



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
ciclo XXXIV

Tesi di Ricerca

Libertà in zone di confine
L'esperienza russa della New Media Art
(1980-2020)

SSD: L-ART/03

Coordinatore del Dottorato
ch. prof. Piermario Vescovo

Supervisore
ch. prof. Silvia Burini

Dottorando
Maria Redaelli
Matricola 838935

INDICE

Introduzione	5
Struttura della tesi.....	8
Obiettivi della ricerca	9
Metodologia.....	11
Materiali	12
Alcune precisazioni	13
1 Problemi di definizione: terminologia, metodologia, delimitazione dell'ambito	17
1.1 Plurale, virtuale	20
1.1.1 Note sulla specificità russa.....	23
1.1.2 Media e società.....	26
1.1.3 Medium e dispositivo	31
1.1.4 Nuovi media e arte contemporanea.....	34
1.2 Definizioni imperfette	40
1.2.1 Arte e tecnologia, Arte e scienza.....	40
1.2.2 ICT - Information and Communication Technology	45
1.2.3 Multimediale	47
1.3 L'arte incontra la scienza: eventi pionieristici.....	50
1.3.1 9 Evenings: Theatre and Engineering, 1966	51
1.3.2 Cybernetic Serendipity, 1968	52
1.3.3 Software - Information Technology: Its New Meaning for Art, 1970	53
1.3.4 Les immatériuex, 1985	54
1.4 Motivi di marginalizzazione.....	55
1.4.1 Approcci interdisciplinari.....	56
1.4.2 Il progresso tecnologico e la trasformazione dell'assetto mondiale.....	62
2 La questione russa. Contesto di sviluppo della dinamica storico-culturale	69
2.1 Zone autonome temporanee sovietiche e post-sovietiche: una proposta di analisi	70
2.1.1 Il non conformismo	72
2.1.2 Subculture post-sovietiche	75
2.1.3 Il fenomeno dei rave.....	76
2.1.4 Lo spazio del Web.....	77
2.1.5 Arte e nuove tecnologie.....	79
2.2 Il pensiero tecnologico e l'esperienza circolare dell'Avanguardia	81

2.2.1	Tecnica e arte.....	85
2.3	Le pratiche performative come antecedenti della sperimentazione con i media digitali.....	100
2.3.1	Il minimalismo di KD - <i>Kollektivnye dejstvija</i>	102
2.3.2	<i>Kollektiv Dviženie</i> e l'opera cinetica.....	108
2.3.3	Gli esperimenti sinestetici all'SKB " <i>Prometej</i> ".....	112
2.4	Dalla videoarte all'arte digitale.....	115
2.4.1	La festa cosmica e la televisione indipendente.....	121
2.4.2	Il movimento del cinema parallelo.....	128
3	Tappe fondamentali di sviluppo nelle capitali.....	133
3.1	Iniziative indipendenti degli anni '90 e l'inizio degli anni '00.....	134
3.1.1	<i>Škola galereja</i> : dalla fotografia contemporanea all'arte dei nuovi media.....	137
3.1.2	Cyberfemminismo alla Galereja 21.....	142
3.2	Il primo caso di istituzionalizzazione: MediaArtLab di Mosca.....	150
3.3	La collaborazione tra artisti e ingegneri sulla base dell'esperienza di CYLAND di San Pietroburgo.....	158
4	L'arte contemporanea nel contesto regionale di Ekaterinburg.....	167
4.1	La sezione degli Urali del GCSI/NCCA e una nuova idea di arte contemporanea.....	172
4.2	L'arte dello schermo in città: il festival OUTVIDEO.....	176
4.3	L'arte digitale in contesti culturali inusuali: il Centro El'cyn.....	179
	Conclusioni.....	183
	Appendice A – Interviste.....	191
	Sabine Hänsen.....	191
	Antonio Geusa.....	197
	Olga Shishko.....	200
	Ludmila Belova.....	205
	Ksenia Fedorova.....	208
	Appendice B – Illustrazioni.....	217
	Galleria virtuale.....	241
	Bibliografia.....	243
	Risorse online.....	277

INDICAZIONI REDAZIONALI

I nomi in russo sono stati traslitterati attenendosi alle norme della traslitterazione scientifica internazionale ISO9. Nel caso di alcuni artisti e autori contemporanei però abbiamo scelto di riportare la variante d'uso corrente (es. Olga Shishko, Alexei Shulgin, Vladislav Mamyshev-Monroe, Sergei Shutov, Lioudmila Voropai, Ludmila Belova). Inoltre, non sono stati usati segni diacritici per la traslitterazione dal russo (es. Fedor anziché Fëdor), la dieresi viene però riportata nel caso di nomi tedeschi (es. Hänsgen).

Le citazioni in inglese e in francese sono riportate in originale all'interno del testo, per le citazioni in lingua tedesca e russa invece viene fornita la traduzione con il testo originale in nota a piè di pagina.

Tutte le traduzioni salvo ove diversamente indicato sono dell'Autore.

Introduzione

Il nous faut regarder le monde d'aujourd'hui avec les yeux du monde du demain, non avec ceux du monde d'hier. Or les yeux de demain sont des yeux planétaires. Les frontières sont les ruines, encore debout, d'un monde révolu.¹

Questo studio riguarda lo sviluppo dell'arte dei nuovi media in Russia sulla base dell'analisi del contesto socioculturale, politico ed economico che ne ha determinato la caratterizzazione. Verranno altresì esaminati punti di contatto con alcune esperienze storiche precedenti che costituirebbero una genealogia della pratica artistica in questione. I casi di studio che saranno in seguito presentati segnano le tappe fondamentali del progressivo diffondersi dell'arte a confronto con le nuove tecnologie in territorio russo. La scelta è stata operata come dimostrazione del decentramento artistico e culturale oltre i confini imposti per decenni dalla primazia di Mosca ed è indicativo delle opportunità di sviluppo dell'arte dei nuovi media e delle sue modalità di esibizione e fruizione.

In Occidente gli studi specialistici sulle pratiche artistiche che impiegano in misura crescente le nuove tecnologie non hanno sinora incluso, né tantomeno approfondito, le specificità della loro diffusione in Russia. Proprio per questo, studiarne lo sviluppo e analizzare i fattori che ne hanno definito le caratteristiche

¹ Pierre Lévy, *World philosophie: Le marché, le cyberspace et la conscience*, Paris, Odile Jacob, 2000, cit. p. 35.

essenziali è un'operazione non rinviabile affinché l'arte contemporanea russa possa finalmente essere inserita, anche su questo versante, nel contesto internazionale. O meglio, affinché la narrazione dell'arte contemporanea globale includa anche l'esperienza russa in questo campo.

Un vero e proprio studio sistematico delle forme di arte multimediale digitale, almeno in Russia, nasce con i simposi e i forum organizzati da MediaArtLab (Mosca). Del 1994 è "NewMediaTopia", il primo progetto espositivo strutturato, curato da Vladimir Levašov, in cui viene rappresentata per l'arte dei nuovi media in Russia e nelle ex Repubbliche Sovietiche. A questa data si svolge anche il primo simposio internazionale NewMediaLogia avente come oggetto d'indagine "Le nuove tecnologie e l'arte". Il catalogo della mostra curata da Levašov è la prima pubblicazione bilingue in Russia che affronti come tema la discussione teorica e l'esperienza pratica sulla storia e lo sviluppo delle nuove tecnologie nell'arte in Russia. Nella nuova Federazione, fino ai primi anni 2000,² si scrive sui nuovi media, se ne discute e si cerca di inserire il contesto nazionale russo nel discorso critico globale, ancorché vi sia una qual certa reticenza nei confronti dell'efficacia espressiva dell'uso delle nuove tecnologie in campo artistico. Il primo contatto concreto con l'Occidente avviene nel 1996 grazie alla conferenza Next 5 Minutes: Tactical Media organizzato a Rotterdam dal Centro Multidisciplinare per l'Arte e la Tecnologia V2_Lab for the Unstable Media nell'ambito di DEAF (Dutch Electronic Art Festival) 96 - Digital Territories. La piattaforma V2_East³ è la prima iniziativa in Occidente che sancisce la possibilità

² Dopo anni di ridotto interesse critico, per fortuna oggi si assiste a una grande attenzione al fenomeno sia a livello critico che teorico e curatoriale, sia in materia di conservazione e collezionismo. Di recente sono stati attivati moltissimi progetti espositivi che includono una parte di discussione critica e teorica, a dimostrazione di una rinnovata e crescente attrattiva nei confronti di questo linguaggio artistico.

³ Il progetto V2_East mirava a creare un punto di incontro tra la media art europea occidentale e orientale. Una prima parte è stata dedicata a una serie di letture circa la storia della media art di diversi paesi europei ("The Electronic Alternative" - Panel discussions on the Internet and Media Art in Eastern Europe: https://v2.nl/events/v2_east-the-electronic-alternative), mentre una seconda parte ha messo in contatto alcuni specialisti del settore per discutere di archiviazione e conservazione della media art (V2_East Meeting on Archives and Documentation: https://v2.nl/events/v2_east-meeting-on-archives-and-documentation/view).

Dalla Russia hanno partecipato all'iniziativa Irina Aktuganova con un intervento dal titolo "Media Art in St. Petersburg", Olya Lialina con "Cine Fantom. Russian Parallel Cinema" e

di una cooperazione attiva con i paesi dell'ex blocco orientale, e costituisce un evento che testimonia una fase di rapidi cambiamenti. Dello stesso anno è il primo articolo avente come tema specificatamente l'arte digitale russa, a cura di Lev Manovich - *On totalitarian interactivity (notes from the enemy of the people)*⁴ -, a cui segue, l'anno successivo, una più ampia ricognizione dell'ambito: *Behind the screen. Russian New media*.⁵ Un altro contributo che ha avuto grandissima risonanza è l'antologia sulla Video Arte⁶ creata da Antonio Geusa (2007), curatore anche della mostra *Lost in Translation* organizzata come evento collaterale della cinquantacinquesima Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia (2013). Si tratta di due contributi (Manovich e Geusa) pionieristici, essenziali e complementari. Questi lavori, tuttavia, non garantiscono una descrizione efficace dell'intero spettro dell'arte dei nuovi media in Russia.

Manca quindi, a oggi, uno studio articolato, che parta dalla video arte e arrivi a definire la situazione contemporanea. Restano, inoltre, da chiarire alcuni punti essenziali quali i confini geografici interni ed esterni al paese, il processo di istituzionalizzazione, la strutturazione dell'arte dei nuovi media e i relativi finanziamenti, così come una periodizzazione interna che arrivi al presente. La novità della ricerca consiste nel colmare tali lacune con uno studio coerente che riunisca le esperienze occidentali e quelle in Russia, considerando le differenti circostanze socioeconomiche, politiche e culturali. Inoltre, poiché si tratta di una tematica che viene ancora dibattuta disgiuntamente in diversi contesti, la ricerca si rivela utile poiché può fornire un punto di vista poliedrico che si avvalga delle conoscenze di vari ambiti.

Alexei Shulgin con "Putting Artists On-Line". Online: <https://v2.nl/events/media-art-in-eastern-europe> (ultima consultazione 20.07.2021).

⁴ Lev Manovich, *On totalitarian interactivity (notes from the enemy of the people)*, 1996. Online: <http://manovich.net/index.php/projects/on-totalitarian-interactivity> (ultima consultazione 17.06.2021).

⁵ Lev Manovich, *Behind the screen. Russian New media*, 1997. Online: <http://manovich.net/index.php/projects/behind-the-screen-russian-new-media> (ultima consultazione 17.06.2021).

⁶ Antonio Geusa, *Istorija rossijskogo videoarta / History of Russian Video Art*, Moskva, MMoMA, 2007.

Struttura della tesi

L'elaborato consta di introduzione, quattro capitoli, conclusioni, due appendici (una per le interviste e una per le illustrazioni), bibliografia.

Il primo capitolo è dedicato alla definizione della terminologia e dell'impostazione teorica di base dello studio. Le prime fasi dell'attività di ricerca si sono infatti concentrate sulla metodologia basata su testi teorici e critici in italiano, inglese, francese e russo. Sebbene un simile preambolo possa apparire banale, dimostreremo quanto sia invece sostanziale in questo lavoro arrivando a definire i principi cardine del tema in esame. Un paragrafo della prima parte riguarda inoltre specificamente il problema della marginalizzazione ambivalente dell'argomento trattato: da una parte incontriamo reticenze a inserire coerentemente nel discorso storico-critico la pratica artistica che si confronta con le nuove tecnologie in sé, dall'altra troviamo consistenti pregiudizi nei confronti dell'arte russa che sfociano spesso in studi superficiali. Le premesse che saranno oggetto di questa prima parte risultano fondamentali per il successivo svolgimento della tesi.

Il secondo capitolo riguarda l'analisi delle dinamiche socioculturali, economiche e politiche del contesto sovietico e post-sovietico in relazione all'istituzionalizzazione dell'arte contemporanea e specificamente in attinenza allo sviluppo dell'arte dei nuovi media in Russia. In questa fase esploreremo teorie e pratiche di correnti artistiche e fenomeni culturali precedenti occupandoci di stabilire delle connessioni con le tendenze contemporanee. Questo presupposto, che sarà chiarito nel corso dell'elaborato, è di vitale importanza al fine di non imporre ancora una volta il modello occidentale nello studio dell'arte russa. D'altro canto, obiettivo della ricerca non è nemmeno quello di imporre un fronte russo in una discussione occidentale, bensì adottare nella narrazione artistica contemporanea una nuova prospettiva: una rifocalizzazione interdisciplinare che passi attraverso l'esame di elementi sinora disgiunti.

La seconda parte della ricerca è incentrata su casi di studio concreti riferiti prevalentemente agli esordi della diffusione dell'arte dei nuovi media.

Procederemo nell'analisi sulla base di un principio nodale: le risorse per l'arte contemporanea e il pubblico di riferimento sono diversi nelle capitali e nelle regioni. Poiché si registrano cospicue iniziative al di fuori di Mosca e San Pietroburgo, considereremo il contesto regionale di Ekaterinburg per operare un confronto produttivo.

La prima appendice propone le interviste ad alcuni protagonisti della vicenda, con lo scopo di rendere un semblante di 'viva interazione' riguardo l'ambito in questione.

Un'appendice finale raccoglierà immagini, fotografie e documenti a costituire una guida visiva di quanto descritto. Viene proposta inoltre una galleria virtuale disponibile tramite codice QR.

La bibliografia infine presenta i testi consultati suddivisi per anno di pubblicazione e successivamente in ordine alfabetico; le fonti in rete sono state raccolte nella sezione "Risorse online" e sono riportate in un elenco ordinato secondo l'apparizione nel testo.

Obiettivi della ricerca

Il progetto di ricerca prevede di indagare i tratti fondamentali dello sviluppo delle pratiche artistiche che sfruttano le potenzialità espressive dei nuovi media (intendendole come tecnologie digitali) analizzando nello specifico alcune tappe significative nel processo del loro sviluppo e della loro istituzionalizzazione, individuando altresì punti di contatto e di dissomiglianza dall'esperienza occidentale.

Di seguito si riportano in forma schematizzata gli obiettivi del lavoro:

1. Stabilire una terminologia e una metodologia appropriate.

Rifletteremo sulle questioni terminologiche e metodologiche che sono emerse in decenni di dibattito storico artistico in merito all'introduzione delle nuove tecnologie in ambito espressivo. Confronteremo quindi i risultati con la situazione russa per valutarne l'effettiva applicazione. Riconosceremo al contempo le problematiche concernenti la marginalizzazione del tema trattato.

