Ivi.

[178] Ibidem, pp. 63-64

[179] El Lisickij, "Nuova Arte Russa", in Lissitzky-Küppers, (Roma: Editori riuniti, 1992), pp. 320-330)

[180] A. Glazova, "El Lissitzky in Weimar Germany". *Speaking in Tongues. The Magazine of Literary Translation*, 2003. `http://spintongues.msk.ru/glazova27eng.htm`

[181] El Lisickij, Il suprematismo della costruzione del mondo, in Sophie Lissitzky-Küppers, op. cit., p. 324

natura non rivela se stessa nelle cose,[182] diversamente, Lisickij sosteneva che gli oggetti fossero realmente esistenti in natura, ma in una sfera di nessun interesse per l'artista (o il matematico).

> *"Così l'a. è un'invenzione del nostro spirito, un complesso che collega il razionale con l'immaginario, il fisico con il matematico, la* $\sqrt{1}$ *con la* $\sqrt{-1}$*".* [183]

Con il titolo di *"Kunst und Pangeometrie"* Lisickij omaggiava direttamente il matematico russo Nikolaj Lobačevskij, che a Kazan' nel 1855 aveva pubblicato un omonimo trattato sulla geometria non euclidea, secondo cui quest'ultima andrebbe a qualificarsi come un immaginario costrutto della mente, negando totalmente ogni idea di verità assoluta.[184] Lisickij credeva nella necessità di un'interdipendenza di intuizione e intelletto all'interno del processo creativo.

> "Il rigido spazio euclideo è stato distrutto da Lobačevskij, Gauss, Riemann. [...] L'esposizione del [Quadrato] da parte di K. Malevič (Pietroburgo 1913) fu la prima manifestazione dell'allargarsi del 'corpo numerico' dell'a.".[185]

É inoltre assai improbabile, coma nota Difford,[186] che Lisickij nella sua analisi si riferisse direttamente agli articoli dei matematici sopracitati, letture altamente specialistiche, nonostante la sua formazione di base in architettura ed ingegneria,[187] ma piuttosto sembrerebbero filtrati attraverso la lettura degli scritti di Henri Poincaré.[188] In *"La Science et l'Hypothèse"* (1902), Poincaré sosteneva che la geometria fosse semplicemente un costrutto astratto senza

[182] Kazimir Malevič, *Essays on Art, 1915-1928*, Vol. 1, T. Andersen eds. (Copenhagen: Borgen, 1971), pp. 190, 192

[183] El Lisickij, A. e pangeometria", in Lissitzky-Küppers, op. cit., p. 343

[184] N. I. Lobačevskij, *"Pangeometrija"*, (Kazan, 1855).

[185] El Lisickij, "A. e pangeometria", in Lissitzky-Küppers, op. cit., p. 344

[186] Richard J. Difford, "Proun: an exercise in the illusion of four-dimensional space", in *Narrating Architecture: A Retrospective Anthology*, op. cit. pp. 73-99

[187] S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts* (Thames and Hudson, London, 1968), p. 19

[188] Le opere maggiori di Poincaré erano sicuramente disponibili in traduzione russa, e secondo Difford costituivano una delle maggiori fonti di teorie matematiche accessibili ai non matematici in Russia, come dimostra la citazione di "*Science and Hypothesis"* da parte del poeta Velimir Chlebnjkov in una lettera a Matjušin, o la sua inclusione nell'antologia "*Novje idei v Mathematike"*, curata da Aleksandr Vasilev nel 1913.

Si veda L. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (New Jersey: Princeton University Press, 1983), pp. 241-243

alcuna aderenza necessaria con il mondo del visibile, e che se il meccanismo della nostra visione fosse stato configurato differentemente, probabilemente avremmo sviluppato una comprensione della quarta dimensione.

> *"Rien n'empêche de supposer qu'un être ayant l'esprit fait comme nous, ayant les mêmes organes des sens que nous, soit placé dans un monde où la lumière ne lui parviendrait qu'après avoir traversé des milieux réfringents de forme compliquée. Les deux indications qui nous servent à apprécier les distances, cesseraient d'être liées par une relation constante. Un être qui ferait dans un pareil monde l'éducation de ses sens, attribuerait sans doute quatre dimensions à l'espace visuel complet."*[189]

Lo spazio Proun era per Lisickij la visualizzazione di un piano a quattro dimensioni: uno spazio immaginario.[190]

La sua teoria dello spazio si pone in diretta analogia con la teoria degli insiemi formulata da Georg Cantor. L'arte per lui era un 'insieme universale' e ogni sistema spaziale costituiva un sottoinsieme. I tre sistemi erano il planimetrico (caratteristico dell'antica grecia, in progressione aritmetica); il prospettico (caratteristico del Rinascimento, in progressione geometrica); e l'irrazionale (Suprematista). Lo spazio suprematista era irrazionale nel senso costuito dai numeri irrazionali, cioè la distanza intercorsa tra le forme non poteva essere rappresentata come una frazione determinata dei due numeri interi. Questo stava a significare che lo spazio suprematista era la prima estensione dell' 'insieme dell'arte' dopo la prospettiva rinascimentale.

> "Il suprematismo ha spostato il vertice della piramide ottica finita della prospettiva nell'infinito. Ha sfondato l' 'azzurro paralume del cielo'. Per il colore dello spazio non ha preso il singolo raggio azzurro dello spettro, ma tutta l'unità: il bianco. Lo spazio suprematistico si può configurare sia in avanti dalla superficie, e sia verso il fondo. [...] Così il suprematismo ha spazzato via dalla superficie le illusioni dello spazio planimetrico tradizionale, e ha creato l'ultima illusione dello spazio irrazionale di infinita estensibilità nel fondo e in avanti".[191]

[189] H. Poincaré, *La Science et l'Hypothèse*, trad. inglese *Science and Hypothesis* a cura di Walter Scott Publishing Co., New York (1905), p. 54

[190] M. Corrada, "On some vistas disclosed by mathematics to the Russian avant-garde: geometry, El Lisstzky and Gabo, *Leonardo*, Vol. 25, No. 3/4. Visual Mathematics: Special Double Issue (1992), pp. 377-384

[191] El Lisickij, "A. e pangeometria", in Lissitzky-Küppers, op. cit., p. 345

Fuziona come Zero, una infinità estensione nel primo piano e nello sfondo. Il *Čërnyj suprematičeskij kvradrat* corrispondeva allo "0", in accordo con l'idea di Malevič che con quest'opera fosse giunto allo "zero della forma".[192]

> "Il nostro sistema numerico, il quale si chiama sistema di posizione, usa già da gran tempo lo 0, ma solo nel XVI secolo lo 0 viene considerato per la prima volta non un nulla, ma un numero (Cardano, Tartaglia), una realtà numerica. Solo adesso nel XX secolo il [quadrato] viene riconosciuto come valore plastico, come 0 nel corpo complessivo dell'a.". Questo [quadrato] pieno di colore, impregnato di colore du ogni e qualsiasi punto, in una superficie bianca, ha cominciato dunque a costituire un nuovo spazio".[193]

Il passo successivo venne intrapreso con l'approdo al piano bianco, che corrisponde all'infinito. La teoria degli insiemi di Cantor presentava un metodo per affrontare concettualmente, e matematicamente, l'infinito (o gli infiniti), ossia il paradosso di una dimensione finita composta di un infinito numero di punti privi di ogni dimensione. Cantor risolse il problema dell'insieme infinito, ossia l'insieme comprendente tutti i numeri interi, appaiandoli in una corrispondenza biunivoca tra gli elementi dei due insiemi. Nella teoria degli insiemi, allora, l'infinito può essere definito matematicamente.

Le due concezioni dell'infinito sono quasi antitetiche: per Malevič è un ricettacolo assoluto, uno spazio bianco; per Lisickij invece l'infinito è uno spazio-tempo curvo.

Questo porta, di riflesso, alla creazione di uno spazio immaginario, altrimenti definibile come astratto, rispondente alla formula $\sqrt{1}$=i. L'inclusione nell'arte del tempo, del movimento, dimostrò le sue connessioni con la matematica moderna.

> "Invece noi sappiamo che un punto materiale può formare una linea [...] Questa è solo un'indicazione di come si possa costruire con corpi elementari un oggetto materiale tale che, in stato di quiete, costituisca una unità nel nostro spazio tridimensionale e, messo in movimento, produca un oggetto del tutto nuovo, vale a dire una nuova espressione spaziale, la quale dura quanto dura il movimento e dunque è immaginaria".[194]

[192] Si veda Y.A. Bois, *Malevitch, le carré, le degré zero*, *Macula*, No. 1 (1978) pp. 28-48.
[193] El Lisickij, "A. e pangeometria", in Lissitzky-Küppers, op. cit., p. 344
[194] Ibid., p. 347

2.2 *Kinetizmy*: i Cinetismi sovietici

2.2.1 Le fonti storiche del cinetismo: una breve introduzione

L'artista cinetico Vjačeslav Kolejčuk,[195] in apertura del suo volume monografico sulla storia dell'arte cinetica in Russia, così ne definisce l'essenza:

> "L'arte cinetica, o il cinetismo, comprende opere d'arte creativa basate sull'idea della forma in movimento - quest'idea include non solamente il mero spostamento fisico di un oggetto, ma anche tutti i suoi cambiamenti e trasformazioni; l'idea include anche ogni tipologia d'oggetto che prenda vita nel momento in cui uno spettatore lo contempli."[196]

Come notato da Bulat Galeev, questa definizione si contraddistingue per la sua ampiezza (e vaghezza), tanto che si trova ad includere tra le sue fonti una moltitudine di esperienze differenti, russe e non. Questo ampio approccio viene peraltro condiviso anche da altri storici del movimento, primi tra tutti Frank Popper e David Konechny.

Tra le fonti vengono dunque citati i giocattoli mobili, i caleidoscopi, le composizione architettoniche e le sculture di artisti come Tatlin, Melnikov, Rodčenko, Klucis, Krutikova, così come le sperimentazioni di musica-luce di Skrjabin, Baranoff-Rossiné e Gidoni, arrivando ad inserirvi anche il fondatore della musica elettronica Termen.

Come tendenza unitaria nell'arte del dopoguerra, l'arte cinetica viene approfondita negli anni Cinquanta da un gruppo di artisti come Tinguely, Schöffer e Malina. In occasione della mostra del 1955 viene pubblicato il *"Manifeste Jaune"* dove artisti come Vasarely, ma anche lo storico dell'arte Hulten, parlano di 'arti cinetiche' e 'plastica cinetica'. Da questo momento nasce definitivamente l'Arte Cinetica': il termine cinetico incomincia così a essere usato ugualmente a proposito delle ricerche puramente visuali.[197]

[195] V. Kolejčuk, *Kinetizm*, XX vek, Novoe iskusstvo. Moskva: Galart, 1994

[196] V. Kolejčuk, *Kinetizm*, op. cit., p. 6

[197] Verso il 1932 compare la locuzione *mobile*, introdotta, probabilmente da Marcel Duchamp, a proposito delle opere esposte da Alexander Calder. Una grande spinta in avanti nella ricerca è data da Bruno Munari: questi redige nel 1938 il Manifesto del Macchinismo e costruisce nello stesso anno una 'macchina che produce arte', ma già nel 1935 realizza oggetti cinetici a struttura variabile, animati da piccoli motori d'orologeria. Queste esperienze lo portano alla elaborazione di una 'arte programmata', studio rigoroso sulle possibilità combinatorie di materiali, forme e formule matematiche, a cui si aggiunge un'interpretazione della teoria della Gestalt; soprattutto è il primo autore ad affrontare la questione della produzione seriale. Zdenek Pesànek (1896-1965), artista cecoslovacco,

"Très diverses, elles en ont commun de tenter d'intégrer et de visualiser l'espace et le temps dans l'art. [...] Moderne par sa tentative d'échapper à la spécificité artistique en liant problèmes plastiques, scientifiques et technologiques, mais aussi par sa recherche d'une partecipation du public, par son sens du spectacle et sa volonté de se intégrer à une certaine réalité sociale, le Cinétisme déborde ou, du moins, tente de déborder le cadre de l'esthétique pure".[198]

L'anno di nascita dell'Arte Cinetica viene indicato, convenzionalmente, nel 1955, anno in cui la gallerista francese Denise René organizzò nella propria galleria a Parigi, insieme a Victor Vasarely, una mostra intitolata *"Le Mouvement"* alla quale partecipano, tra gli altri, Duchamp e Tinguely. Si tratta di una mostra in cui viene messo in evidenza il passaggio dalla tradizione delle Avanguardie del primo Novecento alle nuove ricerche post–belliche, i cui rappresentanti non costituiscono ancora un movimento o un gruppo identificato ed omogeneo. La mostra e le opere esposte rappresentano un chiaro punto di partenza per una nuova figurazione e nuovi linguaggi, eredi delle avanguardie e, allo stesso tempo, superamento di queste.

Nello stesso 1955 una esposizione dal titolo *Vision in Motion – Motion in Vision*, in esplicito riferimento al testo di Moholy-Nagy del 1947, riunisce Roth, Macke, Piene, Tinguely, Spoerri, Bury, Klein e altri. La definizione 'arte cinetica' si estende ad indicare anche opere ed esperienze che comportano, come avviene in Alexander Skrjabin, Thomas Wilfred, Vladimir Baranoff-Rossiné e nei membri della Bauhaus, proiezioni di luce e di forme in movimento, vicine all'estetica del cinematografo.

Dal punto di vista linguistico la caratteristica principale è data dalla 'diversità illimitata' delle sue espressioni, supportata dall'uso di differenti sussidi tecnici alla creazione, quali specchi, moduli, programmazione e tecniche di controllo automatico.

Come nota già Popper,[199] negli anni Sessanta il termine si allarga a ricoprire una vasta gamma di opere: da quelle che vertono sulla dinamica dei fenomeni ottici, fino a quelle che esigono una partecipazione attiva dello spettatore, sia mediante il suo spostamento (attorno o dentro l'opera), sia mediante la ricreazione delle proposizioni plastiche (lo spettatore è tenuto a

pubblica nel 1941 un testo dal titolo *Kinetismus* e chiama le proprie ricerche plastiche 'cinetiche'.

Si veda Franz Popper, *L'arte cinetica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 125

[198] Jean-Philippe Breuille, L'art du XXe siècle, (Paris: Larousse, 1991), p. 167

[199] Franz Popper, *L'arte cinetica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 126

comporre oppure a ricomporre un'opera), sia mediante la presenza congiunta di tali proprietà. L'universo dell'arte cinetico-visuale a partire dagli anni Sessanta ingloba una numero sempre crescente di congegni: elettrici, elettromeccanici, elettronici, termici, idraulici e magnetici, spesso in combinazione con lampade ad arco, faretti, proiettori, lampade ai vapori di sodio o mercurio o tubi al neon o fluoerescenti, di vario colore e sagoma.

> "Possedendo una struttura dinamica e un suo codice visivo, sempre diversi ma inconfondibili, l'oggetto artistico, nel suo essere cinetico e visuale, genera fenomeni percettivi liberamente guidati. Per seguire e comprendere il loro funzionamento specifico, bisogna partire dalla considerazione che l'oggetto artistico ha un meccanismo tutt'altro che misterioso, e che il ruolo dello spettatore è al tempo stesso attivo e critico, poiché si trova di fronte ad un messaggio dinamico – visivo, appunto codificato e strutturato".[200]

Rispetto agli sviluppi che ebbe poi l'arte cinetica in Russia negli anni Sessanta, le fonti di riferimento principali sono costituite dal polo costruttivista da una parte, e da quello musicale-sinestetico dall'altra. La trattazione approfondita del movimento cinetico non rappresenta l'obiettivo primario di questa ricerca, pertanto anche se un confronto più mirato con gli antecedenti europei sarebbe sicuramente una parentesi illuminante, in questa sede ci si limiterà ad una breve introduzione atta a mettere in evidenza gli elementi fondamentali del cinetismo d'avanguardia che sono stati poi ripresi dagli eredi di Dviženie, ARGO, Mir, e Prometej.

La figura di riferimento, nel campo delle arti plastiche, è sicuramente quella di Naum Gabo,[201] autore nel 1920 del *"Realističeskij manifest"*, in cui dichiarava:

> *"The realisation of our perceptions of the world in the forms of space and time is the only aim of our pictorial and plastic art. [...] We affirm*

[200] Italo Mussa, *Il Gruppo N*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 12

[201] Naum Neemia Pevsner (1890-1977).

Gabo iniziò a frequentare l'Università di Monaco nel 1910; lì ebbe modo di ferquentare le lezioni di storia dell'arte di Heinrich Wölfflin e di entrare in contatto con le nuove teorie formulate in campo scientifico da Albert Einstein, e in quello filosofico da Henri Bergson. Nel 1912, dopo essersi trasferito alla facoltà di ingegneria, scoprì l'arte astratta attraverso la lettura di "Lo spirituale nell'arte" di Vasilij Kandinskij. La sua educazione matematica ed ingegneristica fu fondamentale nello sviluppo delle sue sculture che spesso facevano uso di elementi meccanici.

in these arts a new element, the kinetic rhythms as the basic forms of our perception of real time".[202]

Il manifesto realista è la prima pubblicazione in cui riscontriamo l'uso del termine Costruttivismo. In esso venivano aspramente criticati il cubismo ed il futurismo per essere diventati pienamente astratti, affermando che l'esperienza spirituale dovesse essere alla base di ogni produzione artistica, e che l'arte dovesse esistere attivamente in quattro dimensioni, includendo dunque anche il tempo.

Futurism has not gone further than the effort to fix on the canvas a purely optical reflex. [...] It is obvious now to everyone of us that by the simple graphic registration of a row of momentarily arrested movements one cannot re-create movement itself.[203]

Già Boccioni, nel *"Manifesto tecnico della pittura futurista"* dell'11 aprile 1910, scriveva:

"In scultura come in pittura non si può rinnovare se non cercando LO STILE DEL MOVIMENTO, cioè rendendo sistematico e definitivo come sintesi quello che l'impressionismo ha dato come frammentario, accidentale, quindi analitico. E questa sistematizzazione delle vibrazioni delle luci e delle compenetrazioni dei piani produrrà la scultura futurista, il cui fondamento sarà architettonico, non soltanto come costruzione di masse, ma in modo che il blocco scultorio abbia in sé gli elementi architettonici dell'AMBIENTE SCULTORIO in cui vive il soggetto. Naturalmente noi daremo una scultura D'AMBIENTE [...] perché con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi potrà MODELLARE L'ATMOSFERA che circonda le cose. La cosa che si crea non è che il ponte tra l'INFINITO PLASTICO ESTERIORE e L'INFINITO PLASTICO INTERIORE, quindi gli oggetti non finiscono mai e si intersecano con infinite combinazioni di simpatia e urti di avversione".[204]

Gabo rigettava la massa ed il volume come elementi spaziali e esplorava la costruzione di volumi per mezzo dei piani (attraverso un uso economico dei materiali): *"Older sculpture was created in terms of solids; the new*

[202]Naum Gabo, 'The Realist Manifesto', published Moscow 5 August 1920, in *Theories of Modern Art*, ed. by H B Chipp (Berkeley, C.A.: University of California Press, 1968), pp. 325-329.

[203]Naum Gabo and Antoine Pevsner, The Realistic Manifesto, in J. E. Bowlt, *Russian art of the Avant-Garde: Theory and Criticism (1902-1934)*, (New York: The Viking Press, 1976), p. 211

[204]U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, (Milano: Feltrinelli, 1972), p. 27, 30

departure was to create in terms of space".[205] Il termine 'realistico' non implicava nessuna interesse nella raffigurazione realista, rappresentazionale, ma al contrario nella qualità essenziale o assoluta della realtà.

I cinque postulati del manifestano annunciavano la rinuncia al colore come elemento pittorico; la rinuncia alla linea come valore descrittivo; al volume come forma pittorica e plastica dello spazio; alla massa come elemento scultoreo; e ai ritmi statici.[206] I ritmi cinetici saranno invece le forme basiche della loro percezione del tempo reale: *"We say... Space and time are re-born to us today. Space and time are the only forms on which life is built and hence art must be constructed".*[207]

Le sue prime costruzioni (1915-1920) come *Testa No. 2* erano esperimenti formali ancora figurativi, in carbone o legno, nel tentativo di rappresentare il volume senza dover utilizzare la massa: *"We take four planes and we construct with them the same volume as of four tons of mass".*[208] *Costruzione cinetica (oscillazione statica)* è una scultura costituita da un semplice filo metallico verticale messo in moto da un piccolo motore attraverso cui l'occhio percepisce appena il movimento, l'oscillazione statica. Realizzato originariamente per dimostrare i principi della cinetica ai suoi studenti, questa scultura riflette il suo credo in una scultura in cui spazio e tempo divenissero attivi componenti della struttura, al pari della materia e della forma.

L'artista ucraino Aleksandr Archipenko nel 1924, a New York, inventa la cosiddetta 'Archipittura', uno strumento che combinando insieme lamine colorate di materiali diversi ad un motore elettrico, conferisce alla superficie del quadro una dimensione dinamica. Archipenko sottolinea come l'importanza della sua idea sia lo spostamento dell'attenzione dal soggetto alla manifestazione del mutamento.

> *"Archipentura does not exclude the means of painting forms, as is done in the various present concepts of ordinary painting. But its advantage lies in the execution, on the picture, of actual movements at different*

[205] H. Read, "Constructivism: The Art of Naum Gabo and Antoine Pevsner", in *Naum Gabo-Antoine Pevsner*, exh. cat. (Ny: MoMA, 1948), p. 17

[206] N. Gabo, A. Pevsner, "The Realistic Manifesto", in J. E. Bowlt, *Russian art of the Avant-Garde: Theory and Criticism (1902-1934)*, (New York: The Viking Press, 1976), pp. 209-214

[207] Ibid., p. 212

[208] Dichiarazione di Naum Gabo (1920), cit. in `http://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-head-no-2-t01520/text-display-caption`

rates of speed and different rhythms and shifting of scene, as well as multiple transformations of lines, forms, colors, objects."[209]

Nonostante la critica abbia sostanzialmente sempre indicato Naum Gabo come il primo vero iniziatore della pratica cinetica in Russia, va quantomeno citato l'importante contributo fornito dal raggista Michail Larionov, già a partire dal 1915.[210] Recensendo la scultura *Plastičeskij Lučism* [Raggismo plastico], ritratto della moglie Natalija Gončarova presentato alla mostra collettiva *"Vystavka Živopisi. 1915 God"* [Esposizione di Pittura. 1915], il collega Andrea Sčemščurin così la descrive:

"Larionov hung on the wall [next to an electric fan] his wife's braided hair, a hat box, some newspaper cutouts, a map, etc., etc. When everything was ready, Larionov took a spectator by the hand and turned on the fan to demonstrate his work in complete state [the electric fan made the loosely-hung hair and paper move rapidly]".[211]

Nella direzione del tutto peculiare che gli appartiene, Marcel Duchamp nel corso degli anni Venti, mette a punto alcuni congegni che si muovono: le *Lastre di vetro rotative*, le *Rotative semisfere* (1925), i *Dischi visuali* (1935), e pezzi come *Anémic Cinema* (con la collaborazione di Man Ray),[212] del 1926, o il segmento con la colonna sonora di John Cage per il film di Hans Richter *Dreams That Money Can Buy* (1947), che usando piani di vetro in rotazione creavano l'illusione di forme solide, vere e proprie sculture cinetiche immaginarie.

Anche il progetto di Tatlin per il Monumento della Terza Internazionale (eseguito tra il 1919 ed il 1920 in legno e metallo) comportava movimenti multipli, differenziati a seconda delle strutture.

Il pensiero di Gabo viene recuperato e sviluppato da László Moholy-Nagy e Alfred Kemeny nel 1922 nel manifesto dal titolo *Sistema di forze*

[209] A. Archipenko, "Archipentura, A New Development in Painting", saggio presente nel cat. dell'esp. organizzata da Katherine Dreier e dalla Société Anonyme a The Anderson Galleries, New York, 1928.

[210] Eccetto per Waldemar George che, già ormai nel 1966, suggerì di vedere nella figura di Larionov un progenitore della scultura cinetica, nessuno ha mai considerato il suo uso del ventaglio come degno di analisi approfondite o interpretazione critica.

[211] E. Inshakova "Na Grani Elitarnoj I Massovoj Kul'tur. K Osmysleniyu 'Igrovogo Prostranstva' Russkogo Avangarda" [On the Verge of the Elitist and Mass Cultures. Understanding the Playground of Russian Avant-garde] in *Obsiestvennie Nauki i Sovremennost'* (Moscow, 2001): 162 - 174, cit. in E. Hans, *Defying the modernist canon: Mikhail Larionov's artistic experience beyond the canvas*, PhD thesis, University of Kentuky, 2011, p. 2

[212] Citato da Hitchcock nei titoli di testa di Vertigo [La donna che visse due volte], 1958.

dinamico-costruttive,[213] facendo però uso del termine 'dinamico', utilizzato per designare i fenomeni legati al movimento nelle arti plastiche da altri artisti come Fernand Léger, Oscar Schlemmer e Frederick Kiesler. Per i due il Costruttivismo significa attivazione dello spazio per mezzo di un sistema dinamo-costruttivo delle forze, cioè una costruzione di quelle forze, le une all'interno delle altre, realmente in tensione nello spazio fisico.

> *"We must therefore replace the static principle of classical art with the dynamic principle of universal life. Stated practically: instead of static material construction (material and form relations), dynamic construction (vital constructions and form relations) must be evolved in which the material is employed only as the carrier of forces. Carrying further the unity of construction, a DYNAMIC CONSTRUCTIVE SYSTEM OF FORCES is attained whereby man, hitherto merely receptive in his observation of works of art, experiences a heightening of his own faculties and becomes himself an active partner with the forces nforlding themselves".*[214]

Il *Lichtrequisit* (Macchina luminosa o Modulatore di luce) di Moholy-Nagy, esposta all'Esposizione Internazionale della Costruzione di Parigi, era un dispositivo, mosso con l'ausilio di un motore, in grado di emettere un fascio di luce multicolore in continuo cambiamento; ultimata dopo varie modifiche nel 1930, viene impiegata nella lavorazione del film dello stesso Moholy-Nagy *Light-display, black, white and grey.*

Dello stesso periodo è il tentativo di trasporre il linguaggio pittorico nella nuova ritmica ottica del cinema: V. Eggeling (1880-1925) seguendo le sue ricerche di 'contrappunto' e 'orchestrazione della linea' realizza una *Messa orizzontale-verticale* e una *Sinfonia diagonale* (1920).

Uno spazio attivo, mobile e immaginario, legato ad un uso della tecnica in grado di coniugare movimento, luce e colore e di stimolare le facoltà psicoprecettive dello spettatore è già presente nelle parole di El Lisikji sui *Corpi di rotazione immagnari*:

> "In questi pochi esempi applico solo il moto rotatorio. Ma ce ne sono anche altri tipi (oscillatorio, ecc.) utilizzabili. Non poniamo qui il

[213] L. Moholy-Nagy, A. Kemeny, *Dynamisch-konstruktives Kraft-system*, "Der Sturm", Berlino dicembre 1922.

[214] L. Moholy-Nagy, A. Kemeny, "Dynamisch-konstruktives kraftsystem, Der Sturm, Berlin, 1922, No. 12. Cit. in trad. inglese in K. Passuth, Moholy-Nagy, (London: Thames & Hudson, 1985), p. 290

problema di configurare il moto da solo. Il moto è qui introdotto come una componente del complesso generale degli elementi che devono costruire il nuovo corpo. Gli effetti infinitamente molteplici realizzabili attraverso la costruzione dello spazio 'immaginario', già ora in piccola parte ci stanno davanti agli occhi. C'è da valorizzare tutta una serie di caratteristiche della nostra facoltà visiva. Gli effetti stereoscopici suscitati dal moto quando attraversa mezzi colorati. Le impressioni cromatiche che nascono dalla sovrapposizione di fasci di raggi colorati, dalla polarizzazione, ecc. La trasformazione di fenomeni acustici in fenomeni ottici. E' già prevedibile che molto di questo lavoro artistico dovrà essere preso in prestito per l'uso quotidiano. Per noi invece è particolarmente importante il fatto che questa costruzione artistica porti con sè la distruzione del vecchio concetto artistico di monumentalità".[215]

Per quanto riguarda gli oggetti 'mobili' in sospensione, Vladimir Tatlin realizzò i suoi primi rilievi attorno al 1913-1914; attorno al 1915 appese i suoi 'controrilievi liberi nello spazio' da cavi tirati tra due muri perpendicolari di un edificio, senza però generare alcun seguito imitativo nei contemporanei.[216]

Aleksandr Rodčenko, teorico e animatore del Costruttivismo e del Produttivismo sovietico, costruì nel 1920, prima in legno e poi in alluminio, tre costruzioni mobili in sospensione, composte di anelli compenetrati gli uni con gli altri, cornici esagonali e rettangolari.

Intorno al 1930 A. Calder svolge con i suoi *Mobiles* di filo metallico, pezzi di vetro e legno esperienze sul movimento legato alle forme esperienziali della natura. Le sue sculture, al contrario di molte altre a seguire, non sono meccanicamente mosse da un motore ma piuttosto affidate alle forze cinetiche offerte dagli agenti atmosferici, primo tra tutti il vento.

"A 'mobile', one might say, is a little private celebration, an object defined by its movement and having no other existence. It is a flower that fades when it ceases to move, a 'pure play of movement' in the sense that we speak of a pure play of light. [...] There is more of the unpredictable about them than in any other human creation. No human brain, not even their creator's, could possibly foresee all the complex combinations of which they are capable".[217]

Bruno Munari che si riallaccia alle sperimentazioni futuriste con le sue *Macchine inutili*, realizza fragili costruzioni mobili di forma sferica con fili

[215] E. Lissitskij, "Corpi di rotazione immaginari", Lissitskij-Küppers, op. cit., p. 347)

[216] Frank Popper, Les Mobiles, in *L'Art Cinetique* (Paris: Gauthier-Villars, 1970) pp. 51-138.

[217] J.P. Sartre, "The mobiles of Calder". *Essays in Aesthetics*, (New York: Washington Square Press, 1963) pp. 123-127.

di seta mossi dalla brezza;[218] seguito da Jean Tinguely con le sue macchine che si auto-distruggono, come con *Homage to New York* (1960), anti-scultura inutile e fine a se stessa, *"gadget to end all gadgets"* in un ironico suicidio metameccanico in puro gusto dada e futurista.

> "Gli artisti devono intetressarsi delle macchine, abbandonare i romantici pennelli, la polverosa tavolozza, la tela e il telaio; devono cominciare a conoscere l'anatomia meccanica, il linguaggio meccanico, capire la natura delle macchine, distrarle facendole funzionare in modo irregolare, creare opere d'arte con le stesse macchine, con i loro stessi mezzi. Non più colori a olio ma fiamma ossidrica, reagenti chimici, cromature, ruggine, colorazioni anodiche, alterazioni termiche. [...] La macchina deve diventare un'opera d'arte!"[219]

Nicolas Schöffer fu il primo artista ad occuparsi direttamente dell'applicazione della cibernetica nel campo delle arti visive. Il 28 maggio 1956, in occasione della 'Notte della poesia' al Teatro Sarah Bernhardt di Parigi, presentò CYSP I, la sua prima scultura cinetica, anagramma delle prime due lettere di 'cibernetica' e 'spaziodinamica'. La composizione spaziale era realizzata con acciaio e duraluminio, a cui era stato aggiunto un cervello elettronico sviluppato da S. A. Philips. Questo meccanismo, in grado di produrre movimenti articolati senza l'aiuto diretto di un agente umano, sembrava essere dotato di una sensibilità quasi organica: movimenti in tutte le direzioni e a due velocità, rotazione assiale ed eccentrica e animazione delle sedici placche policrome montate sulla cornice.[220] L'aspetto temporale della ricerca portò Schöffer a sottolinearne le possibilità 'teatrali'. Maurice Bejart, allora direttore del 'Ballets de l'Etoile', compose un balletto che venne eseguito nell'agosto del 1956 sul tetto dell'Unità abitativa di Le Courbusier a Marsiglia in occasione del primo Festival dell'Arte d'Avanguardia.[221]

La seconda fonte primaria per lo sviluppo del cinetismo sovietico abbiamo detto risiedere nel fronte musicale-sinestetico: cercheremo ora di chiarire questa posizione attraverso una breve analisi delle figure dei due personaggi che più hanno influenzato i loro successori, Aleksandr Skrjabin e Grigorij Gidoni.

[218] F. Popper, "Munari Macchine Inutili", in *L'Art Cinetique*, op. cit., p. 141.
[219] B. Munari, "Manifesto del Macchinismo", 1952
[220] "La cybernetique et l'art: Le robot danseur", *Atomes*, N. 137, Ottobre 1957, p. 315; G. Cottin, "CYSP 1: danseuse-étoile est un robot", *Science et Vie*, Settembre 1956, pp. 62-65
[221] G. Habasque, "Nicolas Schöffer: From Space to Time", *Space, Light, Time*, (Neuchàtel: Éditions du Griffon, 1963) pp. 10-17

La figura di Skrjabin è stata da subito associata ad un nutrito gruppo di altri artisti, tra i quali Nikolaj Rimskij-Korsakov, Vasilij Kandinskij, Mikalojus Čiurlionis e Olivier Messiaen, che si pensava fossero 'sinesteti', ossia dotati di quella unica e misteriosa facoltà della psiche umana di 'vedere' i suoni come varietà cromatiche. Sotto l'influenza teosofica, il compositore distinse tonalità 'spirituali' da tonalità 'terrene', a cui venivano dunque assegnati colori corrispondenti: il rosso è un 'colore dell'abbandono', mentre il blu ed il violetto colori della ragione, spirituali. Queste connessioni non potevano essere sintomo di una percezione personale, ma necessariamente frutto di una corrispondenza universale, esoterica.

> *"Scriabin held that each mode corresponded to a particular shade of colour, and each modulation to a nuance of this shade. Changes from the major into the minor could therefore be underlined by strong contrasts [...]".*[222]

Bulat Galeev sostiene però che questa interpretazione letterale vada sensibilmente rivista in termini metaforici, e che il suo 'vedere la musica' sia piuttosto da intendersi in forma simbolica e non fisiologica come sempre supposto dalla critica.[223]

La Sinfonia n. 5 op. 60, *Prométhée, Le Poème du Feu* (1911), è quella più direttamente collegata alle tematiche della musica-luce, come vedremo nei prossimi paragrafi. L'opera sinfonica includeva l'utilizzo di uno strumento chiamato 'Tastiera per luce', che doveva proiettare luci colorate in accordo con il sistema di associazioni sinestetiche formulato da Skrjabin, che però non si premurò di spiegare il significato della partitura cromatica nello spartito poi pubblicato.

Durante gli ultimi anni della sua vita Skrjabin sognava una forma d'arte che avrebbe unito la danza, il colore, la poesia teosofica e la musica nell'ultimo sviluppo dell'esperienza sinestetica. Quest'opera, intitolata *Mysterium* (1903-1915), avrebbe dovuto essere realizzata sull'Himalaya, in una performance unica, non ripetibile, della durata di sette giorni a cui sarebbe seguita la fine del mondo, in cui la razza umana sarebbe stata sostituita da esseri più nobili.

[222] F. Popper, *L'art cinetique*, op. cit., p. 157

[223] B. M. Galeyev e I. L. Vanechkina, "Was Scriabin a Synesthete?", *Leonardo*, Vol. 34, No. 4 (2001), pp. 357-361

La sua morte prematura nel 1915 ha impedito la realizzazione della sua visione rivoluzionaria, che l'avrebbe sicuramente posto tra i più importanti predecessori dell'arte multimediale.[224]

Il significativo *Monumento di Luce* di Grigorij Gidoni è rimasto sconosciuto anche agli specialisti, sia in Russia che in Occidente, fino a non molto tempo fa, soprattutto grazie agli sforzi di ricerca e contestualizzazione profusi da Bulat Galeev.[225]

Viene spontanea l'associazione dei lavori di Gidoni con quelli di Vladimir Tatlin, non solo nello spirito del costruttivismo rivoluzionario, ma anche nella loro dichiarazione di speranza nei confronti di un futuro illuminato, ancora molto lontano.

In questo monumento della luce, Gidoni si era prefisso il compito di riflettere la grandezza della Rivoluzione d'Ottobre. L'idea centrale era quella di erigere un enorme modello del globo terrestre sul campo delle vittime della rivoluzione a Leningrado [meglio noto come Marsovoe Pole, o Campo di Marte]. L'intero monumento doveva essere assemblato con tre immense strutture: una falce, un martello ed una ruota dentata. La parte centtrale era costituito dal gigantesco globo terraqueo in vetro opaco che avrebbe contenuto un teatro capace di ospitare duemila persone, che avrebbe performato funzioni orchestrali mostrando, con l'utilizzo di complicati meccanismi, combinazioni di colori in costante mutamento, dando così forma concreta ai sogni di Skrjabin.[226]

Il progetto venne approvato dal commissario all'istruzione del popolo Lunačarskij e da Mejerchol'd, e favorevolmente apprezzato da Stalin in persona. Il modello venne distrutto durante l'assedio di Leningrado, poco dopo la morte di Gidoni nel 1937.

Le idee di Skrjabin a proposito di una sintesi universale delle arti visive e della sinfonia di luce erano state ricevute con entusiasmo nella Leningrado degli anni Venti.[227] Gidoni per la prima volta espresse l'idea di un utilizzo

[224]Kenneth Peacock, "Synesthetic Perception: Alexander Scriabin's Color Hearing", *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 2, No. 4 (Summer, 1985), pp. 483- 505

[225]Bulat M. Galeyev, "Grigory Gidoni: Another Renascent Name", *Leonardo*, Vol. 33, No. 3 (2000), pp. 207-213

[226]E. Braudo, "Light and Music", *Ogonyok* No. 40 (1928) p. 6. cit. in Galeyev, "Grigory Gidoni".

[227]Queste idee venivano approfondite dall'Istituto statale di Storia dell'Arte nelle persone dei musicologi V.G. Karatjgin, S.A. Dianin, G.M. Rimskij-Korsakov, mentre l'artista M. Matjušin sperimentava con i principi della sintesi di musica e luce all'Accademia delle Arti. All'Istituto statale di Fisica L.S. Theremin inventò lo strumento elettromeccanico

artistico della luce nel suo articolo *"Decorazioni luminose"* (1920), base di tutti i suoi scritti teorici successivi;[228] e nello stesso anno registrò il brevetto per un'invenzione descritta come un 'dispositivo per ottenere decorazioni luminose su uno schermo trasparente', basata sulla formazione e sull'uso decorativo delle ombre colorate. Gidoni creò anche un sistema di notazione digitale, che era usato da G.M. Rimskij-Korsakov (il nipote del grande compositore) per decodificare la sequenza luminosa in *Prométhée*, non fornita da Skrjabin.

Gidoni fondò nel suo appartamento leningradese il 'Laboratorio dell'Arte della Luce e del Colore', antenato (parimenti sventurato) dell'Istituto cinetico universale invocato da Nusberg. Gidoni esprimeva con convinzione la sua accettazione dello slogan leninista secondo cui "il comunismo è il potere sovietico più l'elettrificazione dell'intero paese":

> *"The use of light equipment naturally determines the fusion of the wonderfulness of the material. It resolves the insoluble conflict between the requirements of the imagery and the nonsubjectivity of the medium of traditional painting".*[229]

Secondo Gidoni, gli spettatori dovevano essere in grado di immergersi nelle onde luminose che li avrebbero avvolti da ogni lato. Questa desiderio per una immersione del pubblico nella luce fece insistere Gidoni sulla presentazione della sua arte luminose nella sala sferica del suo teatro-luce.

