

Viktor Misiano

Visiting Professor: Joseph Kosuth

In Russia gli artisti hanno sempre avuto un ruolo guida rispetto alla società, ma questo è andato completamente perduto nel cambiamento che si è avuto dall'Unione Sovietica alla Russia. Questo sentimento di abbandono è particolarmente drammatico per quanto riguarda il caso russo perché nella tradizione politica russa e nella società russa gli intellettuali hanno sempre avuto un posto di grande rilievo. Più che poeti possiamo definirli profeti, maestri.

Gli intellettuali sono anche scioccati dalla loro stessa incapacità di tenere il livello e la velocità alla quale avvengono i cambiamenti in Russia attualmente. Inoltre, l'Unione Sovietica aveva creato una serie di istituzioni tutto sommato piuttosto generose, che ora comprendiamo essere state molto efficienti e in grado di dare alla società dei punti di riferimento. Oggi questo genere di istituzioni ci potrebbe proteggere, ma le istituzioni centrali sono tutte crollate.

Veniamo alla scena dell'arte, ci sono in questo ambito due tendenze molto sintomatiche: la prima è ossessionata dal desiderio di ristabilire una possibilità di comunicare. Per ristabilire questa capacità di comunicare evidentemente un artista non può rimanere soltanto all'interno della comunità culturale. L'artista non si può neppure rivolgere al pubblico, in quanto mancando le istituzioni manca anche un concetto preciso di pubblico. L'artista è costretto quindi a rivolgersi alla folla. Poiché l'artista si deve rivolgere alla folla, deve elaborare un linguaggio capace di comunicare con la folla. In questo senso diventano obsoleti o comunque impossibili da usare gli i procedimenti logici, le strutture intellettuali. Il livello comunicativo si fa pre-discorsivo in un certo senso, a-logico. Si dovrebbe parlare soltanto se si ha veramente qualcosa da dire, dunque qualcosa di sincero. E peraltro come dimostrare la propria sincerità? È qualcosa che si può fare soltanto testimoniando il proprio parlare attraverso la propria sofferenza addirittura fisica, attraverso il proprio corpo, il proprio sangue, insomma la propria presenza che è qualcosa che va al di là delle parole e ne conferma la sincerità.

Quest'arte, se prende corpo, lo fa sotto forma di azione, di performance, comunque non di opere nel senso di installazioni, quadri, sculture, oggetti.

Oltretutto queste sono azioni che avvengono in spazi pubblici, vale a dire non in musei o spazi dedicati all'arte, ma in strade, piazze, luoghi di transito comune.

All'interno di questa tendenza di cui vi voglio parlare ci sono due leader indiscussi, due personaggi di riferimento, il primo è Alexander Brener. Si tratta di un artista che oggi è molto noto ma che soltanto due anni fa era sconosciuto. Brener è un artista dalla formazione profonda, ha studiato a San Pietroburgo filologia e ha un PHD in letteratura russa, ha origine ebraica ed è nato ad Almaty in Kazakistan, in quanto ebreo ha potuto emigrare in Israele ed è tornato in Russia solo dopo la fine dell'epoca sovietica. La sua presenza è stata in grado di cambiare notevolmente l'atmosfera artistica a Mosca attraverso performance direi quasi brutali e selvagge. La prima performance che vi mostro ha avuto luogo vicino alla Piazza Rossa, ai magazzini GUM di fronte alla fontana che è un in un luogo famoso per essere il punto di incontro di quando ci si perde ed è stata realizzata con l'aiuto di un gruppo di sostenitori nel giorno del centesimo anniversario della morte di Mao Tse Tung, a dicembre; un giovane artista infatti porta con sé una serie di autoritratti che imitano la faccia di Mao. Ogni collaboratore quindi porta il suo contributo

all'evento, tuttavia Brener ne è comunque il regista e il fulcro, sta infatti al centro e fa della ginnastica. Sulla spalla di due giovani artisti c'è un registratore che manda a ripetizione due parole, guerra e dittatura. Come accade spesso nel momento culmine delle performance di Alexander Brener anche in questo caso appare la polizia, si può dire che egli sia oggi uno dei personaggi più conosciuti negli uffici della polizia di Mosca come se fosse l'assassino più pericoloso.

Un'altra performance è stata fatta da Brener a due settimane di distanza dalla prima, con lo stesso gruppo di sostenitori. Il tutto aveva luogo sempre in centro a Mosca, di fronte al McDonald che viene considerato il più grande al mondo ed è comunque ha realmente delle dimensioni impressionanti. I performers uscivano dal McDonald con delle scatole riempite di gelati e dolci comprate nel ristorante che spargevano sull'artista, cioè su Brener; gelato con ketchup.