Dato lo sviluppo teorico dell'ambito in questione in contesti occidentali, per lo più anglofoni, la ricerca propone una decentralizzazione della discussione artistica che consideri la trasformazione dell'assetto mondiale determinato dal progresso tecnologico e scientifico. Ciò permette di costruire una narrazione globale che includa anche sistemi culturali 'secondari'

2. Individuare delle connessioni con le fonti storiche di questo fenomeno.

Eseguiamo un'analisi del fenomeno a partire da alcuni concetti chiave affrontati artisticamente già dall'Avanguardia di inizio '900. Si tratta di pensieri inerenti al dominio tecnologico e scientifico che vengono prevalentemente sviluppati in Russia, da lì esportati e, rielaborati, vengono riproposti laddove avevano avuto origine.

3. Riconoscere degli antecedenti a questa pratica artistica.

Basandosi sull'intuizione di Gere (2002) confermata da Groys (2016) e trattata anche da Grau (2007), Sommerer e Mignonneneau (2011) ma anche Gere (2008) e Groys (2019), possiamo individuare nelle pratiche performative dei punti in comune con l'arte digitale. Questo è vero tanto in Occidente (con gruppi come Fluxus, dove alcuni artisti hanno preso parte a New York a "9 Evenings: Theatre and Engineering") quanto in Russia (dove il gruppo *Kollektivnye dejstvija* [Azioni Collettive] inizia ad utilizzare le nuove tecnologie all'interno delle proprie azioni). Continueremo quindi ad analizzare lo sviluppo di arte e tecnologia sia in Russia che in Occidente fornendo anche alcuni esempi storici che ne hanno marcato le tappe fondamentali.

4. Analizzare l'istituzionalizzazione del fenomeno sulla base di casi di studio selezionati.

Risulta particolarmente interessante in territorio russo il confronto tra l'esperienza nelle capitali (Mosca e San Pietroburgo) e l'esperienza regionale (nel caso specifico Ekaterinburg). Pertanto, abbiamo deciso di operare un confronto basandoci su alcuni casi di studio che riteniamo particolarmente significativi. Si tratta di esperienze diverse tra loro in quanto si tratta di festival,

di laboratori, di gallerie e musei. L'analisi si concentrerà quindi sull'istituzionalizzazione delle iniziative presentate, verificando in che modo il supporto statale o la sua assenza ha influito sulla diffusione dell'arte dei nuovi media.

Quali risultati ci attendiamo?

Ci aspettiamo di poter ampliare il discorso critico che riguarda le pratiche artistiche al confronto con le nuove tecnologie che favorisca una discussione inclusiva di contesti sinora non considerati. L'area geografica considerata dovrebbe dimostrare come gli stessi concetti siano circolati a livello globale e che lo sviluppo di tale pratica artistica sia determinato dalle differenti contingenze socioeconomiche, politiche e culturali.

Metodologia

Il primo anno dell'attività di ricerca ha riguardato principalmente l'impianto teorico di base dello studio, con la definizione della metodologia e della terminologia. È stata eseguita la ricognizione e la schedatura tematica della bibliografia sull'argomento. Abbiamo inoltre proceduto con la definizione della periodizzazione di riferimento. Abbiamo identificato una serie di casi di studio possibili e ne abbiamo studiato la contestualizzazione. Il secondo anno è stato dedicato all'implementazione e all'aggiornamento della schedatura bibliografica. Secondo il cronoprogramma impostato all'inizio del progetto era prevista una mobilità da svolgere all'estero, a Mosca, per poter raccogliere materiali e incontrare artisti e curatori con cui erano stati presi contatti. Ciò non è stato possibile a causa dell'emergenza sanitaria, per cui abbiamo iniziato a consultare i dati e i materiali di archivio disponibili online. Per i mesi estivi del 2020 era stata programmata una nuova partenza per lavorare con i materiali di archivio di riferimento presso RAAN (Russian Art Archive Network, Garage Museum of Contemporary Art) usufruendo della borsa di studio "Archive Summer Program": nuovamente il viaggio è stato annullato causa chiusura delle frontiere. Segnaliamo che negli anni dedicati alla ricerca, molti materiali sono stati donati

a RAAN cessando così di essere nella disponibilità diretta degli artisti. Fortunatamente, comunque, negli ultimi due anni l'archivio ha incrementato la digitalizzazione dei documenti consultabili online. Inoltre, fondamentale in questo senso è stato l'archivio in rete di CYLAND (ben strutturato già in precedenza), favorito dai contatti personali e dalle esperienze svolte sul campo⁷. Infine, è doveroso ricordare che i primi cataloghi di Media Art Lab sono stati forniti direttamente dalla stessa Olga Shishko.

Il terzo anno è stato poi dedicato alla sistematizzazione e all'analisi del materiale raccolto. Abbiamo proseguito nell'aggiornamento della bibliografia e ci siamo dedicati alla stesura definitiva della tesi. Una nuova mobilità era prevista per l'autunno 2021 per poter condurre dal vivo le interviste ma l'emergenza sanitaria ha nuovamente impedito il viaggio. Il periodo di proroga richiesto per COVID-19 è quindi servito per terminare le interviste in programma da remoto e ultimare la stesura della tesi.

Per quanto riguarda i testi consultati, l'analisi delle caratteristiche specifiche della pratica artistica ha richiesto chiaramente il supporto di opere fondamentali sull'arte dei nuovi media e dell'arte digitale in generale di autori come Boris Groys, Lev Manovich, Oliver Grau, Christian Paul, Charlie Gere, Rosalind Krauss, Jay David Bolter e Richard Grusin, Nicolas Bourriaud. Ci si è serviti anche di approcci filosofici (Pierre Lévy, Pierre Bourdieu, Paul Virilio), antropologici (Arjun Appadurai) e sociologici (Marshall McLuhan). Tali ipotesi consentono di analizzare la questione globalmente, considerando diversi livelli di significato. Lo studio si basa altresì sulle conoscenze derivate dallo studio della slavistica e della storia dell'arte russa per quanto riguarda la ricostruzione dello sfondo storico e culturale e l'individuazione di connessioni dell'evoluzione del fenomeno a partire da periodi storici precedenti.

Materiali

⁷ Ci si riferisce all'attività di *assistant curator* per la mostra "12 Cyfest. ID. Art: Tech Exhibition" (Venezia, 11 maggio - 28 giugno 2019).

La ricerca si basa sulla letteratura critica sull'argomento, in lingua italiana, inglese, francese e russa. In quanto fenomeno contemporaneo ancora in fase di studio, molte sono le fonti consultate in rete, costituenti una preziosissima risorsa in continuo aggiornamento. Significativi nella fattispecie sono gli articoli di giornale che raccontano delle mostre di New Media Art e le cui brevi riflessioni proposte sono indicative per la ricerca. Verrà utilizzato un approccio documentario da integrarsi con materiali direttamente nella disponibilità degli artisti stessi, nonché con testimonianze⁸ dei protagonisti della vicenda (artisti, curatori, critici, collezionisti). Per quanto riguarda i *case studies* il progetto avrebbe previsto l'esplorazione dal vivo degli archivi specialistici del settore come quello di CYLAND, di MediaArtLab, e il Russian Art Archive. Purtroppo, a causa della pandemia e della conseguente ristrutturazione della ricerca, mi baso sui materiali d'archivio presenti in rete e su quanto fornitomi direttamente da artisti e curatori. Questa riprogrammazione riguarda anche le interviste che si sono svolte via mail o via Zoom, per quanto sarebbe stato certamente più produttivo poterle condurre dal vivo.

Alcune precisazioni

Dopo aver analizzato la questione da diversi punti di vista, sono convinta che sia fondamentale mantenere l'omogeneità della terminologia internazionale in modo da non creare ulteriori incomprensioni inutili. Nell'ambito della presente ricerca si favorirà l'utilizzo dell'espressione New Media Art, con la variante italiana di "arte dei nuovi media" per riferirsi all'ambito in questione. Nella bibliografia russa sono presenti in ugual misura i termini *cifrovoe iskusstvo* (arte digitale), *mul'timedijnoe iskusstvo* (arte multimediale), *mediaiskusstvo* (Media Art) e *novoe mediaiskusstvo* (New Media Art). Ciò riflette le problematiche di identificazione del campo di studi che verranno in seguito illustrate.

⁸ Nell'idea originaria del progetto, queste avrebbero dovuto essere incontri, così come la ricerca in archivio si sarebbe dovuta svolgere 'in presenza'. Per causa di forze maggiori si è ripiegato sulla disponibilità di risorse virtuali.

Sebbene una vera e propria sperimentazione con le nuove tecnologie sia stata resa possibile in seguito alla dissoluzione dell'Unione Sovietica e alla libera circolazione delle merci, tra cui anche gli strumenti informatici, è altresì vero che alcuni artisti avevano approcciato questo nuovo tipo di creatività già durante il periodo delle riforme del Paese portate avanti da Gorbačev – nei tre obiettivi principali di accelerazione, trasparenza e ristrutturazione (*uskorenje, glasnost', perestrojka*) –, caratterizzate da maggiore apertura nei confronti dell'Occidente e in generale da maggiore libertà espressiva. Per tale ragione si ritiene opportuno prendere in considerazione il decennio precedente alla disgregazione dell'URSS, al fine di inquadrare le dinamiche socioculturali, politiche ed economiche che hanno portato alla creazione di opere di New Media Art in Russia. Tale criterio permetterà di identificarne gli elementi caratterizzanti. Quindi, il lasso di tempo da considerare per tracciare una cronologia che segni le principali tappe dello sviluppo dell'arte dei nuovi media in Russia è ampio. Come già affermato, verranno analizzate alcune esperienze fondamentali dell'Avanguardia che hanno gettato le basi per l'evoluzione della pratica futura con i media digitali. Saranno analizzati anche alcuni fenomeni artistici della Seconda metà del secolo in Unione Sovietica, che sono necessari ai fini di una comprensione omogenea del fenomeno. Solo in seguito si passerà ad esaminare l'era post-sovietica.

Inizialmente, inoltre, il progetto prevedeva una periodizzazione il cui inizio coincidesse con il crollo del regime sovietico, fase in cui le nuove tecnologie iniziano ad essere maggiormente e più facilmente reperibili dagli artisti che vogliano esplorare tale campo⁹. Ciò nondimeno, è da esaminare la natura di altre opere precedenti, create con macchine arrivate di sotterfugio¹⁰, etichettate tutte con il termine di videoarte, all'epoca linguaggio artistico consolidato in Occidente.

⁹ Quella che viene considerata la prima opera d'arte multimediale russa, la video installazione *Čuvstvennye opyty* [Esperimenti sensuali] di Sergei Shutov, è datata 1992.

¹⁰ È noto che il primo esempio di videoarte in Unione Sovietica, *Razgovor s lampoj* [Conversazione con una lampada] di e con Andrej Monastyrskij, leader del gruppo *Kollektivnye dejstvija* [Azioni collettive] sia stato girato nel 1985 con una cinepresa importata dalla dottoranda di Zurigo Sabine Hänsen, membro dello stesso gruppo).

“One important remark has to be made here regarding the use of the term “media art” in Russia at the beginning of the ’90s. Media art as a term for long time was used as the synonym for video art. Video as an artistic medium in the soviet and post-soviet situation had no great tradition either, on similar technological, or rather technologically lacking grounds. But it was at least more familiar to the art community, due to its role in western art. In addition, it was also a lot easier for a not particularly technically advanced artist to start working with a video camera than with some 3-D animation software.”¹¹

La (New) Media Art ha origini estetiche e culturali negli anni ’20 del XX secolo, nel movimento dadaista, ma anche nella seconda metà del Novecento in antecedenti storico-artistici quali la Pop art e l’arte concettuale. Anche nella ricognizione di una connessione genealogica con dei predecessori artistici, la Russia presenta delle varianti originali (il costruttivismo, il concettualismo romantico moscovita, la *soc-art*) non considerate nel discorso occidentale e che ne hanno comunque influenzato lo sviluppo. Per tale motivo questi mesi di ricerca hanno portato alla conclusione che si rende necessario estendere i limiti cronologici del periodo in esame. Verso il tramonto dell’Unione Sovietica, dei movimenti artistici e culturali hanno posto le basi per la sperimentazione artistica con le nuove tecnologie. Si tratta di tendenze differenti per Mosca e San Pietroburgo: nella capitale andava consolidandosi il concettualismo¹², che iniziò a utilizzare apparecchiature audiovisive per la registrazione e l’interazione con il pubblico durante le azioni/performance; a San Pietroburgo invece, la città voluta da Pietro come contatto con l’Europa e la sua cultura, gruppi giovanili instaurano dinamiche subculturali influenzati dalle novità occidentali. In particolar modo si svilupperà la cultura dei club e dei *rave parties* nei quali prende piede la musica

¹¹ Lioudmila Voropai, *Institutionalisation of Media Art in the Post-Soviet Space: The Role of Cultural Policy and Socioeconomic Factors*, re:place, novembre 2007. Online: <http://pl02.donau-uni.ac.at/jsui/handle/10002/449> (ultima consultazione 23.02.2020).

¹² Concettualismo romantico moscovita usando un termine coniato da Boris Groys in Boris Groys, *Moskovskij Romanticeskij Konceptualizm. Moscow Romantic Conceptualism*, “A-JA – Žurnal neoficial’nogo russkogo iskusstvo. Unofficial Russian Art Revue”, n. 1, 1979.

techno e la sperimentazione in campo audiovisivo¹³. Risulta pertanto fuorviante non considerare l'evoluzione del contesto socioculturale politico ed economico che ha portato alla diffusione delle opere d'arte che sfruttano le tecnologie digitali e mediatiche in Russia. Verrà quindi dedicata una parte all'argomento – come accennato sopra –, unitamente all'analisi di quella che ho denominato la 'questione russa'¹⁴: la narrazione di un'esperienza a lungo isolata, a cavallo tra Occidente e Oriente, tra innovazione e tradizione, tra ideologia totalitaria e la nuova realtà federativa. “Libertà in zone di confine” indica quindi proprio la condizione che segna lo sviluppo del fenomeno come creazione di un'altra realtà, di un'alternativa.

Nei suoi scopi originari la ricerca intendeva essere una ricognizione completa che offrisse una panoramica esaustiva dell'argomento dai suoi esordi al presente ma, essendo com'è chiaro un fenomeno in continua evoluzione, per di più legato alla separazione anche fisica dettata dalla pandemia, risulta impossibile immortalare nel suo complesso un processo ancora in divenire.

¹³ Un caso in particolar modo è rilevante: il progetto *Piratskoe Televidenie* [Rete TV Pirata] fondato a Leningrado da Timur Novikov, Vladislav Mamyshev-Monroe e Juris Lesnik. Cfr. Cap.2 “La festa cosmica e la televisione indipendente”.

¹⁴ Riprendendo la pièce del 1946 *Russkij vopros* di Konstantin Simonov, un'espressione che dà il titolo anche a un testo dello slavista Vittorio Strada: Vittorio Strada, *La questione russa. Identità e destino*, Venezia, Marsilio, 1991.