> *"Well, let us finally ascertain that traditional painting has died -long live the new painting! The great new art of Light and Colour - simultaneously carrying the synthesis of all arts and opening a new era in mankind's culture - is, perhaps, the greatest art in all of mankind's history! And it could only be born in the era of the electrical bulb!".*[230]

---

chiamato 'termenvox' e cominciò a combinare le sue performance prima con la luce, e poi con sensazioni tattili e olfattive. All'istituto di ottica il compositore A.G. Česnokov e l'ingegnere S.O Maizel condussero una serie di esperimento con la musica-luce, mentre A.M. Dymšic portò avanti una serie di idee originali concernenti la 'musica spaziale' e gli allestimenti lumino-musicali.

Si veda B. Galeev, Grigory Gidoni, op. cit.

[228] G.I. Gidoni, [Decorazioni luminose] Žizn' Iskusstva, No. 388 (1920) p. 2.

[229] G.I. Gidoni, Gustave Courbet (Leningrad: Press House of Laboratory of Light and Colour, 1933), p. 101

[230] G.I. Gidoni, Art of Light and Colour (Introduction, Genesis, Forms, Predictions) (Leningrad: Author's Press, 1930). p. 16

2.2.2 Il Gruppo Prometej: dalla sinestesia di Skrjabin ai primi esperimenti della video arte sovietica

Il Gruppo "Prometej" (SKB, o Ufficio di progettazione studentesca)[231] di Kazan', sin dalla sua fondazione nel 1962 ha lavorato tramite la combinazione dell'arte cinetica con la musica, per mezzo di sistemi luministici controllati elettronicamente. Sono state progettate ed eseguite delle performance pubbliche in cui il moto e il colore delle immagini cromatiche proiettate per mezzo di fasci di luce venivano controllate manualmente da un operatore-musicista, che doveva 'suonare' lo strumento di proiezione in modo tale da redere evidenti agli spettatori, da far loro direttamente 'vedere' come la musica prendeva vita sullo schermo. Ogni immagine doveva essere in preciso riferimento alle qualità tonali, timbriche o ritmiche del brano di riferimento. Ogni riduzione al piatto tecnicismo era vivamente sconsigliato, ma di fatto il rischio opposto era quello di cadere nello sfoggio di un'abilità tecnica fine a se stessa.

I membri di Prometej hanno avuto un ruolo attivo nella diffusione del verbo cinetico: il gruppo si è da sempre incaricato di organizzare conferenze periodiche per tutti gli artisti dell'Unione Sovietica sul tema 'Luce e musica',[232] favorendone la diffusione entro i confini nazionali e non;[233] festival, conferenze scientifiche e seminari sugli aspetti applicativi della musica-colore, considerando e discutendo l'intera gamma di informazioni scientifiche, ingegneristiche, e mettendone in luce i principali problemi artistici e creativi.[234]

Il gruppo, composto da artisti, musicisti ed ingegneri, venne fondato nel 1962 all'Istituto aeronautico di Kazan, con l'obiettivo principale di sviluppare le idee della scuola russo-sovietica della correlazione cinetico-musicale, originata dai compositori Aleksandr Skrjabin e Vladimir Ščerbačëv[235] e dagli artisti Vladimir Baranov-Rossiné,[236] e Grigorij Gidoni.

[231] B.M. Galeyev, "SKB 'Prometei': Its past, present and future", *Interface*, Vol. 4, No. 2, 1975, pp. 137-146

[232] B.M. Galeyev, *Music-Kinetic Art Medium: On the Work of the Group 'Prometei' (SKB), Kazan, USSR.* Leonardo, Vol.9, No. 3 (Summer, 1976), pp.177-182

[233] Bulat Galeev, principale animatore del gruppo, è stato anche il suo principale teorico, con centinaia di articoli all'attivo (in russo e in inglese), e una pluriennale collaborazione con la rivista Leonardo.

[234] V. Kolejčuk, Kinetizm, op. cit, p. 140-141

[235] Vladimir Ščerbačëv (1889-1952) durante gli anni del conservatorio lavorò come pianista per Djagilev; fu il direttore del dipartimento del Narkompros di Leningrado (1918-1923), poi professore al conservatorio di Leningrado (1923-1931, 1944-1948) e Tbilisi (1931-1932). Si veda D. Randel, *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, Harvard, 1996, p. 831

[236] Vladimir Baranov-Rossiné (1888-1944), pittore russo legato al circolo cubo futurista,

Il forte interesse per la sperimentazione nel campo dell'arte cromo-musicale è testimoniato dalla presenza coeva di altri gruppi al lavoro negli stessi anni nelle città di Mosca (Museo Skrjabin), Leningrado, Char'kov (Pravdjuk), Odessa, e Čkalov. Ulteriore impulso venne fornito con il riconoscimento ufficiale del movimento come forma d'arte autonoma nel corso dell'assemblea generale delle Unioni degli artisti dell'Unione Sovietica riunitasi nel Cremlino moscovita il 21 ottobre 1967 in occasione del cinquantesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre.[237]

Va sottolineato come la visione di Prometej si distanzi da quella di altri artisti e sperimentatori presenti in Unione Sovietica, come è dimostrato dalle pubblicazioni dell'ingegnere K. Leont'ev, che nel 1975 realizzò all'interno del cinema e sala da concerto moscovita "Russia" la sua versione del *Poema di fuoco* di Skrjabin, e da quelle di Dviženie, che come abbiamo visto propendono invece per un approccio di tipo elettronico-cibernetico alla relazione, volutamente automatizzata, tra musica e arti visive.[238]

Le immagini cinetiche (o per meglio dire, cinematiche) venivano proiettate su di uno schermo traslucido o opaco e non erano figurative, ma astratte, una forma di 'coreografia strumentale', strettamente connessa con la musica, la pittura ed il cinema.[239]

Interessati all'applicazione del 'pronostico scientifico nei campi dell'estetica e della psicologia', realizzarono particolari strumenti tecnologici per permettere la sincronizzazione di tracce musicali con fasci di luce.[240]

Il più grande giornale dell' Repubblica Autonoma Socialista del Tatarstan,

---

nel 1924 presentò per la prima volta il suo piano optofonico durante una performance al Teatro Bol'šoj di Mosca; si trattava di uno strumento sinestetico capace di creare suoni, luci colorate, e strutture cinetiche contemporaneamente, attraverso una serie di dischi di vetro dipinto in rotazione, filtri, specchi e lenti. La tastiera controllava la combinazione dei vari filtri e dei dischi. Le variazioni in opacità dei dischi dipinti e dei filtri erano state prelevate da una cellula fotoelettrica che controllava il picco di un singolo oscillatore. Lo strumento produceva una tonalità in costante mutamento che, accompagnata delle proiezioni caleidoscopiche in rotazione, era usata da Baranov-Rossine all'interno di mostre ed eventi pubblici. Si veda D. Holzer, *"A brief history of optical synthesis"*, Berlin, February 2010, in `http://www.umatic.nl/tonewheels_historical.html`

[237] P. Quadros, *The Correspondences Between Sound and Light and Colour-music: (Skb Prometei)*, PhD thesis, University of Glasgow, 1984

[238] K. Leontyev, *Music and Colour*, (Mosca: Znaniye, 1965); The Colour of Prometheus, (Mosca: Znaniye, 1965)

[239] B.M. Galeyev, *Music-Kinetic Art Medium: On the Work of the Group 'Prometei' (SKB), Kazan, USSR.* op. cit., p. 177

[240] Bulat Galeev, *"From Amateur Performances to Academy Institute: 1962-1999 In retrospect"*, 2002. `http://prometheus.kai.ru`

la *Sovetskaja Tartarija*, riportò che il 6 aprile 1962 all'interno della sala dell'assemblea dell'Istituto d'Aviazione di Kazan' il sogno di Aleksandr Skrjabin di far vedere la musica alle persone era finalmente diventato realtà. Per la prima volta in Unione Sovietica il poema sinfonico *Prométhée* veniva eseguito come inteso dall'autore quando lo scrisse nel 1910, ossia con l'accompagnamento di proiezioni luministiche multicolorate.[241] Luci elettriche vennero proiettate attraverso dei filtri controllati da una tastiera programmata in modo manuale per mostrare aree di luce colorata su di uno schermo opaco in accordo con speciali partiture di proiezione luminosa preparate da Skrjabin stesso per la musica che componeva. Durante la stagione 1963-64, performance simili vennero organizzate, con composizioni musicali di Rimskij-Korsakov e partiture visive preparate dal gruppo.

La tastiera utilizzata per mettere in scena queste partiture cromatiche, venne chiamata *Prometej 1*; due altri strumenti, dal meccanismo più complesso, chiamati *Prometej 2* (1963) e *Chrustal'* (1965), vennero costruiti con l'obiettivo di ottenere una correlazione manuale tra la brillantezza della luce e il volume musicale; tra la tonalità e il timbro, la struttura delle immagini e il ritmo; il carattere spaziale dei disegni e la melodia.

Performance con questi strumenti vennero organizzate per accompagnare le composizioni di Modest Musorgskij,[242] Igor' Stravinskij e Pierre Boulez; ma vennero anche utilizzati nel balletto, e per la musica organistica e quella elettronica composta dal sintetizzatore ANS presente nel Museo Skrjabin.

Performance con questi strumenti vennero organizzate dal gruppo a Kazan' tra il 1963 e il 1967. Un tale approccio era utilizzato da Jurij Pravdjuk a Char'kov, Sergej Zorin a Poltava, il gruppo al Museo Skrjabin di Mosca e dal gruppo Dviženie a Tbilisi.

I membri di Prometej Iniziarono ad interessarsi al *medium* del film attorno al 1965. Bulat Galeev spiega che l'interesse nel cinema era la naturale conseguenza della loro sperimentazione musicale, dal momento che la musica è un elemento intrinseco nella natura del cinema sin dalle sue origini. Come

[241] A. Džeuza, *Istorija rossijskogo videoarta, Tom. 1*, Mmoma, Mosca, 2007, p. 36

[242] Musorgskij a sua volta si interessò alla relazione musica-colore, ma in senso inverso. Compose la suite per pianoforte *Kartinki s vystavki – Vospominanie o Viktore Gartmane* [Quadri di un'esposizione- Ricordo di Viktor Hartmann] (1874), tentativo di tradurre in musica alcuni disegni e acquerelli dell'amico Viktor Hartmann visti ad una mostra. La suite è composta da quindici brani, dieci ispirati ai quadri e cinque Promenade (passeggiata), che rappresentano il movimento dell'osservatore da una tela all'altra.

Si veda Marco de Natale, *Musorgskij. Quadri di una esposizione*, Milano, Ricordi, 1993

oggetto del loro primo film scelsero di rimettere in scena il *Prométhée* di Skrjabin, a cui seguirono tre film più astratti: *Večnoe dviženie* [Movimento eterno, 1969], *Malen'kij triptich* [Piccolo trittico, 1975] e *Kosmičeskaja sonata* [Sonata spaziale, 1981]. Ampiamente esposte sia in Russia che all'estero, queste opere hanno guadagnato il titolo di classici del cinema russo d'avanguardia.[243]

Per *Movimento eterno* vennero girati tre film in bianco e nero da cui vennero stampate tre pellicole positive in viola, giallo e blu, poi sovrimpresse per formare un unico film pluri-cromatico. Registrazioni di frammenti dalla composizione musicale *Poème électronique* di Edgard Varèse vennero incorporati nel film per la riproduzione sonora attraverso la tecnica ottica.[244]

Si ottenne una migliore integrazione dei due canali sensoriali nel film *Il Trittico in miniatura* (1975), che utilizzava una composizione musicale di Georgij Svirdov.

L'attività di Prometej non si esauriva nell'esecuzione di concerti di musica-luce o nel cinema astratto, ma si espresse anche nella decorazione urbana. Nel 1967 installarono su una torre del Cremlino di Kazan' una strumentazione automaticamente controllata, progettata per proiettare fasci di luce attraverso filtri rossi allo scoccare dell'ora. Nel 1968, con l'intento di illuminare il muro esterno dell'edificio ospitante il circo di Kazan', installarono un sistema di fari dotati di filtri di differenti colori che potevano essere modificati in risposta ai cambiamenti di temperatura, velocità del vento ed umidità esterna.

Nei primi anni Settanta realizzarono poi un muro di 'luce' musico-cinetica all'interno del ristorante di un hotel di Kazan, in cui le immagini rispondevano direttamente al volume o all'intensità, al timbro e alla gamma di tonalità della musica prodotta dal vivo da una piccola orchestra; ed infine una presentazione di arte musicale-cinetica come interpretazione delle luci polari al planetario di Kazan'.

L'avvento della *perestrojka* a metà degli anni Ottanta e la conseguente restrizione dei fondi governativi per il supporto delle istituzioni statali costrinse il collettivo ad abbandonare la pellicola per dedicarsi al video. Quando ancora a nessun altro artista in Unione Sovietica era concesso l'accesso a determinati

[243] M. Musina, *"Interview with Bulat Galeev"*, From avant-garde to video art, Mosca, 24 Febbraio 2001. Cit. in Geusa, p. 36

[244] Il *Poème électronique* per nastro magnetico viene composto nel 1958 su incarico di Le Corbusier, come parte del progetto multimediale da lui elaborato in collaborazione con il compositore-architetto greco Iannis Xenakis per l'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958.

tipi di attrezzatura, che non era in vendita nei negozi, l'Istituto di Aviazione di Kazan disponeva di videocamere e videoregistratori a fini scientifici, in quanto istituto di ricerca che necessitava di registrare i propri esperimenti. Registrarono il loro primo video *Kosmičeskaja sonata* (versione video con la presenza di una persona), nel 1986: è la registrazione dell'interazione di un individuo con le immagini dell'omonimo film in 35 mm del 1981.

> *"For a very long time I was against the use of this system to make our light music films. I was against the friability of video images, the dots you can see in them, the small screen. For a few years I used the video only to document what we were doing. But around 1989 we got a few invitations to festivals (despite the fact our Aviation Institute was still a closed organization , they started to let us travel abroad). We went abroad, had a look around and found out that there were people working with experimental video films on VHS. These films are still being showed at festivals. For this reason we were the first ones in Soviet Union to make videos.*[245]

Solo nel 1989 realizzarono quattro video, intitolati come gli artisti e i movimenti che li avevano influenzati: *Chram (kitčstil')* [Il tempio (in stile kitsch)], *Chram (v stile Chuana Miro* [Il tempio (nello stile di Juan Mirò], *Ballada dlja Bernta (v stile V. Kandinskogo)* [Ballata per Bernt (nello stile di V. Kandinskij], e *Garmonija Viva (v stile Sal'vadora Dali)* [Armonia viva (nello stile di Salvador Dalì]. Deliberatamente, tutti i nastri condividono la stessa colonna sonora, composta dal polacco Komeda; ogni video, spiega Galeev, deve essere interpretato come un adattamento della medesima fonte, in questo caso un tema musicale.[246]

Questi video con le loro danze intermittenti di raggi colorati di luce su una moltitudine di immagini tratte da un ampio spettro di fonti, altro non sono che l'adattamento su un *medium* differente, lo schermo televisivo, degli spettacoli di musica-luce realizzati a partire dagli anni Sessanta.

Il gruppo rifiuta la definizione di 'video arte' per questi lavori, applicandola invece solo a quelli eseguiti dopo il 1990 (quindi in seguito alla partecipazione ad Ars Electronica a Linz, 1989), che però non sono direttamente pertinenti con le dinamiche di nostro interesse.

> *"I wanted to 'have a go' at this inusual form, especially because most of what I saw abroad appeared to be boring, despite the amazing technology*

[245] Ivi.
[246] A. Džeuza, *Istorija rossijskogo videoarta*, op. cit., p. 38

displayed. I decided to try making something, with a smile on my lips and with the secret wish to mock the rotten Western art. This beautifully rotten art! This capitalist vermin! Are we worse than them? So, the ideas for the installations were mine, and the technical realizations by the comrades from the Institute Prometheus".[247]

2.2.3 Il gruppo Mir: Vjačeslav Kolejčuk e la rinascita dell'avanguardia costruttivista

Vjačeslav Kolejčuk, che abbiamo citato come membro di Dviženie fino al 1966, nel 1967 riunì attorno a sè un nuovo gruppo di giovani architetti, ingegneri, artisti e compositori, tra cui l'ingegnere Gennadij Rykunov e Lev Termen.[248] Il progetto collettivo ebbe breve durata, e il proseguo della sua carriera avvenne da solista, anche se sempre fortemente impegnato nella diffusione del verbo cinetico attraverso la redazione di testi teorici ed esposizioni monografiche.

Alla fine dell'ottobre 1967, il gruppo Mir, in occasione delle celebrazioni per il cinquantenario della rivoluzione d'Ottobre, eresse nella piazza dell'Istituto Kurčatov di Mosca, a fine ottobre, la costruzione cinetica *Atom*, su progetto di Kolejčuk e dell'ingegnere Rykunov. La struttura, una composizione monumentale ma dotata anche di mobilità spaziale, era composta da una sfera di 6 metri di diametro composta da tubi di duralluminio lucidato, svettante a 12 metri di altezza sulla piazza ed evidenziata da tre gruppi di faretti colorati collegati con i dispositivi della musica-colore.[249] Il colore freddo, argenteo, del duralluminio, potenziato da uno strumento di musica-colore che riproduceva le melodie 'inumane' di Termen, creava un' impressione davvero suggestiva.

"The Atom was, for us, the birth of an essentially new understanding of plastic art. It reflected new forms of aesthetic comprehension; it evoked a world that was neither anthropomorphic nor anthropocentric -as it has been traditionally perceived by Europeans since the time of the times of antiquity and the Renaissance-but technocratic and industrial. This world had no room for human feelings and emotions".[250]

[247] B. Galeev, "The figure of the Dog in Domestic Video Art", Kazan, nos 7-8, 1994, p. 10, cit. in Geusa, p. 39

[248] V. F. Koleychuk e V. Polyakoff, "The Evolution of My Kinetic Work", *Leonardo*, Vol. 27, No. 5, 1994, p. 395

[249] V. Kolejchuk, *Kinetizm*, op. cit, p. 86

[250] V. F. Koleychuk e V. Polyakoff, "The Evolution of My Kinetic Work", op. cit., p. 396

Nel loro testo programmatico dello stesso anno si spiega la duplice valenza del loro nome: innanzitutto la pace mondiale era necessaria per lo sviluppo delle loro idee e la realizzazione pratica del loro lavoro, poi il mondo era inteso come spazio esteticamente valido, o come categoria estetica (il mondo delle cose, delle idee, delle immagini).[251] Il nome si pone in analogia con la definizione del termine *'mir'* presente in *"Voina i mir"* di Lev Tolstoj: mondo, come pianeta, spazio fisico e globo terraqueo, e pace, come armonia e assenza di guerra.[252]

Le idee costruttiviste, così come il suo approccio da architetto e designer, lo diressero naturalmente verso forme d'arte dall'estetica razionale, quasi ingegneristica. Tra i concetti tecnici ed artistici elaborati nel campo della scultura costruttivista e cinetica, una posizione preminente è occupata dalle costruzioni 'auto-tiranti' e 'auto-lievitanti', fatte di cavi d'acciaio, tubi, e altri e elmenti, che rimandano direttamente alle costruzioni spaziali dei costruttivisti sovietici e a Buckminster Fuller e Kenneth Snelson.[253]

Kolejčuk in diverse occasioni ha indicato nella figura del costruttivista lituano Karl Ioganson (1892-1929) la sua principale fonte di ispirazione, specialmente per quanto riguarda in suoi oggetti in costruzione tesa.

Uno dei progetti più conosciuti di Kolejčuk è rappresentato dalla sua ricostruzione in scala 1:1 della famosa mostra OBMOChU (Società dei giovani artisti) tenutasi a Mosca nel maggio 1921, a cui parteciparono i costruttivisti Vladimir e Georgij Štenberg, Aleksandr Rodčenko, Konstantin Meduneckij, Nikolaj Denisovskij e Karl Ioganson.

Kolejčuk è convinto del primato intellettuale di Ioganson nella creazione (e nella messa in atto) dell'idea di una costruzione 'auto-tirante', che venne sviluppato internazionalmente solo dopo la Seconda Guerra Mondiale.[254]

Le loro costruzioni spaziali erano intese in termini di 'organizzazione' dello spazio; a differenza della scultura tradizionale che occupa lo spazio, la costruzione spaziale si protende in esso, come materiale concreto, orchestrandolo ma non riempiendolo. La costruzione dichiara il volume ma senza fare ricorso alla massa o al peso, rinnegando la distinzione tra interno ed esterno, pieno e

[251]"Proekt Programmy Gruppy 'Mir' ", 1967. Estratto dagli archivi di Kolejčuk.
[252]V. Kolejčuk, *Moja azbuka*, MGChPA imeni S.G. Stroganova, Moskva 2012, p. 10
[253]J. Borgs, "Between 'comrades' and 'fags': Kinetic artist Vyacheslav Koleichuk and his era", Studija, No. 1 (82), 2012, pp. 60-73
[254]Ivi.

vuoto.[255] Ioganson sostiene che "Tutte le strutture, le vecchie come le nuove, e perfino le più grandiose, siano fondate sulla croce".[256]

Le nove strutture presentate da Ioganson alla mostra OBMOChu sono state inserite dal loro autore sotto l'etichetta di 'struttura fredda', una struttura in cui tutte le forze in azione, sia internamente che esternamente, sono in uno stato di equilibrio. *"It is as if they are floating in a net of...wires".*[257]

Nella *Struttura IX* di Ioganson, pur non essendo fisicamente congiunti, i bracci sono in grado di sostenere la rotazione, sospensione, e le forze di carico senza permanente deformazione o collasso, dando vita a un nuovo ordine di 'struttura fredda', che non dipende minimamente da strutture rigide, nemmeno sulla contiguità della croce, basando invece la propria stabilità sul mutuo annichilimento delle forze di compressione discontinua (nelle aste di metallo) e tensione continua (nei cavi di metallo).[258] In particolare questa costruzione è definita da Kolejčuk come il perfetto esempio di quello che può essere definito un 'sistema tensegrale'.

Nel 1970, Kolejčuk arriva a ridurre al minimo la cellula in auto-tensione, costituita da tre aste e nove raccordi. 'Trasformazione' è la parola chiave per descrivere l'essenza di auto-tensione, o 'tensegrità' di queste strutture. Utilizzando meccanismi precisi (motore passo-passo o stepper) e programmi corrispondente si può manipolare ampiamente lo spazio costruttivo della composizione, che andrà a creare dei movimenti che rassomiglieranno una creatura vivente, in un vero e proprio 'balletto meccanico'.[259] A questo proposito possiamo citare il *Proekt kosmičeskogo samovozvodjaščegosja radioteleskopa* [Progetto per la costruzione di un radiotelescopio spaziale] (1967) e *Transformirujuščijsja samonaprjažennyj modul'* [Modulo di trasformazione in auto-tensione](1974)

Secondo la testimonianza di Natalia Kolodzei Kolejčuk venne presentato al famoso collezionista Georgij Kostakis da Tatiana Kolodzei. Su richiesta di Kostaki, Koleichuk restaurò parti delle opere di Aleksandr Rodčenko presenti nella sua collezione, ricostruì inoltre diverse sculture di Ioganson

[255] M. Gough, "In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures", *October*, Vol. 84. (Spring, 1998), pp. 90-117.

[256] Chan-Magomedov, Chan-Magomedov, Diskussija v INChUKe o sootnošenii konstrukcii i kompozicii, Technicheskaja estetika (Trudy VNIITE) 20 (1979), pp. 64-65

[257] V. Koleichuk, "Karl Ioganson-Izobretatel' ", in *Velikaja Utopia* (Moscow: Galart, 1993) p. 176

[258] V. Kolejčuk, *Moja azbuka*, op. cit. p. 20

[259] Ibid., p. 32

e Meduneckij per la mostra *"The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932.*[260]

Proprio per questa conoscenza profonda delle opere plastiche dell'avanguardia costruttivista è molto probabile che la Spirale (1966) di Kolejčuk alluda direttamente al Monumento per la Terza Internazionale di Vladimir Tatlin (1919-20). Ciononostante, i principi di Kolejčuk erano differenti; egli sfrutta le tensioni nell'interazione dei materiali e della struttura per creare una costruzione auto-sufficiente (quello che lui chiama "una tensione auto-tirante"). Kolejčuk di solito creava i suoi lavori in serie, usando diversi materiali; la stessa idea poteva essere realizzata in plexiglass, legno o metallo, così espandendo la sua esplorazione delle relazioni tra la forma e il materiale.[261] Kolejčuk sviluppò altre forme a spirale da questa costruzione minimale: *Dvojnaja spiral'* [Doppia spirale, 1968], *Krasnaja spiral'* [Spirale rossa, 1975] e *Dva kol'ca* [Due anelli, 1975].[262]

L'esempio più semplice di tale interazione tra movimenti reali e percepiti è la rotazione della spirale, che dà luogo nell'osservatore ad un effetto illusorio di salita o discesa degli infiniti elementi della composizione, arrivando, nelle versioni più sofisticate, alla formazione dell'oscillazione dell'onda.

Živaja linija [Linea viva] (1981) è una forma spaziale che tratta il moto di rotazione. Nonostante la struttura fisica fissa in legno e metallo in movimento, lo spettatore percepisce l'illusorietà dei moviementi plastici, che tracciando forme e curve nello spazio, superando l'inerzia del materiale e lo stereotipo della visione.[263]

La differenza principale rispetto ad Infante sta fondamentalmente nella rigidità del suo rapporto di venerazione/replica nei confronti Ioganson, Tatlin e Rodčenko. Nonostante questi elementi vengano rielaborati in materiali differenti e riadattati per scopi diversi (interessante ed originale è il riutilizzo del sistema tensegrale per la creazione di strumenti musicali), Kolejčuk di fatto non si allontanerà mai pienamente dalle istanze del cinetismo costruttivo degli anni Sessanta.

[260] *"The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, (Schirn Kunsthalle, Frankfurt; The Stedelijk Museum, Amsterdam; The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1992)

[261] J. A. Sharp, "In and Around Dvizhenie (Movement Group)", *Zimmerli Journal*, No. 4 (Fall 2006), p. 82

[262] V. Kolejčuk, *Moja Azbuka*, op. cit., p. 26

[263] Ibid., p. 22

2.3 *Bewogen Beweging*: i Cinetismi europei

È stata definita l'"ultima avanguardia',[264] e non c'è movimento come l'arte cinetica o programmata ad essere maggiormente proiettato verso il futuro e allo stesso tempo ancorato ad un passato sempre presente. Anche se generalmente viene considerato come ufficiale momento di partenza di questa stagione la mostra del 1955 presso la Galleria Denis René, intitolata *"Le Mouvement"*, le ricerche sull'arte cinetica e visuale di gruppo hanno il loro massimo sviluppo, in Europa, tra il 1957 e il 1965. Già però almeno dal 1954 alcuni isolati artisti europei, non affiliati ad alcun collettivo, come Schöffer, Vaserely, Munari, Nigro, Mari, Malina, Fontana ed altri, svolsero ricerche individuali con metodi poi rivendicati dal cinetismo visuale e dall'op-art.

> "Le ricerche visive programmate muovono dal postulato che il fatto estetico non esiste in sé, come valore stabilmente connesso con determinati oggetti, gli 'oggetti d'arte', ma comincia ad esistere con l'immagine che si forma nel soggetto che riceve attraverso la percezione certi stimoli visivi e psicologici. La differenza rispetto al rapporto tradizionale tra opera d'arte e soggetto fruitore concerne anzitutto la sorgente degli stimoli che non è più un soggetto avente, per sé, valore estetico: in questo senso le correnti di ricerca visiva si collegano storicamente ai movimenti che nell'altro Dopoguerra hanno, con motivazioni diverse, abolito l'oggetto d'arte, De Stijl e Dada".[265]

La tendenza a riunirsi in gruppi emerse dopo il 1957 e da entrambi i lati della cortina di ferro: Equipo 57 (1957-1965) in Spagna, Gruppo Zero (1957-1966) in Germania, Gruppo N (1959-1964) e Gruppo T (1959-1967) in Italia, Groupe de Recherche d'Art Visuel o GRAV (1960-1968) in Francia, Gruppo Nul (1960-1965) in Olanda, Gruppo Dviženie (1962-1972) in Unione Sovietica e Anonima Group (1960-1971) negli Stati Uniti.

> "Il gruppo non ha carattere interdisciplinare né di squadra: tutto si riduce, di solito, alla determinazione preliminare di codici e della metodologia della ricerca. Nell'ambito di queste condizioni, la ricerca e la sperimentazione sono individuali: così nel Gruppo N di Padova che nel Gruppo Zero di Düsseldorf. Scopo della formazione dei gruppi è di

[264] L. Vergine, *Arte programmata e cinetica (1953-1963). L'ultima avanguardia.* Catalogo della mostra (Milano: Mazzotta, 1983)

[265] G.C. Argan, Grupa N (Biasi, Chiggio, Costa, Landi, Massironi) and Grupa NPS (Nuove Proposte Sonore), Museum Sztuki w Łodzi, 1967. `http://www.arte-struktura.it/lodz_enne_argan.html`

> eliminare, attraverso accordi collegiali, ogni margine di arbitrio da scelte metodologiche che debbono venir proposte, con funzione orientativa, all'accordo della collettività; nonchè di esercitare un controllo e una verifica critica nel corso dell'operazione estetica".[266]

L'etichetta di 'arte cinetica' raccoglie un ampio spettro di manifestazioni artistiche che attraversarono gli anni Sessanta, altre definizioni introdotte furono quelle di 'Op Art', 'Light Art'[267] e 'Arte Programmata'. Il riconoscimento da parte della critica è stato a lungo negato soprattutto a causa del difficile rapporto dell'arte con la tecnologia. Il movimento delle opere richiedeva l'utilizzo di strumenti meccanici sofisticati, pertanto l'alto costo dei materiali e la scarsa conoscenza tecnica degli artisti stessi spesso si univano nell'impedire la piena realizzazione dei grandiosi progetti meccanomorfi proposti dagli artisti cinetici.

Un secondo nodo problematico è dato dal rapporto dell'Arte Cinetica con l'Op Art, come si è visto nella mostra *"The Responsive Eye"*, curata da William Seitz al MoMA di New York nel 1965, in cui le tecniche comunicative dell'optical, più legato al mondo della moda, ne minacciavano lo status di arte 'alta'.[268]

> *"Because kinetic art was (wrongly) perceived as an art based almost entirely on easy optical tricks, it would soon be trashed as utter kitsch, on a par with such risible by-product as the Courrèges dress and the lava lamp".*[269]

Popper sostiene che la pluralità dei contesti nazionali rappresentata dai vari gruppi, complichi enormemente l'identificazione di 'linee di forza condivise'.[270]

A questo punto cercheremo di individuare le caratteristiche principali dei gruppi sperimentali sopracitati, concentrandoci in particolare con quelli coivolti nel movimento cinetico trasversale "Nouvelle Tendance" (Nuova Tendenza-ricerca continua, NTrc).

---

[266] Ivi.

[267] N. R. Piene, "Light Art", *Art in America*, 55, No. 3, (May-June 1967): 24-47

[268] V. Hillings, *Experimental groups in Europe*, op. cit., pp. 5-6

[269] Y. Bois, " 'Force fields: Phases of the Kinetic': Museu D'Art Contemporani de Barcelona", Artforum 39, No. 3, (Nov. 2000): 145

[270] F. Popper, "Artistic Groups, Collective Creation, and Spectator Participation", *Strategies de participation. Grav-Groupe de Recherce d'Art Visuel. 1960-1968*, 1998, p. 17

A Düsseldorf, nel 1958, viene fondato da Otto Mack e Hans Piene il Gruppo Zero, una 'volontaria cooperazione tra singoli artisti', a cui nel 1961 andò ad unirsi Günther Uecker. Tutti e tre svilupparono stili individuali, ma interesse condiviso era rivolto alla pittura monocroma e all'incorporazione della luce e del movimento nell'opera d'arte; questo risultò in installazioni, dimostrazioni, azioni, interventi ambientali in cui spesso cercarono di sviluppare la triade uomo-natura-tecnologia.

> "Una possibilità inattesa di rendere estetico il movimento percepibile è sorto quando ho casualmente fatto un passo su un sottile pezzo di lamina di metallo che era posato su una stuoia di sisal. Non appena ho preso in mano il foglio di metallo la luce era stata impostata sulla vibrazione. Dal momento che il tappeto era stato fatto da una macchina, l'impronta era, naturalmente, ripetitiva e meramente decorativa...I miei rilievi metallici, che io preferirei chiamare rilievi di luce, e che sono fatti a mano, richiedono solo la luce al posto del colore per diventare vivi. Lucidati a specchio, un modesto rilievo è sufficiente per disturbare il riposo della luce indurla a vibrare".[271]

La visionarietà di Zero, in sintonia con Lucio Fontana e Yves Klein, promuoveva il superamento dello spazio fisico, che doveva essere ricreato attraverso una totale immersione in esso. Zero è vuoto assoluto, "la zona di silenzio per un nuovo inizio. Zero è la coscienza di una sete di avventure che apre un mondo nuovo".[272] I loro tentativi di dare forma visiva e concettuale al colore bianco, simbolo di purezza che si manifesta nella luce, li portò a considerare l'oro e l'argento come 'frequenze' affini del bianco. La ricerca dell'ordine li portò all'uso di griglie e di rilievi che strutturassero la superficie in modo da permettere il gioco di luci e l'illusione ottica della vibrazione. La volontà di affrontare artisticamente attraverso la luce, il dinamismo e l'energia vitale l'irrompere di una nuova vita, di un nuovo mondo, sembrerebbe però non presagire gli sviluppi futuri dell'arte cinetica, quanto piuttoso nuove pratiche per una visionarità nordica, intrisa di filosofia idealista. Per questo motivo il loro rapporto con il cinetismo internazionale iniziò ad incrinarsi già nel 1962, come poi vedremo.

[271] H. Mack, "Die Ruhe der Unruhe", ZERO vol. 2 (Ottobre 1958). Ristampato in e tradotto come "Resting restlessness" in Mack e Piene, ZERO, 1973, p. 41, cit. in Hillings, op. cit. p. 143

[272] Piene, "Ansprache zu Erröffnung der Ausstellung Mack-Piene-Uecker im Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld, Haus Lange (Gennaio 1963), in *0: Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker*, 1965, p. 132

Nel 1959, a Milano Piero Manzoni ed Enrico Castellani pubblicano i primi (e unici) due numeri della rivista Azimuth. Castellani afferma:

> Il bisogno di assoluto che ci anima, nel proporci nuove tematiche, ci vieta i mezzi considerati propri al linguaggio pittorico; non avendo interesse ad esprimere soggettive reazioni a fatti o sentimenti, ma volendo il nostro discorso essere continuo e totale, escludiamo quei mezzi del linguaggio (composizione e colore), che sono sufficienti solo al discorso limitato, alla metafora e alla parabola, e che si rivelano gratuiti allorché si consideri che sollecitando per la loro multiformità una scelta, propongono una problematica spuria e non essenziale allo sviluppo dell'arte. E ancora, a conclusione: il solo criterio compositivo possibile delle nostre opere sarà quello [...] che attraverso il possesso di un'entità elementare, linea, ritmo, indefinitamente ripetibile, superficie monocroma sia necessario per dare alle opere stesse concretezza di infinito, e possa subire la coniugazione del tempo, sola dimensione concepibile, metro e giustificazione della nostra esigenza spirituale.[273]

Nel luglio 1960 undici giovani artisti (provenienti da Argentina, Francia, Ungheria e Spagna), che Victor Vaserely aveva aiutato a mettere in contatto, annunciarono la nascita del Centre de Recherche d'Art Visuel.[274]

Il loro obiettivo primario era la trasformazione del ruolo dello spettatore da elemento passivo a forza attiva. Sottolineavano l'omogeneità e l'anonimato dei vari materiali usati (plexiglas, nylon, luci artificiali e motori meccanici) per privare le forme astratte di qualsivoglia qualità emotiva, creando delle composizioni vivamente instabili che andassero ad influire direttamente sulla retina, interessati dunque alla reazione psicologica prodotta da questi lavori, più che alle loro qualità formali:*"Nous préférons considérer le phenomène artistique en tant qu'expérience strictement visuelle située sur le pan d'une perception physiologique et non emotive"*.[275] La loro estetica era votata, rifacendosi a Vaserely, all'eliminazione dell'unicità dell'opera d'arte, sostituita dai concetti di ri-creazione, moltiplicaizone ed espansione:

> *"Notre condition a changé, notre éthique, notre esthétique doivent changer à leur tour. Si l'ideée de l'oevre plastique résidait jusqu'ici dans une*

[273]E. Castellani, Azimuth, No. 2, cit. in Caramel, op. cit., p. 12-13

[274]Questi giovani artisti erano Jugo Demarco, Garcia Miranda, Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Molnar, Vera Molnar, François Morellet, Moyano, Servanes, Francisco Sobrino, Joël Stein e Yvaral. Precoci discordie portarono alla riduzione a sei membri: Garcia Rossi, Morellet, Sobrino, Stein e Yvaral, che nel 1961 cambiarono il nome del collettivo in Groupe de Recherche d'Art Visuel, GRAV.

[275]GRAV, *"Propositions sur le mouvement"*, 1960, cit. in Hillings, op. cit. p. 445

démarche artisanale et dans le mythe de la 'pièce unique', elle se retrouve aujourd'hui dans la conception d'une possibilité de RECREATION, de MULTIPLICATION et d'EXPANSION".[276]

Il loro intento sociale era poi quello di liberare il pubblico dalle inibizioni dell'arte tradizionale, impegnandosi nella creazione di una rinnovata relazione tra l'artista e la società (anche e soprattutto attraverso lo strumento del questionario).

"Libérer le public des inhibitions et des déformations d'appréciation produites par l'esthétisme traditionel, en créant une nouvelle situation artiste-société".[277]

Essi progettarono una serie di labirinti e parchi giochi all'interno delle sale di musei e gallerie, incoraggiando gli spettatori a toccare e addirittura giocare con le opere d'arte. Speravano che questi progetti interattivi potessero portare ad un contatto personale tra gli spettatori, nell'utopia che il loro lavoro potesse condurre ad un comportamento più democratico della società nei confronti dell'arte.

Questa attenzione all'aspetto partecipativo è condivisa anche con i due gruppi italiani, il Gruppo Enne di Padova e il Gruppo T di Milano, che avevano avuto modo di incontrarsi reciprocamente in occasione della mostra *"Motus"* alla Galleria Azimut a Milano (1960), e rinforzarono il loro rapporto nel corso della mostra *"Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta"* (1962), organizzata da Bruno Munari e Giorgio Soavi e sponsorizzata dalla ditta Olivetti a Milano, Venezia e Roma.

Tutti e tre i gruppi sperimentarono installazioni ed ambienti nel loro sforzo di impegnare lo spettatore, usando la luce, il movimento, e i nuovi materiali. Allo stesso tempo condividevano una sfiducia nei confronti del mercato dell'arte, e la sua enfasi sul genio individuale e la sua valutazione della pratica artistica in soli termini finanziari.