Questa miscela è stata poi avidamente mangiata, leccando e mordendo la schiena di Brener sospeso in aria che urlava visceralmente in continuazione.

Un'altra performance è stata realizzata da Brener e il suo gruppo nel Museo Puskin di fronte a un quadro di Van Gogh. Si trattava di una performance lunga che terminava con l'uscita di Brener dalla stanza dopo avere depositato i propri escrementi. L'artista ha poi iniziato a realizzare i suoi gesti usando sempre più contenuti politici. Per esempio, in occasione della guerra in Cecenia egli è apparso sulla Piazza Rossa vestito da pugile urlando: "Eltsin, vieni fuori, vieni giù!". Negli stessi giorni è entrato nella cattedrale ortodossa distribuendo volantini con una dichiarazione personale sulla stupidità della Russia e la conseguente assunzione su di sé della responsabilità per i fatti ceceni. Certo è che l'attività dell'artista ha avuto un'escalation che è il riflesso della velocità e della convulsione della realtà con cui vuole dialogare.

Il secondo artista di cui desidero parlarvi è Oleg Kulik che ha incominciato come scultore piuttosto tradizionale lavorando con il plexiglas sulla scia di Pevsner. In seguito è diventato molto importante come curatore portando a termine numerosi progetti in una galleria privata, "Rigina" dalla quale è stato cacciato nell'ottobre 1994. La sua posizione è parzialmente influenzata da Brener, anche se ne critica l'uso eccessivo di citazioni da fonti culturali differenti. Kulik sostiene che si debba tornare allo stato animalesco. La sua prima performance è stata fatta nel mercato al centro di Mosca, il titolo è 'Una predica nuova', un'azione in cui l'artista è apparso vestito con una toga purpurea tenendo in braccio un porcellino come un piccolo Gesù. La sua predica consisteva nell'emettere urla bestiali. Questa performance ha aperto la campagna elettorale dell'artista, il quale desidera diventare presidente della Russia come leader del Partito degli Animali. La sua tesi è che la lingua umana sia così screditata dai politici e dallo sviluppo stesso della civiltà contemporanea che è ormai impossibile comunicare o convincere la gente attraverso di essa. Il grido animalesco funge dunque da appello alla gente.

Una delle sue performance più famose, 'Reservoir dog', ha avuto luogo all'inizio del '94 di fronte al Centro d'Arte Contemporanea di Mosca. In questa occasione l'artista apparve senza alcuna decorazione né riferimento culturale, ma sotto forma di animale. La persona che lo teneva al guinzaglio come fosse un cane era Alexander Brener che ripeteva la stessa frase: "arte stupida per gente stupida in un paese stupido". Parte del pubblico che ha assistito alla performance ne era a conoscenza, ma il tutto ha avuto luogo in centro, in un'ora di punta. Un'altra performance collegata a questo evento è stata realizzata a Zurigo di fronte alla Kunsthaus in occasione di una mostra internazionale nella quale un certo numero di artisti contemporanei rendevano omaggio con le loro opere all'artista naïf russo, Pirosmanshili. Kulik è apparso di fronte all'entrata principale del museo come un cane, impedendo che il pubblico entrasse per partecipare all'inaugurazione. A un certo punto è intervenuta una divisione della polizia svizzera specializzata in animali e naturalmente

nessuno sapeva come affrontare la situazione.

La tendenza alternativa a queste pratiche è rappresentata da un gruppo di artisti che condividono con Brener, Kulik e altri la disillusione sulle possibilità dell'arte nella società contemporanea, ma che hanno formulato delle critiche articolate delle loro posizioni: se si sta lavorando all'interno di una realtà così distruttiva come è la Russia oggi appropriandosi della distruzione e interiorizzandola, questa stessa distruzione finisce con il diventare parte tuo operato, finisce con il distruggerti. Nel tentativo di stabilire una comunicazione, questi artisti stabiliscono contatti con i media e ciò costituisce una forma di compromesso secondo gli artisti che muovono delle critiche nei loro confronti. L'ultima ragione è che se vuoi usare questo tipo di strategia e quindi ingaggiare come artista una forma di competizione con la realtà, sarai destinato sempre al fallimento. È impossibile essere più spettacolari né più catastrofici della realtà russa oggi: sei destinato come artista a venire dopo la realtà, sarai sempre secondo.