1 Problemi di definizione: terminologia, metodologia, delimitazione dell'ambito

The human is only human in so far as it is technical. Technology is not a product of human beings. It is a precondition of their existence. It is technology that has enabled humans to be clever, or at least to think of themselves as such. It is also technology that appears to have brought them potentially to the brink of their own annihilation, whether through nuclear war or global warming, which is not so clever.¹⁵

La prima parte di questa ricerca è dedicata all'inquadramento del campo di indagine e alla metodologia applicata e applicabile. A quale campo di studi ci si rivolge quando si ha a che fare con quella che Lévy definisce come "ondata di entusiasmo a sfondo tecnologico"¹⁶? In quanto fenomeno contemporaneo in continua evoluzione, riferendosi all'arte dei nuovi media ci si scontra inevitabilmente anzitutto con delle insidie terminologiche. Sicuramente l'avvento dei media digitali ha richiesto lo sviluppo di un nuovo ambito di ricerca, determinato da una nuova riflessione sulle implicazioni artistiche e sociali che questi comportano. Come si vedrà più avanti infatti, i media sia tradizionali che nuovi (con l'accezione di digitali) hanno come caratteristica

¹⁵ Charlie Gere, *Digital Culture*, London, Reaktion Books, (2002) 2008, cit. p. 8.

¹⁶ Pierre Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Milano, Feltrinelli, 1996 (ed. or. 1994), cit. p.13.

primaria quella di influire sulla società, osservazione che si muove indubbiamente dalle basi metodologiche dei media studies di stampo McLuhaniano.

Anzitutto si procederà a contestualizzare la terminologia esistente e verranno esplicate le scelte in tal senso nell'ambito del dato lavoro. Tale premessa si rende ancor più necessaria soprattutto a seguito della pandemia, momento in cui si è assistito a una vera e propria compenetrazione del mondo digitale nella quotidianità, fino a una quasi totale sostituzione del reale a favore del virtuale. Prima di procedere con l'articolazione del discorso è bene ricordare un concetto basilare che riguarda la distinzione tra fruizione e produzione. Con 'arte digitale' si crea infatti una fastidiosa zona d'ombra perché il termine può designare sia il mezzo tramite il quale si presenta o trasmette un'opera d'arte, sia il medium che costituisce un lavoro artistico. Una simile differenziazione in realtà venne già nettamente espressa riguardo allo scarto tra i termini 'art on the net' e 'net.art': la prima indica l'arte che viene presentata *in rete*, la seconda è l'arte *della rete*¹⁷. Tuttavia, tale presupposto risulta palese per chi ha dimestichezza con questo settore, mentre la diffusione di un'espressione tanto ambivalente appare fuorviante per la maggior parte della società. Un aspetto questo da tenere attentamente in considerazione poiché da esso ne consegue spesso un atteggiamento di diffidenza che scaturisce nell'indifferenza nei confronti di qualsivoglia espressione artistica che si serva del medium digitale. Come verrà approfondito successivamente, in questa ricerca l'utilizzo dell'espressione terminologica 'arte dei nuovi media' si riferisce all'impiego delle 'nuove' tecnologie digitali per la creazione artistica, accogliendo allo stesso tempo anche altri linguaggi artistici che abbiano come denominatore comune sempre la modificazione percettiva della società. Bolter e Grusin constatano che

¹⁷ Come ricordano Deseriis e Marano, tale identificazione fu il risultato dell'accesa discussione – via mail – tra artisti, curatori e critici nel 1997, la cui conclusione fu “la net.art come “arte di fare network”, dunque, e non solo come arte veicolata e diffusa attraverso Internet. “Art on the net” avrebbe definito invece la Rete come strumento accessorio, come mezzo di illustrazione e distribuzione di opere preesistenti e prodotte altrove.”

Marco Deseriis, Giuseppe Marano, *Net.art. L'arte della connessione*, Milano, Shake, 2003, pp. 15-9, cit. p.16.

il dispositivo computazionale diventa medium, non nasce come tale, ma con le funzioni sociali e politiche che assume¹⁸. Tale riflessione è ben nota già dal celebre – e inflazionato – “il medium è il messaggio”¹⁹ di Marshall McLuhan, considerando che l’analisi condotta dall’autore canadese si riferisce in particolar modo alla comparsa della televisione e alla percezione della sua influenza sulla società, valutazioni comuni anche ad altri studiosi, primi fra tutti Bourdieu e Debord²⁰. Anche secondo Grau:

“media art is the art form that uses the technologies that fundamentally change our societies. [...] Although not all media art comments on social, cultural and political conditions, it is nevertheless the art form with the most comprehensive potential for cultural necessity. We know that media artists today are shaping highly disparate areas, such as time-based installation art, telepresence art, genetic and bio art, robotics, Net art, and space art, experimenting with nanotechnology, artificial or A-life art; creating virtual agents and avatars, mixed realities, and database-supported art. These artworks both represent and reflect the revolutionary developments that the image has undergone over the past years.”²¹

La nuova immagine, che nel testo del teorico è primariamente interattiva, cambia il modo in cui percepiamo lo spazio eliminando i confini tra reale e virtuale, tra fisico ed effimero. Tale fenomeno ha scatenato le discussioni critiche

¹⁸ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New media*, Cambridge (MA), MIT pr., 2000, cit. p.66

¹⁹ Nel volume pubblicato McLuhan mantiene l’errore tipografico che trova fatale proprio per il riferimento alla massa (message/mass age).

Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *Il medium è il messaggio*, Milano, Feltrinelli, 1968.

²⁰ Produttrice di isolamento e alienazione per Debord e come veicolo di messaggi del potere che ha “le monopole de fait sur la formation des cerveaux d’une partie très importante de la population” secondo Bourdieu.

Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Firenze, Vallecchi, 1979, pp. 62-3.

Pierre Bourdieu, *Sur la télévision. Suivi de L’emprise du journalisme*, Paris, Raisons d’agir, 1996, cit. p.17.

²¹ Oliver Grau, *Media Art challenge to Our Societies*, in *Imagery in the 21st Century*, Oliver Grau, Thomas Veigl (a cura di), Cambridge (MA), The MIT Pr., 2011, pp. 349-74, cit. pp. 349-50.

e teoriche degli anni '90 ragione circa i pericoli della rivoluzione tecnologica, similmente a quanto accaduto per il cinema all'inizio del XX sec. Anche per questa incertezza e sfiducia, si può costruire la lunga storia della 'media art', la cui variabile è la tecnologia sulla quale si fonda²².

1.1 Plurale, virtuale

Concluse queste imprescindibili osservazioni, si prosegue riflettendo sul termine che dà il titolo al lavoro, vale a dire 'arte dei nuovi media'. Cos'è quindi la New Media Art?²³ Tale espressione crea una 'nebbia' terminologica e metodologica che cela però definizioni precise. Non è un caso che ogni volume sull'argomento dedichi un capitolo o una prima parte introduttiva all'essenziale questione della nomenclatura.

Il termine New Media Art viene ben contestualizzato da Mark Tribe e Reena Jana nel loro volume omonimo²⁴ a partire dalla sua comparsa nel 1994. Per gli autori, l'arte dei nuovi media descrive progetti artistici che usano le tecnologie digitali: installazioni multimediali interattive, realtà virtuale e *web-based art*. Il termine sarebbe equivalente ad altre espressioni – arte digitale, computer art, arte multimediale e arte interattiva – che definiscono progetti artistici che sfruttano le potenzialità culturali, politiche ed estetiche delle tecnologie emergenti. In questo senso, l'arte dei nuovi media risulta essere interconnessa a due sfere di influenza: da una parte l'arte tecnologica, focalizzata sul medium in uso, definita da termini quali arte elettronica, arte robotica, arte genomica; dall'altra le tecnologie medialità, ovvero quelle forme artistiche che si servono degli aspetti mediatici delle nuove tecnologie che vanno diffondendosi

²² Cfr. *ivi*, p. 352.

²³ Nell'ambito della presente ricerca, verrà utilizzata una traduzione italiana dei termini anglosassoni qualora sia possibile, ritenendo di primaria importanza mantenere un'omogeneità terminologica internazionale per non creare ulteriori – inutili – equivoci. Verrà adottata quindi l'espressione di New Media Art, favorendo la variante italiana di 'arte dei nuovi media' per riferirsi all'ambito in questione.

²⁴ Mark Tribe, Reena Jana, *New Media Art*, Köln, Taschen, 2006, pp. 6-25.

durante gli anni '90 e che creano linguaggi come la video arte, le arti della trasmissione e i film sperimentali.

Tuttavia, come Quaranta sottolinea nel suo testo:

“La retorica del nuovo pone senz’altro alcuni problemi, primo fra tutti il dare per scontato che ogni utilizzo di un nuovo medium produca dell’arte “nuova”, senza entrare nel merito della sua proposta estetica e culturale.”²⁵

Lev Manovich, ciò nonostante, impiega l’accezione di ‘nuovi’ media, per rapportarsi alla realtà culturale in cui il computer oltre che essere mezzo di distribuzione ed esposizione dei media, si rende anche strumento per l’archiviazione e la creazione degli stessi contenuti. New Media delineerebbe quindi l’evoluzione dei media stessi, e non quella dell’arte contemporanea che si rapporta con le tecnologie emergenti²⁶.

Ragionando in termini di connessione genealogica della New Media Art con le sperimentazioni delle avanguardie storiche, risulta forse più corretto utilizzare la definizione di Media Art, come proposto da Valentino Catricalà.²⁷ L’autore fonda la sua tesi su una questione linguistica, per cui, siccome in inglese ‘media’ si riferirebbe a qualsiasi mezzo utilizzato in ambito artistico, ‘new media’ eliminerebbe tale ambiguità. Nelle altre lingue invece, poiché ‘media’ si riferirebbe già ai media elettronici, non avrebbe senso distinguerli in ‘nuovi’. Proprio in questo però si rivela utile l’accezione di ‘nuovo’, ovvero per distinguere i media digitali dai media elettronici in quanto l’accezione comune di ‘nuovi media’ è “a loose conglomeration of phenomena such as the Internet,

²⁵ Domenico Quaranta, *Media. New Media. Post media*, Milano, Postmedia books, 2010, cit. p.23.

²⁶ Lev Manovich, *The language of new media*, Cambridge (MA), MIT Pr., 2001.

²⁷ Valentino Catricalà, *Media art. Prospettive delle arti nel XXI secolo. Storie, teorie, preservazione*, Sesto S.G. (MI), Mimesis, 2016.

digital television, interactive multimedia, virtual reality, mobile communication, and video games”²⁸.

Avendo analizzato la questione da diverse prospettive, l'accanimento sul valore di 'nuovo' per designare l'ambito di studio appare pretestuoso.

Tale conclusione risulta essere avvalorata anche dal recente testo di Mancuso in cui riesce a fornire un valido chiarimento:

“Per comprendere che cosa sia oggi la New Media Art bisogna dunque adattarsi alla sua complessità, conoscere gli ambiti disciplinari e le interconnessioni, studiare il percorso estetico e linguistico, nonché la ricerca sul medium di specifici artisti e designer. Bisogna mettersi in gioco e uscire dalle gabbie disciplinari, conoscere le reti e i principali snodi di produzione. [...]

La New Media Art è infatti un contenitore liquidi capace di utilizzare la tecnologia non solo come strumento, ma come mezzo espressivo in grado di tradurre le istanze del contemporaneo in nuove tipologie di oggetti culturali. [...]

La New Media Art è inoltre una forma espressiva coscientemente *time-based*, centrata com'è sulla possibilità di essere fruita spesso in tempo reale, sul momento. È dinamica e collaborativa, modificabile, spesso senza la possibilità di produrre “oggetti” esonibili e vendibili.”²⁹

Le idee sopracitate ben riassumono e convogliano i punti di vista che hanno animato negli anni il dibattito su cosa sia la New Media Art.

Tuttavia, nonostante quanto rilevato da Mancuso, così come da Quaranta³⁰, vorrei prendere le distanze dalla reticenza per l'impiego del termine 'arte digitale', così come esplicitato precedentemente. In apertura al volume

²⁸ Erkki Huhtamo, Jussi Parikka, *Introduction and archaeology of Media Archaeology*, in *Media archaeology. Approaches, Applications and Implications*, Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (a cura di), Berkeley and Los Angeles, University of California press, 2011, pp. 1-21, cit. p.10.

²⁹ Marco Mancuso, *Arte, tecnologia e scienza. Le art industries e i nuovi paradigmi di produzione nella new media art contemporanea*, Sesto S.G. (MI), Mimesis, 2018, cit. p. 34.

³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 19-20; Domenico Quaranta, *Media. New Media. Post media*, pp. 23-26.

*Digital Art*³¹, Paul identifica infatti l'equivalenza delle due espressioni, attribuendo a quella di 'arte digitale' una serie di caratteristiche comuni a quelle che definiscono la New Media Art: l'essere interattiva, partecipativa, dinamica ed effimera (*time-based*). Tali attributi contraddistinguono il medium digitale di per sé, perciò è comprensibile che l'etichetta di 'digital art' a opere che presentino questi aspetti possa ridurle a mero uso tecnologico – prospettiva che ha tenuto a lungo separate la New Media Art e l'arte contemporanea, senza che la prima sentisse l'esigenza di un'unione con la seconda. Eppure, ritengo che, qualora ci si addentri nella descrizione di approcci artistici focalizzati esplicitamente sul medium utilizzato, sia opportuno adottare termini più specifici.

1.1.1 Note sulla specificità russa

In ambito teorico e terminologico occorre rilevare che la Russia si è inserita tardi nel dibattito internazionale e ne è di fatto rimasta esclusa. O meglio, come suggerisce Benjamin Peters³², si tratta di un problema di definizione del campo che ha fortemente limitato il costituirsi di una teoria russa dei media strutturata. Anzitutto nella trasposizione internazionale della questione si presenta l'incertezza identitaria e geografica (traduciamo con 'russo' sia l'aggettivo *ruskij* con il quale si intende l'etnicità, sia *rossiskij*, che designa il territorio); in secondo luogo ci scontriamo con la complicazione terminologica legata alle espressioni *priem* e *sredstva* (entrambi traducibili come 'mezzo' ma con accezioni differenti: il primo si focalizza sul destinatario del messaggio poiché deriva dal verbo *prinjat'* che significa 'ricevere', il secondo invece concerne maggiormente il ruolo di intermediario tra soggetto e oggetto della comunicazione) rispetto all'utilizzo di 'media'. Peters, quindi, espone così la sua tesi:

³¹ Christiane Paul, *Digital Art*, New York, Thames & Hudson, 2003.

³² Benjamin Peters, *Where in the World is Russian Media Theory?*, "Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media (digitalicons.org)", n. 20, 2020, pp. 17-30.

“Perhaps there is no Russian media theory tradition simply because the debates in Russian media thought may currently be so diverse and divisive that have not even been acknowledged as media debates.”³³

Un grande sforzo è stato compiuto dai simposi internazionali organizzati da MediaArtLab di Mosca intitolati “Pro&Contra of Media Culture”. Si nota però come di fatto vi sia stato una sorta di adeguamento alle etichette terminologiche non solo coniate in Occidente ma anche che di volta in volta sono state dominanti. Per questo motivo infatti molte opere realizzate con i nuovi media sono state inquadrare inizialmente ad esempio come videoarte: perché si trattava di un genere che era stato già riconosciuto e ben teorizzato fuori dalla Russia e così è stato importato, limitando la possibilità di discussione critica. Ciò è perfettamente inscrivibile all’interno della nota dinamica di assimilazione culturale, o più precisamente appropriazione creativa, caratteristica per la Russia, che ha sempre importato le tendenze artistiche e l’esperienza delle pratiche sia occidentali che orientali, recependole e rielaborandole a proprio modo³⁴. Questo però non significa in alcun modo che la cultura russa si sia limitata ad assorbire gli esiti delle altre culture, come avremo anche modo di approfondire.