Il Gruppo Enne (lettera 'n' dell'alfabeto italiano e simbolo matematico per il numero indefinito) era composto da Alberto Biasi, Manfredo Massironi, Edoardo Landi, Ennio Chiggio e Toni Costa. "I problemi artistici acquistano la stessa importanza di quelli scientifici filosofici e sociologici. Con questi devono essere in continuo contatto affinchè non ci sia soluzione in un campo

[276] V. Vaserely, "Notes pour un manifeste", 1955, cit. in Ibid., p. 447
[277] GRAV, *"Transformer l'actuelle situation de l'art plastique"*, 1961, cit. in Ibid., p. 448

che non porti mutamenti nell'altro."[278] Similmente, anche il Gruppo T (come Tempo), composto da Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi e Grazia Varisco, era interessato ad attivare lo spettatore e ad enfatizzare le relazioni spazio-temporali.

"Manifestazione del Gruppo T" venne distribuito sotto forma di volantino nel corso di "Miriorama I" (dall'indiano, 'mille immagini', e quindi infinite possibilità), tenutasi nel 1960 alla Galleria Pater di Milano.

> "Ogni aspetto della realtà, colore, forma, luce, spazi geometrici e tempo astronomico, è l'aspetto diverso del darsi dello SPAZIO-TEMPO o meglio: modi diversi di percepire il relazionarsi fra SPAZIO e TEMPO. Consideriamo quindi la realtà come continuo divenire di fenomeni che noi percepiamo nella variazione. Da quando una realtà intesa in questi termini ha preso il posto nella coscienza dell'uomo (o solamente nella sua intuizione) di una realtà fissa e immutabile, noi ravvisiamo nelle arti una tendenza ad esprimere la realtà nei suoi termini di divenire. Quindi considerando l'opera come una realtà fatta con gli stessi elementi che costituiscono quella realtà che ci circonda è necessario che l'opera stessa sia in continua variazione. Con questo noi non rifiutiamo la validità di mezzi quale colore, forma, luce, ecc., ma li ridimensioniamo immettendoli nell'opera nella situazione vera in cui li riconosciamo nella realtà, cioè in continua variazione, che è l'effetto del loro relazionarsi reciproco".[279]

Ultima tappa di questo breve excursus tra i principali gruppi che popolarono la scena cinetica europea degli anni Sessanta è dedicata al movimento internazionale Nouvelle Tendance, incarnato nelle tre biennali di Zagabria (1961, 1963, 1965).

La prima mostra nel 1961[280] portò insieme un numero di artisti della seconda generazione postbellica che si opponevano al Tachismo, all'Art Informel e all'Espressionismo Astratto; essi condividevano poi il desiderio di sviluppare nuovi formati per un'arte che credevano andasse oltre le categorie

[278] Testo Gruppo N del novembre 1959, edito negli "Scritti N" nel 1962

[279] Gruppo T, "Miriorama 1: Manifestazione del Gruppo T", Volantino, Milano, Galleria Pater, Gennaio 1960, cit. in L. Caramel, *Arte in Italia. 1945-1960*, (Milano: Vita e Pensiero, 1994) p. 341

[280] La lista degli artisti includeva: Marc Adrian, Albeto Biasi, Enrico Castellani, Ennio Chiggio, Andreas Christen, Toni Costa, Piero Dorazio, Karl Gestner, Gerhard von Graevenitz, Rudolf Kämer, Julije Knifer, Edoardo Landi, Julio Le Parc, Heinz Mack, Piero Manzoni, Manfredo Massironi, ALmir Mavignier, François Morellet, Cotthard Müller, Herbert Oehm, Ivan Picelj, Otto Piene, Uli Pohl, Dieter Rot, Joël Stein, Paul Talman, Günther Uecker, Marcel Wyss, Walter Zehringer.

tradizionali di pittura e scultura e di usare nuovi materiali, incluse le luci artificiali e il plexiglas.[281]

La maggioranza degli artisti invitati proveniva da quei circoli che si erano riuniti attorno alla Galleria Azimuth (tra cui il Gruppo Enne) e Zero. I tre membri di GRAV (Le Parc, Morellet, e Stein) rappresentavano la scena artistica parigina. Ivan Picelj, che aveva giocato un ruolo di primo piano nel facilitare l'organizzazione della mostra, era uno dei pochi artisti locali a partecipare: i contingenti tedeschi e italiani dominarono così la prima edizione di Nove Tendencije.

Putar, nel suo saggio in catalogo, descrisse la natura del progetto di questi artisti:

> *Audace de l'enterprise jamais vue, curioisuté de la jeunesse affamée, humour de jeunes combatants, assurance de chercheurs tenaces, sagesse de mathematiciens, sobriété de techniciens, scrupolosité d'ouvriers, innocence de jeux d'enfants et intrépidité devant le risque de l'impossible rayonnent des visions matérialisées de Biasi, Christen, Costa, Macke, Mavignier, Massironi, Morellet, Talmen et autres.*[282]

A seguito della mostra di Zagabria, i membri di GRAV presero il comando nel cercare di organizzare nuovi tentativi che unissero il lavoro dei loro giovani colleghi sotto la singola bandiera di Nouvelle Tendance. Cominciarono un'estensiva campagna epistolare agli altri artisti e ai gruppi di artisti, nonché al curatore capo del Musée National d'Art Moderne di Parigi, Jean Cassou. I loro tentativi preliminari di definire questa tendenza dell'arte contemporanea culminarono in un testo sulla Nuovelle Tendance pubblicato nel catalogo per la loro mostra *L'Instabilité*, tenutasi nell'aprile 1962 alla Maison des Beaux-Arts.

Gli obiettivi di Nouvelle Tendance-Recherche continuelle o NTrc erano quelli di ridefinire la pratica artistica in un modo simile a quello degli scienziati; perseguire una ricerca plastica che, per sua natura è in continua espansione, e la produzione di opere il cui aspetto cambia continuamente in risposta ad una varietà di condizionamenti esterni.

Nell'aprile-giugno 1963, nella Galleria Cadario di Milano, e alla Galleria La Bussola di Torino di tenne la mostra *"Oltre la pittura: oltre la scultura.*

[281] V. Hillings, *Experimental artists' groups in Europe*, op. cit., p. 479

[282] R. Putar, *Nove Tendencije.* Cat. dell'esp. Zagabria: Galerija suvremene umjetnosti, 1961 [Le citazioni a seguire da questa fonte sono tratte da una trad. francese dall'originale serbo croato ad opera di Branka Fabecic, riportata parzialmente da Hillings, op. cit. p. 556].

Mostra di ricerca di Arte Visiva", che rappresenta il primo grande evento di Nuova Tendenza in Italia.

La maggior parte degli artisti invitati, così come altri inclusi nella lista dei membri di NTrc compilata nel 1962 e 1963, erano stati selezionati da una giuria internazionale di critici d'arte (comprendente Vincente Aguilera Cerni, Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan e Pierre Restany) per partecipare alla IV Biennale Internazionale d'Arte che si sarebbe tenuta al Palazzo del Kursal, nella Repubblica di San Marino, dal 7 luglio al 7 ottobre 1963, con il titolo *"Oltre l'Informale"*.

Essi assegnarono il primo premio ex aequo al Gruppo Enne e a Zero, entrambi appartenenti a quella corrente di *"un art expérimental d'ispiration geométrique, néo-puriste ou néo-constructiviste"*;[283] in più conferirono a GRAV la medaglia d'oro e una menzione d'onore ai membri di Equipo 57.

Come Giorgio Marchis osservò nella sua recensione alla mostra, Argan votò per l'assegnazione dei premi

> "...con preferenza per i gruppi, di cui sottolinea il lato sociale, che espongno opere prodotte con una metodologia affine alla ricerca scientifica, in un lavoro collettivo di scambio e di verifica di esperienze in vista di una comune finalità, rinnovando strutturalmente l'operazione artistica e intervenendo operativamente con la produzione di nuovi valori all'interno della società attuale piuttosto che protestando contro di essa nei modi artistici tradizionali, come avviene per gli artisti della nuova figurazione."[284]

Nel corso degli interventi del XXII Convegno internazionale di artisti, critici, e studenti d'arte a Verrucchio (28-30 settembre 1963), Argan lodava il lavoro di artisti come quelli appartenti ai gruppi N, T, Zero, GRAV e Equipo 57, tra molti altri, per il fatto che non utilizzavano immagini per raggiungere scopi ideologici. Piuttosto essi consideravano l'immagine come uno strumento per dare forma o strutturare l'esperienza, e pertanto come uno studio dei processi psicologici. Secondo Argan, il lavoro di questi gruppi era stato fortemente influenzato dalla psicologia della Gestalt.

> "Che cosa significa, nella situazione artistica presente, la comparsa non più soltanto di correnti o tendenze, ma di gruppi organizzati di ricerca e

[283] P. Restany, *Oltre l'Informale*, 1963, Cat. della mostra, p. 17, cit. in Ibid., p. 560

[284] G. De Marchis, "La IV Biennale di San Marino", *Art International*, Vol. 7, No. 7 (25 Settembre 1963), p. 52, cit. in Ivi.

di lavoro, spesso contrassegnati soltanto da un numero, una lettera, una sigla? Non è, la metodologia di gruppo, esclusiva della ricerca scientifica e della tecnologia? E dove andranno a finire la scoperta personale e quel valore di qualità estetica che molti ritengono espressione della più squisita individualità?"[285]

Argan sostenva che i gruppi della Gestalt, in contrasto con le istanze promosse dalla Pop Art e dalla Nuova Figurazione, usassero la tecnologia per attualizzare gli obiettivi sociali, e che essi avevano riconosciuto le implicazioni dell'isolato individualismo promosso attraverso l'immagine mitica dell'artista come una trappola per prevenire la formazione di una "comunità organizzata per un fine creativo".[286]

In occasione di questa mostra, un consorzio di artisti e gruppi di artisti dichiararono la formazione di un movimento artistico internazionale Nouvelle Tendance-recherche continuelle (NTrc). Essi volevano creare un forum di scambi tra loro stessi e allo stesso tempo incrementare la consapevolezza del pubblico sia rispetto al loro lavoro sia rispetto ai loro obiettivi per la società. Nel corso dei due anni seguenti, essi riuscirono a mettere in piedi due mostre importanti: *Propositions visuelles du mouvement international Nouvelle Tendance* al Musée des Arts Decoratifs (1964) e la terza Biennale di Zagabria, *Nova Tendencija*, alla Galerija Suvremene Umjetnosti (1965). Pubblicarono un bollettino in cui esprimevano chiaramente le proprie idee e proponimenti, e fecero anche una lista degli artisti e dei gruppi, incluso Zero, che dovevano essere esclusi dal movimento.

Nell'agosto del 1963 si tenne a Zagabria la seconda edizione di Nove Tendencije. Gli organizzatori della seconda mostra a Zagabria selezionarono artisti che enfatizzavano il concetto della ricerca visuale, o in altre parole erano affini alla creazione di paralleli tra l'arte e la scienza, la partecipazione dello spettatore, l'anonimato e il lavoro in collaborazione. Mestrovic scrisse il principale saggio del catalogo, riflettendovi le proprie inclinazioni marxiste e il suo desiderio di conferire a Nuova Tendenza una precisa componente politica. Secondo Meštrović l'arte, come la scienza, possedeva un potenziale positivo, costruttivo, per generare *"l'action sociale immediate"*,[287] citando a sostegno della propria tesi artisti e architetti modernisti del Bauhaus e

[285]G.C. Argan, "Le Ragioni del Gruppo", *Il Messaggero*, (21 settembre 1963) `http://www.arte-struktura.it/argan_gruppo_enne1.html`

[286]Ivi.

[287]M. Meštrović, *Nove Tendencije 2*, Cat. dell'esp., Zagabria, Galerija suvremene umjetnosti, 1963, come cit. in Hillings, op. cit., p. 562

della scuola Neo-Plasticista, che avevano realizzato *"...que la machine n'est pas quelque chose qu'on puisse ignorer...ils ont vue dans la machine, non seulement une source de profit, mais un moyen puissant de la transformation du monde"*.[288]

Meštrović definì il programma di Nove Tendencije ispirandosi largamente al testo programmatico di GRAV:

> *"le vouloir de s'élever au-dessus de l'individualisme et vers l'esprit du travail collectif a été possible aussi; l'orientation politique progressiste a été clairement démontée et la problématique de l'art est centrée non sur la question d'oevre d'art unique mais sur les recherches plastico-visuelles avec l'aspiration d'établir les bases psychophysiques objectives du phénomène plastique et de la perception visuelle, en excluant ainsi d'avance tut le possibilité d'intrusion du subjectivisme, de l'individualisme, et du romanticisme dont sont chargées toutes les esthétiques traditionelles"*.[289]

Secondo Meštrović, il senso di impotenza esperito dallo spettatore può essere alleviato nel momento in cui questo diventi partecipante attivo nell'opera d'arte, permettendogli di sviluppare le sue abilità comunicative e di acquisire l'abilità a lavorare collettivamente. L'atto artistico viene pienamente riconosciuto come atto sociale.

Nella medesima occasione venne pubblicato un *Bollettino programmatico*, in cui venne resa nota la lista aggiornata dei membri,[290] tra cui si fa notare l'esclusione di Mack, Piene, Uecker di Zero e Peeters di Nul. Al suo interno vengono evidenziati i pericoli e le relative contromisure da adottare:

> *"-danger d'absorption de la 'N.T. recherche continuelle' dans le circuit artistique, -danger d'un facile répetition des formulas (nouveaux académismes), -danger de trasformer les recherches en oevres d'art, -danger de la mise en vedette des composants (comportement d'artiste), -danger de sous-estimer le rôle du spectateur au profit de l'oeuvre en soi; En conséquence on a été d'acord pour affirmer les caractéristiques à l'opposé de ces dangers: -primauté de la recherche, dépersonnalisation,*

[288] Ivi.

[289] Ivi.

[290] Enrico Castellani, Andreas Christen, Toni Costa, Hugo Demarco, Karl Gestner, Getulio Alviani, Gerhard Von Graevenitz, Haaker, Vlado Kristl, Enzo Mari, Almir Mavignier, Gotthard Müller, Ivan Picelj, Uli Pphl, Karl Reinhardtz, Vjeceslav Richter, Klaus Staudt, Paul Talmen, Luis Tomasello, Gregorio Vardanega, Ludwig Wilding, Walter Zehringer, Equipo 57, GRAV, Gruppo N, Gruppo T

-communication ouverte, -travail collectif, -développement d'un ensemble d'idées visualisées et théoriques communes qui pourrait amener à l'oeuvre anonyme".[291]

NTrc rifiutava categoricamente di essere considerata un 'moviemento artistico', di accettare alcuna origine definitiva per il proprio lavoro o insieme di regole; il movimento era in *'evolution continuelle'*.[292] La parola 'instabilità' sintetizzava il loro approccio: l'importanza dell'opera non-definitva, moltiplicabile era al centro delle attività di GRAV, rendendo evidente la pressante ingerenza della compagine francese.

Essi volevano raggiungere un modello obiettivo del fare arte, come opposto alla soggettività informale; consideravano la scienza e la ricerca come una guida utile per raggiungere i loro più ampi obiettivi artistici.

Enzo Mari riteneva che il *Bollettino* fosse una riflessione parziale e inaccurata su quanto avvenuto a Zagabria e sul movimento nella sua interezza. Egli espresse la sua preoccupazione che GRAV, nella persona di Julio Le Parc in particolare, avesse cercato di usurpare il controllo di NTrc, alterando il suo spirito di libera discussione e democrazia. Mari elencava come sostenitori della sua posizione anche Anceschi, Boriani, Castellani, Colombo, Costa, De Vecchi, Getulio, e Varisco, ossia i membri milanesi di NTrc, a cui presto si aggiunse anche il fronte padovano.[293]

La Terza Biennale di Zagabria ebbe luogo grazie agli sforzi di Bek, Meštrović, Putar, Vjačeslav Richter (ex membro del gruppo Exat 51 e direttore del Centro per l'Estetica Industriale di Zagabria) e Zdenka Munk, direttore del Museo di Arti Decorative di Zagabria. Enzo Mari divenne l'unico membro non jugoslavo del consiglio direttivo. Dei membri di GRAV, solo Morellet scelse di partecipare alla mostra del 1965.

Si scelse di cambiare il nome da Nove Tendencije a Nova Tendencija per riflettere *"une aspiration à la concentation idéologique at à l'intention et au but commun"*.[294]

Nel catalogo essi cercarono di mettere in luce i punti che accomunavano i ricercatori del movimento in modo sistematico. L'intervento di Massironi poi fornisce un primo tentativo di storicizzazione delle tre Biennali jugoslave.

[291] NTrc, *"Bullettin N.1"*, 1963, p. 3, cit. Ibid., p. 564
[292] Ivi.
[293] E. Mari, Lettera ai membri di NTrc, 22 novembre 1963, cit. in Ivi.
[294] Nova Tendencija 3. Exh. Cat. Zagabria: Galerija suvremene umjetnosti, Muzej za imjetnost i obrt and Centar za industrijsko oblikovanije, 1965

Nel 1965, per la maggior parte, i gruppi e gli artisti per la maggior parte mancavano dell'impulso al lavoro collettivo. La diversità dei punti di vista rappresentata nel catalogo sottolineava il grado in cui gli interessi dei partecipanti si erano discostati nel corso di quattro anni.

Come si può notare incrociando le informazioni fin qui raccolte, l'influenza di Dviženie cominciò ad incunearsi in Europa solo dopo il 1965, prima con la partecipazione a *"Nova Tendencija"* a Zagabria, poi ad *"Alternative Attuali 2"* a L'Aquila (1965), a *"Kunst Licht Kunst"* ad Eindhoven (1966) e a *"Documenta IV"* a Kassel (1966). In tutti questi casi le opere dei cinetici russi, e in particolare quelle di Francisco Infante e Lev Nusberg, non furono materialmente visibili durante le relative esposizioni, a causa della censura alla dogana che non ne permetteva l'uscita dai confini dell'Unione, bensì unicamente in qualità di riproduzioni fotografiche in catalogo.

Il tempismo non fu certo dei più felici, dal momento che si affacciarono all'Europa quando, come abbiamo visto, tutti gli altri gruppi del continente si stavano ormai disperdendo dopo aver esaurito la propria energia creativa; e per di più partirono con un handicap notevole a causa della mancata visione diretta delle loro costruzioni da parte del pubblico europeo. Queste sono in sintesi le motivazioni che non hanno consentito la buona riuscita della carriera internazionale di Nusberg dopo la sua emigrazione nel 1976, trovandosi in ritardo di un decennio abbondante rispetto agli obiettivi di ricerca dei colleghi europei.

Infante, al contrario di Nusberg, scelse di rimanere in Unione Sovietica e, come vedremo nel corso del capitolo successivo, si trovò ad essere quasi inconsapevolmente il precursore di un movimento dalla portata storica: il Concettualismo romantico moscovita.

CAPITOLO 3

Dai *Suprematičeskie Igry* agli *Artefakty*: perdersi nella natura tra performance e fotografia.

Come abbiamo accennato nella conclusione del paragrafo dedicato alle sperimentazioni giovanili di Francisco Infante, il passaggio dalle costruzioni cinetiche in collaborazione con gli altri membri di Dviženie e l'applicazione materiale della sua filosofia dell'Artefatto, per quanto a prima vista possa apparire come una svolta netta del proprio operare, in realtà avvenne piuttosto attraverso un processo di osmosi. Tutte le vari fasi che possono essere rintracciate nel corso della lunga carriera di Francisco Infante in ultima analisi possono essere ridotte al concetto di 'struttura'. Non si tratta dunque di un'evoluzione di tipo programmatico-sperimentale, ma profondamente organico. I dipinti geometrici, le installazioni cinetiche e le serie artefattuali rispondono tutte, e parimenti, alla necessità di replicare al problema posto dal rapporto che intercorre tra natura e struttura, costruzione.[1]

Già nel 1968, con la collaborazione della moglie Nonna Gorjunova, da questo momento co-autrice della maggior parte delle sue opere, Francisco Infante aveva iniziato ad accostare agli interventi di architettura di autonomi sistemi artistici nello spazio (in contesti espositivi di tipo fieristico-industriale),

[1] V. Nekrasov, "V svoej familii..." [In his family name], in *Artefakty*, op. cit., p. 344

una vera e propri uscita nella natura. I due, riprendendo la tradizione futurista della performance,[2] smisero i panni dei costruttori cinetici per indossare nelle candide vallate dei sobborghi moscoviti costumi suprematisti che ricordano i figurini di *"Vittoria sul Sole"* (1913),[3] funzionando come un doppio agente che attiva la reazione biunivoca che unisce la natura alla sintesi artificiale [Fig. 36].[4]

Piuttosto curiosamente, all'interno del suo iconico articolo *"Moskovskij romantičeskij konceptualizm"*, apparso sulla rivista A-Ya nel 1979 e presto diventato la chiave di lettura critica fondamentale per una certa tendenza inerente all'arte non conformista, da allora in poi denominata per l'appunto 'concettualismo romantico' (nella sua variante moscovita), una *"romantic, dreaming, and psychologizing version of the international conceptual art of the 1960s and 1970s"*, Boris Grojs, nel delineare le caratteristiche del movimento e i suoi interpreti di rilievo, non cita affatto chi ci si aspetterebbe, ma invece dedica una posizione di rilievo ad un vero outsider. Il'ja Kabakov, internazionalmente ritenuto il maggiore rappresentante del circolo concettualista di

[2]L'antecedente diretto per il genere della performance, che iniziò a svilupparsi pienamente in Russia solo dopo gli anni Settanta, è rappresentato dai Futuristi. Artisti e poeti come David Burljuk, Vladimir Majakovskij, Velimir Chlebn'jkov e Aleksej Kručenych nel periodo tra dicembre 1913 e marzo 1914 apparvero nelle strade di Mosca e San Pietroburgo indossando costumi oltraggiosi, con il volto dipinto. Essi cercavano un diretto contatto, in simultanea, con il pubblico: con questo obiettivo organizzarono una tournée nelle province, facendo tappa in diciassette città. La performance futurista era esperita in termini di "street happenings", dibattiti pubblici, cabaret e salotti e nella struttura del teatro tradizionale (ma non tradizionalmente esperito), tra cui il più famoso è sicuramente il Luna Park di Pietrogrado. Questa propensione a trasformare la vita in arte e l'arte nella vita venne ulteriormente sviluppato dal teatro di Mejerchol'd, dal Gruppo Sinjaja Bluza [La Blusa Blu] dal teatro di Nikolaj Evrejnov. Tutti questi gruppi crearono performance in cui gradualmente far sparire la 'quarta parete'. Con l'estinguersi dell'avanguardia negli anni Trenta, queste sperimentazioni poterono riprendere solo alla fine degli anni Sessanta.

Si veda M. Masterkova, "Performances in Moscow", *A-Ya*, n. 4, 1982; S. J. Dadswell, *The Spectacle of Russian Futurism: The Emergence and Development of Russian Futurist Performance, 1910-1914*, PhD thesis, University of Sheffield, 2005.

[3]*Pobeda nad solncem* [Vittoria sul sole] fu uno spettacolo di importanza fondamentale per gli sviluppi dell'avanguardia russa. Prodotto nel dicembre 1913 nel teatro Luna-Park di San Pietroburgo grazie alla cooperazione del compositore Michail Matjušin, lo scenografo Kazimir Malevič e il poeta Aleksej Kručënych. A quest'opera Malevič attribuì l'origine del Suprematismo, identificabile nello schizzo per un quadrato diviso diagonalmente in una porzione nera ed una bianca.

K. Tomashevsky, "Victory over the Sun", *The Drama Review*, Vol. 15, No. 4 (Autumn, 1971), pp. 92-106

[4]D. Neumaier (Ed.), *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*, (Voorhees Zimmerli Art Museum: Rutgers University Press, 2004), p. 86

Mosca,[5] non è nemmeno nominato brevemente, invece un intero paragrafo è riservato a Francisco Infante, che quindi a buon diritto si qualifica come diretto precursore del movimento. Questa linea interpretativa è però presto stata dimenticata a favore dei suoi più celebri rappresentanti ed Infante non è più stato esplicitamente inserito nel circolo concettualista di Kabakov.

La sua presenza nell'articolo di Grojs è per noi particolarmente interessante soprattutto se messa in relazione con la seconda generazione di performers associati al circolo concettualista, ossia con i membri del collettivo Kollektivnye Dejstvija [Azioni Collettive, o KD]. Il gruppo è maggiormente noto per la sue *'pustye dejstvija'* [Azioni vuote], performance eseguite nelle campagne moscovite a partire dal 1976 e raccolte nei sette volumi di *"Poezdki za gorod"* [Gite fuori città].[6]

Purtroppo non è questa la sede per un'analisi approfondita della relazione che intercorre tra le azioni in natura di Francisco Infante e quelle di Andrej Monastyrskij, ma nelle pagine seguenti si cercherà quantomeno di evidenziare i punti salienti di questo rapporto di influenza diretto. La forte impressione esercitata sull'estetica di Monastyrskij e compagni del concetto di *'pustoe'* [vuoto] e dei riferimenti alla filosofia del Buddhismo Zen rendono ancora più

[5]Il movimento non conformista ha il suo inizio a Mosca nel 1956, con la formazione di un gruppo artistico composto da Jurij Nolev-Sobolev e dall'estone Ülo Sooster, noto come il "gruppo di Sooster-Sobolev" o "Sretenskij Bulvar" (dal nome della strada di Mosca dove il gruppo si incontrava). Il termine "Concettualismo Moscovita", è entrato nel gergo storico- artistico soltanto dopo la pubblicazione dell'articolo del critico d'arte Boris Grojs "Moskovskij Romantičeskij Konceptualizm" [Concettualismo romantico moscovita] (1979), pubblicato sul giornale samizdat *37* a Leningrado nel 1979 e ripubblicato nello stesso anno su *A-YA [Unofficial Russian Art Revue, o Žurnal Neoficial'nogo Russkogo Iskusstva]* a Parigi.

[6]Kollektivnye Dejstvija venne fondato nel 1976 da Andrej Monastyrskij, Nikolaj Panitkov, Georgij Kizel'valter e Nikita Alekseev, a cui in un secondo tempo si aggiunsero Elena Elagina, Igor Makarevič e Sergej Romaško.

"Indeed, if we regard our actions... then we may discover that they are not at all constructed in that undetermined place between life and art, and they do not point at this indeterminacy [gap] as their object of representation. The macrometaphor of KD's actions is not 'indeterminacy' [heopredelennosti] but 'aloofness' [obosoblennosti]. Initially this aloofness is easier to determine negatively: the event of the action takes place neither in the sphere of life nor in that of art, nor in the diffuse and undetermined zone that exists between them. The only way to determine it positively is in the dynamics of the work: the event of the action takes place within the common efforts of the authors and spectators, directed at the movement of the subject of perception from the demonstrative field (art) through the 'zone of imperceptibility' into the zone of the absent-minded, everyday contemplation of life".

A. Monastyrskij, *"Poezdki za gorod: kollektivnye deistvia 1-5 vols"*, pp. 449-50. Cit. da Esanu, *"Transition in post-Soviet Art"*, `http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=198&lang=en`

evidente come il percorso che abbiamo fatto iniziare con Malevič e il suo 'bianco nulla' trovi qui la sua sintesi ultima.

Prima però di passare all'analisi dei legami che intercorrono tra le serie di *artefakty* e le coeve sperimentazioni di Andrej Monastyrskij, Robert Smithson e Germano Olivotto, sarà bene affrontare in modo puntuale il ruolo dell'Artefatto all'interno della produzione di Infante.

Francisco Infante ha iniziato la sua carriera, come si è visto, in qualità di artista-ingegnere, attivo promotore di quella tendenza cinetico-razionalista che aveva animato gli anni Sessanta con il suo fervore tecnologico: Infante era stato un 'operatore estetico' che nelle sue produzioni aveva prediletto l'utilizzo di motori, luci colorate, altoparlanti, e rudimentali programmi computazionali per la produzione automatizzata di spettacoli multimediali. Nel corso dei cinque anni che separano la sua uscita dal gruppo di ricerca cinetico Dviženie e la sua attiva produzione di serie di artefatti, l'interesse di Infante verso una chiave di lettura sempre più filosofica dell'opera d'arte si fa gradualmente più evidente. Tanto che Michail Epštejn lo nomina in qualità di progettista di un 'museo lirico' che avrebbe facilitato un privato 'incontro' con l'arte, inquadrandolo dunque come l'autore di uno scenario visivo che sistematicamente allontana il carattere pubblico dello spazio espositivo, e abbandona l'oggetto ad una meditazione prodonda, e soprattutto strettamente personale.[7]

Per *artefakty* si intende una serie di azioni artistiche e documenti fotografici non facilmente classificabili nelle tradizionali categorizzazioni estetiche di stile e genere: sono espressioni creative che combinano le tecniche dell'assemblage, della performance e dell'installazione senza essere strettamente confinate ai limiti di nessuna delle tre. Sebbene nella maggior parte delle pubblicazioni che lo riguardano a Infante venga infatti assegnata l'etichetta, che per sua stessa natura è limitante e convenzionale, di 'fotografo concettualista', egli non si riconosce pienamente né nella figura di un fotografo, né in quella di un concettualista (o, per usare la sua terminologia, in quella di un rappresentante della corrente post-modernista). In verità, negli ultimi quarant'anni Infante si è esonerato dal dare di sé una definizione che potesse in alcun modo

[7] A. Efimova, L. Manovich, "Foreword", in *Tekstura*, University of Chicago Press, 1993, p. ix; Mikhail Epstein, "Thing and Word: On the Lyrical Museum" (1982), in *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russia*, (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1995), pp. 253-289, `http://www.emory.edu/INTELNET/af.lyr.museum.html`

incasellarlo: egli non è né artista grafico né pittore, né fotografo o scultore, Infante lavora con il "fatto".[8]

Infante giunse al suo concetto di artefatto nei primi anni Settanta, quando era ancora fortemente influenzato dalle sue ricerche in campo cinetico e dalla tradizione dell'avanguardia suprematista e costruttivista. Questo forte legame con il passato è chiaramente esplicitato dalle titolazioni ricorrenti delle sue costruzioni geometriche in natura, quali ad esempio *Suprematičeskie igry* [Giochi suprematisti, 1968, Fig. 33], *Žizn' treugol'nika* [Vita di un triangolo, 1971, Fig. 34], *Zimnij kvadrat* [Quadrato invernale, 1977, Fig. 35], e *Stranstvija kvadrata* [Pellegrinaggio di un quadrato, 1977, Fig. 37].[9]

Durante i suoi anni cinetici (1962-1968), Infante nutriva la convinzione che tutta l'arte dovesse inserirsi in un processo di riconversione che l'avrebbe tramutata in espressione tecnica, prodotto tecnologico e funzionale. Il primo allontanamento da questa posizione iniziale è riscontrabile nei progetti di architettura di autonomi sistemi artistici nello spazio, come *Proekty rekonstrukcii zvëzdnogo neba* [Progetti per la ricostruzione del firmamento, 1965-67, Fig. 11], in cui si propone l'obiettivo di riordinare geometricamente gli astri del firmamento; e *Kosmičeskaja sistema "Ožerel'e"* [Sistema cosmico "Collana", 1970-1971, Fig. 12], in cui sovrappone a riproduzioni fotografiche della natura (il pianeta terra visto dallo spazio siderale) strutture tecniche sotto la forma di nastri o filamenti spiraliformi. In entrambi i casi l'apporto umano, espresso attraverso i mezzi della tecnologia, è applicato agli spazi reali ma allo stesso tempo immaginati ed idealizzati della volta celeste.

Accanto a queste sperimentazioni sul piano concettuale-tecnologico, parallelamente Infante introduce l'altro polo del nostro ragionamento: la natura 'naturale'. Dal 1968 inaugura infatti la pratica dei 'giochi spontanei in natura', come ad esempio *Karpaty* [Carpazi, 1968, Fig. 24] *Snežnoe dejstvo* [Azione nevosa, 1968, Fig. 25], *Posvjaščenie* [Omaggio, 1968], e *Igra žestov* [Gioco di gesti, 1977, Fig. 36].[10] Infante e Gorjunova sono i primi ad abbandonare gli atelier e le sale espositive dei laboratori scientifici per traslare la pratica del loro fare arte negli spazi aperti della natura viva e pulsante. A differenza di Nusberg e Bitt, essi non seguono un canovaccio di derivazione teatrale, non rimettono in scena personaggi storici o fantastici, di fatto non veicolano nessu-

[8] V. Nekrasov, "V svoej familii..." [In his family name], in *Artefakty*, op. cit, p. 349

[9] J. E. Bowlt, N. Misler, "Immagini d'Italia", in *Prostranstvo Vremeni - Lo Spazio del Tempo, Cicli di Artefatti Italiani, 2002*, Cat. dell'esp. Mosca, 2003, pp. 22-23

[10] F. Infante, "O svoej koncepcii artefakta", in *Artefakty*, op. cit., p. 152

na 'storia'. Nel modo più diretto e semplice possibile essi scelgono di rendere visibile attraverso i loro corpi, quasi sempre nudi, in un ritorno simbolico al paradiso dell'Eden, la necessità interiore rispetto ad un'allontanamento dalla cosiddetta "seconda natura del mondo", che iniziava a turbarli profondamente, e a reimmettere il proprio gesto ed il proprio pensiero nella fluidità purissima del cielo e della terra.

> *"The term 'artefacticity' can be construed, first of all, as referring to the phenomenon whereby mastery of form is attained through use of opportunities offered by technology. For purposes of definition, artefacticity likewise includes art as a semantic element, while as the same time denoting an enlargement of the formal structure of art and a shift in the mutual relations of its formal workings".*[11]

L'arte è da lui intesa dunque innanzitutto come *téchne*, un saper fare manuale che risulta intrinsecamente inconciliabile con la natura stessa del Concettualismo, che come oggetto ha proprio l'assenza di un oggetto, il suo smaterializzarsi in concetto.[12]

Stando alle parole di Nekrasov, nessuno è più "concreto" di Infante: i suoi materiali sono l'oggetto costituito dall'artefatto, la natura, e l'atto della costruzione. Egli dimostra, pur utilizzando la propria 'manualità pittorica', come uscire dalla pittura per entrare nell'idea. Ed è proprio questo paradosso a fare di lui un grande artista.[13]

In un'intervista Infante ha dichiarato che da bambino avrebbe voluto fare il falegname: "L'artista, il falegname e il carpentiere sono quasi la stessa cosa. L' artista è qualcuno che sa come fare qualcosa con le mani. Naturalmente, tutto passa attraverso la testa, ma le mani devono immancabilmente essere esperte, molto abili. Devono avere una memoria muscolare...".[14]

---

[11] Dall'articolo "Sootvetstvie iskusstvennogo i prorodnogo" ["On the relationship between the artefacticity and the nature"] (1976), ristampato in "Francisco Infante", *A-Ya*, N. 1, 1979, p. 38

[12] L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, 1973

[13] V. Nekrasov, "V svoej familii..." [In his family name], in *Artefakty*, op. cit., o. 349

[14] "Художник, столяр, плотник - это почти одно и то же. Художник - тот, кто умет что-то руками делать. Конечно, всё идет через голобу, но руки обязательно дожны быть умелыми, очумелыми, очень умелыми. В них должна быть мышечная память...".

E. Kalašnikova, conversazione con Francisco Infante riportata in "Francisco Infante Arana. Artefakty", `http://art.mirtesen.ru/blog/43660548299/Frantsisko-Infante-Arana.-Artefaktyi`

In quanto artista che 'fotografa installazioni in natura'[15] Infante incarna il prototipo del meta-artista postmoderno, che riflette sul processo e sulla produzione dell'arte; ciononostante il suo lavoro è profondamente autobiografico, manca di iper-intellettualismo, e soprattutto non è minimamente ancorato a quell'ossessione di 'logocentrismo' che è caratteristica prima del concettualismo internazionale, e russo in modo particolare.[16] Infante è al contrario del tutto "anti-elitario"[17], le sue fotografie godono di una qualità estetica ormai assolutamente demodé, quasi defunta: la bellezza. Ma anche se la fotografia ektachrome, con il suo innegabile illusionismo e brillantezza, poteva apparire a prima vista gradevole e accattivante nei confronti del pubblico, la complessa struttura teorica che accompagna gli artefatti li rendono poi non così accessibili. Nonostante la sua posizione assolutamente peculiare all'interno del concettualismo russo, ciò non gli impedì di ricevere nel 1996 il Premio di Stato Russo per le Arti.[18]

Le fonti d'ispirazione utilizzate da Infante per i suoi artefatti sono molteplici: primo tra tutti abbiamo detto essere il Suprematismo di Malevič, poi il Costruttivismo di Gabo, i dislocamenti di Schöffer e i *Mobiles* di Calder;[19] ma a questi, di natura più propriamente storico-artistica, vanno aggiunte l'antica cultura iraniana, le reliquie religiose e i monoliti che trasformano la pietra geometricamente disposta per forme pure e semplicissime in ricettacoli di infinità: un archetipo messaggero di iperrealtà.[20]

L'artefatto si configura dunque come perfetta sintesi tra questi due poli esperienziali, costituiti da natura e tecnologia:

> "La parola 'artefatto' indica una seconda natura, cioè una cosa fatta dall'uomo e che per questo è autonoma nel suo rapporto con la natura. E sebbene bisogna stare attenti a non abbandonarsi al pathos che accompagna l'autonomia dell'artefatto, perche' il suo creatore è l'uomo (il quale, comunque, fa pur sempre parte della natura...), è importante simbolicamente il momento di separazione dell'artefatto in

[15] F. Infante, *Monografija*, (Moskva: Gosudarstvennaja kollekcija sovremennogo iskusstva. Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva, 1999), p. 107

[16] Thomas Epstein, Review of "Monografija", *The Slavic and East European Journal*, Vol. 45, No. 4 (Winter, 2001), pp. 778-780

[17] V. Nekrasov, "V svoej familii..." [In his family name], in *Artefakty*, op. cit., p. 340

[18] Francisco Infante, "Biografia", `http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/italian/italianbiography.htm`

[19] J. Bowlt, N. Misler, "Na Kraju" [On the edge], in *Artefakty*, op. cit., p. 354

[20] S. Kuskov, "Chudožnik Francisko Infante", `http://art-critic-kuskov.com/fr_infante.html`

> quanto oggetto artistico, dalla natura, in quanto complementare alla natura. Il presentarsi dell'artefatto nella sua autonomia è importante per l'articolazione di nuovi legami artistici tra l'oggetto artistico e la natura. Da un punto di vista prettamente artistico c'è un'altra lettura dell'artefatto, nel senso di ARTE-fatto, che esige dall'artista una totale attenzione creativa".[21]

Secondo quanto riportato nel catalogo dell'esposizione "The Space of Time", Infante avrebbe preso il termine 'artefatto' dalla letteratura di fantascienza dello scrittore americano Clifford Simak,[22] che nelle sue opere, in particolare *"Way Station"* [La casa delle finestre nere, 1963], ha enfatizzato le responsabilità della tecnologia e l'importanza di preservare i valori umanitari che contraddistinguono la nostra specie. La differenza principale tra i due è costituita dal fatto che mentre Simak pone i suoi protagonisti contro l'incommensurabile vastità dell'universo, Infante e Gorjunova pongono i loro artefatti non fuori ma nel mondo.