Questa seconda tendenza non intende quindi lavorare a livello di comunicazione globale, insiste piuttosto sulla necessità di dialoghi molto intimi.

L'interesse è rivolto sempre verso il problema della comunicazione, verso il problema dell'altro, ma in questo caso con altro non si intende la folla ma una persona molto concreta: non esiste più alcuna forma di pubblico. Si dovrebbe dunque lavorare all'interno di circoli estremamente ristretti e non produrre alcuna opera per delle mostre, poiché ogni tentativo di visualizzare un'idea che si ha in testa è solo una profanazione. Bisognerebbe lavorare in una struttura tipo laboratorio dove si instaurino dialoghi tra una cerchia ristretta e fissata di persone. Non si tratta però di una nuova forma di underground, che significa lavorare in un circolo di amici senza alternativa. Al contrario si tratta di una scelta indipendente; la comunicazione che questi artisti cercano è articolata, basata su criteri diversificati di scelta ed è di fatto una forma di collaborazione interdisciplinare. Rispetto al problema comune alle due tendenze del mettere in dubbio la necessaria esistenza dell'arte, questi artisti rispondono facendo dell'arte un pretesto per accumulare esperienze che probabilmente non hanno nulla a che fare con l'arte.

La mia posizione di curatore mi impone per forza di lavorare con questa seconda tendenza. Dunque sono stato coinvolto dagli artisti di cui vi stavo parlando adesso in due progetti. Il primo progetto del quale vi parlo è nato da una proposta della fiera d'arte di Amburgo dedicata ai paesi dell'est europeo per fare una mostra non-profit, fattami in quanto direttore del Centro d'Arte Contemporanea di Mosca. La mia decisione è stata di invitare dieci artisti moscoviti tra cui Vadim Fischin, Juri Leiderman, Dimitri Gutoff, Anatolij Osmplowski nel mio ufficio per discutere insieme. Io ho detto loro con franchezza che mi sento un curatore frustrato, perché non so di quali istituzioni espositive avremmo bisogno nella situazione in cui ci troviamo attualmente e perché non credo più nella mostra tradizionale stessa come istituzione. Perciò gli ho proposto di discutere insieme e trovare insieme una soluzione. Abbiamo discusso intensamente per tre mesi e infatti io conservo un archivio enorme di discussioni registrate. Questa era solo la fase progettuale. È stato molto difficile trovare un compromesso e alla fine la soluzione che ha soddisfatto tutti è stata che ogni artista portasse nel mio ufficio e posasse sul tavolo intorno al quale ci riunivamo da tre mesi un oggetto simbolico, che rappresentasse intenzioni più profonde di ciascuno, un oggetto che noi definivamo essenziale. Non c'è stata effettivamente un'inaugurazione ma solo l'apertura della fase rappresentativa del cosiddetto 'Progetto Amburgo'. Poi gli artisti incominciavano a realizzare dei lavori (installazioni, altri oggetti) che erano secondo loro in relazione con oggetti di altri artisti sul tavolo. E queste interrelazioni non finivano perché gli artisti facevano poi dei nuovi lavori in risposta ai lavori degli altri. Il tutto è terminato il giorno in cui tutti insieme abbiamo deciso che probabilmente era il momento di chiudere e di aprire una fase nuova della nostra collaborazione.

Sullo stesso principio di collaborazione interattiva si basava anche il mio progetto per la scorsa Biennale di Venezia. Dimitri Gutoff, Vadim Fischin, Eugenij Asse ed io abbiamo lavorato per un anno in quattro per costruire un lavoro collettivo e nella prima sala del padiglione abbiamo esposto il materiale di questa collaborazione. Interessante e stimolante l'esempio di Gutoff che era senz'altro l'artista più abile a creare installazioni spettacolari ha rinunciato totalmente alle installazioni e ha attivato un centro filosofico culturale di ricerca dedicato a Mikhail Liefchiz, un estetologo marxista molto vicino a Lucács. Nell'ambito di questo laboratorio intellettuale sono intervenuti filosofi, politici, artistici, critici... che stavano lavorando a ricerche molto concrete che non avevano niente a che fare con l'arte in senso tradizionale.