Come verrà successivamente rilevato, la condizione postmoderna, il passaggio dalla società industriale a quella postindustriale ha segnato l’inizio della stabilizzazione e della ripresa occidentale (specificamente europea) dopo gli avvenimenti della prima metà del secolo. Occorre ricordare che tale situazione non corrisponde affatto alla situazione russa che avrebbe ancora vissuto molti cambiamenti e che non avrebbe visto una stabilità ancora per molto tempo. Per

³³ *ivi*, cit. p. 18.

³⁴ Semplificando qui i celebri risultati degli studiosi Uspenskij, Lotman e Sarab’janov. Si veda Boris Uspenskij, *Semiotika iskusstva* [Semiotica dell’arte], Moskva, Jazyki russkoj kul’tury, 1994; Jurij Lotman, *Kul’tura i vzryv* [La cultura e l’esplosione], Moskva, 1991; Dmitrij Sarab’janov, *Russkaja živopis’: probuždenie pamjati* [La pittura russa: il risveglio della memoria], Moskva, Iskusstvoznanie, 1998; Jurij Lotman, Boris Uspenskij, *Rol’ dual’nych modelej v dinamike russkoj kul’tury (do konca XVIII veka)* [Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)], in *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. XXVIII: Literaturovedenie. K 50-letiju professora Borisa Fedoroviča Egorova* [Saggi di filologia slava e russa. XXVIII: Critica letteraria. Per i 50 anni del professor Boris Fedorovič Egorov], Tartu, Tartuskij gosudarstvennyj universitet, 1977, pp. 3-36.

l'indagine in tale campo un testo pionieristico che apre la strada alla ricerca è sicuramente Lev Manovich. Lo studioso, già ampiamente citato per il suo contributo fondamentale alla definizione metodologica dell'ambito in questione, è di origini russe. Si rivela opportuno e doveroso annotare questo elemento biografico (come fa egli stesso, peraltro, nel suo elaborato), proprio per rendere l'idea della necessità di una visione, di una prospettiva che sia all'interno e all'esterno contemporaneamente. Su questa idea si basa anche la ricerca: una conoscenza approfondita delle dinamiche in territorio russo senza allo stesso tempo esserne inglobati fa sì che si possano esaminare diversi temi con più chiarezza. Tale considerazione ha origine nel concetto di straniamento (*ostranenie*) di Šklovskij e in quello del punto di vista di Uspenskij. Per il primo il procedimento artistico dello straniamento (o defamiliarizzazione), permette all'osservatore di percepire realmente le cose che altrimenti passerebbero inosservate in quanto note (riconosciute) perché presenti nella vita quotidiana³⁵. Per il secondo invece la narrazione denotata da una descrizione soggettiva procede dall'interno (*iznutri*) ricostruendo però una visione esterna (*izvne*)³⁶.

³⁵ “Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием остранения вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелей и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно.”

Viktor Šklovskij, *Iskusstvo, kak priem* [L'arte come procedimento], in *O teorii prozi* [Sulla teoria della prosa], Moskva, Federacija, 1929, 7-23, cit. p. 13.

“Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come “visione” e non come “riconoscimento”; procedimento dell'arte è il procedimento dello “straniamento” degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a sé stesso e deve essere prolungato [...]”.

Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Tzvetan Todorov (a cura di), Torino, Einaudi, 2003 (ed. or. 1965), pp. 74-94, cit. p. 82.

³⁶ “[...] данный человек дается изнутри, но все повествование направлено на то, чтобы читатель мог взглянуть на него глазами других, т.е. реконструировать взгляд извне на него”.

“[...] questa persona è data dall'interno, ma l'intera narrazione è finalizzata a garantire che il lettore possa guardarlo attraverso gli occhi degli altri, cioè ricostruire lo sguardo dall'esterno verso di lui.”

Boris Uspenskij, *Semiotika iskusstva* [Semiotica dell'arte], Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1994, cit. p. 117.

1.1.2 Media e società

Come già affermato, l'arte dei nuovi media si rivela pienamente nel suo ascendente sulla società, elemento chiave che permette di comprendere il termine come atto a racchiudere diverse nozioni più specifiche, pur mantenendo il carattere di compenetrazione con la realtà. Tant'è vero che tornando all'espressione Media Art, questa riesce "a fare riferimento a una storia [...] a portarsi dietro la possibilità di una tradizione"³⁷ che include le sperimentazioni delle avanguardie storiche, che hanno creato opere d'arte influenzate dai progressi tecnici e scientifici apportati dall'allora nuova rivoluzione industriale. I lavori di questo tipo sono il frutto e il riflesso quindi della società industriale dell'epoca. Nel contesto di una società postindustriale³⁸ tuttavia si rende opportuno adeguare la terminologia.

La condizione che ha modificato, o forse generato, lo sviluppo dei nuovi media, la loro diffusione a livello popolare e il loro utilizzo in ambito artistico, è sicuramente quella della postmodernità³⁹. Il postmodernismo è molteplice e assume varie forme poiché, come rileva Jameson, nasce come opposizione alle forme di alto modernismo. Il postmodernismo è "the effacement of some key boundaries or separations, most notably the erosion of the older distinction between high culture and so called mass or popular culture"⁴⁰. La cultura

³⁷ Valentino Catricalà, *Media art. Prospettive delle arti nel XXI secolo. Storie, teorie, preservazione*, Sesto S.G. (MI), Mimesis, 2016, cit. p.29.

³⁸ "Potremo chiamarle società post-industriali, se vogliamo porre in risalto la distanza che le separa dalle società industrializzate che le hanno precedute e che si mescolano ancora a loro, sia sotto la forma capitalista che sotto la forma socialista. Potremo chiamarle società tecnocratiche, se vogliamo definirle dal nome del potere che le domina. Le chiameremo società programmate se cerchiamo di definirle innanzitutto attraverso la natura del loro sistema di produzione e di organizzazione economica."

Alain Touraine, *La società postindustriale*, Bologna, Il Mulino, 1970 (ed. or. 1969), cit. p.5.

³⁹ Fondamentale è la definizione di Lyotard, il quale identifica come "“postmoderna” l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni" in quanto "effetto del progresso scientifico; il quale tuttavia presuppone a sua volta l'incredulità".

Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981 (ed. or. 1979), cit. p.6.

⁴⁰ Fredric Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, 1998, London – New-York, Verso, cit. p. 2.

risultante è conseguenza del legame indissolubile tra postmodernismo e progresso scientifico e tecnologico che determina, come appena descritto, la società post-industriale⁴¹, legata al tardo capitalismo. La nuova società consumista alla fine degli anni '60 comporta il superamento della legge del genere artistico (e di conseguenza della predominanza di un medium in un'opera d'arte⁴²). Si tratta di periodo chiave per lo sviluppo del progresso tecnologico e della computerizzazione come avremo modo di rilevare in seguito, motivo per cui si inizia a parlare di “società dello spettacolo”⁴³.

L'utilizzo del prefisso 'post' viene ampiamente utilizzato per designare fenomeni ormai consueti, come a voler rilevare una sorte di 'disillusione' nei confronti dei discorsi che si intende affrontare, esaltando l'aspetto di rottura in relazione ai fenomeni precedenti. Postdigital, postinternet, postmedia, più che etichette atte a indicare processi di creazione artistica, indicano piuttosto la condizione di superamento rispetto a quella fibrillazione che aveva originariamente caratterizzato le prime sperimentazioni con le nuove tecnologie. Per logica, dunque, si dovrebbe parlare di condizione postmediale,⁴⁴ un'epoca o forse un ambiente nel quale si è persa la specificità⁴⁵ del medium. Krauss ricorda

⁴¹ Virilio denota diversamente l'era postmoderna che “non è tanto quello del superamento della modernità industriale quanto quello dell'improvvisa industrializzazione della fine, della globalizzazione su tutti i fronti dei danni del progresso”. Paul Virilio, *La bomba informatica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000, cit. p. 130.

⁴² Quella che Jameson definisce “mixed-media experiments” e chiama “pastiche” e “schizophrenia” le caratteristiche fondanti della produzione postmodernista che si riferiscono rispettivamente all'esperienza spaziale e a quella temporale.

Fredric Jameson, *The Cultural Turn*. cit. p. 110, 3.

⁴³ Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Firenze, Vallecchi, 1979.

⁴⁴ Utilizzando l'espressione coniata da Krauss nel suo celebre testo: Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 2000.

⁴⁵ A proposito di specificità e eterogeneità vogliamo ricordare quanto formulato da Christian Metz: “[...] un codice può essere specifico anche se non si manifesta in un solo linguaggio, e che un linguaggio può essere specifico per alcuni dei suoi codici anche se non si riduce a essi soli. L' “omogeneo” (il codice costruito) non è necessariamente non-specifico e lo “specifico eterogeneo” (il linguaggio concreto) non è specifico solamente per la lista eterogenea dei suoi elementi ma anche per certi elementi omogenei che compongono questa lista eterogenea”.

Christian Metz, *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, 1975 (ed. or. 1972), cit. pp. 202-203.

che è con i poststrutturalisti che si procede a smantellare “the idea of *proper*”⁴⁶, tipica del modernismo, a favore dell’interdisciplinarietà, del superamento della categorizzazione dei generi artistici. “Accerchiata ovunque dai media, cioè dall’immagine trasmessa tecnologicamente, l’opzione estetica del medium è stata dichiarata fuori moda, liquidata, spazzata via, chiusa”⁴⁷.

Il fatto che nel momento in cui si scrive e si dibatte di quest’argomento i media a cui ci si riferisce non costituiscano più una novità ma, al contrario, definiscano e scandiscano la quotidianità, non significa che si debba necessariamente eliminare la connotazione di innovazione apportata dal medium, soprattutto riferendosi agli esordi della sperimentazione con il computer e la rete. I nuovi media differiscono da quelli ‘vecchi’ per le caratteristiche intrinseche che li contraddistinguono, soprattutto per quel che riguarda la manipolazione e l’interazione da parte dell’utente con il mezzo⁴⁸. Non secondariamente bisogna forse banalmente osservare che la definizione di ‘nuovi media’ porta l’interlocutore immediatamente ad escludere i media ‘tradizionali’. Questo è un dato da considerare almeno finché non ci sarà un definitivo cambio generazionale e tutta la popolazione sarà nativa digitale. Per Manovich inoltre, ““new media” is “new” because new properties (i.e., new software techniques) can always be easily added to it”⁴⁹.

È innegabile che ‘media’ risulti essere un termine inclusivo, adatto a esprimere l’idea di un continuum storico e culturale, ma se si vuole apportare una distinzione, come affermato poc’anzi, tra l’arte di una società industriale e quella postindustriale, si ritiene corretto l’utilizzo enfatico dell’aggettivo ‘nuovi’.

⁴⁶ Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea*, cit. p.32.

⁴⁷ Rosalind Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull’arte di oggi*, Milano, Mondadori, 2005, cit. p.71.

⁴⁸ Manovich identifica i nuovi media secondo le seguenti proprietà: rappresentazione numerica (manipolazione algoritmica), modularità, automazione, variabilità, ipermedialità, transcodifica. L’autore non si serve dei termini ‘digitale’ e ‘interattivo’ perché ritiene che possano creare ambiguità essendo troppo ampi.

Lev Manovich, *The language of new media*.

⁴⁹ Lev Manovich, *Software takes command*, New York, Bloomsbury Academic, 2013, cit. p.60.

Una grande differenza tra i ‘vecchi’ e i ‘nuovi’ media risiede allora nel ruolo della società nei suoi confronti, per cui sicuramente l’ansia per i media⁵⁰ ha avuto origine con il passaggio dai media meccanici ai media elettronici⁵¹, in cui si sviluppa e si diffonde il timore di un assoggettamento a essi dovuto all’introduzione di un nuovo tipo di percezione pubblica. L’invasione dei media elettronici nella realtà sensorialmente percepibile crea una diffidenza che tuttora perdura, anche e soprattutto nei confronti dei più recenti media digitali. Tale sfiducia è da ricollegarsi alla passività da parte del pubblico-massa nell’esperienza dei media elettronici quali cinema e radio. Nel caso dei media digitali, invece, in cui l’esperienza avviene attivamente da parte del singolo che diventa proprio partecipe della costituzione di ‘nuove verità’, dovrebbe permettere un’accettazione maggiore da parte della collettività.

La costituzione di realtà alternative da parte dei media, sia elettronici che digitali, è un presupposto della stessa società odierna e non solo. Consideriamo la simulazione come elemento intrinseco alla società moderna e postmoderna in cui “la sola emozione massiccia (di massa) è quella della manipolazione”⁵². Riprendendo i concetti de *La società dello spettacolo* di Guy Debord, accogliamo l’idea che la società si fondi su delle immagini mediate che generano una realtà virtuale, una ‘finta realtà’. La società di massa si basa quindi sui rapporti interpersonali che si creano all’interno del contesto di questa realtà simulata. Allo

⁵⁰ “Anxieties about the media”. Glen Creeber, *Digital Theory: Theorizing New Media*, in *Digital Cultures. Understanding New Media*, Glen Creeber, Royston Martin (a cura di), New York, Mc Grow Hill, 2009, pp. 11-22, cit. p. 13.

⁵¹ Servendosi della ripartizione presente nel testo di Eugeni, le fasi dell’esperienza mediale si possono suddividere nel seguente modo: media meccanici e elettro-meccanici (1850-1918 circa), che prevedono la riproduzione dell’immagine statica e del sonoro, arrivando al cinematografo che inizia un tipo di sensorialità collettiva; media elettronici (1919-1980 circa), come il cinema e la radio che si estendono nella quotidianità privata e pubblica modificando l’esperienza sociale in artificiale; media digitali (dal 1980 a oggi), denotati dalla diffusione pervasiva delle tecnologie informatiche che muta l’esperienza ordinaria in esperienza mediale autentica e non più innaturale.

Ruggero Eugeni, *Semiotica dei media. Le forme dell’esperienza*, Roma, Carocci Editore, 2010, pp. 46-7.

⁵² Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Roma, Pigreco, cit. p. 39.

stesso tempo vengono a definirsi quelle che Debord chiama “folle solitarie”⁵³, determinate dal progresso della tecnica che causa l’alienazione (isolamento) tra gli individui. O per dirla con Baudrillard “la massa è la sfera sempre più densa in cui implode tutto il sociale, e si distrugge in un processo di simulazione ininterrotto”⁵⁴. L’arte che viene creata in questo contesto, basandosi su tali premesse, assume inevitabilmente una funzione sociale. Riprendendo il pensiero di Lévy, è possibile osservare come la creazione artistica quindi “non consiste più nel comporre un “messaggio” ma nel congegnare un dispositivo”⁵⁵ che realizzi nuovi mondi alternativi seppur contigui alla realtà. La folla e la massa che subiscono i media elettronici⁵⁶, con i media digitali si trasformano in collettivo per cui “con il cyberspazio la comunicazione è passata da uno-tutti (quella dei media classici) a tutti-tutti”⁵⁷. Lévy quindi ne identifica il ruolo e sottolinea la misura in cui questo è coinvolto nel processo artistico nell’era post-mediata:

“Al posto di diffondere un messaggio verso ricettori esterni al processo di creazione, invitati a dare senso all’opera solo in un secondo momento, l’artista tenta qui di costituire un ambiente, un dispositivo di comunicazione e produzione, un evento collettivo che coinvolga destinatari, che trasformi gli ermenuti in attori, che metta l’interpretazione in circuito con l’azione collettiva [...] è questa d’altronde una delle principali funzioni sociali dell’arte: partecipare all’invenzione continua delle lingue e dei segni di una comunità. Ma il creatore del linguaggio è sempre un collettivo.”⁵⁸

⁵³ Guy Debord, *La società dello spettacolo*, cit. tesi 28 p.62.