> "Ho lacerato l'abat-jour azzurro delle limitazioni di colore, sono uscito nel bianco; dietro di me, compagni aviatori, navigate nell'abisso, io ho alzato i semafori del suprematismo. Ho vinto l'involucro colorato del cielo, l'ho strappato e nella sacca che si è formata ho messo il colore e fatto un nodo. Navigate! Il bianco abisso libero, l'infinito, sono davanti a noi."[23]

Così come Malevič aveva proclamato la propria rottura dei limiti del cielo, arrivando a navigare nelle bianche lande dell'infinito cosmico, Infante, di

[21] "Слово 'артефакт' может иметь несколько транскрипций, из которыш к осваиваемой мною шудожественной системе относяця следующие: артефакт обозначает вещь вторий природы, то есть вещь, сделанную человеком и, стало быть, автономную по отношению и природе. И шотя пафосу автомности артефакта следует доверять осторожно, потому что его создатель - человек- тоже составляющее пророды..., все же, символически, бажен момент вычления артефакта важна для артикуляции новыш шудожественныш связей между искусственным объектом и природой. Артефакт соотносиця с шудожественностью и обозначает АРТфакт, который требует полного творческого присутствия шудожника.

F. Infante, "O svoej koncepcii artefakta", in *Artefakty*, op. cit., p. 152

Per tutte le citazioni a seguire da questa fonte si è fatto riferimento alla traduzione italiana di Adele di Ruocco, riportata in `http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/italian/italianmanifesto.htm`

[22] S. Stern, The Space of Time, Krokin Gallery, Mosca, Luglio 2003 `http://www.krokingallery.com/english/prissue_21/issue_42.html`

[23] K. Malevič, "Suprematizm". Pubblicato nel catalogo della 10a mostra di Stato *"Bespredmetnoe tvortčestvo i suprematizm"* [Creazione non oggettiva e suprematismo], Mosca, 1919. La presente traduzione è tratta da A. B. Nakov, *Kazimir S. Malevič: Scritti*, (Milano: Feltrinelli, 1977), p. 193

risposta al proprio maestro spirituale, sceglie di fare esattamente il contrario, utilizzando il colore puro delle forme suprematiste e schiacciandole contro il terreno, una simbiosi pura e semplicissima di geometria razionale, astratta ed artificiale, e spazio naturale, organico. Nella sua performance *Posvjaščenie* [Omaggio, 1968] Infante sparge una composizione geometrica, che potrebbe benissimo passare per un originale maleviciano, sul terreno ricoperto di neve croccante e gelata, sostituendo lo sfondo bianco dell'originale con la sua controparte naturale, il manto nevoso che funge da tela immacolata per il suo disegno.

> "Il legame con la tradizione suprematista lo vedo ancora in generale tra il 'Nulla Bianco' di Malevič e la natura nel sistema dell'Artefatto. Malevič attribuiva un significato all'infinito imprescindibile dallo sfondo totalmente bianco delle sue tele suprematiste. 'Il bianco orrore del drago cinese giallo', come lui stesso si esprimeva. Anche negli Artefatti il segno dell'infinito, come si è già visto, lo porta la natura. Malevič, dipingendo il 'Bianco', orientava la conoscenza sulla mancanza di un piano di fondo, spingendo verso la caduta in una concezione metafisica del 'Bianco'. Anche nella natura non c'è un piano di fondo perchè, nel modo da noi stabilito, che fa parte del sistema dell'Artefatto, e che indica per noi cielo, bosco, acqua, erba, ecc., il suo spazio abbraccia globalmente tutta la sfera terrestre senza incontrare alcun tipo di sbarramento."[24]

Secondo Grojs nell'equiparare lo sfondo bianco 'artificiale' del suprematismo di Malevič alla neve, suo corrispondente 'naturale', Infante riesce nel difficile compito di tradurre l'arte non-oggettiva del suprematismo nella vita pulsante dell'universo naturale.[25]

I *Suprematičeskie igry* (1968), che a suo tempo vennero identificati come atto interamente concettuale, puro "esperimento",[26] sono piuttosto interpre-

[24]Связь традицией супрематизма я вижу еще и в общности между 'Белым Ничто' Малевича и природой в системе Артефакта. Малевич наделял знаком непостижимой бесконечности тотальный белый фон своиш супрематическиш полотен. 'Белый ужас желтого китайского дракона' - как он выражался. В 'артефакташ' же знак бесконечного, как уже отмечалос', несет природа. Малевич, изображая 'Белое', ориентировал сознание на отсутствие заднего плана, на провал в метафизическую бесконечность 'Белого'. В пророде тоже нет заднего плана потому, что в том представленном виде, который участвует в системе Артефакта и означает для нас: небо, лес, воды, траву и т.д., ее пространство глобально обтекает Земной шар, не натыкаясь ни на какие преграды."

F. Infante, "O svoej koncepcii artefakta" [Sul mio concetto dell'artefatto], in *Artefakty*, op. cit., pp. 153-154

[25]B. Groys, *Art Power*, MIT Press, 2008, pp. 58-59

[26]*"Eksperiment"* è il vocabolo usato, in termini non propriamente lusinghieri da Ol'ga Kabanova nella sua recensione per la rivista *Izvestija*, come riportato da Nekrasov in "O

tabili come "omaggio".[27] In questa serie Infante esercita il proprio diritto a citare Malevič, e lo fa a fronte di un'ormai consolidata appartenenza alla cerchia del *drugoe iskusstvo* moscovita. Cita il padre del Suprematismo per riallacciarsi a quella tradizione repressa e dimenticata, per avvalorare il significato del proprio lavoro, e di conseguenza, se stesso in qualità di artista creatore, erede e forse pari dell'amato Kazimir Severinovič.

L'azione di Infante è a tutti gli effetti classificabile come una performance, in quanto non volta ad una diretta partecipazione da parte dello spettatore, ma interessata alla produzione di un puro spettacolo visivo. L'esclusione del terzo polo della triade composta da autore, natura e spettatore però ci fa capire come la nostra attenzione di fruitori non andrebbe tanto posta sull'azione in sé, che rimane parte del bagaglio esperienziale dell'artista che ha vissuto in religioso silenzio quell'istante di comunione con le forze cosmiche, quanto piuttosto sulle documentazioni fotografiche che ne derivano, e che sono l'unico tramite con cui poter accedere all'azione ormai consumata.[28]

Per artefatto si intende infatti il risultato ultimo di questa azione concettuale di sintesi tra l'elemento artificiale (in questo caso i quadrati suprematisti) e naturale (il terreno nevoso): una fotografia, che nella quasi assoluta totalità dei casi verrà sviluppata e stampata in formato anch'esso quadrato, che si pone non come opera d'arte a sé stante, ma come documentazione di un incontro fuggevole, ormai scivolato via ma intrappolato nella memoria grazie ad una macchina fotografica.

> "[La fotografia] non esiste parallelamente ai miei esperimenti, ma ne appare come un testimone attivo, così come posso pensare che un altro uomo, lo spettatore, veda cio' su cui ho lavorato. Ovviamente sono possibili personali variazioni nella visione, perche' lo spettatore non può vedere con i miei occhi; ogni osservatore è soggetto alle personali peculiarità della visione. Questo è accettabile. In teoria, però, ciò che voglio mostrare deve essere reale, deve essere afferrato dallo spettatore, che lo deve comprendere; altrimenti non c'è comunicazione. Per poter essere visto da altri mi sforzo di utilizzare un linguaggio che sia adeguatamente comprensibile. Se è comprensibile, allora questo non è parallelo alla mia visione, bensì piuttosto si interseca con essa. Ancora meglio se questa intersezione è quella corretta."[29]

svoej famillii..." [In his family name], *Artefakty*, op. cit., p. 341

[27] M. Costantini, "Francisco Infante", *A-Ya*, n.3, 1981

[28] B. Groys, "Moscow Romantic Conceptualism", *A-YA*, n. 1 (1979), in *Primary Documents*, op. cit. p. 172

[29] "И в этом - польза фотографии: она не существует параллельно с моини

L'importanza del valore documentario della fotografia è rivelata anche e soprattutto dall'assenza di ogni tecnicismo: la vera particolarità di Infante è il fatto di non appoggiarsi a scorciatoie realizzative quali collages o fotomontaggi. Tutto ciò che è degno d'interesse è quanto avviene nello spazio concreto della natura.

> "Ciò significa che il mio lavoro sulla fotografia non è legato all'arte fotografica; tutto ciò che mi serve da questa tecnica è un apparecchio senza guasti, una buona pellicola ed una buona carta da stampa".[30]

Gli artefatti colpiscono per loro originalità, e per il senso di confusione percettiva che generano nello spettatore. Realizzati quando ancora photoshop non esisteva, essi possono contare unicamente sulla presenza fisica di figure geometriche ricoperte di pellicola specchiante, issate nello spazio attraverso tiranti che scintillano nella luce, e si posizionano in quella zona di indistinguibilità che separa la realtà dalla fantasia, la magia dalla tecnica, il progetto dall'utopia.

Salta subito all'occhio una deviazione netta nel suo modus operandi, dettato dalla diversa posizione da lui assunta nei confronti dello spettatore. Mentre infatti le sue installazioni cinetiche prevedevano una fruizione su più livelli, assimilabile per certi versi ad un'esperienza quasi teatrale in cui musica, colori e immagini si mescolavano insieme in un caleidoscopio di percezioni multiple e cangianti, si arriva ora ad una fotografia che si presenta come documentazione asettica, testimonianza di una catarsi già esperita altrove, emblema di sensazioni altrui, intrappolate all'interno del flusso infinito della

---

экспериментами, но скорее являеця соответствующим свидетельством моево эксперимента. А если так, то я могу считать, что другой человек, зритель, увидит то, над чем я работал. Конечно, личностные отклонения в видении визможны, потому что зритель не может видеть моими глазами, каждый наблюдатель обладает личностными осовенностями зрения. Это допустимо. Но в принципе, то, что я шочу показать, должно быть реальным, оно должно быть сшвачено зрителем, который должен понять; если нет - нет коммуникации. Чтобы быть увиденным другими, я стараюсь найти понятныйя язык. Если он понятен, он не параллелен моему видению, но скорее перекрещиваеця с ним. И еще лучше, если это пересечение адекватно."

M. Aguiriano, *"Beskonečnost' proizvedenija opredeljaetsja beskonečnost'ju žizni"* [Cosa è infinito in una creazione è condizionato da ciò che è infinito nella vita: Intervista a Francisco Infante], Mosca, 2004 `http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/russian/russianinterview.htm`

[30]" То есть свою работу над фотографией я не связываю с фотоискусством. Все, что мне нужно от фототешники, это безотказный фотоаппарат, качественная фотопленка и качественная фотобумага."

F. Infante, "O svoej koncepcii artefakta" [Sul mio concetto dell'artefatto], in *Artefakty*, op. cit., p. 156

natura, mediata attraverso la 'visione del terzo occhio'.[31] Secondo Infante questa marcata scissione dell'esperienza estetica tra produttore e fruitore è stata dettata dalla profonda disillusione scaturita in lui dalla constatazione di una generale mancanza di prospettive insita nell'arte cinetica; di qui la volontà di concentrarsi unicamente sulla propria individualità. Il mondo esterno iniziò per lui ad essere esperito non solo come infinito, ma anche come fonte inesauribile di mistero, che va però sbrogliato in forma autonoma, privata.[32]

Dunque, come anticipato, la prima fase della produzione artefattuale, coincidente grossomodo alla fine degli anni Sessanta, si delinea come intimamente connessa con un'operazione di citazione o omaggio, tanto che la figura del quadrato (e i suoi sviluppi proiettivi del rettangolo e della linea) sono inizialmente gli unici elementi maleviciani ad essere ripresi in modo letterale, citando le composizioni bicrome con più elementi risalenti al 1916-1920, e il suprematismo dinamico del 1915-1916.[33] In un secondo momento, durante gli anni Settanta, Infante al quadrato accompagna anche gli altri topoi visivi di Malevič, tra cui la croce ed il cerchio, come in *Očagi iskrivlënnogo prostranstva* [Centri di spazio curvo, 1979, Fig. 38] e *Krug* [1978].

L'elemento unificante di tutte queste serie appartenenti alla prima fase è il ricorso esclusivo al *medium* dello specchio; ed in secondo luogo ad una scelta ambientale prettamente 'localistica': mentre nel corso delle serie successive protagoniste saranno le spiagge della Crimea, le Alpi svizzere o le pianure spagnole, qui il binomio è rappresentato unicamente dalla neve e dall'erba che possono trovarsi nei dintorni di Mosca, in un'antitesi quasi zen tra lo ying e lo yang, il maschile ed il femminile, l'estate e l'inverno, il freddo ed il caldo, la luce ed il buio.

> "L'interesse per l'evento artistico nel gioco reciproco dell'artefatto con la natura ha portato alla fin fine ad un interesse prevalente per oggetti artificiali specchianti. E' come se essi stessi tendessero ad essere 'penetranti' e allo stesso tempo tecnicamente ideali. [...] L'acutezza degli Artefatti a specchio (insieme alla loro sagoma geometrica) consiste nel fatto che lo specchio riflette proprio quella natura in cui si realizza,

[31] M. Aguiriano, *"Beskonečnost' proizvedenija opredeljaetsja beskonečnost'ju žizni"* [Cosa è infinito in una creazione è condizionato da ciò che è infinito nella vita: Intervista a Francisco Infante], Mosca, 2004 `http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/russian/russianinterview.htm`

[32] F. Infante, Intervista con l'autrice, Venezia, agosto 2012

[33] M. Costantini, "Francisco Infante" A-Ya, N. 3, 1981

anche se sempre con uno SPOSTAMENTO DISCONTINUO; ed e' per questo che il mondo non si duplica, ma semplicemente viene reinterpretato. Nella discontinuita' ho visto subito l'Artefatto, che si manifesta ALL'IMPROVVISO, INASPETTATAMENTE, ALL'ISTANTE e che proprio per questo si differenzia dalla presentazione del CASO".[34]

Gli specchi servono sia per 'riflettere' gli oggetti presenti nello scenario naturale prescelto, sia per stare appesi come 'oggetti' separati, presenti nel campo ludico della natura, ma ontologicamente differenti da essa. L'atto del fotografare queste superfici specchianti e specchiate di fatto rende eterno questo momento, un frammento isolato tra una moltitudine infinita di diverse possibilità percettive, cristallizzandolo in un atto di visione, corrispondente a quella immaginata da Infante stesso, che lo spettatore deve ricostruire.

Come dice Heiser, è proprio la frammentarietà ad essere l'emblema della poetica 'romantica', che al sistematico e al concluso preferisce invece il frammentario e l'aperto, permettendo alla mente di aggiustarsi continuamente ad una realtà contraddittoria ed in perenne mutamento.[35]

Nel suo manifesto teorico Infante distingue tre diversi livelli di artefatto: un oggetto artificiale, simile ad uno strumento tecnologico (ossia la cosa in sè); un segno culturale o un simbolo del mistero (l'idea che noi come percettori riceventi vi associamo) e un arte-fatto, un prodotto in sè concluso dell'attività dell'artista, la sua 'opera d'arte', che si presenta nella forma di una fotografia o diapositiva. Infante giunge alla conclusione che "l'arte è una rappresentazione della vita più forte e più profonda della vita stessa".[36]

Le tre forme geometriche fondamentali utilizzate da Infante sono il quadrato, il triangolo ed il cerchio. Raramente esse sono presentate attraverso una superficie omogenea, a cui è preferita la sezione in parti di grandezza ed inclinazione diversificata. Ognuna delle singole porzioni di spazio è mobile,

[34]Интерес к художественному событию в обоюдной взаимосвязи артефакта и природы в конце концов определил преимущественную зеркальность искусственных объектов. Они как бы сами стремились быть 'пронзительными' и технически идеальными одновременно. [...] Пронзительность зеркальныш артефактов (помимо геометрического иш облика) в том, что иш зеркало отражает ту же природу, в которой находиця, но, при этом, всегда с ДИСКРЕТНЫМ её СМЕЩЕНИЕМ. И поэтому не удваивает мир, а делает его изменившимся. В дискретности я сразу увидел артефакт, проявляющийся ВДРУГ, ВНЕЗАПНО, МГНОВЕННО. И здесь же различил представленность СЛУЧАЯ".

F. Infante, "O svoej koncepcii artefakta" [Sul mio concetto dell'artefatto], in *Artefakty*, op. cit., p. 155

[35]J. Heiser, "Moscow, Romantic, Conceptualism, and After", *e-flux*, Vol. 29, No. 11 (2011) `http://www.e-flux.com/journal/moscow-romantic-conceptualism-and-after/`

[36]Ivi.

così da poter modificare la propria posizione rispetto alle altre a seconda delle condizioni atmosferiche in cui si trova ad operare. La superficie specchiante si trova così nella condizione di riflettere un'immagine in perenne mutamento dell'ambiente che la circonda, in una calzantissima rappresentazione del flusso eterno della natura. La posizione eterogenea dei vari tasselli porta però a dei risultati che vanno ben al di là di una fotografia diretta e non mediata dello spazio circostante: le distorsioni e le rifrazioni producono delle copie 'inesatte' dell'equivalente elemento naturale. Le immagini riflesse sono ruotate, capovolte, confondono il cielo con l'acqua e l'erba con le nuvole, intrappolando chi le guarda in una magica sospensione dell'incredulità.[37]

Di fatto, sfruttando la poetica del frammento, Infante ritaglia dalla natura uno squarcio di iperrealtà, che altro non è che l'espressione della sua arte più autentica. Questo approccio ecologico non prevede alcuna violenza o conseguenza a lungo termine sul tessuto naturale che ospita l'azione, rendendo quelle immortalate sulla pellicola fotografica delle isole di nuovo significato, estratte concettualmente dalla marea indifferenziata di acqua, terra e cielo.[38]

> "Lì, dove interagiscono artefatto e natura, nasce un campo ludico, che appare come un inizio organizzato, come una carcassa o una sfera, all'interno della quale è possibile gestire gli attributi della natura stessa: la luce del sole, l'aria, la neve, la terra, il cielo. L'artista, poichè egli stesso è ispirato da questa situazione, si trova nell'epicentro del campo da gioco: attraverso di lui, come se fosse un nucleo magnetico, passano tutte le linee di forza del campo. Questa posizione privilegiata gli dà l'opportunità di scegliere tra lo scorrere degli attimi, quelli che per lui sono più importanti".[39]

All'interno di questo campo ludico attraversato da linee di forza concettuali, va evidenziato il ruolo della presenza, reale ed illusoria. Artefatto,

[37] V. Hildebrand-Schat. "Spiegelung, optische Tauschung oder technischer Trick? Die Verkehrung der Welt in den Werken von Francisco Infante-Arana", 2010. `www.kunsttex-te.de`

[38] S. Kuskov, "Chudožnik Francisko Infante", `http://art-critic-kuskov.com/fr_infante.html`

[39] Там, где взаимодействуют артефакт и природа, возникает игровое поле. Оно являеця организующим началом -неким каркасом или сферой, внутри которой можно распоряжаться артибутами самой природы: солнечным светом, воздухом, снегом, землей, небесами и т.д. Художник, поскольку он сам вдохновил такую ситуацию, находится в эпицентре игрового поля. Через него, как через магнитный сердечник, проходят все силовые линии поля. Такая привилегированная позиция дает ему право выбора тех моментов происходящего, которые для него важны".

F. Infante, "O svoej koncepcii artefakta" [Sul mio concetto dell'artefatto], in *Artefakty*, op. cit., p. 154

autore e spettatore si trovano inseriti nella medesima bolla percettiva che li mette in istantaneo (e ciononostante infinito) rapporto di contatto, contrasto e conflitto.[40]

Il legame di queste prime serie con l'arte geometrica degli esordi (1961-1962) è evidenziato dalla chiara congruenza stilistica di *Zimnij kvadrat* [Quadrato Invernale, 1977, Fig. 35] con *Bzvešennyj kvadrat* [Quadrato sospeso, 1963]. L'opera del 1963, un dipinto a tempera su masonite e carta, si presenta come un piano quadrato in cui all'interno, ruotato di 45 gradi rispetto alla cornice, trova posto un secondo quadrato, che con questa rotazione crea quattro spicchi triangolari identici. Mentre lo sfondo è cromaticamente connotato da un blu intenso ed avvolgente, il quadrato centrale è a sua volta diviso in nove sezioni principali (3 file di 3 quadrati, ognuno misurante 1/3 del lato) con al centro un quadrante che ripete in modo potenzialmente infinito la divisione appena illustrata. Sebbene nella sua interezza questo secondo quadrato possa essere definito 'bianco', ad ogni sezione interna corrisponde un maggiore o minore grado di bianchezza, che nei bordi più esterni arriva ad assumere quasi le tonalità del grigio. Quattordici anni più tardi questo dipinto prende vita nelle serie *Zimnij kvadrat* ed *Igry žestov*, in cui ritroviamo la struttura quadratiforme sopra descritta, ancora una volta divisa in nove quadrati, di cui il nono, quello centrale, a sua volta scomposto in nove quadrati più piccoli. La differenza principale sta, a livello più evidente, nella tridimensionalità della struttura, che quindi permette di ottenere le disparità cromatiche tra le varie quadrettature attraverso una differenza di inclinazione dei rispettivi basamenti. In secondo luogo il colore bianco è fornito non dal pennello dell'artista, ma da quello della natura. Infatti è il manto nevoso, che fa da base al "quadrato invernale", a specchiarsi, controbilanciato in alto dal cielo di un blu profondo, che a sua volta si riflette sulla superficie. Le serie, che si compongono di fotografie scattate in giorni ed ore differenti, mostrano quadrati sempre uguali e parimenti sempre diversi, nel colore, nella forma e nella prospettiva. L'apoteosi della citazione maleviciana avviene quando, nella nebbia del mattino, la triade di neve, struttura quadrata e cielo si ricompone insieme in un'unica, perfetta, bianca amalgama.

Quindi sia il medium dello specchio che la forma del quadrato facevano parte del bagaglio immaginifico di Infante sin dalle sue primissime manife-

[40] J. E. Bowlt, N. Misler, "Immagini d'Italia", in *Prostranstvo Vremeni - Lo Spazio del Tempo, Cicli di Artefatti Italiani*, 2002, Cat. dell'esp. Mosca, 2003, pp. 22-23

stazioni autoriali, anche se trovarono piena attuazione solo dopo la lunga gavetta tecnologica portata avanti con Dviženie prima ed ARGO poi. Esempi di questo interesse pregresso nello specchio sono riscontrabili nello spazio cinetico progettato per l'Esposizione Internazionale "Strojmaterialy 71" (1971) [Fig. 30], *Chrustal'* (1972) [Fig. 29] e *Igla* (1975).

Con *Očagi iskrivlënnogo prostranstva* (1979) il livello della sua manifattura raggiunge l' apice. Infante realizza una superficie a specchio curvo: su di un telaio in legno incurvato tende una pellicola di specchi capace di riflettere la realtà a seconda della distorsione, a qualunque grado, fino a 360. Specchiandovisi, si perde ogni certezza: la sinistra diventa destra, la destra diventa a sinistra, l'uomo e l'oggetto vengono raddoppiati. La visione si moltiplica e allo stesso tempo si annulla, in un totale annichilimento delle capacità razionali applicate alla percezione visiva. Lo spazio deflesso ideato nel 1977 viene ripreso nel 1990 a Norinberga, Germania, in occasione del concorso per il completamento del Canale Meno-Danubio. Qui presenta una costruzione reale, fisica, in cui lo spazio era curvato a favorire l'assenza di un concetto oggettivo di sopra o sotto, destra o sinistra, con l'intento di introdurre nello spazio terreno dei parametri cosmici.[41] Il risultato finale era costituito da una costruzione a forma di spirale che si attorcigliava da un lato all'altro del canale, come un elegante ponte di specchi.

Un capitolo a parte è rappresentato dal progetto *Vystraivanie znaka ili Vyvernutaja perspektiva* [Allineando un segno, o Prospettiva rovesciata, 1984-86, Fig. 42], che invece costituisce una riflessione sull'eredità concettuale del matematico Pavel Florenskij. Questa serie è una sorta di *unicum* all'interno della produzione infantiana, dal momento che è la sola ad essere stata riproposta in veste di installazione 'fisica' all'interno degli spazi espositivi di una galleria.[42] La composizione originale ritratta nella serie di fotografie

[41] F. Infante, *Leonardo*, Vol 27, No. 5, Prometheus: Art, Science and Technology in the Former Soviet Union: Special Issue (1994), pp. 442-445

[42] A questo proposito citiamo "Continuazione della vita di un quadrato", all'interno della mostra "Geometrii v iskusstve" [La geometria nell'arte], e "Iskusstvo i sovremmenost' " [Arte e contemporaneità], Mosca, 1988; l'installazione "Cerchio" nella mostra "Ich lebe - ich sehe" alla Kunsthalle di Berna, Svizzera, nel 1988; l'installazione "X", nella mostra "Meine Zeit-mein Raubtier" al Kunstmuseum di Düsseldorf, nel 1988. Il 6 febbraio 2001 *Vystraivanie znaka* è stata riproposta sotto forma di performance per accompagnare l'opera musicale "Notte in Galizia" del compositore Vladimir Martynov, nel contesto delle performance dell'ensemble OPUS Posth e dell'ensemble folk "Dmitrij Pokrovskij" sul testo di Velimir Chlebnjkov, e canzoni di sirene dalle Leggende russe di Ivan Sacharov, nel Padiglione Čajkovskij della Società Filarmonica Statale Moscovita.

del 1984-1986 vede in primo piano un fitto cespuglio, i cui rami spessi e nudi si irradiano direttamente dal terreno, composto da un'unica lastra di neve ghiacciata. La distanza tra i singoli rami è minima, e ciò facilita l'illusione ottica creata dalla pellicola argentata avvolta intorno ai rami a formare una figura geometrica (cerchio, quadrato, o triangolo, come sempre molto semplici e definite, in posizione centrale). Il trucco sta nel fatto che se lo spettatore si ponesse lateralmente rispetto alla struttura, potrebbe captare la disparità di piani prospettici che coinvolgono la figura illusoriamente omogenea creata dalla pellicola d'alluminio.

Una terza fase tematica è riscontrabile a partire dalle serie *Dobavlenija* [Addizioni, 1983, Fig. 40-41] e *Zamknutye prostranstva* [Spazi ristretti, 1981-1983] in cui alla presenza fisica dello specchio come fulcro delle linee d'azione presenti nel campo ludico, viene sostituita l'illusione ottica, creata sempre per mezzo di materiali specchianti di forma geometrica sostenuti da vari tiranti di nylon in modo da stagliarsi nello spazio apparentemente sconfinato della linea dell'orizzonte, 'ingannando' la visione di chi vi si approccia con una simulazione, volutamente paradossale e contraddittoria, della *faktura* del mondo che ci circonda. La completa realizzazione di questa fase avviene con *Applikacii* [Applicazioni, 1993, Fig. 44], *Derevenskie vpečatlenija* [Impressioni Rurali, 1995, Fig. 45] e *Znaki v pejzaže* [Segni nel Paesaggio, 1997, Fig. 47].

A questo insieme di serie artefattuali corrisponde l'utilizzo massiccio di quello strumento che andremo ad analizzare più a fondo nel corso del paragrafo successivo: la griglia, o reticolato come finestra sul mondo. Infante infatti nel corso degli anni Ottanta-Novanta passa alla produzione di artefatti che non comprendono l'uso dello specchio, ma si fanno indagine dello spazio fisico più colorata e leggera. Al paesaggio, non più ristretto ai confini della radura ma spesso ripreso con vedute ad ampio respiro, si modificano in modo 'costruttivo' i contorni, attraverso una serie di applicazioni cromatiche realizzate artigianalmente dalla coppia di artisti. Questi tasselli di colore vengono poi applicati sulla superfice reticolare di una 'finestra' che viene stagliata contro il paesaggio fino ad aderirvi in modo perfetto. L'illusione viene mantenuta dal fatto che la macchina fotografica si mantiene sempre al di fuori dei confini lignei della cornice, ma svelata (volutamente) dal mantenimento dei riflessi luminosi generati dai filamenti di nylon.

Infante con i suoi artefatti dà vita concreta alla presenza di un"assenza': *"It is the spatio-temporal frame that creates the world of form. The world of*

form is created by the action of the TRANS-LIMITATIONAL".[43]

Una quarta tappa evolutiva coincide con le serie italiane *Svet-nol'-ten'* [Luce, zero, ombra, 2002], *Sloi prostranstva* [Livelli spaziali, 2002] e *Skvoz' kamen'* [Attraverso la roccia, 2002, Fig, 50], in cui, per citare il poeta Nekrasov, le opere di Infante passano dall'artefatto, al fatto-arte.

> "E, seguendo l'inclinazione della propria natura d'autore, della natura di un accanito costruttivista, seguendo il primo prinicipio della costruzione, vale a dire l'economia, ha finito per approdare dalla figura alla linea retta, al tratto regolare. Dall'effetto al fatto. Dall'arte dell'artefatto a un'arte che può essere definita arte del fatto-arte."[44]

Gli artefatti prodotti a Reggio Emilia, Badalucco e Montalto nel 2002 sono delle elaborazioni formali che sfruttano gli elementi di luce ed ombra, profilo e struttura di edifici, strade, spazi architettonici fisicamente collocabili in uno spazio ed un tempo ben determinato, ma che da questa fisicità di partenza sembrano progredire verso la semplificazione ultima della forma, fino all'astrazione completa. La concretezza e specificità dell'oggetto e del luogo si evolvono in "registrazioni permanenti di stati transitori".[45]

Ultimo passaggio è rappresentato da *V oblakach nebesach* [Nei cieli e nelle nuvole, 2008], che costituisce un'ideale ripresa del dialogo instaurato con l'omaggio a Malevič del 1968, questa volta però alzando lo sguardo dal terreno nevoso e puntandolo direttamente alla cupola sfondata del cielo.

> "Quest'infinito, in cui mi sono imbattuto, che è fuoriuscito dall'ombra dell'anima e mi ha portato a delle allucinazioni, è in fondo una variante di quello che è successo in gioventù. Adesso mi sento molto più sicuro, quando guardo in faccia l'infinito, lo conosco, posso aprire il suo meccanismo: cosa è infinito in una creazione, è condizionato da ciò che è infinito nella vita. Fino a quando vivrò, il mio lavoro continuerà."[46]

Un ultimo aspetto di non secondaria importanza che varrebbe la pena sottolineare è la componente di misticismo inerente soprattutto alle prime

[43] F. Infante, "Introduction to the Artificial Artaction" (1975), come cit. da Bowlt, "On the edge", *Artefakty*, op. cit., p. 357

[44] V. Nekrasov, "Artefatto e fatto-arte", in *Prostranstvo Vremeni - Lo Spazio del Tempo, Cicli di Artefatti Italiani, 2002*, Cat. dell'esp. Mosca, 2003, p. 56

[45] J. E. Bowlt e N. Misler, *Prostranstvo Vremeni - Lo Spazio del Tempo, Cicli di Artefatti Italiani, 2002*, Cat. dell'esp. Mosca, 2003, p. 28

[46] M. Aguiriano, "Cosa è infinito in una creazione è condizionato da ciò che è infinito nella vita: Intervista a Francisco Infante", Mosca, 2004 `http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/italian/italianinterview.htm`

fasi delle serie di artefatti. Infante, a differenza della stragrande maggioranze dei suoi colleghi cinetici e concettuali, mantiene una fede di tipo 'romantico' nell'artista come creatore (ed in questo simile a Dio) e nell'infinito potere della natura, ed è proprio per questo motivo che Grojs lo annovera tra i capofila del primo concettualismo moscovita.[47]

Come sottolineato anche da Hilton[48] la caratteristica ineliminabile dell'arte russa, che non si è persa neppure con la contaminazione di generi e stili occidentali, è costituita dal suo intrinseco misticismo, e dalla missione individuale avvertita dai singoli artisti nei confronti di uno scostamento del velo della verità e della fede.

> *"In England and America, where conceptual art originated, transparency meant the explicitness of a scientific experiment clearly exposing the limits and the unique character of our cognitive faculties. In Russia, however, it is impossible to paint a decent abstract picture without reference to the Holy Light. The unity of collective spirit is still so very much alive in our country that mystical experience here appears quite as comprehensible and lucid as does scientific experience. Unless it culminates in a mystical experience, creative activity seems to be of inferior worth."*[49]

La tesi che si vuole qui proporre è una possibile lettura dell'artefatto come icona. Per quanto a prima vista piuttosto azzardata, una lettura dell'artefatto in senso mistico-religioso non sembra poi così improbabile.

Infante ha dichiarato di avere una visione cristiana del mondo.[50] Nel Vangelo si dice che "Quel che è nato dalla carne è carne e quel che è nato dallo Spirito è Spirito".[51] L'obiettivo dell'uomo, e dell'artista in primo luogo se vuole rendersi capace di affrontare la genesi artistica, è quello di 'rinascere dallo spirito'. Questa rinascita corrisponde per Infante al momento in cui l'uomo si alza su due piedi, in posizione eretta, verticale.

Infante ha dichiarato che attraverso la mano di Rublev, il più famoso pittore di icone della storia della chiesa ortodossa, il Salvatore possa diventare davvero infinito, un sinonimo di 'arte vivente', divina in ogni possibile senso.[52]

[47] B. Grojs, "Moscow Romantic Conceptualism", *A-Ya*, n. 1 (1979)

[48] A. Hilton, "Icons of the inner world. The spiritual tradition in the new Russian art", in *Nonconformist Art. The Soviet experience 1956-1986*, op. cit., pp. 260-297

[49] Boris Groys, "Moscow Romantic Conceptualism", *A-YA* , n. 1 (1979), p. 4

[50] Intervista con l'autrice, Venezia, agosto 2012.

[51] Vangelo secondo Giovanni 3, 1-8

[52] E. Kalašnikova, conversazione con Francisco Infante riportata in "Fran-

> "Il legame con il metafisico è espresso, invece, in un altro modo, ad esempio attraverso l'obbligatoria posizione centrale dell'Artefatto, cosa che viene richiesta dal significato di tutto il contesto. Proprio lì dove si trova L'Artefatto si svolge il mistero ispirato dall'artista, ed è lì che tendono tutte le linee della nostra attenzione. Gettando uno sguardo retrospettivo ai quadri suprematisti di Malevič e ritrovandoci per questo in quel punto della percezione del mondo, in cui agisce l'Artefatto, si nota che le forme suprematiste sono distribuite, secondo il senso, in una medesima posizione centrale, cioè salta agli occhi una certa qualità 'artefatta' della loro condizione."[53]

Gli artefatti sono espressioni di 'geometria spirituale', una sintesi tra la geometria interiore ed il mondo circostante. Infante vede l'esperienza artistica come un gesto trascendentale e investe l'oggetto fisico della propria arte di un dichiarato misticismo, in modo non dissimile dal pittore di icone, che si fa tramite della parola divina.[54] Parimenti, l'artefatto si fa simbolo ed emblema della comunione generatasi tra il creatore e il suo creato, l'artista e la natura prima e seconda (l'artefatto stesso).

3.1 La griglia come finestra sul mondo

Gli elementi caratteristici degli artefatti di Francisco Infante sono, come abbiamo visto, l'utilizzo dello specchio e quello del reticolo prospettico. Il primo va a qualificarsi in senso mistico-spirituale, mentre il secondo ne denota la natura razionale-costruttiva.

Nel corso di questo paragrafo si cercherà di fornire una breve analisi del ruolo concettuale assunto della griglia all'interno del discorso artistico, soprattutto grazie al confronto delle tesi a questo proposito elaborate da

---

cisco Infante Arana. Artefakty", `http://art.mirtesen.ru/blog/43660548299/Frantsisko-Infante-Arana.-Artefaktyi`

[53]"А связь с метафизикой выражена и через другое, например, через обязательно центральное местоположение артефакта. Этого требует весь смысловой контекст. Ибо где артефакт, там и происшодит самое существенное. Именно туда устремлены все линии нашего внимания. Бросая ретроспективный взгляд на супрематические картины Малевича и нашодясь, при этом, в точке переживания мира, где действует артефакт - видишь, што супрематические формы наделены по цмыслу тем же центральным иш положением, то есть бросаеця в глаза некое качаество 'артефактного' иш состояния".

F. Infante, "O svoej koncepcii artefakta" [Sul mio concetto dell'artefatto], in *Artefakty*, op. cit., pp. 153-154

[54]J. E. Bowlt, N. Misler, "Immagini d'Italia", in Prostranstvo Vremeni - Lo Spazio del Tempo, Cicli di Artefatti Italiani, 2002, Cat. dell'esp. Mosca, 2003

Rosalind Krauss[55] e Margarita Tupicyna[56] rispetto a, rispettivamente, il modernismo occidentale e l'avanguardia sovietica.

L'uso del reticolo all'interno della produzione di Infante non mi risulta sia mai stato sottolineato dalla critica, ma è a mio parere un elemento di confronto piuttosto interessante e carico di ulteriori rimandi e significati, e che quindi sarebbe un peccato non affrontare.