Un altro lavoro importante consiste in un evento che abbiamo chiamato 'Laboratorio di antropologia visiva', diretto dal maggiore filosofo russo vivente Valerij Podoroga. L'avevo invitato a lavorare con un gruppo di dieci artisti, con i quali abbiamo passato un anno a discutere ininterrottamente. Questa esperienza di collaborazione è stata completamente autodeterminata, poiché a priori non avevamo posto nessuna regola concreta. Gli artisti presentavano quindi i loro lavori. La performance di Yuri Leidermann, uno dei più famosi artisti attualmente a Mosca e concettualmente vicino alla seconda tendenza che ho presentato, durava due ore ed è pienamente sintomatica di come si articolavano le risposte agli spunti tematici di discussione proposti da Podoroga. In quel caso il filosofo aveva portato un libro sulla mitologia greca e ne ha letto un passo tratto dalla storia di Ercole e la pelle del Centauro. E' stata quasi una performance, una provocazione nei confronti degli artisti. La risposta di Leidermann è significativa di quanto responsabilmente gli artisti abbiano preso questa esperienza e di quanto duramente abbiano pagato in alcuni dei loro lavori, perché egli mette in gioco il corpo: per due ore è stato sottoposto a diversi interventi medici ed esperimenti connessi alla pelle. Per esempio quelli che miravano a cambiare la sua temperatura corporea, tutte cure tradizionali in caso di influenza, come mettere le gambe dentro acqua calda mescolata con mostarda, oppure mettere delle buste di sale riscaldato sul naso... Comunque, si trattava di sperimentazioni sulla tematica del cambiamento di stato della pelle. Era la prima volta che ci trovavamo non nel mio ufficio o in altri spazi del Centro, ma nello studio- abitazione dell'artista, anche per motivi di sicurezza: mentre il suo corpo era sottoposto a tali accelerazioni termiche, egli scriveva in continuazione in uno stato di semi- delirio un poema alla sua macchina da scrivere.

Queste due tendenze non sono divise propriamente da un muro. Gli artisti di cui vi ho parlato lavorano a stretto contatto e quindi pur non mancando le polemiche, spesso si instaurano connessioni e scambi. Ad esempio la durezza della performance di Leidermann è sicuramente influenzata dalle performance di strada di artisti come Kulik o Brener. Nel corso della nostra collaborazione le due tendenze si sono incontrate e confrontate a volte anche drammaticamente. Il filosofo ha chiesto agli artisti di riflettere e visualizzare in qualsiasi forma il problema del disgusto. Cosa significa questo sentimento così spirituale che provoca però delle reazioni fortemente viscerali e fisiche? Anatolj Osmolovskij, un artista partecipe del gruppo, mi ha anticipato quello che avrebbe fatto: pensava che discutere di un sentimento viscerale che sta oltre il linguaggio fosse una sorta di profanazione e intendeva quindi provarlo e provocarlo. Quella sera infatti presentò per ultimo il suo progetto, si alzò e disse che chiunque avesse aperto bocca dopo la conclusione del suo intervento sarebbe stato picchiato e avrebbe lottato con lui fino al primo sangue. Dal mio punto di vista si trattava di un intervento molto sensato e intelligente, però anche pericoloso per le conseguenze fisiche e psicologiche che avrebbe potuto avere sulla nostra piccola comunità.

Quindi soffrivo molto, anche perché durante tutto l'anno di discussioni non ho mai aperto bocca. Questo era il mio atteggiamento curatoriale, per me era fondamentale che gli artisti

parlassero direttamente con il filosofo. Ritengo infatti che l'intervento di un direttore di un'istituzione o di un curatore sia sempre un'interferenza del potere culturale e volevo evitarlo. Di fronte a Osmolovskij stava un artista che ha risposto al suo appello provocando così la lotta. Il filosofo era visibilmente scioccato durante questa colluttazione, ma tutto è terminato quando ha gridato: "Il primo sangue! vedo il primo sangue!". In seguito abbiamo passato tutta la sera a discutere sui limiti dell'azione artistica laddove essa diventa violenta; ci si chiedeva se fosse necessario o meno un approccio aggressivo e se qualora venga attuato nel campo dell'arte e quindi trovi delle giustificazioni estetiche, non sia comunque pura violenza e gesto criminale. La nostra soluzione è stata infatti la discussione: questo è l'effetto dell'incontro/scontro tra le due tendenze.

Viktor Misiano

Vive e lavora Mosca dove dal 1992 dirige il Centro d'arte contemporanea. E' stato curatore del settore per l'arte contemporanea per il museo Puskin di Mosca dal 1980 al 1990. Dal 1994 al 1996 è stato curatore del Padiglione Russo della Biennale di Venezia e nel 1996 è stato curatore di "Manifesta I" a Rotterdam. Ha collaborato con numerose riviste specializzate tra cui Flash Art, Art Magazine, Kunstforum , Journal of Art.