⁵⁴ Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura*, cit. p. 37.

⁵⁵ Pierre Lévy, *Il virtuale*, Milano, Raffaello Cortina editore, 1997, cit. p.141.

⁵⁶ Assoggettamento, comunque, non sfavorevole se si considera che “la sottomissione “passiva” ai mass-media è una forma impoverita, ma positiva, di contatto con i valori culturali.” Alain Touraine, *La società postindustriale*, Bologna, Il Mulino, 1970 (ed. or. 1969), cit. p. 222.

⁵⁷ Pierre Lévy, *Il virtuale*, cit. pp.104-5.

⁵⁸ Pierre Lévy, *L’intelligenza collettiva*, cit. p. 130.

Il tema dell'arte di massa che si lega al concetto dei nuovi media porta peraltro gli studiosi a rivolgersi al volume di Benjamin che, ripensato ora in chiave digitale, è diventato "Art in the age of digital reproduction"⁵⁹.

1.1.3 Medium e dispositivo

Avendo introdotto la nozione di dispositivo, per proseguire nell'analisi bisogna affrontare un'altra questione fondamentale, ovvero la distinzione tra medium e dispositivo. Anzitutto quindi, cosa si intende per medium?⁶⁰ McLuhan, com'è noto, intende i media come estensioni umane⁶¹. La definizione che ne dà e che può essere considerato un punto di partenza per la riflessione in tal senso, si basa sulla differenziazione tra contenuto e messaggio "perché il "messaggio" di un medium o di una tecnologia è nel mutamento di proporzioni, di ritmo o di schemi che introduce nei rapporti umani"⁶².

Allora, occorre ricordare la distinzione di Krauss tra medium e 'supporto', inteso come tecnica di produzione artistica, come strumento materiale. Per

⁵⁹ Cfr. Douglas Davis, *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)*, "Leonardo", 1991, vol. 28, n.5, pp. 381-6; Debbie Hall, *The Original and the Reproduction: Art in the Age of Digital Technology*, "Visual Resources", 1999, vol. 15, n.2, pp. 269-78; Werner Schweibenz, *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction*, "Museum international", 2018, vol.70, n.1-2, pp. 8-21; Boris Groys, *In the Flow. L'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale*, Milano, PostMedia books, 2019 (ed.or.2016).

⁶⁰ Riprendendo e rigirando la domanda che dà il titolo al celebre saggio di Gilles Deleuze prima e Giorgio Agamben poi, riguardo la definizione di dispositivo a partire dalla teoria di Michel Foucault. Cfr. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993 (ed.or. 1975); Gilles Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, in *Michel Foucault. Rencontre internationale* (Paris, 9, 10, 11 janvier 1988), Paris, Le Seuil, 1989; Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, Milano, Nottetempo, 2006.

⁶¹ Secondo Francesco Casetti "[...] la vecchia definizione macluhaniana di medium come "estensione dei sensi dell'uomo" e insieme come "sistema nervoso della società" [...] per un verso sottolineava come i media fossero antenne rivolte al mondo per esplorarlo e catturarlo ("estensione dei sensi"); per l'altro verso sottolineava come i media fossero canali di circolazione di messaggi che mantengono in contatto i diversi membri di una società, ed anzi rendono quest'ultima un corpo organico ("sistema nervoso")."

Francesco Casetti, *Il cinema come arte, il cinema come medium*, in *Il cinema e le altre arti*, Leonardo Quaresima (a cura di), Venezia, Marsilio, 1996, pp. 3-12, cit. p.3.

⁶² Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare. I significati psicologici e sociali di ogni sistema di comunicazione*, Milano, Il Saggiatore, 1981 (ed.or.1964), cit. p.12.

Krauss infatti “tutto può essere medium” in quanto “linguaggio condiviso”⁶³ regolato. Pertanto, è il modo in cui si usa un medium a definirlo. Quest’idea si associa in parte alla nozione di dispositivo di Agamben, definito come “qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi”⁶⁴.

Bolter e Grusin, offrono una definizione analoga a quella di Krauss rilevando l’importanza dell’iterazione – ‘re’ / ‘ri’ – associata ai media:

“We offer this simple definition: a medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media.”⁶⁵

Al di là della concezione filosofica di dispositivo⁶⁶, in questo lavoro risulta essenziale chiarire se i termini dispositivo, apparato e macchina siano sinonimi. Eugeni in tal senso distingue la nozione sulla base di tre valori: “epistemologico (*apparatus*), situazionale (*dispositive*) e tecnologico (*device*)”⁶⁷. L’autore suggerisce, inoltre, che:

“Le alternative sono dunque le seguenti. O si recupera l’idea di dispositivo in quanto oggetto archeologico di cui ricostruire la nascita e le trasformazioni storiche; o lo considera in quanto modello da riusare in nuovi contesti mantenendo un aggancio al passato (il “post-cinema”, ma anche la “post-televisione”, la “post-lettura”); o infine lo si abbandona in

⁶³ Rosalind Krauss, *Reinventare il medium*, cit. p.43.

⁶⁴ Giorgio Agamben, *Che cos’è un dispositivo*, Milano, Nottetempo, 2006, cit. p.22.

⁶⁵ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New media*, cit. p.64.

⁶⁶ Come accennato nella nota 60, coloro che maggiormente si sono occupati di definire il concetto di dispositivo sono i filosofi Foucault, Deleuze e Agamben.

⁶⁷ Ruggero Eugeni, *Che cosa sarà un dispositivo*, in *Cinema, media, soggettività*, Jean-Louis Baudry, Brescia, La Scuola, 2017, pp. 5-43, cit. p.37.

quanto troppo compromesso con una concezione tecnologico-centrica della relazione con i media a favore di una idea “ambientale” di medium.”⁶⁸

L’idea di medium e quella di dispositivo sono quindi strettamente connesse in quanto legate alla manipolazione della realtà tant’è che si può parlare anche di falsa apparenza. “Representations [...] instead of coming after reality, in an imitation of it, now precede and construct reality”⁶⁹. Virilio definisce infatti la ricerca tecno-scientifica “scienza della sparizione” che “grazie all’avvento di un sapere cibernetico più che enciclopedico [...] nega ogni realtà oggettiva”⁷⁰. Le nuove tecnologie, i nuovi media appunto, si inseriscono precisamente in questo contesto storico artistico e su questi concetti si sviluppano.

I nuovi media sono essenzialmente transdisciplinari, per cui, avendo la capacità di inglobare anche le caratteristiche dei media preesistenti, potrebbero essere più adeguato parlare di metamezzo (o metamedium). Infatti:

“Il computer è oltretutto un metamezzo, capace non solo di riappropriarsi delle funzioni estetiche di tutti i mezzi precedenti, ma anche di realizzare ciò che prima o non era possibile o era estremamente difficile. Metamorfosi, evoluzione, effetti speciali: con le nuove tecnologie possiamo estendere, “espandere”, la ricchezza del linguaggio cinematografico.”⁷¹

Tale termine venne proposto da Alan Kay ed Elena Goldberg nel 1977⁷² e, pur non avendo di fatto attecchito nel dibattito terminologico, è un concetto

⁶⁸ *ivi*, cit. p.36.

⁶⁹ Rosalind Krauss, *Poststructuralist and deconstruction*, in *Art since 1900*, David Joselit, Yve-Alain Bois, Hal Foster, Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, London, Thames&Hudson, 2012, pp. 42-51, cit. p.49.

⁷⁰ Paul Virilio, *La bomba informatica*, cit. p.3.

⁷¹ Maria Grazia Mattei, *Il percorso storico della computer art*, in *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche del nuovo millennio*, Andrea Balzola, Anna Maria Monteverdi (a cura di), Milano, Garzanti, 2004, pp. 266-276, cit. p.267.

⁷² “Every message is, in one sense or another, a *simulation* of some idea. It may be representational or abstract. The essence of a medium is very much dependent on the way messages are embedded, changed, and viewed. Although digital computers were originally designed to do arithmetic computation, the ability to simulate the details of any descriptive model means that the computer, viewed as a medium itself, can be *all other media* if the embedding and

chiave che si ripresenta. Manovich, ad esempio, lo riprende e lo sviluppa arrivando a constatare un'ibridazione dei media⁷³, considerando il computer come medium culturale e non solo come strumento:

“[...] “softwarization” of previous media did not led to their convergence. Instead, after representational formats of older media types, the techniques for creating content in these media and the interfaces for accessing them were unbundled from their physical bases and translated into software, these elements start interacting producing new hybrids. This, for me, is the essence of the new stage of a computer metamedium in which we are living today. The previously unique properties and techniques of different media became the elements that can be combined together in previously impossible ways.”⁷⁴

Parliamo di arte creata con un diverso linguaggio, con il linguaggio specifico dei nuovi media, dei media digitali. Quindi, non si tratta semplicemente di sistemi di memoria e di archiviazione digitale, sebbene il computer sia stato creato per questo e nonostante esistano software specifici a tale scopo, ma di veri e propri dispositivi culturali.

1.1.4 Nuovi media e arte contemporanea

L'emergere dei nuovi media elettronici prima e digitali poi, si inserisce nel contesto dei mutamenti del linguaggio artistico contemporaneo che ne viene indubbiamente influenzato. È curioso quindi che l'arte dei nuovi media, che possiede degli elementi che sono alla base di alcune tendenze artistiche

viewing methods are sufficiently well provided. Moreover, this new “metamedium” is *active*—it can respond to queries and experiments—so that the messages may involve the learner in a two-way conversation. This property has never been available before except through the medium of an individual teacher.”

Alan Kay, Adele Goldberg, *Personal Dynamic Media*, «Computer», vol. 10, n. 3, marzo 1977, pp.31-41.

⁷³ Lev Manovich, *Software takes command*, p.75.

⁷⁴ *ivi*, p.78.

contemporanee, sia stata a lungo tempo esclusa dalla discussione teorica e critica dell'arte contemporanea. Un aspetto questo protetto e salvaguardato dagli stessi artisti che godevano di questa zona d'ombra e quindi di un assetto indipendente per la loro arte. Allo stesso tempo però questo denota uno scetticismo radicale nei confronti dell'interazione tra arte e progresso tecnologico scientifico, non inteso come mera critica o riflessione sociale ma come medium vero e proprio.

Vediamo dunque alcuni elementi dell'arte contemporanea che anticipano e in qualche modo rivelano le possibili commistioni tra arte e tecnologia. Di nuovo, anche per questo tipo di analisi, è importante sottolineare come possa risultare fuorviante l'utilizzo del termine 'media art' e come invece possa apparire maggiormente indicativo l'uso di 'arte dei nuovi media'.

Come ricordano Sommerer e Mignonneau⁷⁵, non solo la multimedialità, come visto in precedenza, ma anche l'interattività era già presente o quantomeno ricercata nella produzione a base collettiva dell'attività DADA, Fluxus e dell'arte concettuale, con lo scopo di creare un'arte partecipativa. Anche Eco rivela l'importanza della partecipazione del pubblico alla creazione dell'opera d'arte⁷⁶. Infatti, com'è noto, già dagli anni '50 cambia il ruolo dello spettatore che diventa sempre di più 'spett-attore' assumendo un ruolo centrale nella pratica artistica. L'osservatore viene coinvolto nell'opera d'arte già dalla op art e dall'arte cinetica per le quali il contributo dell'osservatore diviene essenziale. Infatti, l'arte cinetica, entro la quale si sviluppa anche l'Optical Art, si basa sulla creazione di composizioni astratte variabili, 'fluide'. Gli artisti cinetici utilizzano accostamenti cromatici e forme geometriche semplici per dare la parvenza di movimento e realizzare quindi illusioni ottiche che rendono l'osservatore partecipe sfidandone l'equilibrio sensoriale. Non si può più fare a meno della partecipazione attiva degli spettatori, il che è esemplificabile anche dall'avvento dell'happening e dell'arte performativa. Ciò ha di sicuro a che fare con il

⁷⁵ Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, *Cultural interfaces: interaction revisited*, in *Imagery in the 21st Century*, Oliver Grau, Thomas Veigl (a cura di), Cambridge (MA), The MIT Pr., 2011, pp. 201-218.

⁷⁶ Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1976 (ed. or. 1962), p. 203.

processo di democratizzazione dell'arte e dello sviluppo di un'arte per tutti⁷⁷. Grau ricorda anche che a partire dagli anni '60, così come si è fatta via via più labile la separazione tra immagini scientifiche e immagini artistiche, così si è ridotto il divario tra creatore e pubblico⁷⁸. Aspetto anche questo che indubbiamente viene favorito dall'emergere dei nuovi media, che entrano quasi all'improvviso a far parte della quotidianità anche dell'uomo comune (e molto rapidamente ne prendono il sopravvento potremmo aggiungere). Questo tipo di coinvolgimento del pubblico nella pratica artistica fa sì che lo spettatore sia un utente che interviene nel processo grazie alle indicazioni ricevute dall'artista, grazie al quale si sviluppa anche un nuovo tipo di percezione estetica, per cui "recipient culture has risen to become a culture of participation, where fair exchange occurs not only symbolically, but in a material way"⁷⁹. L'arte digitale, quindi, non fa che proseguire su questa linea sfruttando le potenzialità delle nuove tecnologie. Il termine utente (*user*) riflette esattamente l'instaurarsi di un nuovo tipo di relazione, quello tra uomo e macchina.

Gli anni Ottanta rappresentano un punto di svolta effettivo per il discorso qui affrontato. In particolar modo sono importanti i concetti di 'riproduzione' e 'postproduzione' come li intende Bourriaud:

"Dall'inizio degli anni Ottanta, le opere d'arte sono create sulla base di opere già esistenti, sempre più artisti interpretano, riproducono, espongono nuovamente e utilizzano opere realizzate da altri oppure altri prodotti culturali. L'arte della postproduzione sembra rispondere al caos proliferante della cultura globale nell'età dell'informazione, che è caratterizzata dall'incremento di forme ignorate e disprezzate fino ad ora e dalla loro annessione al mondo dell'arte. Inserendo nella propria opera quella di altri, gli artisti contribuiscono allo sradicamento della tradizionale distinzione tra produzione e consumo, creazione e copia, readymade e opera originale. Il materiale manipolato non è più primario. Non si tratta più di elaborare una forma sulla base di materiale grezzo, ma di

⁷⁷ Peter Weibel, *Web 2.0 and the Museum*, in *Imagery in the 21st Century*, Oliver Grau, Thomas Veigl (a cura di), Cambridge (MA), The MIT Pr., 2011, pp. 235-244.