Per Krauss, la griglia rappresenta nell'arte occidentale un emblema del modernismo, incarnando la volontà dell'arte moderna di ambire al silenzio, rinunciando al discorso per tramutarsi in 'pura visione'.[57]

Per Tupicyna i primi costruttivisti russi, al contrario, lessero la struttura formale della griglia in modo sì strutturale ma anche ideologico, utilizzandola dunque come parte fondamentale di un discorso fortemente ancorato al linguaggio dell'esortazione rivoluzionaria al socialismo.[58]

La griglia come intesa dai modernisti (e da Mondrian in primis), a differenza dei reticolati utilizzati dai trattati rinascimentali sulla prospettiva, non mappava lo spazio che si trova all'interno del confine di un'immagine data, sia essa la natura o la sua rappresentazione 'alla seconda', in un altro dipinto; la griglia modernista mappava al contrario la superficie del dipinto stesso. Riducendo il rapporto con il reale al grado zero, le possibilità offerte dal non-oggettivo approdano all'universale, all'infinito.[59]

> *"In the cultist space of modern art,the grid serves not only as emblem but also as myth. For like all myths, it deals with paradox or contradiction not by dissolving the paradox or resolving the contradiction, but by covering them over so that they seem (but only seem) to go away.The grid's mythic power is that it makes us able to think we are dealing with materialism (or some times science, or logic) while at the same time it provides us with a release into belief (or illusion, fiction)".*[60]

La funzione del mito della griglia, nel senso fornito dallo strutturalismo antropologico di Levi-Strauss, è dunque quello di fronteggiare culturalmente la contraddizione, permettendo ad entrambi le visioni (la scienza e lo spiri-

[55] R. Krauss, "Grids", *October*, Vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64

[56] M. Tupitsyn, "The Grid as a Checkpoint of Modernity", 1 Ottobre 2009, Tate Paper Issue 12, `http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/grid-checkpoint-modernity`

[57] R. Krauss, "Grids", op. cit., p. 50

[58] M. Tupitsyn, "The Grid as a Checkpoint of Modernity", op. cit., np

[59] R. Krauss, "Grids", op. cit., p. 52

[60] Ibid., p. 54

tualismo) di essere mantenute contemporaneamente.[61] La griglia modernista potrebbe a rigor di logica estendersi in modo infinito in tutte le direzioni;[62] l'opera d'arte si configura pertanto solamente come un frammento arbitrariamente ritagliato da un tessuto infinito, costituito dal mondo al di là della cornice.[63]

Diversamente, le griglie pittoriche del 'campione' costruttivista, Aleksandr Rodčenko, derivano dai disegni architettonici realizzati tra il 1919 e il 1920, quando fu per breve tempo membro del Živskul' ptarch,[64] in cui proponeva modelli per spazi urbani socialisti che imitassero i reticolati dei grattacieli. Il sottotesto utilitaristico (e tecnologicamente informato) è evidente dalla natura stessa del movimento costruttivista all'interno del quale la struttura della griglia viene impiegata, identificandone la linea come "l'ultima forma dell'arte non oggettiva".[65] Parallelamente, Popova dimostra la sua concezione della pittura come una struttura piuttosto che come una superficie nel suo gruppo di opere denominate 'Costruzioni di Spazio-Forza', raggiungendo il cosiddetto 'superamento dell'arte'.[66]

Dalla metà degli anni Trenta la griglia scomparve dall'arte sovietica a causa del suo affronto nei confronti della mimesi richiesta dall'estetica di regime. Venne ripresa per la prima volta nelle opere giovanili di Lev Nusberg e Francisco Infante, che vedevano nella scienza e nella tecnologia applicate all'arte una via per salvare il mondo. Essi aspiravano a realizzare il concetto di Popova di organizzare gli spazi pubblici attraverso l'interazione del popolo con la matrice della griglia tridimensionale. Questo sforzo è esemplificato da *Galaktika* (1967) [Fig. 13], una costruzione interattiva monumentale di tubi metallici ricoperta con una ragnatela di filamenti. Tupicyna indica nel fatto che il progetto vennisse bloccato dalla censura a poche ore dal suo completamento l'indice più evidente del ruolo della griglia come 'indicatore di modernità' all'interno della produzione artistica russa.[67]

Negli anni Settanta la struttura della griglia venne utilizzata come un

[61] Ibid., p. 55

[62] Si veda J. Elderfeld, "Grids", *Artforum*, X (May 1972), pp. 50-59

[63] Krauss, "Grids", op. cit., p. 60

[64] Živskul' ptarch [Pittura-Scultura-Architettura] fu un collettivo formato nel 1919, dedicato all'esame dei raggiungimenti formali degli artisti modernisti per rivoluzionare l'architettura. Cit. in M. Tupitsyn, "The Grid as a Checkpoint of Modernity", op. cit.

[65] Dichiarazione riportata sullo schizzo per la copertina del suo trattato inedito "Liniizm" (1920), cit. in M. Tupitsyn, "The Grid as a Checkpoint of Modernity", op. cit

[66] Aleksej Gan, "Konstruktivizm: Fakty neobchodimy", *Zrelišča*, no. 80, 1924, p. 4

[67] M. Tupitsyn, "The Grid as a Checkpoint of Modernity", op. cit., np.

convettore di un messaggio spesso articolato verbalmente da artisti concettuali come Il'ja Kabakov, Erik Bulatov e Ivan Čujkov, ma il nostro interesse va a questo punto distanziato da queste declinazioni del tema della griglia.

L'uso della griglia intrapreso da Francisco Infante nel corso delle sue produzioni artefattuali, in particolare nel corso degli anni Ottanta-Novanta, sembrerebbe essere molto più vicino all'analisi di Krauss piuttosto che a quella di Tupicyna, che pur lo nomina direttamente come suo riscopritore. La griglia di Infante si pone dunque sì come 'indicatore di modernità', ma di una modernità che sta ad indicare una maggiore familiarità e consapevolezza delle tradizioni rappresentative occidentali. Gli studi di Infante avvennero all'interno del Dipartimento di Pittura Monumentale dell'Accademia Stroganov, quindi è assai probabile una precoce assimilazione dei moduli rappresentativi prospettici propri dell'arte italiana rinascimentale. Allo stesso tempo a questo stesso filone andrebbe ricondotta la lettura dell'artefatto come 'frammento' estratto dal tessuto infinito del paesaggio che lo continua, al di fuori della cornice.

3.2 *Sostituzioni*: la ricerca di Germano Olivotto

Gli ultimi due paragrafi di questo capitolo dedicato agli artefatti saranno riservati al confronto diretto dell'operare in natura di Francisco Infante con quello di due artisti a lui contemporanei, ma geograficamente distanti, Germano Olivotto e Robert Smithson. Sebbene tutti e tre si occupino di "fotografare installazioni in natura",[68] le differenze in termini di ideologia, materiali prediletti e scenari applicativi sono molteplici. Una lettura trasversale di queste relazioni oltre ad essere un mero esercizio intellettuale risulta essere un'operazione interessante per saggiare l' 'indicatore di originalità' portato dalla produzione infantiana rispetto alla controparte italiana e statunitense.

Il primo di questi due poli di confronto è rappresentato da Germano Olivotto, artista significativo all'interno del panorama italiano (e veneto in particolare) degli anni Sessanta e Settanta, anche se relativamente poco conosciuto a causa delle sfortunate vicende biografiche che ne hanno determinato la morte prematura.[69] La sua ricerca estetica si inserisce nel territorio

[68] F. Infante, *Monografija*, (Moskva: Gosudarstvennaja kollekcija sovremennogo iskusstva. Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva, 1999), p. 107

[69] Germano Olivotto nasce a Venezia nel 1935, ma si forma culturalmente a Padova, dove ottiene la laurea in medicina odontoiatrica. Olivotto eserciterà la professione di dentista

liminale che unisce la Minimal Art, la Land Art, la Conceptual Art e l'Arte Povera, senza però appartenere ufficialmente ad alcuna di queste correnti.[70]

Olivotto concepiva l'arte come 'campo di autentica ricerca',[71] e pertanto concepiva il proprio lavoro come una mappatura strutturale dei rapporti intercorsi tra uomo e natura e tra natura 'naturale' e natura 'artificiale', piuttosto che come intervento di modifica permanente del tessuto naturale così come inteso dai landartisti americani. Dall'inizio infatti le sue opere si qualificavano come un atto empirico per conoscere e comunicare la realtà, 'un nuovo modo di intendere, di interpretare lo spazio' che occupavano.[72] Le opere di Olivotto si possono interpretare come l' "accertamento di un rapporto armonico tra uomo e ambiente o, quanto meno, la delucidazione di tale rapporto".[73]

Fondamentale punto di distacco rispetto ad Infante è la forte componente di critica sociale che lo fa opporre al consumismo, alla mercificazione dell'opera d'arte, e al dominante soggettivismo dell'Informale. Le sue *Sostituzioni* hanno come unico fine "la creazione di una coscienza attiva delle strutture naturali, ottenuta con un intervento svolto dall'uomo, con materiali tecnologici, all'interno e secondo le leggi della natura",[74] emettendo un giudizio 'sociale' sulla nuova natura artificiale, "dichiarando con quel palo di luce, che, quando i monti e le valli saranno riempiti di case e di oggetti, una nuova 'natura' potrà essere creata dall'uomo".[75] Caratteristica della sua produzione

per tutta la vita, riservando all'arte il ruolo di ricerca parallela. Nel 1972 partecipa alla Biennale di Venezia, occasione in cui inizia a destare una maggiore attenzione da parte del pubblico e della critica. Nel 1973 vinse il Premio Bolaffi. Morì in un incidente d'auto il 26 febbraio del 1974.

[70]Sebbene la bibliografia di riferimento per la figura di Germano Olivotto non sia esigua, soprattutto se si considera la completezza del catalogo della mostra tenutasi nel Museo degli Eremitani a Padova nel 1989, essa è nella quasi totalità dei casi formata da testi coevi all'autore, quindi cataloghi di mostre o recensioni. Fondamentale per un inquadramento critico dell'artista è stata la contestualizzazione ormai storicizzata fornita da L. Nicoletti in *Germano Olivotto: Lungo una Scia di Luce*, tesi di laurea discussa a Ca'Foscari nell'A.A. 2000-2001

[71]G. Segato, "Neon-illuminismo poetico", in *Germano Olivotto*, cat. mostra Museo Civico agli Eremitani, Padova, 1989, p. 59

[72]S. Orlandini, *Germano Olivotto*, catalogo della mostra Galleria La Polena, Genova, 1970, in *Germano Olivotto*, catalogo della mostra di Padova, op. cit. p. 15

[73]U. Apollonio, *Germano Olivotto*, catalogo mostra Galleria il Naviglio, Milano, 1975, in *Germano Olivotto*, cat. mostra di Padova, op. cit. p.11

[74]"Germano Olivotto: sugli alberi fioriscono rami al neon", intervista a *Bolaffiarte*, anno IV, n. 27, 1973, p. 55

[75]E. L. Francalanci, "Milano e Venezia (Germano Olivotto), in *Art International*, anno XIV, n. 6, Summer 1970

matura è l'inserimento della luce al neon in contesti naturali, prima in accompagnamento alla struttura naturale, poi in sua sostituzione, elemento che ha fatto avvicinare la sua ricerca all'Arte Povera, in particolare per il suo aspetto poetico-contemplativo (Giuseppe Penone),[76] ed in secondo luogo per l'utilizzo del classico binomio natura+tecnologia dei poveristi (Mario Merz). Un'ulteriore vicinanza si può ravvisare nel desiderio di Olivotto di coinvolgere la collettività nell'esperienza estetica in modo molto democratico.

> "La comunicazione mi interessa enormemente, fa anzi parte essenziale del procedimento. Senza la comunicazione un qualsiasi esperimento non ha implicazioni, non agisce. Io mi sento più preoccupato della possibilità di comunicare l'esperimento che di mantenerlo efficiente. Oggi i sistemi di trasmissione dell'informazione offrono possibilità immense di azione: una fotografia pubblicata produce occasioni di contatto immensamente superiori alla sola presenza in un museo...D'altra parte credo che nella società di oggi, travagliata da enormi problemi, l'affidare le proprie possibilità d'azione soltanto alla visione diretta dell'opera, sia confinare l'artista in una situzione di debole incidenza estetica e sociale...Comunque io compio interventi e ne mostro i risultati attraverso le fotografie: anche se in questi passaggi si verificasse una differenza, l'accetto nel tentativo di raggiungere più persone possibili."[77]

La sua attività artistica si articola in due grandi nuclei di opere: le *Strutture* (1966-1969) e le *Sostituzioni* (1969-1974). Le Strutture ambientali sono delle declinazioni delle strutture (minimaliste), effettivamente pensate ed ideate per essere poste in un preciso luogo e confrontarsi con esso, riprendendo simmetricamente l'andamento di una collina in *Modello di Struttura ambientale 10/1* (1969), oppure la cavità esistente tra due dune *Modello di Struttura ambientale 10/2* (1970) [Fig. 56].

Attraverso la 'sottolineatura' di una componente naturale, l'artista voleva mettere in relazione reciproca un elemento strutturale, geometrico e freddo, con la realtà fisica che lo ospitava. Olivotto affermava di voler condizionare un intervento strutturale ad una realtà esistente, farlo addirittura nascere dalla realtà stessa.[78] Il principio della sottolineatura è maggiormente evidente in *Ricerca 10/3* (1969) [Fig. 57], in cui il profilo di una scala è evidenziato

[76] G. Segato, "Neon-illuminismo poetico", in *Germano Olivotto*, cat. mostra di Padova, op. cit., p. 54

[77] "Germano Olivotto: sugli alberi fioriscono rami al neon", intervista in *Bolaffiarte*, anno IV, n. 27, Torino, febbraio 1973, pp. 55-56

[78] Ibid., p. 54

da una struttura stilizzata composta da tubi al neon che si pongono in un dialogo diretto con la scala che li origina, richiama e contrasta.

Nel 1969 apparvero le *Sostituzioni*, che si pongono in continuità con le *Strutture ambientali* e il loro concetto di sottolineatura, ma ne costituiscono l'evoluzione in quanto prevedono lo scambio di un elemento naturale con un equivalente artificiale, il tubo al neon. Alla flessuosità organica del ramo d'albero veniva preferito il modulo rigido del tubo al neon, che però andava ad integrare, e non a migliorare, la natura, in una sorta di osmosi con l'ambiente. Questi segni luminosi funzionavano come termine di relazione, tra l'artista, la natura e la tecnologia.[79]

L'utilizzo della semplificazione geometrica razionalizza il procedimento: "Ero interessato all'ambiente e l'albero ne fa parte. Ero interessato ad un'indagine strutturale e le strutture vegetali sono molto evidenti".[80] In questo modo Olivotto perviene ad un "costruttivismo illuministico esistenziale",[81] in cui la struttura astratta del tubo luminoso diventa fonte di relazioni dirette con l'uomo che l'ha creata il più vicino possibile alla matrice di riferimento, ma ritmicamente inserita in un filare geometricamente ordinato, binomio allo stesso tempo astratto ed organico, interno ed esterno, rigido e flessuoso.

La sostituzione va letta in modo non invasivo; l'autore non vuole tanto geometrizzare l'albero per migliorarlo, quanto piuttosto illuminare l'organismo vegetale, dimostrando così la possibilità di un'organizzazione estetica, costruttiva, apportabile dall'uomo nel contesto naturale per mezzo della sua dotazione tecnologica. Invece che far diventare il ramo più simile ad un tubo al neon, la cura maggiore sta proprio nel realizzare un tubo al neon che al meglio possa inserirsi nella flessuosità sinuosa delle forme naturali, pur semplificandole nella sua essenza.

Olivotto dimostra "la possibilità di un incontro integrativo, e perciò stesso positivo, fra mondo naturale e mondo tecnico, fino a raggiungere il livello di una significazione".[82]

---

[79] U. Apollonio, *Germano Olivotto*, catalogo della mostra Galleria Il Canale, Venezia, 1968, in *Germano Olivotto*, catalogo mostra di Padova, op. cit. p. 10

[80] "Germano Olivotto: sugli alberi fioriscono rami al neon", intervista in *Bolaffiarte*, anno IV, n. 27, febbraio 1973, p. 55

[81] E. L. Francalanci, "Milano e Venezia (Germano Olivotto), in *Art International*, anno XIV, n. 6, Summer 1970

[82] U. Apollonio, *Germano Olivotto*, cat. della mostra Galleria Il Naviglio, Milano, 1975, in *Germano Olivotto*, cat. mostra di Padova, op. cit., p. 11

La somiglianza principale rispetto ad Infante è dunque il comune avvertimento, negli stessi anni (la prima *Sostituzione* è del 1969, ma preceduta da molteplici indizi sin dal 1966, mentre il primo *Artefatto* è del 1968), di una condivisa insofferenza nei confronti dell'emergente egemonia esercitata dal mondo tecnologico. Il bisogno di stemperare questo dominio dell'artificiale si traduce in una sintesi con il suo polo opposto, il mondo 'incontaminato' della natura. Le radici comuni del costruttivismo (quello di Max Bill per Olivotto, e quello di Rodčenko, Tatlin e Gabo per Infante) li portano ad una comune geometrizzazione delle strutture artificiali inserite in contesti naturali. La seconda caratteristica comune è la volontà di non realizzare strutture permamenti, bensì installazioni transitorie, che possano essere ricordate solo attraverso la fotografia. La prima differenza sta nel grado di supporto utilizzato, il neon per Olivotto, e lo specchio per Infante (legati anche alla differente disponibilità a livello di materiali tecnologici reperibili sul mercato dei due diversi paesi). A questa differenza di materiale si associa una più generale discrepanza in termini di interessi di fondo: mentre la ricerca di Olivotto ha una finalità dichiaratamente sociale e politica, volta allo scandagliare le varie ipotesi di una coabitazione tra l'essere umano e questa invasione di 'seconda natura'; il fine ultimo di Infante è sempre rivolto all'individualità dell'artista, lasciando come accidentale possibilità il fatto che lo spettatore si troverà, ad un certo punto, in contatto con le sue fotografie. Obiettivo di Infante non è il miglioramento dell'umanità, ma del singolo che per farsi Uomo deve imparare a camminare su due piedi, e per fare ciò deve comprendere gli intimi significati del mondo che lo circonda.

3.3 *Mirror Displacements*: Robert Smithson nello Yucatan.

C'è una diretta correlazione visiva tra il progetto dei *Mirror Displacements* nello Yucatan di Robert Smithson (1969) [Fig. 52-55][83] e la serie di Infante *Stranstvija kvadrata* [Pellegrinaggio del quadrato, 1977]. Infante nutre una profonda stima per l'artista statunitense, e ne condivide diverse caratteristiche, pur non essendo venuto a conoscenza della sua esistenza se non nei tardi anni Settanta, quando la maggior parte del suo lavoro con gli specchi era da tempo già stato intrapreso. Queste pagine non intendono dunque porsi come un'ipotesi della genealogia di un'idea, ossia l'uso dello specchio come generatore di un'anti-visione, quanto piuttosto proporre una comparazione tra due artisti molto simili e allo stesso tempo molto diversi, che negli stessi anni e totalmente all'insaputa l'uno dell'altro elaborarono strategie artistiche coincidenti.

Smithson (1938-1973) si pone in radicale opposizione con l'estetica modernista che ancora prevaleva nel corso degli anni Sessanta, in particolare attraverso la polemica epistolare sulle pagine di *Artforum* con il critico Micheal Fried, ponendosi come figura chiave nella transizione al postmodernismo. Egli infatti disloca i *"sites"*, luoghi deputati della produzione artistica, creandone il duplicato astratto dei *"non-sites"* (giocando sul concetto di *"sight"* e *"no-sight"*); viola i confini disciplinari tra pittura, scultura, fotografia e performance, ed opacizza la distinzione tra immagine e parola.

> *" 'Incidents' depends on the old metaphor of art as a mirror of the world, an image decisively repudiated by American painters of the 1950s and 1960s. He both accepts and rejects this repudiation by taking actual mirrors as metaphors for art. Mirrors are superior to traditional paintings because they give moving pictures without any effort; they are passively up-to-date, like any avant-gardist of Smithson's generation would want to be. In the jungle setting, they offer pictures of the world and abstract experiences of color and light, and Smithson's description include both. Where their edges catch the light, we can see them for what they are, and so in classic modernist style, they use immediate, unsublimated experience to sustain and strenghten the aesthetic. The picture they show are fragmentary by nature, and when placed in the landscape, they*

[83] Tra tutti i progetti di viaggio di Smithson, la spedizione nello Yucatan è quella che ha ricevuto la minor attenzione da parte degli studiosi. Si veda Marjorie Perloff, "The Demise of 'And': Reflections on Robert Smithson's Mirrors", *Critical Quarterly, Vol. 32, No. 3 (1990), pp. 81-101*

add more fragments to an already broken world, producing a montage without boundaries".[84]

I suoi specchi yucatechi si pongono in diretto contatto e confronto con il concetto di 'pittorico' postulato da Fried, in quando rifiutano la pittura, ma si fanno essi stessi pittura, usando la luce al posto del colore in tubetto. In questo modo la vita diventa, attraverso l'arte, superiore all'arte stessa (in senso tradizionale), facendo di questa operazione un pittoricismo assai moderno e non modernista.

Il progetto dello Yucatan è al tempo stesso pittura e arte concettuale, a sua volta esprimibile come opera d'arte e critica d'arte, azione e contemplazione.[85]

Secondo Graziani, Smithson non è mai stato interpretato in relazione alla categoria del 'pittoresco':[86] ossia rispetto alla modalità con cui uno scenario naturale, o paesaggio, viene messo in scena nell'arte. Mentre il foto-saggio del 1967, *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey*, era una versione del pittoresco aggiornata agli anni Sessanta, *Incidents of mirror-travel in the Yucatan* è una sorta di meta-discorso: si riferisce esplicitamente, nella sua titolazione, al 'travelogue' di metà Ottocento firmato dall'antropologo John L. Stephens, *"Incidents of travel in the Yucatan"* (1843),[87] di cui in quasi ogni aspetto può essere interpretato come un inversione o disfacimento. Nel corso dei suoi nove *displacements* Smithson dunque intraprende un dialogo polifonico con la critica d'arte (Fried), con il passato del 'site' (Stephens) e con il futuro del 'non site' (se stesso, nelle veci di ideatore, performer e narratore).

Smithson, accompagnato dalla moglie Nancy Holt e dall'amica e gallerista Virginia Dwan, partì per la sua spedizione nello Yucatan nel 1969; a questo punto della sua carriera, si può dire che eseguisse quasi tutti i suoi progetti all'interno di un contesto di spedizione esplorativa, come ad esempio *The Crystal Land*, pubblicato su *Harper Bazaar* nel maggio 1966, e *The Monuments of Passaic* su *Artforum* del dicembre 1967, tanto che secondo Roberts il suo medium quintessenzenziale era costituito proprio dal 'viaggio'.[88] Nel

[84] R. Lindley, "Mirror Travel in the Yucatan", op. cit., p. 7

[85] Ibid., p. 8

[86] R. Graziani, "Robert Smithson's Picturable Situation: Blasted Landscape from the 1960s", *Critical Inquiry*, Vol. 20, No. 3 (Spring, 1994), pp. 419-451

[87] J. Mashek, "Smithson's Earth: Notes and Retrievals", in *Robert Smithson: Drawings*, exh. cat., New York Cultural Centre, New York, 19 Apr-16 Jun 1974, pp. 19-20

[88] J. L. Roberts, "Landscape of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatan", *The Art Bullettin*, Vol. 82, No. 3 (Settembre 2000), pp. 544-567

corso della sua esperienza yucateca, Smithson posizionò un gruppo di specchi quadrati in nove siti diversi attraverso la penisola, installazioni scultoree che assumono il valore di 'fermo immagini' che ha poi fotografato, smantellato, e narrato in estese didascalie allegoriche.[89]

> *"One is always crossing the horizon, yet it always remains distant. In this line where sky meets earth, objects cease to exist. [...] The distance seemed to put restrictions on all forward movement, thus bringing the car to a countless series of standstills."*[90]

La caratteristica fondamentale del progetto è costituita dall'unione simbiotica di parole ed immagini, le une non sono esplicative delle altre, mere didascalie, ma effettivo complemento significante.

Smithson, attraverso il paesaggio proclamaimmediatamente la futilità di ogni tentativo di progresso storico, da qui la scelta di non includere nemmeno fugacemente le rovine maya che erano state al centro del travelogue di Stephens: *"[A horizon] is closedness in openness, it is an enchanted region where down is up. Space can be approached, but time is far away"*.[91] Lo specchio si trasforma esso stesso in rovina...memoria stradicata di qualcosa che ormai non è e mai più sarà, "assenza di assenze".

Per Smithson, il significato dell'arte ambientale sta nella sua abilità di contenere in modo dialettico la spaccatura di un sito, in spazio reale (attivo) ed astratto (passivo) che costituisce il suo processo di costruzione del significato.[92] Owen legge i *Non-Sites* di Smithson come testi, interpretandoli come un 'impulso allegorico postmoderno', in cui una tecnica di montaggio (che prevede l'utilizzo di mappe, fotografie, testo, scultura...) crea una serie di situazioni indicali. Owen vedeva la 'de-documentazione' degli specchi di Smithson come un mezzo per sostanziare l'affermazione derridiana della *differánce*.[93] Il progetto yucateco di Smithson non solo fa collassare le modalità per distinguere la forma reale dalla sua rappresentazione, ma anche

[89]La serie comprende i nove *Mirror Displacements*, che sia illustrano che strutturano l'articolo, o foto-saggio, pubblicato su Artforum nel Settembre 1969; *Upside Down Tree at Yaxchilan*; *Overturned Rocks at Palenque and Uxmal*; *Root and Rock Constructions near Palenque* q *The Hypothetical Continent of Gondwanaland.*

[90]J. Flam (ed.), *The Collected Writings of Robert Smithson*, (Berkley: University of California Press, 1996), p. 119

[91]J. Flam (ed.), *The Collected Writings of Robert Smithson*, (Berkley: University of California Press, 1996), p. 119

[92]R. Graziani, "Robert Smithson's Picturable Situation", op. cit., p. 433

[93]C. Owen, "Photography en abyme", *October*, no. 5, (Summer 1978), pp. 73-88

previene ogni possibilità di determinare la supremazia dell'una o dell'altra, rompendo la retorica classica di una fotografia come testimonianza di una presenza. Quello che queste immagini producono in chi le guarda è prima di tutto stordimento, a causa di una totale mancanza di punti di riferimento prefissati. In una zona indistinguibile della percezione in cui il sù sta giù e la destra sta a sinistra, queste file di specchi ritraggono parimenti tutto e niente.

Il medium dello specchio non era nuovo a Smithson, che lo apprezzava non tanto per le sue potenzialità speculari, quanto per la loro tendenza a disperdere la percezione, creare frammenti, o cancellare la realtà, facendone così un dato apparente.[94] Espressione diretta di queste speculazioni è l'enantiomorfismo, una 'simmetria asimmetrica' a cui si interessa sin dal 1964: *"the mirror image of [the crystal is] not superimposable upon the crystal itself"*, implicando dunque un'irriducibilità temporale, oltre che spaziale.

Smithson si descriveva come un viaggiatore accecato, che incespicava in mezzo ad una visibilità scissa, interrotta, negata. Egli dunque cercava di riprodurre un' 'antivisione', o 'visione negativa'.

> *"Sight turned away from its own looking. Particles of matter slowly crumbled down the slope that held the mirrors. Tinges, stains, tints, and tones crumbled into the eyes. The eyes became two wastebaskets filled with diverse colors, variegations, ashy hues, blotches and sunburned chromatics. To reconstruct what the eyes see in wordsm in an 'ideal language' is a vain exploit. Why not reconstruct one's inability to see?".*[95]

Attraverso la disposizione delle file di specchi, variamente posizionate ed inclinate sulla terra rossa o tra i rami, *Yucatan Mirror Dispacements* presenta due immagini simultaneamente: una vista del paesaggio a cui mira l'obiettivo (quindi sabbia o fogliame) , parzialmente oscurata dagli specchi, e un'altra vista parzialmente riflessa negli specchi stessi, spesso corrispondente al cielo sovrastante. Nessuna delle due visioni è completa, esse agiscono letteralmente per decomporre o rovinare l'illusione di omogeneità dello spazio geometrico euclideo. La visione enantiomorfa mima l'essenza stessa della

[94] Ivi.

[95] J. Flam (ed.), *The Collected Writings of Robert Smithson*, (Berkley: University of California Press, 1996), pp. 129-126

natura. Smithson era infatti interessato a *"zeroing in on those aspects of mental experience that somehow coincide with the physical world"*.[96]

Risulta piuttosto difficile a questo punto ignorare le palesi vicinanze di approccio che avvicinano Smithson all' Infante di *Žizn' treugol'nika* (1971), *Zimnij kvadrat* (1977), *Stranstvija kvadrata* (1977), *Krug* (1978) e *Očagi iskrivlënnogo prostranstva* (1979). Anche in Infante la superficie deflessa dello specchio produce un'anti-visione che viene parimenti moltiplicata ed annullata, impedendone la piatta ripresa speculare. *"Oh, for the happy days of pure walls and pure floors. Flatness was nowhere to be found"*.[97]

Allo stesso modo le placche quadrate di Smithson sono poste nello spazio naturale per catturare un 'attimo eterno' della visione, intrappolando nell'immagine frammenti di impossibile, senza ausili tecnologici aggiuntivi. Queste installazioni sono poi parimenti pensate in modo ecologico, e non hanno alcun impatto a lungo termine sul paesaggio: hanno una vita breve, e d'importanza vitale solo per l'artista che è fisicamente con loro; solo in un secondo momento entrerà in scena lo spettatore, ma sempre attraverso un filtro di mediazione. *"For the mirror pieces, there is no audience, yet if the work is strong enough, and photographed properly, it is fed back into a mass distribution situation"*.[98]

La vera differenza sta nel corredo para-iconografico che accompagna gli scatti, che risultano irremedibilmente incompleti senza i loro testi d'accompagnamento. Non così gli artefatti, immagini pienamente autosufficienti.

Smithson proponendo una forma di visione che permette la rivelazione dell'essenziale indifferenziazione della natura. L'obiettivo principale di Smithson, al contrario di Infante che per tutta la vita insegue la sua 'posizione verticale', era quello perdersi concettualmente in questa indeterminazione naturale.[99]

> *"In the rear-view mirror appreared Tezcatlipoca- demiurge of the 'smoking mirror'. 'All those guide books are of no use', said Tezcatlupoca.*

[96] Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-70), ed. Eva Schmidt, in Writings,196-233, p. 208

[97] Smithson, "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan", 32, in Holt, The Writings of Robert Smithson, 102, and Flam, Robert Smithson, 130

[98] Toner, "Interview with Robert Smithson", in Flam, Robert Smithson, 235

[99] R. Lindley, "Mirror Travel in the Yucatan: Robert Smithson, Micheal Fried, and the New Critical Drama", *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 37 (Spring, 2000), pp. 7-30

'You must travel at random, like the first Mayans; you risk getting lost in the thickets, but that is the only way to make art".[100]

L'installazione non era prevista come "non-site" se non nella forma delle fotografie pubblicate su *Artforum.*[101] Smithson dispose su una singola pagina e in file da tre elementi ciascuna gli specchi quadrati in modelli che semplificano e formalizzano l'idea di griglia visiva, a cui si uniformano facilmente gli specchi quadrati delle diapositive originali, e la forma quadrata della rivista stessa.

Anche se astratti, i quadrati specchianti assorbono e riflettono il sito in modo estremamente fisico,[102] diventando dei veri artefatti in dialogo con il flusso della natura (in particolare lo scorrere del tempo).

Questa consapevolezza di fugacità, che abbiamo visto estrinsecarsi in una sorta di visione cancellata, o anti-visione, nasce dalla consapevolezza che queste installazioni in realtà vivono in un 'altrove' assai diverso dai boschi fisici della penisola yucateca. Una memoria dei riflessi diventa 'un'assenza di un'assenza',[103] dove "la vera finzione sradica la finta realtà".[104]

[100] J. Flam (ed.), *The Collected Writings of Robert Smithson*, (Berkley: University of California Press, 1996), p. 120

[101] A. Morris Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, op. cit, p. 177

[102] Smithson, in Lipke, "Fragments of a Conversation", in Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, op. cit., p. 190.

[103] "Incidents of Mirror Travel in the Yucatan", in *Writings* (ed. Flam), p. 129

[104] Ibid., p. 123

Conclusioni

Al termine della nostra ricerca, che si poneva come obiettivo primario quello di analizzare la produzione artistica di Francisco Infante, isolando le caratteristiche principali che si nascondono dietro una produzione così variegata, possiamo dire di aver dedotto alcuni concetti fondamentali.

Riassumendo quanto emerso nel corso della trattazione, possiamo dire innanzitutto dire che le tre fasi in cui viene solitamente suddivisa la produzione di Infante siano da considerarsi come le diverse declinazioni di un unico concetto: dare forma alla struttura.

Sin dal 1961 Infante è stato ossessionato dall'idea dell'infinito, e dal tentativo di imbrigliare la confusione del mondo in forme significanti. Questo si è concretizzato dapprima nelle opere grafiche geometriche del 1961-1963, che forniranno degli spunti creativi che saranno poi ripresi nel corso di tutta la sua carriera artistica. Elemento fondamentale per inquadrare il suo percorso è *Roždenie vertikali* (1962), piena incarnazione della sua volontà di rimettere le proprie ricerche astratte al servizio della spiritualità intesa come illuminazione personale.

Lo studio dell'infinito e dei misteri del mondo naturale (in particolare nella forma della spirale e del cristallo) lo portano ad affrontare una serie di ricerche seriali sul concetto di infinito 'positivo' e 'radicale', ponendo dunque la concretezza della geometria al servizio della metafisica.

Le sue macchine cinetiche, come *Prostranstvo dviženie beskonečnost'* (1964), sono la personificazione delle ricerche condotte sulle tematiche del movimento immaginario (e quindi sullo spazio irreale, e infinito) e sull'in-

terazione di colore e musica. Questo aspetto in particolare abbiamo visto avvicinarlo alle ricerche condotte negli stessi anni da Bulat Galeev (gruppo Prometej) a Kazan' e da Vjačeslav Kolejčuk (gruppo Mir) a Mosca. La differenza fondamentale sta nel fatto che Prometej, nato in un istituto di ricerca scientifica, porrà sempre un accento più marcato sulla tecnologia atta a produrre la reazione sinestetica che non il contrario. Sebbene Infante non si opponesse ed anzi incoraggiasse l'utilizzo di meccanismi automatizzati all'interno delle sue strutture, essi sono sempre al servizio di una generale immersione nello spazio immaginario della percezione. Quindi si tratta sempre di creare un'esperienza totalizzante. Kolejčuk nella sua ripresa dell'avanguardia costruttivista mantienene un rigore filologico non condiviso da Infante, che alla replica contrappone l'omaggio, in una forma di dialogo attraverso la storia.

Le differenze nei confronti degli altri membri di Dviženie (Nusberg in particolare) sono rintracciabili nel minimo interesse per la spettacolarità narrativa, a cui viene invece sostituito una sorta di approccio 'a togliere'. L'impossibilità di cooperare con il carattere dispotico di Nusberg lo costrinse ad abbandonare il collettivo nel 1968, ma non per questo si interruppe la sua ricerca cinetica, che continuò inalterata fino almeno alla fine degli anni Settanta. Il punto di rottura tra le costruzioni tecnomorfe degli esordi e il lirismo degli artefatti è costituito dai progetti di architettura di autonomi sistemi artistici nello spazio come *Proekty rekonstrukcii zvëzdnogo neba* (1965-1967) in cui la tecnologia umana è messa al servizio della percezione metafisica, per dare nuovo ordine al caos dello spazio siderale. L'interesse per il mondo naturale proseguì con le performance in natura a partire dal 1968, come *Snežnoe dejstvo* e *Posvjaščenie*, che manifestano la necessità interiore rispetto ad un'allontanamento dalla cosiddetta "seconda natura del mondo", fonte di profondo turbamento.

Con gli artefatti si raggiunge il risultato ultimo di questa azione concettuale di sintesi tra l'elemento artificiale (che possono essere i quadrati suprematisti, lo specchio, o il reticolato di colore) e naturale (la neve, gli alberi, l'acqua): una fotografia, o diapositiva che rappresenta la documentazione di un incontro fuggevole, ormai scivolato via ma intrappolato nella memoria grazie ad una macchina fotografica.

Le differenze principali rispetto agli altri protagonisti della scena non ufficiale degli anni Sessanta e Settanta è soprattutto l'iniziale interesse per

una tecnologia che si pensava alla fine avrebbe inevitabilemente sostituito l'arte, rendendola più vicina ai bisogni dell'uomo. L'ambizione all'astrazione era poi un'interesse molto limitato all'interno dell'*andegraund*, invece più incline al figurativo (surrealismo, espressionismo, e realismo fantastico), o all'espressionismo gestuale dell'Informale di matrice americana e francese. Nel corso degli anni Settanta e Ottanta poi non si incasella pienamente nemmeno come concettualista: gli manca l'interesse verso la parola scritta, verso l'indice, verso la svuotamento dell'operazione artistica nel nichilismo dell'azione 'vuota' o della pagina bianca.

Il confronto con Olivotto e Smithson non fa che acuire questa peculiare introspezione: Infante è del tutto alieno a qualsiasi prerogativa di ordine sociale o anti-sociale. Egli non vuole cambiare il mondo e nemmeno nascondervisi. Semplicemente per lui non è importante, se non come contenitore dei misteri che ci circondano. Infante non vuole solo "perdersi nella visione", ma nell'annullamento della certezze percettive, egli sta cercando in realtà un via per ritrovare se stesso.

Il suo obiettivo costante è infatti proprio quello di "rinascere nello spirito" attraverso la sua arte. Questo è per lui l'unico modo per diventare veramente un Uomo. Attraverso l'artefatto, Infante crea un ricettacolo per la sintesi tra la geometria interiore ed il mondo circostante, evanscente ed in perenne mutamento. Infante vede l'esperienza artistica come un gesto trascendentale e investe l'oggetto fisico della propria arte di un dichiarato misticismo, facendosi tramite della parola divina. L'artefatto si fa simbolo ed emblema della comunione generatasi tra il creatore e il suo creato, l'artista e la natura prima e seconda, non per nulla esso viene sempre presentato frontalmente, come un'icona dell'infinito.

Appendice Iconografica

Appendice I: Manifesto dei cinetici russi (Collettivo Dviženie)

CINETICI DEL PIANETA TERRA!

IL MONDO OGGI: "Pretendo le mie proprie forme e simboli!" Nel XX secolo la TECNICA ha unito l'ARTE alla SCIENZA. L'essere umano OGGI: "Assoluta libertà per la FANTASIA, gente!". La FANTASIA dice: "Dammi un nuovo strumento - un mezzo, ed io cambierò il mondo". Molti nuovi rami stanno crescendo dall'ALBERO DELLA SCIENZA, dall'ALBERO DELL'ARTE - FORME, il volto del XX secolo.

I CINETICI - il FRUTTO di molti rami. UNO DA SOLO NON PUÓ AFFERRARLO. Anche un uomo forte è debole se per conto suo! SACERDOTE DELLA CINETICA - IL CINETISTA. CINETISTA - questo è uno e molti. Egli - una persona ed un collettivo! IL MONDO DICE: "UOMO, se non sei a favore di te stesso, allora chi è con te?"

Ma se tu sei solo a favore di te stesso - allora qual è il tuo valore?" Il Mondo OGGI: "Gente, perché ancora non siete fratelli? Voi avete l'ARTE..." OGGI - musicisti, fisici, attori, ...architetti, psicologi, ingegneri, sociologi...e poeti - DOMANI CINETICI.

Con il COLLETTIVO è nata in arte una nuova qualità. Insieme creeremo il tipo d'arte che individualmente non è possibile creare. INTERAZIONE (Uomo dell'arte) <-> INTERAZIONE (Uomo della scienza e della tecnica)= IL LAVORO DELLA CINETICA.

"INGEGNERE, -cosa hai fatto tu per la BELLEZZA?" "ARTISTA, come hai migliorato lo STRUMENTO dell'arte?"

”MONDO, noi ti offriamo l’arte dell’ANIMA, della MENTE e del CORPO”. La CINETICA - la rivelazione dei segreti della vita e dell’arte del Cambiamento. L’era della VERA ARTE sta arrivando, arrivando, l’epoca della totale comprensione dell’arte da parte del genere umano. L’Era della CINETICA arriverà!”

Cinetici del PIANETA TERRA, la più meravigliosa fra le cose spirituali è nelle vostre mani.

CINETICA - non solo una nuova forma d’arte, non solo un nuovo tipo d’arte; è una nuova attitudine nei confronti del Mondo, dell’Essere Umano, sviluppata nel corso di migliaia di anni!

Non c’è arte fuori della Persona e senza una Persona. Noi - i pionieri.

Quindi lasciateci allore mettere insieme il MONDO con la CINETICA! L’essere umano OGGI è lacerato, malato. ”Uomo, non sei tu stanco della distruzione?”

Il bambino OGGI - già la generazione dello spazio. Le stelle sono diventate più vicine. Allora lasciamo che l’ARTE porti le persone più vicine al respiro delle stelle! ”GENTE, LASCIATECI CREARE UN ISTITUTO CINETICO UNIVERSALE!” Lasciate che i cinetici portino la vita più vicino al mondo dei sogni e della fantasia! Lasciateci aprire gli orizzonti - così che sia possibile vedere il DOMANI. Lasciateci imparare un nuovo linguaggio spirituale!

LASCIATECI PIANTARE IL SEME OGGI - DOMANI CRESCEREMO UN ALBERO IN FIORE!

Mosca 1966
Lev Nusberg

OGGI PROPONIAMO UN PROGETTO: DI CREARE UN ISTITUTO CINETICO UNIVERSALE!

I MEMBRI DEL COLLETTIVO DVIŽENIE SONO: NUSBERG, ORLOVA, INFANTE, KUZNECOV, MURAVEVA, BUTURLIN, BITT, KOLEJČUK, DUBOVSKAJA, ZANEVSKAJA, STEPANOV, GLINČIKOV.[105]

[105] Nei suoi resoconti, Nusberg si riferisce alla bozza del *”Manifest russkich kinetov”* presente all’interno del catalogo di Nove Tendencije 3 (Zagabria, 1965); una versione preliminare apparve anche in un articolo intitolato ”Project for the Cinema”, *Studio International* (August 1966), pp. 64, 90-2. La versione finale e completa del manifesto venne invece pubblicata nella rivista cecoslovacca *Výtvarné umenení* (1967), no. 8-9: 465. La traduzione inglese è pubblicata in I. Golomshtok e A. Glezer, *Soviet Art in Exile*, intro by Sir R. Penrose, ed. Michael Scammel (New York: Random House, 1977) p. 164.

Appendice II: Intervista con Francisco Infante (Venezia, agosto 2012)

Lei ha spesso citato il 'bianco nulla', l'infinito e la filosofia orientale come collegati alla figura di Malevič: potrebbe parlarmi del suo rapporto con il misticismo dell'avanguardia suprematista e con il Buddhismo Zen?

Per cominciare, devo dire una cosa semplice. Io, come artista, non parto dalla cultura e mai vi sono partito. Ho sempre cercato di tradurre in atto quei significati che sono nati in me, in altre parole di non prendere qualcosa dal mondo esterno - non dalla cultura, ad esempio - ma appunto dalla realizzazione di quei significati che sono nati in me in qualche modo incomprensibile. L'essenziale non viene da lì, ma da qui [dentro]. Voglio dire, io non sono un uomo acculturato. Non vengo dalla cultura: comunemente si crede che gli artisti abbiano un'opinione elevata a proposito della cultura. Io della cultura non ho un'opinione assai elevata. Non perché non mi piaccia, ma perché ho una diversa priorità. Mi sembra che l'arte sia sempre più elevata e significativa della cultura. La cultura, naturalmente, ha per me un significato. Ed in questo senso non si può sottovalutare il significato di Malevič per il mio destino di artista. Ho compreso il suprematismo attraverso il 'nulla bianco', e non attraverso gli elementi suprematisti. La cultura ha un

significato, ovviamente. E per me pure, ma ho già visto Malevič essere lui stesso un artista che tentava di realizzare l'idea di infinito.

Quindi per lei il nulla bianco di Malevič ha un grande significato?

Certamente, ha avuto una grande importanza, e per questa ragione dal punto di vista culturale Malevič ha esercitato su di me una forte impressione. Ma anche prima di conoscere Malevič io stavo facendo dei tentativi per rappresentare metaforicamente l'infinito, che agitava la mia coscienza. Inoltre, posso parlare della cultura orientale. Quando entro in contatto con la cultura orientale, mi sembra che in essa ci sia qualcosa di molto vicino [a me]. Ecco, ad esempio, ho visitato il Nepal ed il Tibet nel 2000 e là ho visto alcune installazioni. Era il 2000 ed io mi ero occupato di infinito sin dal 1961, vale a dire da quarant'anni, senza sosta. Ho capito che l'installazione come infinito viene dal Nepal. Io lì ho visto tutte queste installazioni, che a volte vengono trattate in modo frivolo. Io [le ho guardate] al di là della precisione della formulazione, al di là della nitidezza della comprensione di ciò di cui l'uomo si occupa. E mentre realizzavo la mia installazione, ho visto in questa un simbolo dell'infinito. E questo è importante. E in generale l'arte deriva dalla simbolizzazione. È importante che nel significato simbolico stia questa o quella azione nell'arte. In sostanza mi si chiedeva che significato possiedano per me e la tradizione di Malevič e la cultura orientale. Lo possiedono, ma a posteriori. Quando io già prendevo da solo coscienza di qualcosa in me stesso. Credo che questa sia una conseguenza della mia origine moresca. Infatti mio padre era spagnolo, ma originario del sud della Spagna -l'Andalusia- dove vivevano gli arabi. Ho visto le fotografie di mio nonno, e gli assomiglio molto. Quando sono stato all'interno di una moschea di Cordoba, sono stato colpito dal modo in cui l'infinito era stato lì realizzato alla perfezione. Questo ha prodotto su di me un'impressione molto potente. Ho scorto in me stesso una risposta molto viva e profonda. Per esempio, guardo Raffaello, e non suscita in me alcuna reazione. Al contrario la desta una moschea di Cordoba.

Nel passaggio dalle installazioni cinetiche agli Artefatti la sua posizione rispetto allo spettatore è completamente cambiata: da un'esperienza quasi teatrale di percezioni multiple e cangianti (musica, colori, immagini) si arriva ad una documentazione fotografica

asettica di una catarsi già avvenuta all'interno del flusso infinito della natura, che è mediata attraverso la 'visione del terzo occhio'. Cosa le ha fatto modificare la sua posizione in modo così radicale?

Quando mi occupavo di arte cinetica (c'erano così tante varianti di cinetismo tra gli anni Sessanta e Settanta), l'essenza dell'arte cinetica era che nell'arte era diventato possibile applicare il movimento tecnico-meccanico. Tutto qui. Questa è la sua essenza. Questa tendenza ha avuto il suo inizio e la sua fine. Ho cominciato a sentirmi oppresso dai limiti di una tale azione, da una certa mancanza di prospettive. Avevo già prodotto tanto, che non c'era più spazio per spostarsi ulteriormente in quest'arte cinetica, per come l'avevo intesa io, naturalmente. Ho deciso di concentrarmi sulle mie qualità individuali di artista. L'arte cinetica richiede un certo sforzo per organizzare le altre persone, portarle in quel luogo. La creazione di alcune grandi opere richiede la cooperazione di pittori, ingegneri, operai, che danno vita a tutto questo, e così via. Di tutto questo ero stanco, ad essere onesto. Non era questo il mio lavoro, avevo sentito. E l'assenza di prospettive mi metteva di fronte alla domanda 'cosa succederà', 'cosa posso fare'? E ho riflettuto: visto che l'arte è una cosa personale, di conseguenza bisogna che si concentri sulla mia persona. E così ho iniziato a comprendere il mondo in modo quasi filosofico. Ho capito che il mondo non è solo infinito, ma anche misterioso.

In questa questione mi interessa il fatto che la sua priorità da un certo punto in avanti non riguarda più il pubblico (nelle installazioni cinetiche le persone assumevano una posizione attiva, potevano avvicinarsi e toccare, girarci attorno...), ora invece le immagini sono statiche, e il pubblico intrattiene con loro un rapporto passivo. Lo fa con un intento ben preciso?

Certo, lo faccio consapevolmente. Il fatto è che esiste un'arte e qualcuno che la fa. Io penso che l'arte sia fatta da una sola persona, non per qualcuno, non per la gente, ma fatta affinché quella stessa persona diventi un Uomo. Io così credo. Per quale motivo è necessario che diventi un Uomo? Per incarnare il potenziale che è dentro di sè, per realizzare se stesso, per levarsi in piena altezza. Perché ci sono moltissime persone (7 miliardi), ma questo non vuol dire esattamente che ognuna di esse sia un Uomo. Ho una visione cristiana del mondo, e tutto il tempo mi appello al Vangelo: trovo ci siano dei

significati che mi interessano e mi turbano. Nel Vangelo si dice: ”chi è nato dalla carne è carne, e chi è nato dallo spirito è spirito”. Da questo traggo la conclusione che una persona debba nascere due volte. La prima volta - da una madre e da un padre, e questo non è ancora un Uomo, ma una persona potenziale, nominale. E per diventare un Uomo in quel senso di cui parlano i grandi, egli deve nascere nello spirito. E nel Vangelo si dice in modo diretto ”nascere nello spirito”. Nascere nello spirito è un qualcosa che non viene da sé, ma che richiede uno sforzo. Questa è un'altra questione. Ma il fatto della seconda nascita è molto importante per gli uomini. L'arte è uno dei pilastri, che permette agli esseri umani di nascere dallo spirito ed occuparsi di arte. Certamente, ci si potrebbe occupare di arte e non essere nati dallo spirito, tuttavia, per occuparsi di scienza, di arte, di filosofia, di religione, di politica, bisogna essere nati una seconda volta. L'uomo stesso sente questo momento di nascita: un momento, in cui egli si alza sui due piedi, verticalmente. Tutti gli uomini, formalmente, camminano su due piedi, ma in realtà avanzano strisciando a carponi. Questa visione del mondo e la domanda su cosa è arte e su cosa sono io in questo mondo, mi hanno portanto ad un punto tale da rendermi cosciente che l'arte è una zona fantastica in cui si può realizzare sè stessi, non per qualcun altro. Nel Vangelo si dice: ”ciò che è elevato per gli uomini è un abominio di fronte a Dio”. Un uomo non si dovrebbe mostrare di fronte agli altri, non dovrebbe essere pronto a fare qualcosa per loro, dovrebbe, prima di tutto, agire per se stesso, per alzarsi su due gambe, per assumere la posizione verticale. Ma lui può rispondere solo di fronte a Dio, ma non di fronte ad altre persone, che sono proprio come lui, e forse anche peggiori, non ancora nati nello spirito. Lo stesso nascere nello spirito non è cosa di per sè evidente: è una cosa abbastanza complicata. L'arte è data a priori, prima della nostra comparsa e che continuerà ad esistere anche dopo la nostra dipartita: l'arte è uno dei pilastri. L'uomo si appoggia sempre a qualcosa, all'arte, alla scienza, all'artigianato. L'arte esiste a priori ed è interessante il fatto che essa non si formi per mano di qualcuni, bensì si sviluppi indipendentemente. Nell'arte non funziona alcuna strategia, perché la stretegia è cosa assai limitata. Io sono un uomo, non una macchina; cerco di prendere coscienza di cosa mi circonda nel mondo. Non mi sono occupato solamente di arte cinetica, ma anche di arte geometrica, progetti di fantasia, ma ho lasciato tutto questo, perché è tutto senza speranza. Occupandosi di Arte, che è cosa autosufficiente, si può scoprire qualcosa in se stessi.

Che significato hanno per lei gli specchi? E perché sono così importanti? In quegli anni (tardi Sessanta-inizio Settanta) lei era a conoscenza dei lavori di Robert Smithson e dei suoi esperimenti con specchi geometrici nei paesaggi dello Yucatan?

Robert Smithson è per me un artista molto elevato. Ma io non lo conoscevo ancora a quel tempo, quando facevo cose diverse con gli stessi specchi. Ho persino inventato una superficie a specchio curvo. Ho creato un telaio in legno incurvato e sopra di questo ho teso una pellicola di specchi. La peculiarità di questi specchi consisteva nel fatto che riflettevano la realtà a seconda della distorsione, a qualunque grado, fino a 360. Se guardiamo nello specchio, la sinistra diventa destra, la destra diventa a sinistra, l'uomo e l' oggetto vengono raddoppiati. Ecco, questo è lo specchio che io ho ideato e realizzato. E in quel periodo i miei amici mi portano un libro di Robert Smithson dall'estero. Quando lo vidi, rimasi stordito. Quest' artista sbalorditivo, meraviglioso. Ma io sono arrivato agli specchi senza Robert Smithson. Ho cominciato a comprendere il mondo in due modi, da un lato c'era la natura - che è diventata per me il simbolo dell'infinito, della divinità - dall'altro lato ho visto che il mondo che ci circonda è pieno di prodotti della tecnologia, macchine, aerei, ecc. Tra le persone cominciava a diffondersi il motto "la seconda natura del mondo", cioè il mondo dei prodotti tecnologici. Ho pensato che, se esistono due di questi mondi, allora l'uomo - che ha creato la seconda natura del mondo, arbitrariamente derivante dalla prima natura - si trova in mezzo tra queste due. Tra un mondo e l'altro esiste un'interazione data dalla coscienza dell'artista. Ho cominciato a pensare che bisognava creare degli oggetti artificiali e portarli nella natura, e che questa incarni il segno dell'infinito. Come può essere collegato tutto ciò? Attraverso la coscienza dell'artista. L'artista comprende, come e cosa, crea questi oggetti artificiali e li porta nella natura. Vedevo che le costruzioni tecniche tendevano ad essere ideali. Lo specchio è una parte costituente di ogni prodotto tecnico. Pensavo che, creando uno specchio, io mi avvicinassi all'ideale di un prodotto tecnologico, ma per me il simbolismo è importante, così ho cominciato a realizzare oggetti con gli specchi attraverso la mia coscienza simbolica. Questo è l'unico motivo. Altri avevano già iniziato a fare ciò e in Occidente effettivamente anche qualcun altro già lavorava con gli specchi. Ma in Russia tutto avveniva il piena autonomia e non essendoci molta infomazione (era impossibile riceverne

in un primo momento) tutto è stato ottenuto in parallelo. Non c'è nulla di più perfetto di una superficie specchiata.

Vorrei capire meglio le radici matematiche della sua fascinazione con il concetto di infinito. I lavori di Cantor, Lobačevskij e Florenskij come sono connessi con le sue convinzioni artistiche a proposito dello spazio?

No, nessuna connessione. So che all'inizio c'era Euclide, poi Lobačevskij, poi ancora Cantor. Conosco quest'evoluzione dall'esterno, ma non ho potuto utilizzare nulla del loro materiale. Io non sono un erudito, non vengo dalla cultura. Inizialmente qualcosa nasce in me e successivamente lo ritrovo in qualcun altro. Ho conosciuto Cantor negli anni Sessanta. Lessi un libro divulgativo sulla teoria degli insiemi e mi accorsi della grande affinità di questa teoria con la mia comprensione dell'umanità; in quanto, in sostanza, egli si occupa anche dell'infinito. Ma nel senso dell'infinita potenzialità delle serie di cifre e dei numeri. Questa scienza non mi è familiare. Ho capito che ciò ha un rapporto diretto con l'infinito, ma questa è una scienza, e io non sono uno scienziato, ma un artista, ho visto una corrispondenza, e mi è piaciuta.

Rispetto alla famosa definizione che diede di lei Boris Grojs, si definirebbe un concettualista?

Non è importante quello che penso io, è importante quello che pensano gli altri. Se qualcuno pensa che questo sia concettualismo, non farò valere nulla. Non è affare mio quale senso daranno al mio lavoro. Per me è importante essere un uomo ed alzarmi verticalmente.

So che all'inizio delle Sue ricerche si sentiva molto vicino alla teoria della visione di Platone: come si è riflesso tutto ciò nella Sua percezione del mondo?

Abbastanza. Ho un grande rispetto per Platone. Si presentava come un idealista. Tutto ciò che era contrario a tutto ciò che era ufficiale, in me chiamava un sentimento di grande stima. Mi piaceva molto Socrate. Conoscevo un filosofo, si chiamava Mirat Mamardašvili. Mi ricordava molto Socrate, sia per la filosofia, sia per la sua viva relazione con la filosofia. È

stato un filosofo vivo, a differenza di molti dotti da poltrona che si sono staccati dalla vita. Mirat era diverso, mi ricordava Socrate perchè quello che diceva era l'opposto di quello che diceva la gente della corrente concettualista postmodernista. Erano proprio trascinati dai sofisti. Socrate ha combattuto i sofisti in sede teorica. Ma egli li mise al loro posto con l'aiuto della sua ironia. Egli diceva che ciò ch essi si sforzavano di dimostrare non corrispondeva alla realtà nella quale si trova la persona. Ora accade la medesima cosa. Ciò di cui si occupa il postmodernismo, in sostanza, è un sofisma assoluto. E ciò non mi è vicino: la mancata corrispondenza con la realtà. In questo senso Platone mi colpisce ancora; abbiamo persino chiamato il nostro secondo figlio Platone.

Per essere così radicale, la sua concezione dell'opera d'arte come finestra tagliata dalla superficie della realtà e costruita geometricamente in funzione di quella specifica riproduzione mi sembra essere piuttosto vicina alla metafora rinascimentale della finestra come uno spazio aperto su un mondo immaginario, simile ma non identico a quello percepito dal nostro occhio. Questa radice classica è per caso collegata con i suoi studi nel dipartimento di Pittura monumentale all'Accademia Stroganov?

In questo momento mi è difficile sintetizzare quali fenomeni abbiano esercitato su di me un'impressione: tutto mi ha impressionato. Poi tutto questo si è sistematizzato nella mia testa ed io ho tentato di estrarre il senso da qualcosa, ma restava qualcos'altro. Mi risulta difficile parlare di me stesso, di quello che sono, da dove vengo: se lo dicessi non sarebbe sincero, in quanto il processo creativo si costruisce in altro modo. Dio creò il mondo. Si diede da fare per sette giorni e poi disse Che bello!. L'artista, in qualità di creatore, crea un mondo che ancora non esiste. L'artista molto spesso inizialmente agisce secondo moventi interiori, ma poi vede cosa è bene e cosa è male. L'arte non si sviluppa secondo una logica gerarchia. L'artista a volte non capisce quello che sta facendo, ma per qualche motivo lo fa, qualcosa lo induce a farlo. Fu così per me quando misi gli elementi suprematisti di Malevič sulla neve. Poi mi è stato detto che questo è postmoderno, anche se ai tempi il termine non esisteva (era il 1968). Io allora non pensavo al postmodernismo, semplicemente affluì in me: io desideravo mostrare il mio rapporto con Malevič. Come si è visto, questo si relaziona non solo con l'arte,

ma anche con la cultura. È venuto fuori che questo è postmodernismo, beh io non sono contrario! Nel processo creativo non vi è alcuna logica, solo confusione, tutto accade in uno stato di turbamento, e poi infine qualcosa si rivela.

Dai suoi tentativi giovanili di dare un impatto materiale al mondo che la circonda (sto pensando all'utopia di ricostruire il firmamento usando delle forme geometriche) lei è ora molto più legato ad un approccio ecologico all'interazione dell'arte con il mondo, e la permanenza transitoria dell'artefatto nell'ambiente naturale è di importanza vitale nel suo approccio alla creazione artistica. Questa disillusione nei confronti dell'effettiva possibilità dell'arte di avere un impatto sul mondo ha per caso alcuna controparte mondana nella storia o nella realtà sociale della Russia di oggi?

L'esperienza è l'esperienza. Gli errori costituiscono un incidente frequente per tutte le persone, ma questo non significa che io rifiuti quello che ho fatto. Qualche volta ciò mi ha portato in punti differenti, ma poi mi ci sono allontanato. Non venivo più dall mondo esterno, ma da me stesso. È un'esperienza, così com'è. Mi domandano: "Vuoi essere giovane?", e io rispondo "No", ho il terrore degli errori che ho commesso. Ho fatto molte cose di cui ho vergogna, non voglio tornarvi. Non posso giudicare il fatto che prima fosse così, ora sono diverso. È semplicemente dell'esperienza che si sta parlando.

No, la situazione socio-politica non ha mai avuto su di me alcuna influenza. Fin dal principio mi sono occupato di arte, e la presentavo come una cosa che non è né conformismo né anticonformisto, ma semplicemente arte. Diventare un artista è incredibilmente complesso. Ricevere un diploma in cui si dice che tu sei un artista e sai dipingere è poco. Nessuna organizzazione insegna l'arte, tra queste nemmeno l'Istituto d'Arte. Se tu senti dentro di te le vibrazioni dell'arte, questo è un atto puramente personale. Ecco perchè mi sono allontanato dall'arte cinetica in direzione del valore personale: l'arte nasce all'interno della propria coscienza. In nessun mondo a te esterno c'è l'arte, bensì la cultura, tuttavia per me il semplice fatto della nascita dell'arte è più importante della cultura nel suo insieme. Ecco un uomo ha fatto qualcosa per la prima volta, è stato in grado di esprimerlo, dunque l'uomo ha realizzato qualcosa. La cultura è qualcosa di mezzo morto, da museo,

anche se sto esagerando. La cultura è una retrospettiva, in essa, forse, si potrebbe cogliere qualcosa di vivo e importante. Se ti avvicini alle icone del Tredicesimo secolo, ciò non significa che devi mollare tutto e dipingere un'icona, ma fare quello che stavi facendo. Una scintilla di novità è per me più importante di tutta la cultura nel suo insieme.

Ora sta lavorando a qualcosa di nuovo?

Certamente, ma non voglio dire di più. Ho sviluppato una superstizione, secondo cui se parli di una cosa, questa poi non si avvera. Sono superstizioso, anche se è male.

Вы часто цитируете Белый фон Малевича, как бесконечность, и восточную философию, связанную с Малевичем. Не могли бы Вы сказать о Ваших взаимоотношениях с мистицизмом авангарда и дзен-буддизмом?

Изначально, должен сказать одну простую вещь. Я, как художник, не исхожу из культуры и никогда не исходил. Я всегда пытался реализовать те смыслы, которые рождались во мне самом, то есть не из внешнего мира брать что-то, не из культуры, например, а именно реализации тех смыслов, которые во мне рождались каким-то непостижимым образом. Главное – не оттуда, а отсюда. Я хочу сказать, я не окультуренный человек. Я не от культуры иду, как это принято считать, что художники высокого мнения о культуре. Я о культуре не очень высокого мнения. Не потому, что она мне не нравится. А потому что у меня есть другой приоритет. Мне искусство всегда кажется выше и значительнее, чем культура. Культура, конечно, имеет для меня значение. И в этом смысле значение Малевича в моей судьбе художника трудно переоценить. Я супрематические вещи понял через белое ничто, а не через супрематические элементы. Культура имеет значение, конечно. И для меня в том числе. Но я уже увидел Малевич будучи сам художником, который сам пытался реализовать идею бесконечности.

Поэтому для Вас большое значение Белое ничто Малевича?

Конечно, имело большое значение, поэтому в культурном отношении Малевич произвел на меня большое впечатление. Но и до знакомства с Малевичем я делал попытки метафорически обозначить бесконечность, которая волновала мое сознание. Я могу дальше сказать про восточную культуру. Когда я узнаю восточную культуру, мне многое кажется очень близким в ней. Вот, например, я посетил Непал в Тибете в 2000 году и увидел там инсталляции. Это был 2000 год, а я занимался бесконечностью с 61-го года, то есть за сорок с лишним лет до этого. Я понял, что инсталляция как бесконечность происходит из Непала. Я там увидел все эти инсталляции, которые иногда так фривольно трактуются, а я за четкость формулировки, за четкость понимания того, чем человек занимается. И когда я занимался инсталляцией, я видел в ней символ бесконечности. И это важно. А вообще искусство от символизации. Важно, что в символическом значении имеет то или иное действие в искусстве. Вопрос сводился в сущности, какое имеет для меня значение традиции Малевича и восточная культура. Имеет, но задним числом. Когда я уже что-то сам осознавал в себе. Я думаю,

что это следствие моего мавританского происхождения, ведь моей отец – испанец, но он родом с юга Испании, с Андалузии, а там арабы жили. Я деда видел фотографии, и я на него очень похож. Когда я был в Кордовской мечети, я был поражен, что бесконечность там реализована в совершенстве. Это произвело на меня очень сильное впечатление. Я увидел в самом себе очень глубокий и живой отклик. Например, я вижу Рафаэля, и он не вызывает отклика во мне. А Кордовская мечеть вызывает.

При переходе от кинетических инсталляций к артефактам Ваша позиция относительно зрителя меняется. То есть от театрального опыта изменения и многочисленных отражений (музыка, цвета, изображения) вы переходите к фотографическому отображению катарсиса, которое происходит в бесконечном движении природы, которое опосредовано через зрение третьего глаза. Чем обусловлен переход от одного к другому?

Когда мне приходилось заниматься кинетическим искусством (очень много видов кинетического искусства было в 60-х-70-х годах). Сущность кинетического искусства в том, что в искусстве стало возможным применять технико-механическое движение. Вот и всё. Сущность в этом. Эта тенденция имеет свое начало и свой конец. Меня стала угнетать некая конечность этого действия. Некая бесперспективность. Я уже наработал столько, что двигаться было некуда в этом кинетическом искусстве, как я его понимал, конечно. И я решил сосредоточиться на своих персональных качествах художника. Кинетическое искусство требует каких-то усилий по организации других людей, привлечении их туда. Создание каких-то больших вещей требует участия художников, инженеров, рабочих, которые это всё воплощают и так далее. От всего этого я устал, честно говоря. Не моё это дело, я почувствовал. И бесперспективность этого поставила меня перед вопросом, а что же дальше, что же я буду делать? И я подумал, поскольку искусство – вещь персональная, значит, надо сосредоточиться на своей персоне. И я стал полу-философски осмыслять мир. И понял, что мир не только бесконечен, но и таинственен.

Меня интересует в этом вопросе на то, что больше не про зрителя (в кинетических инсталляциях люди занимали активную позицию: могли прийти и потрогать), то сейчас фотографии находятся в статике, и это получается пассивная позиция. Это Вы делаете намеренно?

Безусловно, я это делаю сознательно. Дело в том, что есть искусство, и кем оно делается. Я считаю, что искусство делается одним человеком, не для кого-то, не для людей, а делается для того, чтобы самому стать человеком. Я так считаю. Для чего надо стать человеком? Для того, чтобы воплотить наиболее качественно тот потенциал, который в тебе был заложен, чтобы реализовать себя, чтобы встать в полный рост, потому что людей очень много (7 миллиардов), но это совершенно не значит, что каждый из них – человек. У меня христианское мировоззрение, и я всё время апеллирую к Евангелию, я там нахожу те смыслы, которые меня интересуют и волнуют. В Евангелие говорится, «рожденный от плоти – есть плоть, а рожденный от духа – есть дух». Из чего я заключаю, что человек должен родиться два раза. Первый раз – от мамы с папой, и это еще не человек, а потенциальный, номинальный человек. И, чтобы стать человеком в том самом смысле, о котором говорят великие, он должен родиться в духе. И в Евангелие это прямым текстом говорится «родиться в духе», то есть родиться в духе – не само собой разумеющееся дело, для этого нужно усилие. Это другой вопрос. Но этот факт второго рождения очень важен для человека. Искусство – одна из опор, которая позволяет человеку родиться в духе и заниматься искусством. Конечно, можно заниматься искусством и не родиться в духе, но всё-таки, занимаясь наукой, искусством, философией, религией, политикой, человек должен родиться второй раз. И сам человек чувствует этот момент рождения, момент, когда он встает на две ноги, вертикально. Все люди номинально ходят на двух ногах, а на самом деле ползают на четвереньках. Это представление о мире, вопрос о том, что есть искусство, и что есть я в этом мире, привели меня к тому, что я понял, что искусство – это фантастическая область, где можно реализовать самого себя, не для кого-то. В Евангелие говорится «что высоко для людей, то мерзость перед Богом». Человек не должен себя показывать перед другими, он не должен ради них что-то делать, он должен, прежде всего, для себя делать, чтобы встать на две ноги, чтобы принять вертикальное положение. Но отвечать он может только перед Богом, а не перед другими людьми, которые такие же, как он, а, может даже хуже, которые еще не родились в духе. Самому родиться в духе – не само собой разумеющееся дело, это достаточно сложная штука. Искусство – априорная данность, до нашего появления и которое будет существовать и после нашего ухода. Искусство – одно из опор. Человек всегда опирается на что-то – на искусство, на науку, на ремесло, а искусство априорно существует, но, что интересно, не кем-то формируется, а само по себе произрастает. Никакие стратегии в

искусстве не проходят, потому что стратегия – очень ограниченная вещь. Я – человек, я – не машина, я пытаюсь осознать, что за мир меня окружает. Я занимался не только кинетическим, но и геометрическим искусством, фантазийными проектами, но я оставил всё это, так как это всё бесперспективно. Искусство – самодостаточная вещь, занимаясь им, можно в себе что-то открыть.

Что значат для Вас зеркала, почему они для Вас так важны? Еще было дополнение про работы Роберта Смитсона и его Юкотанский пейзаж, Зеркала на полу.

Роберт Смитсон для меня очень высокий художник. Но узнал я его уже тогда, когда делал с зеркалами разные вещи сам. Я даже изобрел искривленную поверхность зеркала. Я делал рамы деревянные искривленные и на них натягивал зеркальную плёнку. Особенность этих зеркал заключалась в том, что они отражали действительность в зависимости от искривления на любое количество градусов, вплоть до 360. Если мы в зеркало смотрим, то лево становится право, право становится лево, а там удваивается человек или объект. Вот эти зеркала я изобрел и делал. И в это время мне мои друзья привезли книжку Роберта Смитсона из-за границы. Когда я ее увидел, я обалдел. Это потрясающий, изумительный художник. Но к зеркалам я пришел без Роберта Смитсона. Я стал осмыслять мир двояко – с одной стороны природа, которая стала для меня символом бесконечности, символом божественности, с другой стороны я видел, что мир, который нас окружает, наполнен техническими изделиями, машинами, самолетами и т.д. У людей стала ходить фраза «мир второй природы», то есть мир технических изделий. Я подумал, что если есть два этих мира, а человек, который создал мир второй природы, но, будучи произвольным от первой природы, стоит между этими двумя, и существует взаимодействие одного мира с другим через сознание художника. И я стал думать, что надо создавать искусственные объекты и привносить их в природу, а она олицетворяет знак бесконечности. Так каким образом это соединить? Через сознание художника. Художник соображает, как и что, создает эти искусственные объекты и привносит их в природу. Я видел, что технические сооружения стремятся быть идеальными. Зеркало – составная часть каждого технического изделия. Я думал, что, создавая зеркала, я приближусь к идеальному техническому изделию, а для меня важна символика, поэтому я стал делать вещи с зеркалами со своим символическим сознанием. Только поэтому. То, что люди уже стали делать это, на Западе действительно кто-то занимается и зеркалами в том числе. Но в

России всё происходило автономно, ведь не было столько информации, получить ее было невозможно, то есть получилось всё параллельно. Нет ничего более идеального, чем зеркальная поверхность.

Есть ли математическая подоплёка в Вашей любви к понятию бесконечности?

Нет никакой. Я знаю, что сначала существовал Евклид, потом Лобачевский, потом Кантор. Эту эволюцию я знаю со стороны, но ничего не мог использовать в качестве материала. Я не эрудит, иду не от культуры. Сначала это рождается во мне, а уже потом я нахожу это у кого-то другого. С Кантором я познакомился в 60-е годы. Я прочитал популярную книгу о теории множеств и увидел большое родство этой теории множеств со своим представлением о человечности. Ведь в сущности он тоже занимался бесконечностью. Но бесконечностью мощности цифровых рядов и чисел. Эта наука мне не знакома. Я понял, что это имеет прямое отношение к бесконечности, но это наука, а я не ученый, а художник, я увидел соответствие, и мне оно понравилось.

Считаете ли Вы себя концептуалистом?

Не важно, что я считаю, важно, что думают другие. Если кто-то считает, что это концептуализм, я не буду отстаивать что-то, не мое дело, какой смысл придадут этому. Для меня важно быть человеком и вставать вертикально.

Я читала, что в школе на Вас повлияли теории Платона и Сократа. Как это отразилось на Вашем восприятии мира? Сильно ли?

- Достаточно. Я очень уважал Платона. Он выглядел идеалистом. Всё, что было поперёк того, что было официально, у меня вызывало чувство большого уважения. Мне очень нравился Сократ. У меня был знакомый философ. Его звали Мират Мамардашвили. Он очень напоминал мне Сократа. И по философии, и по его живому отношению к философии. Он был живым философом, в отличие от многих кабинетных ученых, которые оторваны от жизни. Мират был другим. Он напоминал мне Сократа потому, что то, что он говорил, было противоположностью тому, что говорили люди концептуального постмодернистского направления. Они как раз увлекались софистами. Сократ воевал с софистами теоретически. Но он их ставил на место при помощи своей иронии. Он говорил, что то, что они пытаются доказать не соответствует реальности, в которой пребывает человек. Сейчас

происходит то же самое. То, чем занимается постмодернизм, в сущности – абсолютный софизм. И мне это не близко. Несоответствие тому, что есть реальность. В этом смысле Платон до сих пор производит на меня впечатление. Даже второго нашего сына мы назвали Платоном.

Ваша концепция произведения является окном, которое вырвано из окружающего мира. Оно сконструировано геометрически и весьма своеобразно отображает классическую метафору времен Ренессанса, как окна, которое отождествляет открытое пространство вымышленного мира. Связано ли Ваше творчество с этой Ренессансной метафорой? Знали ли Вы об этой метафоре во время обучения?

Мне трудно сейчас синтезировать, какие явления производили на меня впечатление. Всё производило на меня впечатление. Потом это всё систематизировалось в моей голове, и я пытался из чего-то извлечь смысл, а что-то оставлял. Мне трудно говорить о себе, какой я, откуда я, если я скажу, будет не честно, ведь творческий процесс строится иначе. Бог создал мир. Он старался 7 дней, а потом сказал «Как хорошо». Художник, как творец, он создает мир, которого еще не было. Художник очень часто сначала делает по внутренним мотивам, а потом видит, что это хорошо или плохо. Искусство не развивается по логической шкале. Художник иногда не понимает, что он делает, но он почему-то это делает, что-то заставляет его это делать. У меня так было, когда я на снегу разложил супрематические элементы Малевича. Потом мне сказали, что это постмодерн. А тогда даже термина такого не было (был 68-ой год). Я тогда не думал о постмодерне, просто на меня нахлынуло, я хотел показать свое отношение к Малевичу. Как оказалось, это имеет отношение не только к искусству, но и к культуре. Оказалось, это постмодерн, ну я не против. В процессе творчества нет логики, только сумбур, всё происходит в состоянии аффекта, а потом что-то получается.

Когда Вы были моложе, у Вас было определенное мнение о том, что искусство может изменить мир в более мистическом понятии. Но, кажется, Вы разочаровались в этом?

Опыт есть опыт. Ошибки – частый случай у всех людей, но это не значит, что я отказываюсь от того, что я сделал. Заносило иногда меня в разные дали, потом я от этого отошел. Шел больше не от внешнего мира, а от самого себя. Это опыт, такой, какой он есть. У меня

спрашивают «Ты хочешь быть молодым?» Я говорю «Нет», я в ужасе от тех ошибок, которые я делал. Я много делал того, за что мне стыдно, я не хочу к этому возвращаться. У меня нет оценки, что тогда я был таким, сейчас другим, просто это опыт, что тут говорить.

Социально-политическая ситуация на Вас сильно влияла?

Нет, никогда не влияла. Я изначально занимался искусством, и его представлял, как вещь, которая не является ни конформизмом, ни нонконформизмом, а просто искусством. Стать художником невероятно сложно. Просто получить диплом о том, что ты художник и умеешь рисовать – мало. Никакая организация не учит искусству, в том числе художественный институт. Если ты чувствуешь в себе вибрации самого искусства – это чисто персональные действия. Вот почему я отошел от кинетического искусства в сторону собственного достоинства, искусство рождается внутри собственного сознания. Ни в каком внешнем относительно тебя мире нет искусства, есть культура, но для меня простой факт рождения искусства важнее культуры в целом. Вот сделал человек что-то впервые, сумел это высказать, значит, человек что-то сделал. Культура – это что-то полумертвое, музейное, хоть я и утрирую. Культура – ретроспектива, в ней, наверное, можно поймать что-то живое и важное. Подходишь к иконе 13 века, но это не значит, что надо всё бросать и писать икону, надо делать то, чем ты занимался. Искра нового для меня важнее всей культуры целиком.

Вы над чем-то работаете сейчас?

Конечно! Но не буду говорить, над чем. У меня какое-то выработалось суеверие, скажешь о чем-то – не сбывается. Я суеверен, хоть это и плохо.

Appendice III: Lista delle esposizioni

Mostre Personali:

1974

- Francisco Infante e il gruppo ARGO, Centro della Comunità spagnola, Mosca (febbraio).

1978

- Club degli Ingegneri del Trasporto, Mosca.

1979

- Infante e il gruppo ARGO, *"Iskusstvo-Priroda-Technologija"* [Arte-Natura-Tecnologia], Palazzo della cultura del Lensoviet, Leningrado.

1981

- *"Iskusstvennye ob'ekty i proprodnoe okruženie"* [Oggetti artificiali nell'ambiente naturale], Centro di Estetica Tecnica (VNIITE), Mosca (16-30 giugno).
- *Prisutstvie* [Presenza], Retrospettiva al GORKOM, Comitato cittadino degli artisti grafici, via Malaja Gruzinskaja 28, Mosca (29 luglio-10 agosto)

- *Artefakty* [Artefatti], Casa degli scienziati dell'Accademia delle Scienze, Cernogolovka, dintorni di Mosca (20 ottobre-10 dicembre).

1982

- *Posjašenie artefakty* [Tributo all'artefatto], Istituto centrale di ricerca di Teoria e Storia dell'Architettura (CNII), Mosca (2-29 aprile).
- Istituto Politecnico di Mosca (10 novembre).
- *Artefakty* [Artefatti], Casa degli artisti, Kuzneckij Most, Mosca (1 dicembre).

1984

- *Artefakty v planetarii* [Artefatti al planetario], Mostra di artefatti sul cielo stellato con la musica elettronica di Nicholas Sch'offer "Omaggio a Bartok", Planetario di Mosca (18 aprile).
- *Artefakty* [Artefatti], Casa della scienza della Repubblica lettone, Riga (15 maggio-3 giugno).
- *Artefakty* [Artefatti], Museo della fotografia, Sjauljai, Lituania (27 giugno-27 luglio).
- *Artefakty* [Artefatti]. Istituto di Controllo, Mosca (4 dicembre).
- *Artefakty* [Artefatti], Casa degli Artisti sul Kuzneckij Most, Mosca, (13 dicembre).

1985

- *Artefakty* [Artefatti], Casa Centrale dei Lavoratori delle Arti, Mosca (13 dicembre).

1986

- *Artefakty* [Artefatti], Casa degli scienziati, Mosca (16 aprile).
- *Artefakty* [Artefatti], Casa del Cinema, Mosca (21 maggio)

1987

- *Artefakty* [Artefatti], Casa dell'arte amatoriale, Mosca (14 gennaio).

- *Artefakty* [Artefatti], Organizzazione moscovita dell'Unione dei Giornalisti, Casa editrice "Planeta" (26 gennaio).
- *Francisko Infante-Artefakty a kresby* [Artefatti e disegni], Galleria Lounech, Domumeni mesta, Brno, Cecoslovacchia (22 ottobre-22 novembre); Galleria Stara Radnice, Cecoslovacchia (1 dicembre-17 gennaio 1988).

1988

- *Artefakty* [Artefatti], Casa Centrale del Cinema, Mosca (26-28 gennaio).
- *Artefakty* [Artefatti], Casa della Cultura dell'Università statale di Odessa (5-6 febbraio).

1989

- *Francisco Infante from Moscow*, Gallery International Images Ltd, Sewickley, Pennsylvania, USA (14 Aprile–14 Maggio).
- *Artefakte*, Wilhelm–Hack Museum, Ludwigshafen, Germania (24 gugno-13 agosto).
- *Francisco Infante: Watercolors and cibachrome artefacts*, Rosa Esman Gallery, New York, USA (21 novembre-30 dicembre).