⁷⁸ Oliver Grau, *Media Art Histories*, Cambridge (MA), The MIT Pr., 2007, pp.10-11.

⁷⁹ Peter Weibel, *Web 2.0 and the Museum*, cit. p. 241.

lavorare con oggetti che sono già in circolazione sul mercato culturale, vale a dire, oggetti già informati da altri oggetti. I concetti di originalità (essere all'origine di) e di creazione (creare qualcosa dal nulla) svaniscono lentamente nel nuovo panorama culturale segnato dalle figure gemelle del deejay e del programmatore, entrambe con il compito di selezionare oggetti culturali e includerli in nuovi contesti.”⁸⁰

Bourriaud con questo passaggio evidenzia come la manipolazione, l'appropriazione (in quanto elemento fondante della postproduzione⁸¹) e il riutilizzo siano caratteri intrinseci all'arte contemporanea in generale, non solo all'arte dei nuovi media. Riprendendo questo concetto, Boris Groys fa notare che la produzione artistica del nuovo millennio è “una pratica culturale di massa”⁸², in cui i confini tra produttore e consumatore non sono più nettamente definiti e in cui chiunque è un potenziale artista poiché “non identifichiamo più primariamente un'opera d'arte come un oggetto prodotto grazie al lavoro manuale di un artista. Piuttosto essa è vista come una conseguenza dello scegliere, spostare, cambiare, trasformare e combinare immagini e oggetti già esistenti”⁸³.

Tornando a Bourriaud, il suo contributo si rivela imprescindibile per la comprensione dei punti di connessione tra arte contemporanea e arte dei nuovi media. L'autore indica che in tutti i casi citati, si tratta di pratiche artistiche diverse fra loro che hanno però in comune la volontà di “inserirsi negli innumerevoli flussi di produzione”⁸⁴ già esistenti. L'artista non crea l'opera a partire da zero ma instaura connessioni con forme e contenuti noti.

⁸⁰ Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmedia books, 2004 (ed.or. 2000), cit. p. 7.

⁸¹ *ivi*, cit. p. 19.

⁸² Boris Groys, *In the Flow. L'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale*, Milano, PostMedia books, 2019 (ed.or.2016), cit. p.100.

⁸³ *ibid.*

⁸⁴ Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmedia books, 2004 (ed.or. 2000), cit. pp. 13.

“l’opera contemporanea non è più il punto terminale del “processo creativo” (non è un “prodotto finito” da contemplare), ma un sito di navigazione, un portale, un generatore di attività. Si manipola a cominciare dalla produzione, navighiamo in un network di segni, inseriamo le nostre forme su linee esistenti. [...] Non è più un punto terminale, dunque, ma un momento in una catena infinita di contributi.”⁸⁵

L’autore rileva quindi come cambi l’idea dell’opera d’arte in un mondo in cui siamo subissati di immagini e segni. Gli artisti non producono forme grezze ma rielaborano, ricompongono e programmano quelle disponibili, quelle reperite. Questi sono quindi i nuovi strumenti del mestiere dell’artista.

Tale idea si rivolge ancora una volta al concetto di opera aperta. L’indeterminazione dell’opera d’arte si rivela come l’effetto delle incertezze che dominano la società odierna. Eco spiega infatti che

“Si potrebbe benissimo pensare che questa fuga dalla necessità sicura e solida e questa tendenza all’ambiguo e all’indeterminato, riflettano una condizione di crisi del nostro tempo; oppure, all’opposto, che queste poetiche, in armonia con la scienza di oggi, esprimano le possibilità positive di un uomo aperto al rinnovamento continuo dei propri schemi di vita e conoscenza, produttivamente impegnato in un progresso delle proprie facoltà e dei propri orizzonti.”⁸⁶

Il carattere aperto, indeterminato dell’opera d’arte è quindi proprio della pratica artistica contemporanea che si basa più sulla condivisione piuttosto che sul riconoscimento autoriale, più sul collettivo che sull’individuale, più sull’appropriazione e il riutilizzo di idee e forme già esistenti che sulla creazione *ex-novo*.

Nel periodo post-bellico, d’altronde, si assiste all’incremento del consumo di massa che si sviluppa parallelamente alla crescita della produzione

⁸⁵ *ivi*, cit. pp. 14-5.

⁸⁶ Umberto Eco, *Opera aperta*, cit. p.56.

industriale. Si tratta di un periodo in cui iniziano a diffondersi non solo le tecnologie in sé e per sé ma anche i discorsi teorici e le riflessioni inerenti, come già citato, per cui è inevitabile che gli artisti fossero influenzati e influenzassero a loro volta il progresso tecnologico. Gere rileva che il lavoro degli artisti

“[...] reflected the concerns of a world in which information and communications technology and related concepts were becoming increasingly important. This involved exploring questions of interactivity, multimedia, networking, telecommunications, information and abstraction, and the use of combinatorial and generative techniques. Such work was of great importance in relation to the post-war art scene and has crucially determined not only the shape of current artistic practice in relation to digital technology, but also the more general development of digital media. But it is important to emphasize that much of this work was often not primarily about technology in itself, either as a means or a subject.”⁸⁷

Inoltre, Groys identifica il “carattere performativo della riproduzione digitale”⁸⁸ per cui “un’immagine digitale non può essere solo mostrata o copiata (come può esserlo un’analogica immagine “meccanicamente riproducibile”), ma solo messa in scena e performata”⁸⁹. Tale pensiero viene ripreso anche da Gere che riassume le idee soprariportate nel seguente modo:

“It is no coincidence that modern Performance Art emerged at a time when. Electronic media were initiating what the Italian philosopher Gianni Vattimo describes as a ‘society of generalized communication’. To some extent Performance can be understood as a pre-emptive defensive reaction, emphasizing the corporeal and embodied as well as the ephemeral and the physically located, as a form of resistance to the immateriality, ubiquity and virtuality of mass media and communications, which had taken over so much of art’s role as the provider of aesthetic solace and meaning. But Performance can

⁸⁷ Charlie Gere, *Digital Culture*, cit. p. 80.

⁸⁸ Boris Groys, *In the Flow*, cit. p. 128.

⁸⁹ *ivi*, cit. p. 127.

also be seen as rehearsing many issues that later become relevant to electronic and, in particular, digital media. These included questions of interaction, response, feedback, the relationship between the audience and the performance, the methods for combining different media elements and so on. Much of the visual and interactive grammar of modern. Electronic media, such as television and digital multimedia of various sorts derives from the work of those involved with performance and other, similar areas. Those working in these areas were among the first to explore the possibilities offered by electronic media, first in video and then in digital technology. Many of those involved in developing Performance as an artistic practice are currently involved in media art practice.”⁹⁰

1.2 Definizioni imperfette

1.2.1 Arte e tecnologia, Arte e scienza

In base a quanto sopra detto e poiché il computer si fonda sul linguaggio dei software, risulterebbe forse più corretto parlare di software art. Ciò però sposterebbe l’attenzione da quella connessione con la società che è intrinseca all’arte dei nuovi media per concentrarsi invece sul mero strumento utilizzato. Non che tale approccio sia da ritenersi sbagliato ma, come accennato in precedenza, nel contesto di questa ricerca si vuole favorire l’utilizzo di un termine preciso ma allo stesso tempo ampio, che possa racchiudere nozioni più specifiche differenziabili, ad esempio, proprio per la tecnica impiegata. Inoltre, probabilmente ad un pubblico italiano e più in generale ad un pubblico non esperto, questo risulterebbe come qualcosa di intangibile, di effimero, e probabilmente anche di troppo complesso da comprendere a meno che non si abbia una laurea in informatica. I nuovi media di contrario dal mio punto di vista sono avvicinabili proprio perché fanno parte della quotidianità di chiunque, in modo consapevole o meno. L’utilizzo di un termine come media risulta infatti efficace poiché, nonostante la diffidenza posta nei suoi confronti, è parte

⁹⁰ Charlie Gere, *Digital Culture*, cit. pp. 88-9.

integrante della cultura contemporanea e in quanto tale è già stato assimilato e se ne ha un qualche tipo di comprensione.

Su questi presupposti si basa anche la definizione ‘arte e scienza’. All’apparenza semplice e accettabile, viene spesso usato in maniera impropria (considerato l’ambito di ricerca del dato lavoro). Il concetto di arte e scienza appare dapprima già come distinzione di arti e mestieri (l’arts&crafts inglese) che possiede nella dicitura una connotazione quasi dispregiativa: elevando la nozione di tecnica, si abbassa al contempo il valore della produzione artistica. In linea di principio, si può pensare all’approccio scientifico dell’artista (e dell’arte) nel momento in cui prova a superare la realtà prescritta sperimentando proprio come uno scienziato in un laboratorio. In questo senso allora certamente la New Media Art rientra nella categorizzazione di arte e scienza per la sua prerogativa di applicare il saper fare dei tecnici, la sperimentazione degli scienziati e la comunicazione attiva tra artisti e ingegneri. Tuttavia, questo aspetto spesso sfocia piuttosto nel prevalere degli scienziati e nel sapere tecnico innalzato ad arte. Questo avviene in esperienze come quella di Science Gallery⁹¹ o nelle ultime edizioni di Ars Electronica, come verrà esposto in seguito, per le quali sarebbe corretto piuttosto il concetto di creatività e scienza. Infatti, arte e scienza risulta principalmente utilizzato come termine nell’analisi delle forme artistiche realizzate della scienza, intese come lo studio della geometria, della simmetria degli elementi naturali analizzati su base scientifica ecc. Questo approccio è osservabile nella bibliografia di riferimento, così come in alcuni eventi specialistici. A tal proposito citeremo qui due eventi che si sono svolti a Venezia a più di 60 anni di distanza: “Arte e Scienza”, convegno promosso dal Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini all’Isola di San Giorgio Maggiore (Venezia) tenutosi il 31 maggio, 1,2 giugno 1957 e “Art and

⁹¹ Science Gallery viene fondata nel 2008 al Trinity College di Dublino come spazio pubblico in cui esporre i risultati dell’interazione tra arte e scienza attraverso mostre temporanee ed eventi didattici. Tale esperienza è stata esportata dall’Irlanda diventando internazionale con il coinvolgimento attuale di altre cinque istituzioni: Michigan State University di Detroit, il King’s College di Londra, il governo di Karnataka a Bangalore, l’Università di Melbourne e l’Università Ca’ Foscari Venezia.

Computers Symposium” convegno tenutosi presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia il 15 e 16 ottobre 2019⁹².

Durante il convegno del 1957 si dibatte la questione fondamentale del rapporto tra arte e scienza da una prospettiva filosofica. Si arriva a concludere che “la scienza non è arte e l’arte non è scienza; lo scienziato non è un artista e l’artista non è uno scienziato”⁹³ e Carnelutti propone che l’arte sia “una sintesi di scienza e filosofia”⁹⁴. Non sorprende quindi che su 28 partecipanti fossero 8 i filosofi (e un teologo), un solo pittore e nessuno storico dell’arte (o meglio, non ha partecipato in presenza l’unico storico dell’arte, ovvero Sergio Bettini). Secondo quanto riportato, si ha la sensazione che i relatori non trovassero un punto di accordo, probabilmente proprio a causa della mancanza di una vera collaborazione tra scienziati e artisti e storici dell’arte. Anche al simposio del 2019 non si è verificata una reale sinergia tra gli informatici e i curatori e gli storici dell’arte presenti. Significativo in questo senso è quindi già l’indicazione terminologica: l’unione di due termini distanti e separati rivela l’approccio individualistico alla disciplina che non permette un’effettiva interazione. Gli interventi hanno riguardato per lo più l’analisi di fenomeni naturali interpretati come artistici sulla base di sistemi scientifici.

1.2.1.1 Ars Electronica

“The relationship between Art&Science might be asymmetrical and abusive where artists are merely using knowledge, expertise, and tools that scientists can provide them with for an art project, while scientists, on the other side, can instrumentalize artists to draw and design visualizations of their findings to communicate their complex scientific results better. In the art projects where artists are problematizing and criticizing the effects of scientific findings and technological applications on society, the science figures only as a

⁹² Per il primo caso ci si baserà evidentemente sugli atti pubblicati mentre per il secondo le osservazioni derivano dalla partecipazione diretta in qualità di uditore.

⁹³ Francesco Carnelutti *Arte e scienze*, in *Arte e Scienza*, atti del convegno (Venezia, 31 maggio, 1,2 giugno 1957), Sancasciano Val di Pesa, Sansoni editore, 1959, pp. 15-28, cit. p.15.

⁹⁴ *ivi*, cit. p.24.

relational field. Artists are using materials, tools, and protocols that are typical for the phenomena caused by scientific agents, in order to be more precise in their thematizations. If I put it simply, artists can't use the oil on canvas technique when arguing about the effect that biotechnologies are having on the consumeristic ideology that proposes to design life as a product.”⁹⁵

Discutendo del rapporto tra arte e scienza, è impossibile non parlare dell'esempio di Ars Electronica, uno dei più longevi e importanti festival del settore. Un'esperienza che ha permesso agli artisti di riappropriarsi del campo tecnologico, regolato preminentemente da rapporti economici e politici. Dall'arte elettronica della fine degli anni '70 alla rivoluzione digitale degli anni '90 A.E. ha svolto un ruolo di pioniere nel processo di istituzionalizzazione dell'arte al crocevia di scienza e tecnologia. Il 18 settembre 1979, in collaborazione con l'International Bruckner Festival, è stato lanciato un festival con una tematica che intersecava arte, tecnologia e società⁹⁶. Si è svolto biennialmente dall'80 all'86 ed è diventato un appuntamento annuale a partire dal 1987 quando è anche stato indetto il primo Prix Ars Electronica (dal 1998 l'OK Center for Contemporary Art diventa la sede di esposizione dei vincitori del premio). L'Ars Electronica Center-Museum of the Future viene invece inaugurato nel 1996 contestualmente all'Ars Electronica Futurelab, il primo per poter raggiungere un pubblico più ampio mentre il secondo come luogo per implementare la ricerca in campo industriale e artistico⁹⁷. Infatti, occorre sottolineare che il festival viene fondato anche grazie al sostegno dell'amministratore regionale dell'Austrian Broadcasting Corporation (ORF), così come il museo è stato voluto dalla municipalità di Linz e dalla stessa corporazione. Questo è un elemento da tenere

⁹⁵ Jurij Krpan, *Art&Science the relationship that is not existing but yet it's functioning*, in *The practice of art and science*, Gerfried Stocker, Andreas J. Hirsch, Stuttgart (a cura di), Hatje Cantz, 2017, pp.92-93, cit.p.93.

⁹⁶ Ricordiamo che il 1979 è l'anno di pubblicazione de *La condizione postmoderna* di Lyotard, un'opera che discute nella fattispecie del modo in cui la società e la cultura industriale andavano mutandosi a causa delle emergenti tecnologie.