1990

- *Artefakte: Francisco Infante*, Galerie Alex Lachman, Colonia, Germania (7 settembre-9 novembre).

1991

- *Artefactos*, Galleria Fernando Duran, Madrid, Spagna (7 marzo-28 aprile)
- *Francisco Infante. Bilder, Objekte, Artefacte*, Galerie Sch'uller, D'usseldorf (28 giugno-7 settembre).
- *Installation auf dem Wehr*, Adition & Galerie Hoffmann, Friedberg, Germania (luglio).
- *Mašina v lesu* [Macchina nel bosco], Galereja Ridžina, Mosca (16-30 ottobre).

1992

- *Artefakty: Francisko Infante*, Galereja Tret'jakovskaja, Mosca (17 dicembre-14 febbraio 1993).

1993

- Mostra dei Progetti di Ricostruzione del Cielo Stellato (1965-1967). Centro di arte contemporanea Baza, Parigi.
- *Prodolženija* [Continuazione], Mostra dei Progetti di Ricostruzione del Cielo Stellato (1965-1967), "La Base", Centro d'Arte Contemporanea, Levallois, Parigi (6 giugno-11 settembre).
- *Francisco Infante: Artefactos-92*, Galeria Emilio Navarro, Almirante (11 – 10 settembre), Madrid (21 Settembre–1 Novembre).

1994

- *Minus kvadrat, minus krug, minus treugol'nik, pljus prjamougol'nik* [Meno il quadrato, meno il cerchio, meno il triangolo, più il rettangolo], Museo e parco storico-architettonico, artistico e paesaggistico Statale di Caricyno, Mosca (23 giugno-maggio 1995).
- *Francisco Infante*, Hillside Gallery, Art Front Gallery, Tokyo (26 luglio-10 agosto).
- *Artefakty* [Artefatti], Le Chateau De La Napoule. Francia (2 ottobre).
- *Artefakty* [Artefatti], Klub "v vašem dome", ul. Petrovka 26, Mosca (23 novembre).
- *Faret Tachikawa Art Project*, Tokyo, Giappone (13 ottobre).

1995

- *Artefatos Francisco Infante*, Sala de Exposiciones Recalde, Bilbao, Spagna (21 novembre-21 gennaio 1996).

1996

- Serata creativa, Accademia russa dell'Istruzione, Sasovničeskaja ul. 21, Mosca (27 febbraio).

- *Inside*, Galereja Kino, Mosca (27 agosto-1 ottobre).
- *Razgovor iz dvuch prostranstv* [Parlare di due spazi], Francisco Infante e Aleksandr Konstantinovm Galerie Zolgasse, Dornbiri, Austria (9 ottobre-16 novembre).
- Serata creativa, Francisco Infante e Vsevolod Nekrasov, Salotto musicale-letterario "I Classici del XXI secolo", Strastnoj Bulvar' 8, Mosca (8 novembre)
- *Artefacts Francisco Infante*, Galerie Karenina, Vienna, Austria (9 ottobre-31 gennaio 1997).
- Serata creativa, Accademia russa dell'Istruzione, Sasovničeskaja ul. 21, Mosca (29 dicembre).

1997

- Serata creativa, Rivista letteraria "Shakespeare and Company", Mosca (4 gennaio).
- Serata creativa, Art Front Gallery. Tokio, Giappone (14 febbraio).
- *Stop-kadr*, Galerja Kino, a Art-Moskva, esposizione internazionale d'arte, Casa Centrale degli Artisti, Mosca (3-11 marzo).
- *Gospremija-96*, Galereja Tret'jakovskaja, Mosca (9 aprile-11 maggio).
- *Invito all'Artefatto*, Università L'Orientale, Napoli, Italia (22 aprile)
- Serata creativa, Francisco Infante e Nonna Gorjunova (organizzata da John E. Bowlt e Nicoletta Misler), Atelier via Bodoni 83, Roma, Italia (28 aprile).
- Museo regionale d'Arte di Kurgan, Russia (20 marzo-30 aprile).

1998

- *Artefakty* [Artefatti], Museo d'Arte dell'oblast' di Brjansk (Russia), nell'ambito del Festival annuale di Arte Contemporanea di Brjansk dedicato a Nikokaj Roslov e Naum Gabo (12 marzo-12 aprile).
- Serata creativa, Galereja Feniks, Mosca (18 marzo)

- Serata creativa, Istituto d'Arte contemporanea, Mosca (21 marzo).
- *Francisko Infante* Filiale di Niznij-Novgorod del Centro di Arte Contemporanea di Mosca, Niznij-Novgorod (20 giugno-20 luglio).
- *Kontekst*, Francisco Infante e Nonna Gorjunova, Progetto della Galereja Kino, Galereja Tret'jakovskaja, Mosca (25 agosto-15 settembre).
- *Near and Far*, Tabakman Gallery, New York, USA (1 settembre-15 ottobre).
- *Non conformisti. Seconda Avanguardia russa 1955-1988*, collezione Bar-Gera, Museo d'Arte Statale di Samara, Russia

1999

- Serata creativa, Biblioteca Turgenev, Mosca (16 marzo)
- *Ekologija vosprijatija* [Ecologia della percezione], Festival Internazionale d'Arte visiva, Centro d'Arte contemporanea, Istituto "Otkrytoe obšestvo", Samara, Russia.
- *Landshapes*, Southeast Museum of Photography, Daytona Beach Community College, Florida, USA

2000

- Presentazione del libro *Monografija*, Casa dell'Arte amatoriale, Mosca (18 marzo).
- *Točka zrenija* [Punto di vista], Installazione alla Triennale d'Arte di Echigo-Tsumari, Giappone (giugno-settembre)
- *Est-Ovest-Nord-Sud*, Galereja Kino, Mosca.

2001

- Serata creativa, Museo d'Arte Contemporanea, Mosca (5 marzo)
- *Meždy nebom i zemlej* [Tra la terra e il cielo], Galleria Krokin, Mosca (19 novembre-9 dicembre).
- Serata creativa per gli studenti dell'Istituto Surikov, Mosca (30 novembre).

2002

- *Top-Kod*, Centro di Arte Contemporanea, Mosca (11-28 aprile)
- *Art-Moskva*, Fondo regionale per i progetti artistici. Casa Centrale degli Artisti, Mosca (3-8 maggio).
- *Meždy nebom i zemlej* [Tra la terra e il cielo], Art Frankfurt, Stand Krokin Gallery, Francoforte (26-30 maggio).
- *Francisco Infante. La dimensione metafisica*, Reggio Emilia, Palazzo Magnani, (30 Giugno – 4 Agosto), Badalucco 815 Agosto–15 Settembre)
- *Artefakty-Tendencija metafizičeskogo izmerenija* [Artefatti-Tendenza della dimensione metafisica], Galereja Tret'jakovskaja, Mosca (15 novembre)

2003

- *Francisco Infante: Artefacte. Arbeiten aus den Jahren 1965-1986*, Galerie und ART Management Marina Sandmann, Berlin (14 febbraio-19 aprile).
- *Prostranstvo vremeni* [Lo spazio del tempo], Galereja Krokin, Mosca (14 marzo-13 aprile).
- *Francisko Infante-60 Let*, Fotoinstallazione del ciclo di Artefatti *Linii* [Linea], 2003, Galereja Tret'jakovskaja, Mosca (4-17 giugno).
- *Predstavlenie artefaktov* [Presentazione degli artefatti], Museo di Surgut, Russia (14-16 ottobre).

2004

- Serata creativa all'Istituto Surikov, Mosca (29 marzo).
- *Francisco Infante: Artefakty*, Mostra per la presentazione del libro "Francisko Infante ARTEFAKTY", retrospettiva alla sede della rivista "Knigi WAM", Mosca (22-29 settembre).

2005

- Serata creativa al dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università Lomonosov, Mosca (5 marzo).

- Serata creativa al Monastero di Kolomna, Oblast' di Mosca (20 aprile-9 maggio).

2006

- *Deductions*, Galereja Poliny Lobačevskoj, ART Moskva, Cada Centrale degli Artisti, Mosca (17-21 maggio).
- *Reducirovannye artefakty* [Artefatti ridotti], Istituto Cervantes, Mosca (22 maggio-20 giugno).
- Serata cerativa all'interno della mostra *Soviet alternative art (1956-1988) from the Costakis Collections*, Tessalonica, Grecia (8 giugno).
- *Francisko Infante, Nonna Gorjunova ARTEFAKTY-retrospektiva.* Museo d'Arte Contemporanea, Mosca (5 ottobre-6 novembre).
- *Zvëdnye debaty* [Dibattiti stellari], Francisco Infante e Milan Knižak (Praga). Sala d'esposizione, Mosca (10 novembre).
- Serata creativa al Museo e Centro pubblico Andrej Sacharov, Mosca (17 novembre).
- Serata creativa al Museo di Arte Contemporanea, Mosca (30 novembre).

2007

- *Artefakty* [Artefatti], Pushkin House, Londra (gennaio-febbraio).
- Serata creativa all'Istituto di Architettura MARCHI, Mosca (9 aprile).

2008

- *Zvëzdnoe nebo* [Cielo stellato], Fotobiennale, "Manež" (25 marzo-25 aprile).
- *24 proekta rekonstrukcii zvëzdnogo neba 1965-67 g.g* [24 Progetti per la ricostruzione del firmamento], dal Fondo Nazionale d'Arte Contemporanea FNATS del Ministero della Cultura e della Comunicazione, Parigi.
- *Ispanija v ob'ektive rossijskich fotografov* [La Spagna nell'obiettivo dei fotografi russi], "Manež", mostra di artefatti realizzati in Spagna daFrancisco Infante e Nonna Gorjunova (30 opere), Mosca (19 giugno-10 luglio).

- *Snežnyj meridian* [Meridiano nevoso], Casa di Čechov, Galereja Poliny Lobačevskoj, Mosca (18 settembre-19 ottobre).
- *Art Manež 2008*, Progetto della Galereja Poliny Lobačevskoj Mosca (3-7 dicembre).

2009

- Serata creativa al Centro Culturale "Pokrovskie vorota" [Cancelli di Pokrovskij], Mosca (10 marzo).
- Serata creativa all'Università Statale di Scienze Umane di Mosca, Facoltà di Storia dell'Arte, Centro di Ricerca e Didattica per lo Studio della cultura russa del XX secolo "A. G. Tyšler", Mosca (25 marzo).
- Serata creativa nel Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università Statale Lomonosov, Mosca (marzo)
- *Artefakty* [Artefatti], Incontro creativo (17 aprile).
- Centro d'Arte Contemporanea 'Ars', Jaroslav', Russa (17 aprile-15 maggio)
- *Snežnyj meridian* [Meridiano nevoso], GalerejaTret'jakovskaja, Mosca (15 dicembre-1 agosto 2010).
- Serata creativa all'interno del progetto *Proč' iz gorod* [Lontano dalla città], Istituto d'Arte Contemporanea, Mosca (21 dicembre).

2010

- Serata creativa e presentazione del venticinquesimo numero della rivista "Tret'jakovskaja galereja", GalerejaTret'jakovskaja, Mosca (29 gennaio).
- *Artefakty* [Artefatti], Centro Culturale "Galereja Grifon", Università Internazionale Orientale-Europea, Iževsk, Repubblica di Udmurtia, Russia (3-20 febbraio).
- Serata creativa all'Accademia Stroganov, Mosca (20 marzo).
- Serata creativa al cinema "Chudožestvennyj", Klub "Art-Kontakty", Mosca (13 aprile).

2011

- Serata creativa all'Istituto di Architettura, Mosca (7 febbraio).
- *Fotoartefakty*, Serata creativa al Museo Statale di Belle Arti Puškin, Mosca (22 febbraio).
- *Artefakty*, Accademia Stroganov, Mosca (1-31 dicembre).
- Serata creativa all'Accademia Stroganov, Mosca (8 ottobre).

2012

- *Francisco Infante y Nonna Goriunova. Artefactos*, Centro de Arte Caja de Burgos, Spagna (27 gennaio-30 maggio).
- *Francisco Infante Nonna Goriunova: Artefacts*, CSAR Centro di Alti Studi sulla Cultura e le Arti della Russia, Venezia (27 agosto-29 settembre)

Mostre collettive

1963

- Mostra di opere geometriche alla Casa Centrale dei Lavoratori delle Arti, Mosca.

1964

- *Na puti k sintezu v iskusstve* [Verso una sintesi nell'arte], Klub na Mar'inskoj ulice (1-26 dicembre).

1965

- Mostra al Klub Viola, Praga (febbraio).
- Mostra d'arte cinetica del gruppo Dviženie alla Casa dell'Archiettura, Leningrado (20 maggio-6 giugno).
- Mostra a Karlovo náměstí, Praga (11 giugno-9 luglio)
- *Novaja Tendencija 3*, Zagabria, Jugoslavija (3 agosto-19 settembre).
- *Alternative Attuali 2*, L'Aquila, Italia (7 agosto-30 settembre).

1966

- Mostra d'arte cinetica nel Klub dell'Istituto di Energia Atomica Chručatov, Mosca (14 maggio-5 giugno)
- *Kunst Licht Kunst*, Eindhoven, Olanda (25 settembre-4 dicembre).
- *Kinetika*, Colonia, Germania (14 settembre-17 novembre).
- *Documenta*,Kassel. Germania (giugno).

1969

- *La Nuova Scuola di Mosca*, Firenze, Italia (4-16 gennaio).
- *La Biennale 69*, Nurenberg (aprile).

1973

- *Kinetizm-Čto eto takoe* [Cinetismo-Che cos'è], Casa dell'Artista a Kuzneckij Most, Mosca (gennaio).

1976

- Mostra nel 'Museo Russo in esilio', Montgeron, Francia (gennaio).

1977

- *Art contemporain russe*, Palais De Congres, Paris.
- *Unofficial Russian Art from the Soviet Union*, con la collaborazione del Museo Russo in Esilio, Montgeron, Institute of Contemporary Arts, London.
- *New Art from the USSR*, Washington, Ithaca, New York, USA.
- *La nuova arte Sovietica*, in*La Biennale*, Venezia (8-12 dicembre).

1978

- *Rassegna sul dissenso culturale nell'Europa dell'Est*, Scuola di Arti e Mestieri, Aula Magna della Scuola Cantonale di Commercio, Aula Magna del Municipio, Sala Patriziale, Bellinzona, Svizzera.
- Diverse tendenze dell'arte contemporanea (evento di un giorno). Sala espositiva dell'Unione degli Artisti, Ul. Žoltovskogo, Mosca.

- *Nauka i iskusstvo* [Scienza e arte], Accademia delle Scienze dell'URSS, Mosca (29 maggio-5 giugno).
- *Art non officiel de Russie*, Museé Du Vieux Chateau; Museé Des Beaux Arts De Tours, Tours; Musee Des Beaux De Chartres, Chartres, Francia.
- *Moderna Arte Sovietica Non Ufficiale*, Museo Municipale, Tokyo, Giappone.

1979

- *Svet, Forma, Prostranstvo* [Colore, Forma, Spazio], Comitato degli artisti grafici, Mosca (17-28 febbraio).
- *Moscow-Paris*, Museo di Arte Russa Contemporanea, Montgeron, France..

1980

- *Premiere Biennale des Peintres Russes*, Centre Des Arts Et Loisirs Du Vesine, Francia.
- *Mostra d'arte non ufficiale*, Salone Fieristico, Rimini, Italia.

1981

- *Nouvelles Tendences de l'art Russe non officiel 1970-80*, Centre Culturel In Villedou, Francia.
- *Kosmos*, Comitato degli artisti grafici, Mosca (aprile).
- *25 ans d'art non officiel soviétique: 1956-1981*, Museo d'Arte Russa Contemporanea, Montgeron, France.
- *Vozmožnosti fotografii* [Le possibilità della fotografia], Centro di Estetica Tecnica VNIITE, Mosca (16-18 novembre)

1982

- *Voprosy plastiki* [Domande plastiche], Casa dell'Artista a Kuzneckij Most, Mosca (11 marzo).
- *Tradicija i sovremennost'* [Tradizione e modernità], Sala espositiva sulla Žoltovskogo ul., Mosca (15 marzo).

- *Spiral' zarkala* [Spirale di specchi], Performance, Vorob'evy gory (o Collina dei Passeri), Mosca (16 ottobre).

1983

- *Netradicionnye materialy v iskusstve* [Materiali non tradizionali nell'arte], Casa dell'Artista a Kuzneckij Most, Mosca (2 febbraio).

1984

- *Predmetnyj mir* [Il mondo oggettivo], Centro di Estetica Tecnica VNIITE, Mosca (16-22 gennaio).
- *Unofficial Russische Kunst*, Meerbuscher Kultursomer, Germania occidentale.
- *Fotografija i iskusstvo* [Fotografia ed Arte], Museo d'Arte di Tartu, Estonia (3 luglio-3 settembre)
- *Geometrija i prostranstvo* [La geometria e lo spazio], Casa degli Architetti, Mosca (4 dicembre).
- *Foto-84*, Comitato degli artisti grafici, Mosca (4-23 dicembre).
- *Tradition gegenwart. Russische und sovietische Kunst* [Tradizione contemporanea. Arte russa e sovietica], Hannover, Düsseldorf, Germania (6 dicembre-giugno 1985)

1985

- *Eksperimental'noe iskusstvo* [Arte sperimentale], Club dei Giovani Artisti, Budapest, Ungheria (21 ottobre-21 novembre).

1986

- *Naučno-techničeskij progress i izobrazitel'noe iskusstvo* [Progresso tecnico-scientifico e belle arti], Casa Centrale degli Artisti, Mosca (aprile).
- *Iskusstvo segodnija* [Arte oggi], Prima Mostra Internazionale, Club dei Giovani Artisti, Budapest, Ungheria (28 novembre-4 gennaio 1987)
- Vystavka živopisi. Moskovskij gorkom grafikov. 29 dekabrja-18 janvarja 1987.

- *50 Jahre moderne Farbfotografie* [50 anni di moderna fotografia a colori], Colonia, Germania.
- *Abstrakcija 60-x* [Astrattismo degli anni Sessanta], Casa dell'Artista a Kuzneckij Most, Mosca.

1987

- *Iskusstvo segodnija* [Arte oggi], Seconda Mostra Internazionale, Club dei Giovani Artisti, Budapest, Ungheria
- *Chudožnik i sovremmenost'* [L'artista e la modernità], Prima Associazione Creativa di Artisti Moscoviti, Kaširka, Mosca (6-27 febbraio).
- *Ob'ekt* [Oggetto], Comitato degli artisti grafici, Mosca (17 maggio-7 giugno).
- *Žilišče.* [Abitazione], dalla Collezione dell'Hermitage, Mosca (20 agosto-15 settembre).
- *Vremja, Prostranstvo, Iskusstvo* [Tempo, spazio, arte]. Sala espositiva dell'Unione degli Artisti del Tatarstan, Kazan (20-30 settembre).
- *Retrospektiva* [Retrospettiva di artisti moscoviti, 1957-1987], dalla collezione dell'Hermitage, Mosca (22 settembre-1 novembre).
- *Fotografija iz Rossii* [Fotografia dalla Russia], Jungmanova Namesti, Praga, Cecoslovacchia (28 ottobre-15 novembre).
- *Another Russia*, Museum of Modern Art, Oxford, Inghilterra (13 dicembre-14 febbraio 1988).

1988

- *Geometrija v iskusstve* [La geometria nell'arte], Kaširka, Mosca (5-27 marzo)
- *Ich lebe - ich sehe* [Io vivo-Io vedo]. Kunstmuseum, Berna, Svizzera (11 giugno-14 agosto).
- *Olympiad of Arts.* Museum of Contemporary Art, Seoul, Corea del Sud (agosto-settembre).

- *Meine Zeit mein Raubtier* [Il mio tempo, il mio predatore]. Kunstpalast, Dusseldorf, Germania (25 giugno-28 agosto).
- *Iskusstvo i sovremennost'* [Arte e modernità], Casa Centrale degli Artisti, Mosca (8-30 luglio).
- *ARCO-88*, Galleria de France, Madrid, Spagna. Designer-Artist . Center for Technological Esthetics, Moscow
- *De l'Art Russe Contemporain*, Parigi, Francia.
- *Dizajner-Chudožnik* [Designer-Artista], Centro di Estetica Tecnica VNIITE, Mosca (settembre-novembre).

1989

- *Zimnij Vernisaž* [Paesaggio invernale], Sala espositiva centrale dell'Unione dei Giornalisti, Mosca (19 gennaio-10 fennraio)
- *New Soviet Avantgarde*, International House Gallery, 500 Reverside Drive, New York, USA (aprile-maggio).
- *Soviet Art of the 1960s*, dalla collezione di Gerald J. Janecek, University of Kentucky, USA (3 – 6 aprile).
- *Ekspo*, Chicago, USA (maggio)
- *100 Years of Russian Art 1889-1989. From Private Collections in the USSR.* Art Gallery and The Museum of Modern Art, Oxford, Inghilterra (27 aprile-12 novembre).
- *Sobranie lenca Šënberga-Sammlung lenz Schonberg–Eine Europaische Bewegung In Der Bildenden Kunst Von 1958 Bis Heute*, Casa Centrale degli Artisti, Mosca (7 luglio-4 agosto)
- *Čto est' fotografija. 150 let fotografii.* [Che cos'è la fotografia. 150 anni di fotografia]. Manis, Praga (1 agosto-30 settembre)
- *Cvetnaja presfotografija Kodak-89* [Stampa fotogarfica a colori Kodak-89], Sala espositiva centrale dell'Unione dei Giornalisti, Mosca (16 ottobre-16 novembre).

- *100 let russkogo iskusstva 1889-1989. Iz ličnych sobranij* [100 anni di arte russa 1889-1989. Da collezioni private], Sala espositiva della Fondazione della Cultura Sovietica, Mosca (11 dicembre-20 gennaio 1990).

1990

- *Naučno-Techničeskij Progress i izobrazitel'noe iskusstvo* [Progresso tecnico-scientifico e belle arti], Casa degli Artisti a Kuzneckij Most, Mosca (22 febbraio-12 marzo).
- *Logika Paradoksa* [La logica del paradosso], Palazzo della Gioventù, Mosca (1-24 marzo)
- *V storony ob'ekta* [Verso l'oggetto], Kaširka, Mosca (18 aprile-13 maggio).
- Mostra dedicata al Centesimo anniversario dell'architetto Mel'nikov, Manež, Mosca (luglio).
- *Kunst+Kanal. Rhein-Main-Donau*, Mostra dei progetti in concorso, Faber Castell, Nurnberg, Germania (settembre).
- *Photographies*, Grand Palais, Paris, Francia.
- *In de USSR en Erbuiten. 28 Kunsternaars 1970-1990*, Stedelijk Museum, Amsterdam (22 settembre–11 novembre).
- *The Quest for Self-Expression: Painting in Moscow and Leningrad 1965-1990*, Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio, USA (15 settembre-25 novembre).
- *Soviet Contemporary Art*, dalla Collezione Kniga, Soho, New York, USA (28 aprile–5 maggio). .
- *Drugoe Iskusstvo* [L'Altra Arte], Galereja Tret'jakovskaja, Mosca (28 dicembre 1990-16 aprile 1991).

1991

- *Back to square one*, Berman – E.N. Gallery, New York, USA (9–29 marzo).

- *Soviet Contemporary Art: From Thaw to Perestroika*, Collezione del Museo d'Arte contemporanea Caricyno, Setagaya Art Museum, Giappone (18 maggio-23 giugno)

- *Shared Earth*, Peterborough Museum & Art Gallery (23 maggio–20 luglio); Aberdeen Art Gallery (24 agosto-14 settembre); Grundy Art Gallery, Blackpool (28 settembre–2 novembre); Wakefield Museum & Art Gallery (18 gennaio-22 febbraio 1992); York City Art Gallery (29 febbraio-5 aprile 1992); Salford Museum & Art Gallery (15 aprile-6 maggio 1992); Usher Gallery, Lincoln (16 maggio-21 giugno 1992). Regno Unito, Scozia.

- *Sem' Večerov* [Sette Notti (Lianozovo-Mosca. Artisti e poeti)], dalla collezione di Vselvolod Nekrasov, Museo letterario statale, Mosca (27 marzo-16 aprile).

- *Artistas Rusos Contemporaneos no vacio*, Auditoria de Galicia, Santiago de Composte, Spagna (11 maggio-30 giugno)

- *Die Kunst von innen Bittend*, Collezione Lenz Schoenberg, Das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Tirolo, Austria (12 luglio-1 settembre).

- *El Apartamento, El Sueño del Coleccionista*, Galeria Fernando Duran, Madrid, Spagna (4 luglio-settembre).

- *La Base au Pays des Soviets*, Centre D'art Contemporain, Levallois-Perret, Paris, Francia (9 Agosto–7 settembre).

- *Iz proizverdenij sovremennych russkich avtorov* [Dal lavoro di artisti russi contemporanei], Museo del DIstretto di Beneshev, Praga (5-22 settembre).

- *IX Salon de los 16*, Palacio De Velazquez, Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia, Madrid, Spagna (16 settembre-31 ottobre).

- *Kartiny vozvraščajutsja v Rossiju, ostajutsja v Rossii* [I quadri stanno tornando in Russia, i quadri rimangono in Russia], Parigi, Mosca, New York, Casa Centrale degli Artisti, Mosca (17-29 settembre).

1992

- *Kollekcija Lenza Schonberga* Collezione Lenz Schoenberg, Galeria Zacheta, Varsavia, Polonia (28 febbraio-5 aprile)
- Primo Festival Internazionale dell'Arte "Sacharov", Museo Statale di Belle Arti, Niznij-Novgorod, Russia (agosto-settembre)
- Partecipazione alla lavorazione di un documetario retrospettivo sul filosofo Merab Mamardashvili "Socrate in duello", diretto da Tamara Dularidze.
- *Herbarium: The Photographic Experience in Contemporary Russian Art*, Fotogalerie Wien, Kunsthalle Exnergasse, Vienna, Austria (3 giugno-3 luglio).
- *Bilder und Gedichte* [Immagini e poesie], Collezione di Vsevolod Nekrasov, Kunstmuseum Bochum. Germania (27 giugno-26 luglio).
- *Moscow Romanticism*, dalla collezione dell'azienda 'Carat', Gallery BONFI Offers, Casa Centrale degli Artisti, Mosca (3 giugno-5 luglio).
- Collezione d'arte contemporanea Rinako, Casa Centrale degli Artisti, Mosca (dicembre)-Parigi (gennaio) 1993.

1993

- *Collection d'Art Contemporain RINACO. Moscou 1993*, Caisse des Depots et Consignations - 56 rue Jacob, Paris, Francia (23 gennaio -24 aprile).
- *Curiosities naturelles* Sei artisti alla ricerca della natura: Ivan Chabanaud, Piero Gilardi, Francisco Infante, Werner Klotz, Otmar Sattel, Thomas Shannon. La Maison Des Arts Antony. Paris, Parc Bordeaux, Rue Veipeau (30 settembre-13 dicembre).
- *Adresse provisoire pour l'art contemporain russe*, Musee De La Poste, Paris, Francia (25 maggio-2 agosto).
- *The Art of the One family: punk, apology or embarrassment*, Regina Art Gallery, Mosca.
- *Art Frankfurt*, Francoforte, Germania.

1994

- *Art of Contemporary Photography: Russia, Ukraine, Belarus*, Progetto: Art of photography in Russia: From origins to our time. Casa Centrale degli Artisti, Mosca (12 gennaio-4 febbraio)
- *Net i knoformisty*Maggio. Museo Dunikowski, Palazzo Kulikarne, Dipartimento del Museo Nazionale di Varsavia (maggio); Museo di Stato Russo, San Pietroburgo (luglio-agosto)
- *Europa, Europa. Das Jahrhundert Der Avantgarde in Mittel und Osteuropa* [Europa, Europa. Gi anni dell'Avanguardia nell'Europa Centrale e Orientale], Bonn, Germania (27 maggio-16 ottobre).
- *Lico v svoem prostranstve* [Soggetto nel tuo spazio], Galleria Moscow Fine Art, Mosca (19 ottobre-11 novembre).
- *Socium galereja-galereja v žurnale*, Mosca (4-17 novembre)
- *Sovremennaja russkaja grafika* [Grafica russa contemporanea], Novosibirsk, Russia (15-25 novembre)
- *Utopija*, Museo Ščusev, Mosca (21 dicembre 1994-31 gennaio 1995).

1995

- *Kunst im Verborgenen Nonkonformisten Russland 1957-1995* [L'Arte nella Russia nascosta non conformista 1957-1995], Wilhelm–Hack Museum, Ludwigshafen, Germania.
- *Neue Fotokunst aus Russland* [Nuova arte fotografica dalla Russia], Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Germania (11 dicembre 1994-15 gennaio 1995).
- *Neue Fotokunst aus Russland* [Nuova arte fotografica dalla Russia], Galerie Im Karmeliterkloster, Frankfurt Am Main, Germania (8 aprile-14 maggio).
- *Der Aufstand der Bilder. Moskauer Maler 1974-1994* [La rivolta delle immagini. Pittori moscoviti 1974-1994], Hallescher Kunstverein E.V. Amburgo, Germania (3-31 marzo).

- *Photo world Moscow. Russia today*, Complesso espositivo di Krasnaja Presnja, Mosca (5-9 giugno).
- *Kunst im Verborgenen Nonkonformisten*, Galerie Karenina, Vienna, Austria (29 maggio-luglio).
- Esposizione della collezione del Museo di Aleksandr Glezer, Museo di Belle Arti Puškin, Mosca (20 settembre-20 ottobre)
- *Chudožnik i ego model'* [Il pittore e la sua modella], MOSCOW FINE ART Gallery, Mosca (28 settembre-28 ottobre).
- Mostra dedicata all'Ottantesimo anniversario dell' Esposizione del "Quadrato nero" di Malevič, Federazione Internazionale degli Artisti, Unesco, Gogol' Bulvar' 10. Mosca (19-29 Dicembre).
- *Russian Images 1966-1995*, Morlan Gallery, Transylvania University, USA (15 settembre-13 ottobre).

1996

- Mostra dedicata al Centodiciottesimo anniversario della nascita di Malevič, Centro Malevič, Prospettiva Kutuzov 22, Mosca (23 febbraio-16 marzo).
- *Art Frankfurt* Edition & Galerie Hoffman, Francoforte, Germania (14-18 marzo)
- *Fotobiennale 96*, Mosca (aprile).
- *Estetika Ottepeli. Novoe russkoe iskusstvo meždu 1956 i 1962 gg.* [L'Estetica del Disgelo. La nuova Arte Russa tra il 1956 e il 1962], Sala espositica di Kaširka, Mosca (18 aprile-2 maggio).
- *Iz istorii moskovskogo perfomansa* [Dalla storia della performance moscovita], mettendo un centro alternativo di arte moderna, Mosca (11 aprile-11 maggio).
- *Artothek*, Casa Centrale degli Artisti, Mosca (17-25 maggio).
- *Nonkonformisty. Vtoroj russkij avangard 1955-1988* [Non conformisti. La seconda avanguardia russa 1955-1988.], Collezione di Bar-Gera,

Museo di Stato Russo, San Pietroburgo (3 giugno-10 luglio); Galleria Statale Tret'jakovskaja, Mosca (23 luglio-25 agosto); Institute of Arts 'Städel' e Kunsthalle di Francoforte sul Meno (25 settembre-18 dicembre).

- *Letnjaja Vystavka* [Mostra estiva]. MOSCOW FINE ART Gallery, Mosca (4 luglio-1 settembre).
- *Non conformist art from the Soviet Union 1956-1986*,The Norton and Nancy Dodge collection, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University, New Jersey, USA..
- *Architecture of a Landscape*, Limerick, Irlanda (22 luglio-17 agosto).
- *Ni-versija* [Inversione], Istituto per lo Sviluppo economico di Niznij-Novgorod, Russia (1 settembre-1 ottobre).
- *Dialog stilej i pokolenij* [Dialogo di stili e generazioni], Centro culturale russo, Budapest, Ungheria (10 settembre-10 ottobre)
- *Russkaja utopija: depozitarij* [Utopia russa: un depositario], VI Mostra Internazionale d'Architettura, Biennale di Venezia.
- *Sovremennoe russkoe iskusstvo* [Arte russa contemporanea], collezione Fox Yanstrup e Jens Gregersen, Galleria Statale Tret'jakovskaja, Mosca (29 novembre-29 dicembre).
- *Roždestvenskie podarki* [Regali di Natale], Galereja Kino, Mosca (15 dicembre 1996-1 febbraio 1997)

1997

- *Kredo* [Credo], Fondazione culturale russa, Mosca (14-30 gennaio)
- *From Gulag to Glastnost: Contemporary Art in the USSR/NIS*, International Images Ltd. Sewickley PA, USA (21 marzo-30 aprile).
- *Fotoesrafeta: ot Rodčenko do našixh dnej* [Fotoestafeta: da Rodčenko ai giorni nostri], Galereja A-3, Mosca (30 maggio-15 giugno).
- *Chudožnik-Fotograf* [Artista-Fotografo], Centro culturale russo, Budapest, Ungheria (11-26 giugno)

- *Garmonia Konstrastov. Russkoe iskusstvo vtoroj poloviny XX veka* [L'armonia dei contrasti. Arte Russa della seconda metà del XX secolo], Accademia di Belle Arti, Mosca (giugno)

- *Russian constructivist date: care of the present time*, Art Gallery of the University of Maryland, New Hampshire; Dickinson College in Pennsylvania; the World Bank in Washington DC.

- *It's a better world*, Museum Secession, Austria, Vienna (6 giugno-13 luglio); Art Forum Gallery, Merano, Italia.

- *Art-Manege 97*, Mosca (5-10 dicembre)

- *Mir kollecionera-vzgljad sovremennika* [Il mondo dei collezionisti-visto dai loro contemporanei], dalla collezione di E. M.Nutovič, Museo Statale delle Belle Arti Puškin, Mosca (5 luglio-10 agosto).

1998

- *Vtoroj avangard. Grafika* [La seconda avanguardia. Grafica], Galereja 'Dom Naščokin', Mosca (marzo-aprile)

- *Nonkonformisty-Vtoroj russkij avangard 1955-1988* [I Non conformisti: La seconda generazione dell'avanguardia russa 1955-1988], Collezione di Bar-Gera, Museo Statale di Samara, Russia (22 maggio-22 luglio).

- *De novo.* Galleria Nazionale d'Arte di L'vov, Ucraina (22 luglio-15 settembre).

- *Russland zweite Avantgarde* [La secona avanguardia russa], Museum Moderner Kunst, Passau (agosto-ottobre)

1999

- *Russkoe neoficial'noe iskusstvo. Konec 50-x -načalo 80-x* [Arte russa non ufficiale. Fine degli anni '50 - primi anni 80], Collezione statale di Arte Contemporanea presso il Museo Caricyno, CDCh, Mosca (16 marzo-16 aprile)

- *Landshapes*, Southeast Museum of Photography, Daytona Beach, Florida, USA (maggio-settembre)

- *Intermyzej* [Intermuseo], Festival Internazionale di Mosca, Complesso espositivo ZAO Ekspocentr, Mosca (24-27 marzo).
- *Puškinu posvjaščaetsja* [Dedicato a Puškin], Centro Nazionale per l'Arte Contemporanea, (maggio-settembre).
- *Art kommjunikejšn tur -99 g.*, Linz, Austria (1 maggio-10 luglio).
- *Poslevoennyj russkij avangard* [Avanguardia russa del dopoguerra], Collezione di Juri Trajsman, USA, Galereja Tret'jakova, Mosca (maggio-giugno)
- *Ideja muzeja SSSR* [Idea di un museo dell'URSS], Prima mostra-laboratorio. Museo e centro comunitario Andrej Sacharov, Mosca (21 maggio-4 giugno).
- *Positionene der konkreten und konstruktiven Kunst* [Posizioni dell'arte concreta e costruttiva], Die Stiftung Bauhaus Dessau, Galerie und Edition Hoffmann, Friedberg, Germania (2 gennaio-28 febbraio)
- *Živaja forma* [Forma viva], Museo di Belle Arti di Ekaterimburg, Russia (7 luglio-7 agosto)
- *Kniga chdožnika, 1970-1990-e gody* [Il libro d'artista, 1970-1990], dalla collezione del Museo Puškin, Mosca (31 agosto-19 settembre).
- *Klub konstruktivistov-Put' k bespredmetnomu* [Il Club dei Costruttivisti. Il metodo non figurativo], Galereja 'Dom' (Casa dell'arte amatoriale), Mosca (13-24 ottobre).
- La mostra del Simposio Internazionale-en plein air Ural, insediamento Čusova, regione di Ekaterinburg (30 giugno-16 luglio); Fondazione Russa per la Cultura, Mosca (14 ottobre).
- *Art Manež*, Galereha Ridžina e collezione Osecimskoj, Mosca (dicembre)
- *Russkoe sovremmennoe iskusstva. Vtoraja polovina XX veka* [Arte contemporanea russa. La seconda metà del XX secolo], Kolodzei Art Foundatio, USA; Niemen, Normandia (ex galleria Cvetkov); Mosca (dicembre).

- *Kunst im Untergrund. Nonkonformistische Kunstler Aus Sowjetunion* [Arte nel sottosuolo. Arte non comformista dall'Unione Sovietica], Albertina (10 dicembre 1999-20 febbraio 2000).