⁹⁷ Si veda Hannes Leopoldseder, Christine Schöpf, Gerfried Stocker, *The network for art, technology and society. The first 30 years ars electronica 1979-2009*, Stuttgart, Hatje Cantz, 2009, p. 9 e p. 27.

in considerazione per comprendere le dinamiche di istituzionalizzazione e di definizione di un campo ‘periferico’. Interessante anche a livello concettuale in questo senso è il fatto che l’Ars Electronica Center si trovi in una zona esterna alla città, vale a dire proprio sulla sponda opposta del Danubio rispetto al centro, instaurando un vero e proprio dialogo tra le istituzioni culturali più ‘tradizionali’ e l’edificio di Ars Electronica con la sua forma innovativa e i pannelli luminosi a led interattivi che di notte richiamano l’attenzione. Le due sponde del fiume sono quindi occupate da due edifici nuovi che si distinguono significativamente nel paesaggio urbanistico: da un lato, più ‘distante’, vi è l’Ars Electronica Center e dall’altro, sulla sponda più ‘classica’ il Lentos Kunstmuseum (il museo di arte moderna e contemporanea di Linz che dal 2004 diventa partner del festival), ben collegato all’università da cui si vedono bene come le due strutture comunichino a livello concettuale.

“Information society with its possibilities of globalization and decentralization will make an impact on the new structures and the size of “the city”. It is in the city, in this millennia-old manifestation of civilization, that we will see whether technological innovations can be sustainably brought into harmony with social and cultural behavior without giving rise to insoluble long-term conflicts. More than ever, art and culture will accompany these processes.”⁹⁸

Proprio l’università di arte e design industriale di Linz nel 2001 diviene la sede dell’Ars Electronica campus: è sia un luogo in cui si promuove e si elabora una discussione a livello internazionale sia una piattaforma per sviluppare l’educazione relativamente alla media art. Nel 2005 inaugura invece il nuovo Ludwig Boltzmann Institute Media.Art.research che si occupa di analisi e di pubblicazioni che riguardano la media art e il suo studio teorico, con una particolare attenzione ai traguardi raggiunti da Ars Electronica. Questo dimostra

⁹⁸ Siegbert Janko, *The spirit of Linz, from steel town to modern industrial center and city of culture*, in *The network for art, technology and society. The first 30 years ars electronica 1979-2009*, Hannes Leopoldseder, Christine Schöpf, Gerfried Stocker, Stuttgart (a cura di), Hatje Cantz, 2009, pp.117-31, cit. p. 117.

come il festival lavori in cooperazione con diverse fondazioni accademiche, in sinergia con la città. Si tratta di un aspetto sintomatico dell'impatto dell'innovazione tecnologica sulla società, per cui il modello di Ars Electronica risulta vincente ai fini dell'integrazione dell'arte elettronica (e digitale) nel tessuto urbano e dell'accettazione della stessa da parte dei cittadini stessi. Il suo successo a livello internazionale è dovuto quindi proprio all'importante rete di connessioni con enti e istituzioni che è stato in grado di instaurare (come visto sopra). Ovviamente questo è stato possibile grazie ad una serie di fattori da non sottovalutare. Già dagli anni del secondo dopoguerra la città di Linz si avvia a una modernizzazione culturale e a un'apertura artistica che fa sì che si sviluppasse numerosissimi gruppi culturali e artistici anche indipendenti esattamente per via del contesto tanto favorevole che offriva una rete di supporto e sostegno. Per liberarsi dell'etichetta di polo industriale metallurgico, nella direzione della definizione della propria identità culturale, Linz aveva fondato la Brucknerhaus nel 1974, e dato vita al Brucknerfest nel tentativo di creare una connessione tra arte tradizionale e progresso, conducendo gli spettatori da un vecchio mondo a uno nuovo.

Analizzando il caso di Ars Electronica è interessante evidenziare un fatto nello specifico: la partecipazione di artisti russi è particolarmente esigua, così come l'assegnazione di premi e onorificenze⁹⁹. Tra queste vale la pena citare la partecipazione di Alexei Shulgina (al quale viene assegnato un riconoscimento speciale) e Olya Lialina nel 1997 e sicuramente la doppia vittoria del Prix Ars Electronica nel 2015 e nel 2017 di Dmitry Morozov aka::vtol::. Ciò è chiaramente sintomo di quella separazione disciplinare e spaziale che denota l'oggetto della ricerca.

1.2.2 ICT - Information and Communication Technology

⁹⁹ Si veda Gerfried Stocker, Christine Schöpf, Hannes Leopoldseder, *Out of the box. The midlife crisis of the digital revolution. Ars electronica 2019. Festival for art, technology and society*, Stuttgart, Hatje cantz, 2019.

Parallelamente risulta appropriato anche inserire un inciso riguardo un termine che viene ancora spesso utilizzato, ovvero ICT – Information and Communication Technology: esso indica le risorse tecnologiche utilizzate in campo industriale ed è legata indissolubilmente al suo sviluppo¹⁰⁰. Il termine ha iniziato ad essere utilizzato verso la metà degli anni '90, periodo durante il quale, come indicato precedentemente, appare anche il termine New Media Art e il dibattito sulla terminologia prende avvio. L'industria com'è ovvio è rimasta esclusa da tale dibattito poiché di per sé ICT identifica esattamente i metodi tecnologici adottati dalle imprese. L'ICT è stata studiata in termini economici e didattici, mentre il dibattito artistico è proseguito percorrendo un'altra via¹⁰¹.

Nel suo volume, Mancuso conia un termine adeguato nell'inquadrare il fenomeno complesso del mecenatismo odierno, vale a dire del rapporto tra le aziende e la produzione di arte che sfrutta l'innovazione tecnologica: Art Industries.

“[...] le industrie creative non hanno prodotto alcun cambiamento reale nei paradigmi di produzione e diffusione di un oggetto culturale. Essi hanno fornito gli strumenti intellettuali, le reti, il background culturale, i mercati, le conoscenze tecniche e la propensione creativa per costituire quella forza lavoro che oggi viene definita in modo generico “lavoratori della conoscenza”. Ma il giochino non ha funzionato. Hanno paradossalmente perso il treno di

¹⁰⁰ “Di fatto, l'ICT è ben più che un insieme di strumenti: essa consiste fondamentalmente in un complesso interrelato di scienze, metodologie, criteri, tecniche e strumenti, atti a potenziare le attività relative alla raccolta, trasmissione ed elaborazione dei dati, alla creazione di informazioni e di conoscenza, all'assunzione di decisioni, ecc. Essenziali allo sviluppo dell'Ict risultano sia lo sviluppo di piani strategici, sia l'analisi tecnico-economica degli investimenti in termini di fattibilità, sia analisi delle architetture organizzative relative ai dati, ai processi di lavoro e alla localizzazione delle funzioni aziendali”.

Augusto Leggio, *Globalizzazione, nuova economia e ict. Conoscerle per coglierne le opportunità ed evitarne i rischi*, Milano, Franco Angeli Editore, 2001, cit. p.23.

“In generale, l'ICT gestisce la memorizzazione, la ricerca, l'acquisizione, la copia, il filtraggio, la manipolazione, la visione, la trasmissione e la ricezione dell'informazione”.

ivi, cit. p.128.

¹⁰¹ Per approfondire si veda Marco Mancuso, *Arte, tecnologia e scienza*.

quell'innovazione tecnologica di cui tanto parlano: e lo hanno fatto nel momento in cui hanno rinunciato a conoscerne le reali potenzialità.”¹⁰²

Sempre negli anni '90 si assiste alla istituzionalizzazione della New Media Art, alla progressiva appropriazione (o tentativi di appropriarsi) del fenomeno da parte di musei e fondazioni, come verrà analizzato successivamente.

1.2.3 Multimediale

Un'altra espressione che rivela ambiguità è 'arte multimediale'. Infatti, questa sottolinea l'impiego di una pluralità di media utilizzati, siano essi 'vecchi' o 'nuovi'. Di fatto, anche le sperimentazioni avanguardistiche, che combinavano codici diversi (basti pensare alle creazioni dadaiste), possono essere definite come arte multimediale e anche per questo può risultare fuorviante. Le insidie del termine si celano anche nell'idea di opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*) come commistione di codici artistici differenti.

Spesso si tende a descrivere come multimediale un'opera d'arte che presenti apparati audiovisivi, che unisca quindi suono e immagine, tant'è che multimediale può essere definita anche la pratica di Fluxus.

Tale definizione appare quindi incongrua se si considera la multimedialità un fattore connaturato ai nuovi media. Lo stesso dicasi per 'arte interattiva': lo stesso Manovich non identifica la new media art come interattiva¹⁰³ perché tale connotazione è tipica di altre espressioni artistiche come ad esempio l'arte performativa che, come verrà illustrato in seguito, per questa ragione risulta associabile all'arte dei nuovi media.

'Arte dei nuovi media' quindi, nuovamente, si presenta come termine atto a racchiudere tutti questi significati. L'utilizzo di un termine ampio come 'nuovi media' aiuta ad inserire la tematica di riferimento in un contesto internazionale,

¹⁰² *ivi*, p. 39.

¹⁰³ Manovich non utilizza i termini 'digitale' e 'interattivo'. Cfr. nota 48 e Lev Manovich, *The language of new media*, p.55.

evitando di coniare nuove definizioni o di adottarne alcune troppo specifiche per l'identificazione istantanea dell'oggetto di studio.

Essendo nata nell'era del progresso tecnologico e avendo assistito al suo rapido evolversi e avendolo sperimentato in prima persona, vorrei aggiungere che il concetto di multimedialità riporta immediatamente a quei - goffi - tentativi di modernizzazione da parte della scuola, in cui fiorivano miriadi di progetti 'multimediali' e in cui ogni libro era accompagnato dai tanti contenuti 'multimediali' del CD-ROM.

Nell'analisi condotta da Anna Maria Monteverdi e Andrea Balzola¹⁰⁴ riguardo alla confusione che genera il termine 'multimediale'¹⁰⁵ viene ricordato Richard Higgins che, nel 1966, propone l'utilizzo di 'intermedia' per riferirsi all'interazione dei media e alla loro fruizione nell'ambito degli happening. Gene Youngblood a tal proposito fornisce la seguente definizione:

“il termine intermedia fa riferimento all'uso simultaneo di diversi media per creare un'esperienza ambientale totale per il pubblico. Il significato non viene comunicato codificando le idee in un linguaggio letterario astratto, ma creando un'esperienza emotivamente reale attraverso l'uso di una tecnologia audiovisiva. Concepiti originariamente in un ambito artistico, piuttosto che scientifico o ingegneristico, i principi su cui si basa l'intermedia affondano le loro radici nella psicologia, nella teoria dell'informazione e nella ingegneria della comunicazione.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ Andrea Balzola, Anna Maria Monteverdi, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004.

¹⁰⁵ L'accezione di caos applicato all'espressione 'multimediale' viene espressa anche da Sandra Lischi: “Ben presto le tecnologie digitali consentiranno di superare del tutto le differenze tra cinema e video [...] ma lo scambio sarà realmente proficuo solo se si arriverà a una comprensione piena delle reciproche differenze, evitando le confusioni “multimediali” e le approssimazioni interessate che affliggono il mercato dei media.”

Sandra Lischi, *Una conversazione ininterrotta*, in *Il cinema e le altre arti*, Leonardo quaresima (a cura di), Venezia, Marsilio, 1996, pp.151- 156, cit. p.155.

¹⁰⁶ Gene Youngblood, *Expanded cinema*, Pierluigi Capucci, Simonetta Fadda (a cura di), Bologna, Clueb, 2013, cit. p.285.

Nel volume sopra citato di Monteverdi e Balzola vengono successivamente esposte altre espressioni coniate da diversi autori per ovviare all'imprecisione della terminologia¹⁰⁷. Lévy, ad esempio, nel 1999 rileva che si può definire 'sinmediale' o 'unimedia' l'unione e l'interazione tra i media, mentre 'transmediale' sottolinea il passaggio da un medium all'altro. La comparsa del termine 'ipermedia' invece, si deve a Landow che lo propone per indicare la corrispondenza di codici diversi nelle tecnologie digitali. Si tratta di un'idea pionieristica fondamentale in quanto caratteristica propria del linguaggio dei nuovi media.

Il termine ipermedialità (*hypermediacy*) viene ripreso anche da Bolter e Grusin come connotato dei media digitali, che descrive la combinazione frammentaria di media diversi che determinano l'esperienza visiva:

“Like other media since the Renaissance-in particular, perspective painting, photography, film, and television-new digital media oscillate between immediacy and hypermediacy, between transparency and opacity. This oscillation is the key to understanding how a medium, fashions its predecessors and other contemporary media. Although each medium promises to reform its predecessors by offering a more immediate or authentic experience, the promise of reform inevitably leads us to become aware of the new medium as a medium. Thus, immediacy leads to hypermediacy. The process of remediation makes us aware that all media are at one level a “play of signs”, which is a lesson that we take from poststructuralist literary theory. At the same time, this process insists on the real, effective presence of media in our culture. Media have the same claim to reality as more tangible cultural artifacts; photographs, films, and computer applications are as real as airplanes and buildings.”¹⁰⁸

Immediacy quindi sarebbe la proprietà dei media di proporre l'esperienza del reale mentre *hypermediacy* per i due autori fa riferimento alla frammentarietà e all'indeterminazione dei nuovi media, accentuandone la processualità più che

¹⁰⁷ Cfr. Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2016, pp. 158-164.

¹⁰⁸ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New media*, cit. p.17.

il risultato finale. Tale idea si ricollega ovviamente alla teoria di opera aperta di Eco:

“In un contesto culturale in cui la logica a due valori (l'aut aut classico tra vero e falso, tra un dato e il suo contraddittorio) non è più l'unico strumento possibile della conoscenza, ma si fanno strada le logiche a più valori, che fan posto, ad esempio, all'indeterminato come esito valido dell'operazione conoscitiva, in questo contesto d'idee ecco che si presenta una poetica dell'opera priva di esito necessario e prevedibile, in cui la libertà dell'interprete gioca come elemento di quella discontinuità che la fisica contemporanea ha riconosciuto non più come motivo di disorientamento ma come aspetto ineliminabile di ogni verifica scientifica e come comportamento verificabile e inconfutabile del mondo subatomico.”¹⁰⁹

1.3 L'arte incontra la scienza: eventi pioneristici

Non è più possibile parlare d'arte escludendo la scienza e la tecnologia.¹¹⁰

Al fine di rendere tangibili i concetti sopra esposti, si propone di seguito una breve presentazione di alcuni possibili casi di studio selezionati. Si tratta di esperienze che risultano utili nel contesto della ricerca poiché costituiscono un importante tassello di indagine essendo eventi pioneristici che hanno definito il futuro sviluppo della sinergia tra arte e scienza¹¹¹. Sono infatti progetti che hanno aperto il via alla discussione teorica occidentale e ovviamente sono state iniziative antesignane per lo sviluppo dell'arte dei nuovi media. La scelta è stata operata sulla base della differente collocazione geografica – pur sempre occidentale – e in quanto esemplificativi dei diversi approcci sopra discussi.

¹⁰⁹ Umberto Eco, *Opera aperta*, cit. p.52.

¹¹⁰ Gene Youngblood, *Expanded cinema*, cit. p. 332.

¹¹¹ Viene utilizzata qui l'espressione arte e scienza per definire in maniera 'neutra' tre esperienze diverse tra loro sia a livello di contenuti che di obiettivi, nonché per collocazione geografica.

Considerare queste mostre è fondamentale per comprendere le origini del dibattito occidentale circa la relazione con le nuove tecnologie in ambito artistico. Ciò risulta a maggior ragione significativo procedendo nel dato lavoro in quanto si dimostrerà in che direzione si stava muovendo la ricerca artistica in Russia nel medesimo periodo, come verrà approfondito nel capitolo successivo.