2000

- *Fotogalaereja Glaz*, Casa Moscovita della Fotografia, Centro d'Arte contemporanea di Mosca, (10 febbraio-1 marzo)
- *Salon 2000* Progetto "Chudožnik-Vremija", Confederazione Internazionale degli Artisti dell'Unione (MKSCh) e Museo di Stato di Ricerca di Architettura Ščuseva. Curatore: Ju.Zlotnikov. Mosca (16-26 marzo).
- *Levoj, levoj* [Sinistra, Sinistra], Mostra di avanguardia russa degli anni '10 e '60, Museo e Galleria Nuovo Hermitage, Mosca (23 marzo-23 aprile).
- *ARCO*, Fiera Internazionale d'Arte di Madrid, Galleria Moscow FINE ART, (17-27 aprile).
- *Transito*, Centro Cultural Templo De San Marcos. Toledo, Spagna (15 aprile-15 maggio).
- *Landshapes: Record of an Action*, The von Liebig Art Center, Frederick O.Watson Gallery, Naples, Florida, USA (27 maggio-22 luglio).
- *Dinamičeskie pary* [Coppie dinamiche], Galereja Gel'mana, Mosca (maggio).
- Mostra al Centro culturale russo a Katmandu, Nepal, (aprile-maggio).
- Mostra permanente di arte contemporanea russa. Galereja Tret'jakovskaja, Mosca (dal 25 maggio).
- *Meždunarodnyj forum sovremennogo iskusstva 'More'*[Forum Internazionale d'Arte Moderna], Centro Nazionale per l'arte contemporanea, Sochi, Dagomis, (15-25 ottobre).
- *Serialy* [Serie], Manež, Centro Statale di Arte Contemporanea, Mosca (agosto-settembre).
- *Vtorogo russkogo avangarda* [Seconda avanguardia russa], Collezione Barger, Witten (Bochum), Germania (ottobre-dicembre)
- *Realities and Utopias: Abstract Paiting in the Norton and Nancy Dodge collection of Nonconformist Art from the Soviet Union*, Zimmerli Art Museum, New Jersey, USA (12 novembre 2000-14 gennaio 2001)

- *Artmanež 2000*, Galereja Ridžina, Manež, Mosca (7-13 diecmebre)
- *Ural, Tibet, Bajkal*, Revd (8-22 dicembre), Ekaterinburg (26 Dicembre 2000-21 gennaio 2001), Museo Regionale.
- *Kosmos*, Parigi (settembre)
- *L'Uragano del tempo. Arte russa ed Est-Europea. 1960-2000*,The Kolodzei Art Foundation, Sanremo, Villa Ormond, Italia (22 Luglio–6 agosto).
- *Landshapes. Records of Actions*, Contemporary Art Center of Virginia, USA (8 dicembre 2000-11 febbraio 2001)

2001

- *Vystraivanie znaka (1984)* [Allineamento del segno], nel contesto delle performance dell'ensemble OPUS Posth e dell' Ensemble Dmitrij Pokrovskij con le musiche di Vladimir Martynov sul testo di Velimir Chlejbnikov di "Una notte in Galizia", Società Filarmonica Statale Moscovita (Padiglione Čajkovskij), (6 febbraio).
- *Russland's zweite Avantgarde* [La seconda avanguardia russa], Galerie Karenina, Vienna, Austria (15 gennaio- fine febbraio).
- *Napravlenie: Vostok. Na puti k Gimalajam* [Direzione: Est. Verso l'Himalaya], Galereja Kino, spazi del "Nuovo Maneggio", Mosca (8-16 aprile).
- *Vystavka sovemennogo iskusstva* [Mostra d'arte contemporanea], Galleria d'Arte Regionale, Novosibirsk (22 febbraio-22 giugno)
- *Slajdartefaktov*, dimostrazione nel contesto della nuova conferenza "Spazi Sacri-le tradizioni spirituali e il contesto culturale contemporaneo", Conservatorio Statale di Mosca Čaikovskij, (19-20 aprile).
- *Art Moskva* V Fiera Internazionale d'Arte, Casa Centrale degli Artisti, Mosca (24-29 aprile)
- *Grani* [Sfaccettature]. Museo e Centro espositivo di Volgograd (4-28 settembre); Museo di Arte Contemporanea, Plastova (5-27 ottobre); Ulyanovsk.

- *Vnutrennjaja Azija* [Asia interna], Biškek, Almaty, San Pietroburgo, Kaliningrad, Kazan, Machačkala, Kemerovo (gennaio-ottobre); Galereja Valencia (5-15 giugno).

- *Abstrakcika v russkom iskusstve* [L'Astrazione nell'Arte russa], Museo di Stato russo. Pietroburgo, (dicembre 2001-febbraio 2002).

- *"4+4" Two generations of Russian avant-garde*, Mimi Ferzt Gallery (20 settembre–7 ottobre).

2002

- *Maskvos laikas (Moskovskoe vremija)* [Tempi moscoviti], Siuolaik-Inio Meno Centras, Vilnus, Lettonia (31 gennaio-31 marzo)

- *Abstraktoe-Real'noe* [Astratto-Reale] Sala espositiva dell'Unione degli Artisti di Mosca (12-26 febbraio).

- *Malen'kij traktat o pejzaže* [Piccolo trattato sul paesaggio], Fotobiennale, Collezione della Fondazione Nazionale per l'Arte Contemporanea di Parigi, Manež, Mosca (29 marzo-20 aprile).

- Mostra dedicata al Decimo anniversario della NCCA, NCCA, Mosca (agosto).

- *V buchte radosti* [Nella baia della gioia], Festival di arte contemporanea, Installazione "FIFTY - FIFTY", Mosca, pensione Kljazminskoe vodochranilišče" (30 agosto-1 settembre).

- *Vnutrennjaja Azija* [L'Asia interna], Galleria d'Arte di Novosibirsk (2001); Galleria Tengri Umai, Kazakhstan, Almaty (2002); Museo Nazionale di Belle Arti del Kirghizistan 'G. Aitiev', Bishkek (2002).

- *Letnjaja vystavka* [Mostra estiva], Galereja Krokin, Mosca (16 luglio-10 settembre).

- *Manež: 40 let nonkonformistskogo iskusstva* [Maneggio: 40 anni di arte non conformista], Manež, Mosca (6-13 ottobre)

2003

- *Moskovskaja abstrakcija. Vtoraja polovina XX veka* [L'astrazione moscovita. La seconda metà del XX secolo], Galereja Tret'jakovskaja, Mosca (24 gennaio-24 marzo).
- *O...bol'nom strelke - šestidesjatniki - Vysockomu* [Agente libero-sessantista-Vysockij], Centro Culturale e Museo Vladimir Vysotskij; Galleria Sam Brook, Mosca (21 gennaio- 6 febbraio).
- *Grafika XX-go veka -novye postuplenija* [Grafica del Novecento - Nuovi arrivi], galereja Tret'jakova, Mosca (18 aprile-1 giugno).
- *Vom Foto zum Bild..*, Galerie und FRT Management Marina Sandmann, Berlin (25 aprile-7 giugno).
- *Art Moskva*, Casa Centrale degli Artisti, Mosca (5-8 maggio).
- *Gudzon-Volga* [Hudson-Volga], Galleria nazionale di Beljaevo, Mosca (11-25 giugno).
- *Persecuted art and artists under totalitarian regimes in Europe during the 20th century*, dalla collezione Bar-Gera, Museum of Persecuted art, Ashdod, Israele. (22 giugno).
- *Georgij Kostakis i ego vremija* [Georgij Kostakis e il suo tempo], Casa moscovita della nazionalità, (15-25 luglio)
- *Čërno-beloe kino* [Cinema in bianco e nero], Galereja Kino, 'Novyj Mane1vz', Mosca (23-30 luglio)
- *Homage to...Görbelheimer Mühle*, Galerie & Edition Hoffmann, Friedberg, Germania (5 luglio-13 settembre).
- *Berlin-Moskau 1950-2000*, Martin Gropius Bau, Berlin (28 settembre 2003-5 gennaio 2004); Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau, 21 marzo-15 luglio 2004).
- *Artmanež 2003*, Galereja Kino, Mosca (4-10 dicembre).
- *Portret chudožnika v inter'ere* [Ritratto dell'artista all'interno], Galereja 'Novyj Ermitaž', Mosca (9 dicembre 2003-16 gennaio 2004)

- *Stalker*, opere della collezione non conformista di Tat'jana Kolodzej, Casa del Cinema dell'Unione dei Cineasti della Russia, Mosca (10-17 dicembre).

- *Novyj otccët* [Nuovo conteggio], Russia Digitale insieme a SONY, Casa Centrale degli Artisti, Mosca (20 dicembre 2003-11 gennaio 2004).

2004

- *Panteon russkogo andergraunda* [Pantheon dell'Underground russo], Galereja "Novyj Ermitaž", Mosca (11 febbraio-2 aprile)

- *Ot Rodčenko do našich dnej* [Da Rodčenko ai nostri giorni], Casa moscovita della Fotografia (24 febbraio-9 marzo).

- *Nebo* [Cielo], Galleria "Sam Brooke", Casa-Museo di Vysotskij, Mosca.

- *Art-Moskva*, Collezione Claire Saboretti, Galereja Rižina, Casa Centrale degli Artisti, Mosca (25-31 maggio).

- *Novye postuplenija* [Nuovi arrivi], Centro Nazionale per l'arte contemporanea, Mosca (19 agosto-15 settembre).

- *Napravlenie: Sever, napravlenie: jug* [Direzione: Nord, direzione: sud], Galereja Kino, Manež, Mosca (23 agosto-8 settembre).

- *Pejzaž* [Paesaggio], Fine Art Gallery, Mosca (10 novembre-8 dicembre).

2005

- *Avantgarde im Untergrund. Russische Nonkonformisten aus der Sammlung Bar-Gera* [Avanguardia nel sottosuolo. I Non conformisti russi dalla collezione Bar-Gera], Kunstmuzeum Bern. Berna (3 febbraio–24 aprile).

- *Soobščniki. Kollektivnye i interaktivnye proizvedenija v russkom iskusstve 1960-2000* [Complici. Opere collettive ed interattive di arte russa nel 1960-2000], I Biennale di Arte Contemporanea di Mosca, Galereja Tret'jakovskaja, Mosca (28 gennaio-28 febbraio).

- *Aktual'naja mobilografija*, Museo Casa moscovita della Fotografia, Mosca (18 aprile-maggio)

- *Art-Moskva*, Galereja Ridžina (24 -29 maggio); Casa Centrale degli Artisti.
- *Varšava-Moskva* [Varsavia-Mosca], Galereja Tret'jakova, Mosca (25 marzo–12 giugno).
- *Kuda begut sobaki* [Dove corrono i cani], Galereja Tret'jakova, Mosca (25 maggio-25 giugno).
- *Prem'era kollekcii* [Anteprima della collezione], Galereja "Novyj Ermitaž", Mosca (22 giugno-29 luglio).
- *RUSSIA!*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York City, USA (15 settembre 2005-12 gennaio 2006).
- *IV Biennial of contemporary russian graphic and sculpture*, C.A.S.E. Museum of Contemporary Russian Art, Jersey City (dicembre-gennaio)

2006

- *Kunstler einer europaischen Bewegung Sammlung Lenz Schonberg 1956-2006*, Museum Der Moderne, Salzburg Monchsberg. (21 gennaio-26 marzo)
- Mostra della collezione di A. Glezer, Galereja "A-3", Mosca (9 marzo-9 Aprile)
- *RUSSIA!*, Solomon R.Guggenheim, Bilbao, Spagna (27 marzo-27 settembre)
- Esposizione della collezione Dudakov-Kashuri, Museo delle Collezioni Private, Mosca (21 febbraio-2 aprile).
- *Vlop-Art*, Musee De La Poste, Collezione Georges Machare, Parigi (30 gennaio-9 settembre).
- *Kinetičeskie i vizual'nye poiski v Italii i russkie svidetel'stva* [Ricerca cinetica e visuale in Italia e nella testimonianza russa], Museo di Stato Ermitaž, San Pietroburgo (25 maggio-25 luglio).
- *Soviet Alternative Art (1956-1988) from the Costakis collections*, State Museum of Contemporary Art, Collezione Costakis, Tessalonica, Grecia (7 giugno-7 settembre)

- *Sotheby's*, London (31 maggio).
- *Sotheby's*, Olympia, London (1 giugno)
- *Evropejskij neokonstruktivizm 1930-2000 Bratislava-Moskva* [Neo-costruttivisti europei 1930-2000, Bratislava-Mosca], Museo di Arte Moderna di Mosca, (10 novembre-10 dicembre)
- Esposizione della collezione di Michail Alšibaja, Museo di Arte Moderna di Mosca (10 novembre-10 dicembre).
- *Fotoestafeta ot Rodčenko do našich dnej* [Foto-staffetta da Rodčenko ai giorni nostri], Pagine di storia della fotografia sovietica e contemporanea russa. Manež, Mosca (10 novembre-11 dicembre).
- *Soviet Dis-Union: Socialist Realist and Nonconformist Art*, The Museum of Russian Art, Minneapolis, Minnesota, USA.
- *Against Kandinsky*, Museum Villa Stuck, Munchen, Germania (23 novembre 2006-18 febbraio 2007).

2007

- *Sotheby's*, Modern and Comporary Russian Art, London (15 febbraio).
- *Dviženie. Evoljucija. Iskusstvo* [Movimento. Evoluzione. Arte.] Sala espositiva della Fondazione Culturale "Ekaterina", Mosca (21 maggio); II Biennale d'Arte Contemporanea di Mosca (20 febbraio-4 Aprile).
- Festival Internazionale di Arte Contemporanea di Pandus, dedicato ai monumenti architettonici in via d' estinzione. Casa Comune, Mosca, (14-15, 21-22 aprile).
- *The Russian sale*, Bonhams, London (31 maggio).
- *Russian Art*, Sotheby0s, London (12 june).
- *Z mesta von. Umenie v prirode* [Fuori dalla città], Galeria Mesta, Bratislava (settembre-dicembre).
- *Moskva-N'jujork, Seans odnovremennoj igry* [Mosca-New York, un gioco simultaneo], dalla collezione d'arte russa e dell'Europa orientale della Kolodzej Art Foundation, Centro Nazionale per l'arte contemporanea, Mosca (15 ottobre-11 Novembre).

- *Vtoroj russkij avangard. Novye postuplenija v kollekciju Valerija Dudakova* [La seconda avanguardia russa. Recenti aggiunte alla collezione di Valerij Dudakov], Museo e Galleria "Nuovo Hermitage", Mosca (18 ottobre-11 novembre).

- *Moi sovremenniji* [I miei contemporanei]. Collezione V. Dudakova e M.Kashuro, Galleria "Nuovo Hermitage", Mosca (24 ottobre-23 novembre).

- *Stichija sveta* [Elemento di luce], Museo Centrale di Stato di Storia Contemporanea della Russia, Mosca (17-23 dicembre).

- *Nonobjective*, Mimi Ferzt Gallery, New York, USA (13 dicembre 2007-11 gennaio 2008)

- *Nonkonformisty. Druha ruska avangarda 1955-1988* [Non conformisti. Seconda avanguardia russa 1955-1988], collezione Bar-Gera, Galleria Nazionale Slovacca, Bratislava (14 novembre 2008-22 febbraio 2009).

- *Alisa v strane čudes* [Alice nel Paese delle Meraviglie], Progetto di Paulina Lobačevskij, Spazi espositivi della Casa di Čechov, Mosca (17 dicembre 2008-8 febbraio 2009).

2008

- *Russian contemporary art*, Sotheby's, London (12 marzo).

- *Russische Avantgarde wurzeln der Sammlung otten* [Radici dell'avanguardia russa dalla collezione Otten], Hoynems, Austra (aprile-luglio).

- *Art Moskva 2008*, Casa Centrale degli Artisti (14-18 maggio); Galereja Polina Lobačevskij, progetto "Dialogo" installazione video (artefatti e la Roma di Fellini); Galereja Ram Radioartemobile, Roma.

- *Ot futurizma i minimalizmu* [Dal futurismo al minimalismo], progetto italo-russo "Vortice di futurismo", Mosca (22 settembre).

- *Cold war and modern design 1945-1970*, Victoria and Albert Museum, South Kensington, London (settembre 2008–febbraio 2009).

- *Art Manež 2008*, Progetto della Galereja Polina Lobačevskij "Meridiano Nevoso", Mosca (3-7 dicembre).

2009

- *Étude to Art Object*, Museo d'Arte Moderna di Mosca (14 febbraio-6 settembre).
- *Vo vremeni* [In tempo], mostra fotografica, Casa Centrale dei lavoratori dell'arte (CDRI), Mosca (4-14 giugno).
- *Antik-Avangard*, Festival di Arte Contemporanea, Crimea, Sebastopoli, Hersonissos (25 settembre-5 ottobre)
- *Russland zweite Avantgard* [La seconda avanguardia russa], Galeria Karenina, Vienna (12 ottobre-5 novembre).
- *Pandus in cosmos i revoljucija soznanija* [Pandus nel Cosmo e coscienza rivoluzionaria], Festival Internazionale delle Arti di Pandu-2009. Padiglione "Cosmos" (9-11 novembre).
- *Anatolij Brusilovskij: Panteon russkogo andergraunda* [Anatolij Brusilovskij: Pantheon dell'underground russo], Museo d'Arte Moderna di Mosca (7 novembre-6 dicembre).
- *Proč' iz goroda. Iskusstvo i prirode.* [Lontano dalla città. L'arte in natura], NCCA, Mosca (30 novembre-27 dicembre).
- *Four perspectives through the lens: Soviet art photography in the 1970s-80s*, Zimmerli Art Museum, New Jersey, USA (3 ottobre 2009-28 marzo 2010).
- *Ševa's blue horizon: the poet Ševa Nekrasov and artists of unofficial Moscow*, Zimmerli Art Museum, New Jersey, USA (11 novembre 2009–30 maggio 2010).
- *Avtoportret* [Autoritratto], Museo di Arte Moderna e Galleria di Belle Arti, Mosca (8 dicembre 2009-10 gennaio 2010)
- *Doors Open Day: A Mansion, A Gymnasium, A Clinic, A Museum*, Museo d'Arte Moderna di Mosca (16 dicembre 2009-14 marzo 2010).

2010

- *Vizual'noe/Umozritel'noe* [Visuale/speculativo], Centro Nazionale per le Arti Contemporanee (NCCA), Mosca, (22 febbraio-28 marzo).

- *Iskusstvo 'Prevjaščee mir'* [L'arte di guidare il mondo], Galereja Mytiščinskaja, dal fondo NCCA, Mytišči (12 marzo-11 aprile).
- *Vsegda drugoe iskusstvo* [Sempre Altra Arte], selezione delle opere dalla collezione di Viktor Bondarenko, Museo Nazionale di Arte Moderna dell'Accademia Russa delle Arti, Mosca (13 aprile-23 maggio); Perm Museum of Contemporary Art PERMM, Perm (luglio-agosto).
- *RUSSIE! Memoria mistificazione immaginario (arte Russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti)*, Venezia, Ca' Foscari Esposizioni (22 aprile–25 luglio).
- *El Cosmos de la vanguardia rusa, arte y exploracion especial 1900-1930*, Sala de exposiciones de la fundacion Botin, Santander (24 giugno-19 settembre)
- *Nebo* [Il Cielo], Museo di Stato Russo, San Pietroburgo (12 agosto-30 novembre).
- *Damy i kavalery* [Dame e cavalieri], Galereja Polina Lobačevskij, ART-Moskva, Casa Centrale degli Artisti, Mosca (2-26 settembre)
- *90-J*, Mostra dedicata al Ventesimo anniversario dell'apertura della galleria, Galereja Krokin, Mosca (16 settembre-10 ottobre).
- *Pole dejstvija. Moskovskaja konceptual'naja škola i eë kontekst 70-80-e gg- XX veka* [Il Campo dell'Azione. La Scuola del Concettualismo Moscovita e il suo contesto (anni '70-'80)], Fondazione Culturale Ekaterina, Mosca (22 ottobre-10 dicembre).
- *Malen'kij princ v Moskve* [Il Piccolo Principe a Mosca], progetto artistico, Galereja Paulina Lobačevskij nella casa di Čechov, Mosca, (15 dicembre 2010-15 marzo 2011).
- *The Cosmos of the Russian Avant-Garde: Art and Space Exploration, 1900-1930*, State Museum of Contemporary Art, Collezione Costakis, Tessalonica, Grecia (10 dicembre 2010-27 marzo 2011).

2011

- *Zemlja. Kosmos. Gagarin* [Terra. Spazio. Gagarin], Galereja Krokin, Mosca (14 aprile-15 maggio)

- *Čto kasaetsja duchovnych tradicij v russkokm iskusstve* [Cosa tocca la tradizione spirituale nell'Arte russa], dalla Fondazione Kolodzej, Chelsea Museum of Art, New York, USA (20 aprile-7 maggio)

- *Dialog uber grenzen die Sammlung Riese* [Dialogo ai margini della collezione Riese], Galerie Stredoceskeho kraje, Kutna Hora/Praga (25 giugno-25 settembre 2011); Leopold Hoesch Museum& Papiermuseum Duren (4 dicembre 2011-19 febbraio 2012); Angermuseum Erfurt (4 marzo-6 maggio 2012); Schloss Achberg, Landkreis Ravensburg (16 giugno-7 ottobre 2012); Die Lubecker Museen, Kunsthale Sankt Annen (21 ottobre 2012- 27 gennaio 2013); Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg (17 febbraio-12 maggio 2013).

- Apertura del Museo del monastero della Santa Trinità di Novo Golutvino (28 agosto).

- *Glaza iščut golovu dlja poselenija* [Gli occhi cercano la testa per l'occupazione], Museo di Belle Arti di Lodz, Polonia (30 settembre-11 dicembre).

- *Polëty vo sne i najavu* [Voli nei sogni e nella realtà], Galereja Proun, Mosca (26 settembre-30 novembre).

- *Proaches. 'Rjadom'. L'avant-garde/etnographie/art contemporain*, Galerie PROUN, Paris (18–28 novembre).

- *Dviženie po spirali* [Il movimento della spirale]. Galleria Proun, Mosca (13 dicembre 2011-13 febbraio 2012).

- *Cirk* [Circo], Galereja Polina Lobačevskij nella casa di Čechov, Mosca, (15 dicembre 2011-15 febbraio 2012)

2012

- *Snow*, Nadja Brykina Gallery, Zurich (11 gennaio-1 marzo).

- *Kazimir Malevič: 'znaki proischodjat ot nas'* [Kazimir Malevič, "i segni vengono verso di noi"], Mostra in occasione dell'anniversario di Kazimir Malevič 1879-1935, Galleria Nadia Brykina, Mosca, Zurigo (23 febbraio-14 marzo).

- *Novaja Ekspozicija Novejšich Tečenij* [Nuova mostra di arte contemporanea], Galerja Tret'jakovskaja, Mosca (dal 17 maggio).
- *Total'naja ironija* [Ironia totale], Galereja Beljaevo, Mosca (12-20 maggio).
- *Tol'ko iskusstvo* [Solo Arte], Galereja Krokin, Mosca (12 luglio-2 settembre).
- *Muzej- Vzgljad fotografa* [Il Museo: Guardando il fotografo], Museo Statale di Belle Arti Puškin, Mosca (24 luglio-2 settembre).
- *Za železnym zanavesom. Oficial'noe i nezavisimoe iskusstvo v Sovetskom Sojuze i Pol'še, 1945-1989* [Dietro la cortina di ferro. Arte ufficiale e indipendente, in Unione Sovietica e in Polonia, 1945-1989], Museo di Arti decorative e applicate, Mosca (21 agosto-8 ottobre).
- *Breaking the Ice: Moscow Art, 1960-80s* , Saatchi Gallery, London (21 novembre-24 febbraio).
- *Perestroika Liberalization and Experimentation-The mid/late 1980s-2010s*, Winter Street Studios (16 marzo-19 aprile).

2013

- *Concerning the Spiritual In Russian Art, 1965-2011.* Selezioni dalla collezione della Kolodzei Art Foundation, Museo di Arte Russa (TMORA), (26 gennaio-9 giugno).
- *Nebo* [Il cielo], Galereja Krokin, Mosca (12 marzo-22 aprile).
- *ARTisARTisART*, Museo d'Arte Moderna di Mosca (25 novembre 2011-2 settembre 2012).
- *Dreams for those who are awake*, V allestimento tematico del Museo d'Arte Moderna di Mosca (1 marzo-3 novembre).
- *Russian Art after Perestroika*, Vestsjaellands Kunstmuseum, Danimarca (28 settembre 2013-12 gennaio 2014)

Bibliografia

[()] *Nova Tendencija 3*. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, Muzej za imjetnost i obrt and Centar za industrijsko oblikovanije, 1965.

[Aguiriano(1994)] M. Aguiriano. Interview with Francisco Infante, 1994. URL `http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/english/interview.htm`.

[Alpatova(2005)] I. Alpatova. *Drugoe iskusstvo. Moskva 1956-1976. K chronike chudožestvennoj žizni*. Galart-Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva, 2005.

[Baigell(1995)] R. Baigell. *Soviet Dissident Artists: Interviews after Perestroika*. Rutgers University Press, 1995.

[Bakshtein(1994)] J. Bakshtein. Russian photography and its contexts. *Art Journal*, 53(2):43–44, 1994.

[Bakshtein(1995)] J. Bakshtein. *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956-1986*, chapter Nonconformist Traditions and Contemporary Russian Art: a View from Moscow, pages 332–337. Thames and Hudson, 1995.

[Barbieri and Burini(2010)] G. Barbieri and S. Burini. *Russie!Memoria/Mistificazione/Immaginario. Arte russa del 900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*. Terra Ferma, 2010.

[Borgs(2012)] J. Borgs. Between 'comrades' and 'fags': Kinetic artist vyacheslav koleichuk and his era. *Studija*, 1(82):60–73, 2012.

[Borofsky(1994)] A. Borofsky. Conceptual Photography in the Russian Museum. *Art Journal*, 53(2):40–42, Summer 1994.

[Bowlt(1976a)] J. E. Bowlt. *Russian Art, 1875-1975: A Collection of Essays*. Ardent Media, 1976a.

[Bowlt(1976b)] J. E. Bowlt. *Russian art of the Avant-Garde: Theory and Criticism (1902-1934)*. New York: The Viking Press, 1976b.

[Bowlt(1995)] J. E. Bowlt. *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956-1986*, chapter Discrete Displacement: Abstract and Kinetic Art in the Dodge Collection., pages 294–392. Thames and Hudson, 1995.

[Bowlt and Misler()] J. E. Bowlt and N. Misler. Infant of Infinity. URL `http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/english/critique.htm`.

[Bowlt(1998)] J.E. Bowlt. *Legacy of the Russian Avant-Garde, in Forbidden Art: The Postwar Russian Avantgarde, exh. cat.* Distributed Art Publishers, 1998.

[Branden(2000)] J. Branden. White on White. *Critical Inquiry*, 27(1):90–121, Autumn 2000.

[Buchloh(1984)] B. Buchloh. From Faktura to Factography. *October*, 30: 82–119, Autumn 1984.

[Burini(2005)] S. Burini. Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito. *eSamizdat*, 3(2/3):65–82, 2005.

[Burini(2008)] S. Burini. Il fecondissimo nulla: alcuni esempi di semiotica dello zero nel concettualismo russo. *ANNALI DI CA' FOSCARI*, XLVII (2):191–223, 2008.

[Caramel and Granzotto(2006)] L. Caramel and G. Granzotto. *Alberto Biasi: testimonianze del cinetismo e dell'arte programmata in Italia e in Russia*. 2006.

[Chambard(2009-2010)] M. Chambard. *L'Art non officiel soviétique de l'U.R.S.S. à l'Occident de 1956 à 1986. Deux parcours: Oskar Rabine et la revue A-Ya*. PhD thesis, Université de Grenoble, 2009-2010.

[Compton(1976)] S. Compton. Malevich's Suprematism: The Higher Intuition. *The Burlington Magazine*, 118(881):576–583+585, August 1976.

[Corrada(1992)] M. Corrada. On Some Vistas Discosed by Mathematics to the Russian Avant-Garde: Geometry, El Lissitzky and Gabo. *Leonardo*, 25(3/4):377–384, 1992.

[Cortenova(2000)] G. Cortenova. *L'arte vietata in U.R.S.S., 1955-1988: non conformisti dalla collezione Bar-Gera*. Milano: Electa, 2000.

[Crowley(2011)] D. Crowley. The art of cybernetic communism, 2011. URL `http://faktografia.com/2011/09/13/the-art-of-cybernetic-\communism/`.

[Di Ruocco(2011)] A. Di Ruocco. *The Buddhist world in modern Russian culture (1873-1919): Literature and visual arts*. PhD thesis, University of Southern California, 2011.

[Douglas(1975)] C. Douglas. Suprematism: The Sensible Dimension. *Russian Review*, 34(3):266–281, July 1975.

[Eco(1962)] U. Eco. *Arte programmata: arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*. Milano: Galleria Vittorio Emanuele II, 1962.

[Eco(1972)] U. Eco. *Opera apera: forma e indeterminazione nelle poetice contemporanee*. Milano: Bompiani, 1972.

[Efimova(1993)] Manovich L. Efimova, A. *Tekstura*. University of Chicago Press, 1993.

[Epstein()] M. Epstein. The Origins and Meaning of Russian Postmodernism. URL `http://www.emory.edu/INTELNET/af.rus.postmodernism.html`.

[Epstein(1995)] M. Epstein. *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russia*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1995.

[Erofeev(1995)] A. Erofeev. *Non-Official Art*. Craftsman House, 1995.

[Erofeev(2002)] A. Erofeev. *Primary Documents: a sourcebook for eastern and central and european art since the 1950s*, chapter Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s, pages 37–52. New York: Museum of Modern Art, 2002.

[Erofeev(2005)] A. Erofeev. *Collective and interactive works in Russian art, 1960-2000.* Moskva : Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, 2005.

[Flam(1996)] J. D. Flam, editor. *Robert Smithson: The Collected Writings.* University of California Press, 1996.

[Galeyev(1976)] B. Galeyev. Music-Kinetic Art Medium: On the Work of the Group Prometei (SKB), Kazan, U.S.S.R. *Leonardo*, 9(3):177–182, Summer 1976.

[Galeyev(1994)] B. Galeyev. The First Experiments of SKB Prometei in Video Art. *Leonardo*, 27(5):399–402, 1994.

[Galeyev(2001)] B. Galeyev. Russian Cosmism and the Russian Avant-Garde. *Leonardo*, 34(1):80–81, February 2001.

[Galeyev(1975)] B. M. Galeyev. Skb 'prometei': Its past, present and future. *Interface*, 4(2):137–146, 1975.

[Galeyev(2000)] B.M. Galeyev. Grigory gidoni: Another renascent name. *Leonardo*, 33(3):207–213, 2000.

[Gleser(1977)] A. Gleser. *Oscar Rabine*, chapter Oscar Rabine: Le Soljenitsyne de la peinture. Galerie Jaquester, 1977.

[Golomshtok(1977)] A. Golomshtok, I. et Glezer. *Unofficial art from the Soviet Union.* Londra: Secker and Warburg, 1977.

[Gough(1998)] M. Gough. In the laboratory of constructivism: Karl ioganson's cold structures. *October*, 84:90–117, Spring 1998.

[Groys(1992)] B. Groys. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

[Groys(2002)] B. Groys. *Primary Documents: a sourcebook for eastern and central and european art since the 1950s*, chapter Moscow Romantic

Conceptualism, pages 162–173. New York: Museum of Modern Art, 2002.

[Groys(2008)] B. Groys. *Art Power*. MIT Press, 2008.

[Henderson(1983)] L. Henderson. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton University Press, 1983.

[Hilbersheimer(1960-1961)] L. Hilbersheimer. Kasimir Malevich and the Non-Objective World. *Art Journal*, 20(2):82–83, Winter 1960-1961.

[Hildebrand-Schat(2010)] V. Hildebrand-Schat. Spiegelung, optische Tauschung oder technischer Trick? Die Verkehrung der Welt in den Werken von Francisco Infante-Arana, 2010. URL `www.kunsttex-te.de`.

[Hillings(2002)] V. L. Hillings. *Experimental Artists' Groups in Europe, 1951-1968: Abstraction, Interaction and Internationalism*. PhD thesis, New York University, 2002.

[Infante(1987a)] F. Infante. Artificially Created Spaces: The Projects and Realizations of the ARGO Group. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 5:112–125, 1987a.

[Infante(1987b)] F. Infante. On my concept of the artifact, 1987b. URL `http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/infante/english/manifesto.htm`.

[Infante(1994)] F. Infante. Abstracts. *Leonardo*, 27(5):442–445, 1994.

[Infante(1999)] F. Infante. *Monografija*. NCCA, 1999.

[Infante(2004)] F. Infante. *Francisco Infante: Artefakty, Retrospektiva*. Gosudarctvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva, Moskva, 2004.

[Infante(2006)] F. Infante. *Artefakty*. Moscow Museum of Contemporary Art, 2006.

[Infante and Gorjunova(2003)] F. Infante and N. Gorjunova. *Lo spazio del tempo: cicli di Artefatti italiani*. 2003.

[Infante and Gorjunova(2008)] F. Infante and N. Gorjunova. *V nebesach-oblakach, Katalog vystavski*. Galereja Poliny Lobavchevskoy, Moskva, 2008.

[Infante and Gorjunova(2009)] F. Infante and N. Gorjunova. *Al'piyskij sneg, Katalog vystavki.* Galereja Poliny Lobavchevskoy, 2009.

[Jackson(2010)] M. J. Jackson. *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes.* University of Chicago Press, 2010.

[Johnson(1965)] et Labetz L. Johnson, P. *Khrushchev and the Arts: The Politics of Soviet Culture.* MIT Press, 1965.

[Kasatkina(1968)] E. Kasatkina, E. et Orlova. Dvizhenie v dejstvii. *CMeHa*, (975):16–17, January 1968.

[Kolejčuk(2012)] V. Kolejčuk. *Moja azbuka.* MGChPA imeni S.G. Stroganova, 2012.

[Koleychuk(1994a)] V. Koleychuk. The Dvizheniye Group: Toward a Syntethic Kinetic Art. *Leonardo*, 27(5):433–436, 1994a.

[Koleychuk(1994b)] V. Koleychuk. *Kinetizm.* XX vek, Novoe iskusstvo. Moskva: Galart, 1994b.

[Koleychuk(1994c)] V. Koleychuk, V. et Polyakoff. The Evolution of My Kinetic Work. *Leonardo*, 27(5):395–398, 1994c.

[Kontrelev(2012)] N. Kontrelev. *Mockba Underground: Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov.* Mosca: Virtual'naja Galereja, 2012.

[Kornetchuk(1990)] E. Kornetchuk. *The Quest for Self-Expression: Painting in Moscow and Leningrad 1965-1990*, chapter Soviet Art and the State. Columbus Museum of Art, 1990.

[Kovtun and Douglas(1981)] E. F. Kovtun and C. Douglas. Kazimir Malevich. *Art Journal*, 41(3):234–241, Autumn 1981.

[Krauss(1979)] R. Krauss. Grids. *October*, 9:50–64, Summer 1979.

[Krauss(1981)] R. Krauss. The Originality of the Avant-Garde: a Postmodernist Repetition. *October*, 18:47–66, Autumn 1981.

[Krauss(1994)] R. Krauss. *The Optical Unconscious.* MIT Press, 1994.

[Levinger(1989)] E. Levinger. Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Costructivism. *Leonardo*, 22(2):227–236, 1989.

[Lindsley(2000)] R. Lindsley. Mirror Travel in the Yucatan: Robert Smithson, Michael Fried, and the New Critical Drama. *RES: Anthropology and Aesthetics*, (37):7–30, Spring 2000.

[Lissitzky-Küppers(1980)] Lissitzky-Küppers. *El Lissitzky, Life, Letters, Texts*. Thames and Hudson, 1980.

[Mead(1966)] P. Mead, I. et Sjeklocha. the varvasity: Soviet unofficial art. *Russian Review*, 25(2):115–130, April 1966.

[Morris Reynolds(2002)] A. Morris Reynolds. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*. MIT Press, 2002.

[Mussa(1976)] A. Mussa. *Il gruppo Enne: la situazione dei gruppi in Europa negli anni Sessanta*. Bulzoni, 1976.

[Nakov(1977)] A. B. Nakov. *Kasimir S. Malevic: Scritti*. Milano: Feltrinelli, 1977.

[Neumaier(2004)] D. Neumaier, editor. *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-related Works of Art*. The Dodge Soviet Nonconformist Art Publication Series. Rutgers University Press, 2004.

[Nusberg(1968)] L. Nusberg. Russian Movement Group. *CMeHa*, (1), January 1968.

[Nusberg(1969)] L. Nusberg. Cybertheatre. *Leonardo*, 2(1):61–62, January 1969.

[Nussberg et al.(1978)Nussberg, Ragon, and Spielmann] L. Nussberg, M. Ragon, and P. Spielmann. *Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung Moskau 1962-1977, Katalog*. Museum Bochum, Kunstsammlung, 1978.

[O'Mahoney(2004)] M. O'Mahoney. Juvenile delinquency and art in amerika. *Art on the line*, 1(1):1–18, 2004.

[P. Sjeekocha(1967)] et I. Mead P. Sjeekocha. *Unofficial art in the Soviet Union*. University of California Press, 1967.

[Popper(1967)] F. Popper. *Naissance de l'art cinetiche. L'image du Mouvement dans les art plastiques depuis 1860.* Gauthier-Villars Editeur, 1967.

[Pravdyuk(1994)] Y. Pravdyuk. Musical Light-Painting and the Phenomenon of Form-Movement. *Leonardo*, 27(5):179–381, 1994.

[Railing(1995)] P. Railing. The Idea of Construction as the Creative Principle of Russian Avant-Garde Art. *Leonardo*, 28(3):193–202, 1995.

[Railing(1998)] P. Railing. The Cognitive Line in Russian Avant-Garde Art. *Leonardo*, 31(1):67–73, 1998.

[Reid(1994)] S. E. Reid. Photography in the thaw. *Art Journal*, 53(2):33–39, 1994.

[Roberts(2000)] J. L. Roberts. Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán. *The Art Bullettin*, 82(3):544–567, September 2000.

[Rosenfeld and Dodge(1995)] A. Rosenfeld and N. T. Dodge, editors. *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956-1986.* Thames and Hudson, 1995.

[Rueschemeyer(1985)] I.; Kennedy J. Rueschemeyer, M.; Golomshtok. Soviet emigré artists: Life and work in the ussr and the united states. *International Journal of Sociology*, 15(1/2):i–170, 1985.

[Scammel(1995)] M. Scammel. *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956-1986*, chapter Art and Politics and Politics in Art, pages 49–63. Thames and Hudson, 1995.

[Sharp(2006a)] J. A Sharp. In and around dvizhenie (movement group). *Zimmerli Journal*, (4):76–87, Fall 2006a.

[Sharp(2007)] J. A. Sharp. *Abstract Expressionism: The International Context*, chapter Abstract Expressionism as a Model of Contemporary Art in the Soviet Union, pages 82–95. Rutgers University Press, 2007.

[Sharp(2008)] J. A. Sharp. *Cold War Modern Design 1945-1970*, chapter The personal visions and public spaces of the Movement Group (Dvizhenie), pages 234–241. V&A Publishing, 2008.

[Sharp(2006b)] J.A. Sharp. In and around dvizhenie (movement group). *Zimmerli Journal*, (4), Fall 2006b.

[Tamruchi(1995)] N. Tamruchi. *An Experience of Madness. Alternative Russian Art in the 1960s-1990s.* Roseville East, 1995.

[Tupitsyn(1995)] V. Tupitsyn. *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956-1986*, chapter "Nonidentity Within Identity": Moscow Communal Modernism, 1950s-1980s, pages 64–65. Thames and Hudson, 1995.

[Tupitsyn(2009)] V. Tupitsyn. *The museological unconscious: communal (post) modernism in Russia.* The MIT Press, 2009.

[Tupitsyna(1990)] M. Tupitsyna. *Arte sovietica contemporanea: dal Realismo Socialista ad oggi.* Giancarlo Politi editore, 1990.

[Tupitsyna(1994)] M. Tupitsyna. Against the camera, for the photographic archive. *Art Journal*, 53(2):58–62, 1994.

[Tupitsyna(1995)] M. Tupitsyna. *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956-1986*, chapter On Some Sources of Soviet Conceptualism, pages 303–304. Thames and Hudson, 1995.

[Vanin(2005)] M. Vanin. il mio colore preferito è quello che non fa male: Vladimir jkovlev all'interno della cultura andegraund moscovita. *eSamizdat*, 3(1):141–154, 2005.

[Vergine(1983)] L. Vergine. *Arte programmata e cinetica (1953-1963). L'ultima avanguardia.* Mazzotta, 1983.

[Wilson(2011)] S. Wilson. Moscow Romantic Exceptionalism: The Suspension of Disbelief. *e-flux,*, (29), November 2011. URL `http://www.e-flux.com/journal/moscow-romantic-exceptionalism-\the-suspension-of-disbelief`.