Come sottolineano nel loro testo Giloth e Pocock-Williams:

“Given current concerns with taking art in context, it seems impossible and unwise to separate any art from its economic, historical, social, political, or ethnic context; likewise, it is inadvisable to try to separate computer art from technological development and the intellectual history it implements and influences.”¹¹²

La focalizzazione su alcuni eventi d’esordio è necessaria quindi per l’analisi di come l’evoluzione in ambito tecnologico determini e abbia determinato la cultura e i processi artistici e la loro teorizzazione, dando a loro volta un impulso vitale per ulteriori avanzamenti scientifici.

1.3.1 9 Evenings: Theatre and Engineering, 1966

Tra la fine di settembre e l’inizio di ottobre del 1966, sulla Lexington Avenue a New York si svolge l’evento “9 Evenings: Theatre and Engineering”, una delle esperienze che esemplificano il carattere performativo dell’arte digitale. Le nove serate curate da Billy Klüver e Robert Rauschenberg si basano sull’idea della collaborazione tra artisti e ingegneri e sull’interazione tra uomo e macchina. Potremmo definirlo un festival che coinvolge danzatori, musicisti e artisti visivi. Come ricorda Sylvie Lacerte:

“Although some detractors panned 9 Evenings as a contrived union between artists and engineers, the conception and embodiment of the event nevertheless

¹¹² Giloth Copper, Pocock-William Lynn, *A Selected Chronology of Computer Art: Exhibitions, Publications, and Technology*, “Art Journal”, vol. 49, n. 3, 1990, pp. 283-297, cit. p.283.

acted as a fertile laboratory for the invention or refinement of several technological devices seldom or never used before in theatrical or live performance settings or, indeed, even in the commercial domain.”¹¹³

L’idea dell’happening e dell’interdisciplinarietà artistica era all’epoca storia nota soprattutto a New York grazie al lavoro di Fluxus (in questo è interessante rilevare la partecipazione di John Cage all’evento), quello che realmente è innovativo nel progetto è proprio l’attività di ricerca precedente durata tre mesi e il fatto che presenti “in forma di esperimento invenzioni e implementazioni di sistemi visivi, sonori e interattivi”¹¹⁴. Questo importante aspetto è infatti confluito nella fondazione nel 1967 di E.A.T. - Experiments in Art and Technology, un laboratorio che proseguiva (e incoraggiava) l’indagine circa la sinergia tra arte e tecnologia.

1.3.2 Cybernetic Serendipity, 1968

“Cybernetic Serendipity” è il caso più citato e più studiato tra quelli che presenteremo ed è logico che sia così trattandosi della prima esperienza di collaborazione tra artisti, ingegneri e informatici all’interno di un’istituzione.

La mostra si tiene infatti all’Institute of Contemporary Arts: ICA di Londra dal 2 agosto al 20 ottobre 1968 (sebbene fosse in preparazione dal 1965). Curata da Jasia Reichardt, è essenziale rilevare già il valore del titolo dell’evento. Il termine cibernetico, che si rifà al testo del 1948 del matematico Norbert Wiener “Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine”¹¹⁵, si riferisce ai dispositivi che reagiscono e operano delle modifiche in risposta a stimoli esterni. *Serendipity* invece – un’espressione ormai entrata a

¹¹³ Sylvie Lacerte, “9 Evenings: Theatre and Engineering”. *Ten Performances that Bemused the New York Art World*, in *Histories of Post-Digital: 1960 and 1970s Media Art Snapshots*, Ekmel Ertan (a cura di), Istanbul, Akbank Sanat, 2014, pp. 11-29, cit. p.14.

¹¹⁴ Dalila D’Amico, *Atlante video-iconografico: Nine Evenings: Experiment in Art and Technology*, 1966, “Sciami”, n.5, 2019. Online: <https://webzine.sciami.com/atlante-video-iconografico-nine-evenings-experiment-in-art-and-technology-1966/> (ultima consultazione: 12.07.2021).

¹¹⁵ Il testo italiano è Norbert Wiener, *La cibernetica: controllo e comunicazione nell’animale e nella macchina*, Milano, Il saggiatore, 1968.

far parte della lingua quotidiana non solo inglese – è “la capacità o fortuna di fare per caso inattese e felici scoperte, spec. in campo scientifico, mentre si sta cercando altro”¹¹⁶. Questi due aspetti, quindi, inquadrano immediatamente l’evento nel contesto di quell’euforia che caratterizza il periodo. La tecnologia si sta estendendo ad altri ambiti e non è più relegata nei laboratori. L’intento, infatti, del progetto espositivo è quello di collegare la cibernetica all’arte contemporanea. Come si può leggere dal comunicato stampa della mostra: “Exhibits in the show are either produced with a cybernetic device (computer) or are cybernetic devices in themselves. They react to something in the environment, either human or machine, and in response produce either sound, light or movement”¹¹⁷. Lo spettatore ha la possibilità di interagire con l’opera e sorprendersi così dei risultati di questa interazione.

Si può pensare che questo evento sia stato quello che ha davvero segnato l’inizio di una serie di progetti aventi lo stesso scopo. Un esempio in tal senso, del medesimo periodo, è il programma “Computer and Visual Research” all’interno di ‘Tendencije 4’ (1968-69)¹¹⁸ “which highlighted the computer as a medium for artistic creation”¹¹⁹.

1.3.3 Software - Information Technology: Its New Meaning for Art, 1970

L’approccio della mostra di Londra condiziona anche un altro evento importante che si svolge a New York, al Jewish Museum, dal 16 settembre all’8 novembre 1970 e in seguito a Washington, alla Smithsonian Institution, dal 16 dicembre 1970 al 14 febbraio 1971. Il curatore, Jack Burnham, concepisce la

¹¹⁶ Lo scrittore Horace Walpole nel 1754 coniò il termine a partire dalla fiaba persiana che raccontava dei tre figli del re di Serendip (l’attuale Sri Lanka). <https://www.treccani.it/vocabolario/serendipita/> (ultima consultazione 26.06.2021).

¹¹⁷ <http://www.medienkunstnetz.de/exhibitions/serendipity/> (ultima consultazione 26.06.2021).

¹¹⁸ Nell’ambito delle ‘Nuove tendenze’ [*Nove tendencije*], le 5 mostre internazionali realizzate tra il 1961 e il 1973 a Zagabria.

¹¹⁹ Christiane Paul, *Histories of the digital now*. Online: <https://whitney.org/essays/histories-of-the-digital-now> (ultima consultazione 25.06.2021).

mostra come la dimostrazione delle potenzialità comunicative date dai nuovi mezzi e in che modo questi possono essere sfruttati dagli artisti.

“*Software* makes no distinctions between art and non-art; the need to make such decisions is left to each visitor. Hence the goal of *Software* is to focus sensibilities on the fastest growing area in this culture: information processing systems and their devices.”¹²⁰

Quindi, mettendo in relazione l'arte concettuale e i computer l'idea centrale è ancora una volta quella di testare il legame tra l'uomo e la macchina ed esplorarne le implicazioni. In questo caso, rispetto a quello precedentemente citato però, l'attenzione si volge maggiormente all'aspetto del messaggio artistico con opere che si legano al carattere performativo della relazione tra arte e nuove tecnologie.

1.3.4 Les immatériuex, 1985

La mostra francese tenutasi al Centre Georges Pompidou, curata da Jean-François Lyotard e Thierry Chaput nel 1985 (28 marzo-15 luglio), è un punto di svolta nel contesto della narrazione dello sviluppo della New Media Art. Si tratta di un evento più tardo rispetto a quelli precedentemente riportati, ed è quello che applica un approccio interdisciplinare che riunisce diverse prospettive.

Come anticipato l'evento riflette il cambiamento dell'approccio al progresso tecnologico, rendendo concrete le riflessioni e gli scetticismi al riguardo. Anche in questo caso già il titolo della mostra si dimostra decisamente evocativo, focalizzandosi su quell'aspetto più complesso che è l'intangibilità, l'effimerità delle opere digitali.

“By calling the exhibition *Immatériaux*, we had, if I may say so, a number of claims in mind. Firstly, we must understand materials in a broad sense, as we

¹²⁰ Jack Burnham, *Notes on art and information processing*, in *Software. Information technology: its new meaning for art*, pp. 10-14, cit. p.10.

have already written, extending the meaning of the word material [matériau] to also cover referents [matières], hardware [matériels], matrices [matrices], and even maternity [maternité]. Tracing the common origin of these terms to the sense of the root mât, which means both measurement and construction, we tried to rethink everything that the modern project, the project of the figure of the subject I just mentioned, tends to treat as a sort of passivity to be conquered, as data to be analysed.”¹²¹

L’attenzione in questo caso quindi, rispetto alle mostre precedenti, si volge proprio alla materia, ai mezzi. L’evento sonda nuove tematiche discostandosi dalle riflessioni anteriori focalizzate sulla teoria della comunicazione in quanto all’epoca risultavano già assodate.

1.4 Motivi di marginalizzazione

Tu e io sbagliamo prospettiva.
Siamo troppo eurocentrici. Come tanti russi che fin dai tempi di Pietro il Grande guardano a occidente con il disagio dei parvenu in ritardo su tutto.¹²²

Nel contesto del dato lavoro, per discutere le dinamiche che hanno influito sullo sviluppo dell’arte dei nuovi media in Russia, si rende necessario ricostruirne la genealogia. Tale premessa risulta essere intuizione già di diversi studiosi che hanno realizzato l’esistenza di una connessione fondamentale tra le teorie e le pratiche dell’avanguardia e quelle contemporanee. Riguardo al principio di genealogia, ci riferiamo a quanto formulato da Thomas Elsaesser. Riprendendo la nozione foucaultiana, l’autore stabilisce che la ricostruzione genealogica nell’ambito dei nuovi media non debba ricostruire un lignaggio, bensì descrivere

¹²¹ Jean-François Lyotard, *After Six Months of Work... (1984)*, in *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*, Yuk Hui, Andreas Broeckmann (a cura di), Lüneburg, Meson press, 2015, pp. 29-66, cit. pp.30-31.

¹²² Wu Ming, *Proletkult*, Torino, Einaudi, 2020, cit. p. 140.

delle ‘relazioni familiari’¹²³ al fine di comprendere in che modo le diverse tecnologie hanno influito sulla nostra concezione del media audiovisivo¹²⁴. Tale idea permette di percepire i ‘vecchi’ e i ‘nuovi’ media in un continuum storico in cui essi coesistono e sono interconnessi.

La questione della marginalizzazione della storia dell’arte dei nuovi media in Russia è duplice: da un lato, vi è l’arte dei nuovi media, posta alla periferia degli studi di storia dell’arte; dall’altro, la storia dell’arte russa è posta a livello periferico rispetto alla storia dell’arte occidentale.

Per quanto riguarda il primo aspetto, si tratta di un problema rilevato da diversi studiosi, tra i quali ricordiamo Simon Dawes che ha anche fondato una rivista che ha proprio lo scopo di ‘deprovincializzare’ i *media studies*, non solo sul piano metodologico ma ancora una volta anche sul piano geografico.

“The effort to deprovincialise media theory goes beyond inclusion of and dialogue with multiple disciplines, locations, identities and perspectives, however; it means decolonising and geopoliticising theory [...] and generating a critique of media power.”¹²⁵

1.4.1 Approcci interdisciplinari

La coincidenza quindi della storia dell’arte e dei più classici *media studies* (e *new media studies*) è possibile proprio grazie a questi nuovi approcci interdisciplinari. Ecco perché nell’affrontare questa analisi può essere utile l’‘archeologia dei media’, dove secondo Wolfgang Ernst “l’archeologia dei media

¹²³ “[...] considering the history of image and sound technologies as made up less of a family tree and more of “family relations”—belonging together, but neither causally or teleologically related to each other.”

Thomas Elsaesser, *The New Film History as Media Archaeology*, “CiNéMAS”, vol. 14, nn. 2-3, 2004, pp. 75-117, cit. p.93.

¹²⁴ “[...] it was a whole range of very different technologies at different points in time, with very different agendas, which have contributed to changing our idea of the audio-visual media and their respective relation of medium-specificity and multi-mediality.”

ivi, cit. p.96

¹²⁵ Simon Dawes, *What is Media Theory?*, in “Media Theory. Manifestos”, vol. 1, n.1, 2017, pp. 1-11, cit. p. 3.

non è soltanto un modo di fare ricerca, ma anche un'estetica dell'osservazione"¹²⁶. Thomas Elsaesser a proposito del perché serva l'archeologia dei media, indica come risposta la necessità di una "historiographic 'perspective correction'"¹²⁷ degli strappi (come l'introduzione repentina dei nuovi media in tutti i campi della vita quotidiana) e delle irregolarità (come l'assimilazione dei nuovi media all'ambito affaristico e commerciale) con cui si misurano i media digitali. Inoltre, come ricorda Eugeni in apertura al volume di Parikka¹²⁸, l'archeologia dei media procede in due sensi: da una parte vi è la bibliografia anglosassone 'culturalista' che prende in esame principalmente gli aspetti culturali dei media e dall'altra la teoria tedesca 'materialista' che, a partire da Friedrich Kittler, basa la propria analisi sui costituenti tecnologici, ovvero le componenti tangibili. I risultati derivanti dai diversi approcci possono sfociare in una sorta di determinismo tecnologico oppure in una posizione critica rispetto al progredire della tecnologia¹²⁹. A tal proposito vale la pena riportare la divisione che opera Jérôme Bourdon nel suo volume "Introduzione ai media"¹³⁰ sulla base delle idee di Denis McQuail, Raymond Williams, Jean-Louis Missika e Dominique Wolton, per cui le teorie sui media possono essere classificabili in quattro orientamenti: di stampo scientifico (all'interno della psicologia sociale e della sociologia), profetico, pessimistico (elitisti: la nuova cultura di massa prodotta dai media minaccia la cultura d'élite) e ottimistico (utopisti: i media favoriscono la democrazia culturale diventando opportunità anche per i ceti meno colti).

In quest'ottica dobbiamo però considerare che negli anni '90 allo studio dei media elaborato in epoca sovietica, subentra man mano la teoria straniera.

¹²⁶ Wolfgang Ernst, *Archeologia dei media*, in *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (a cura di), Meltemi editore, Milano, 2018, pp. 141-76, cit. p.160.

¹²⁷ Thomas Elsaesser, *Film history as media archaeology. Tracking digital media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016, cit. p. 354.

¹²⁸ Jussi Parikka, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Roma, Carocci editore, 2019, p.18.

¹²⁹ Cfr. Ben Roberts, *Media Archaeology and Critical Theory of Technology*, in *New Media Archaeologies*, Ben Roberts, Mark Goodall (a cura di), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, pp.155-74.

¹³⁰ Jérôme Bourdon, *Introduzione ai media*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Ciò però accresce la consapevolezza della necessità di prendere le distanze dal peso delle idee occidentali per riproporre una tradizione teorica nazionale. In questo certamente ha un ruolo fondamentale la capitale, Mosca, trainante a livello scientifico con la fondazione di diverse istituzioni; bisogna dire che anche a livello regionale la costituzione di diversi centri di ricerca e la loro dinamicità hanno determinato una spinta a riformulare l'esperienza nazionale alla luce di quella globale. Questa comunque non è una necessità solo russa:

“The 2010s brought into focus two new circumstances. First, in the context of the scientific and cultural globalization it became obvious that national circumstances and ‘path dependency’ were relevant concepts to almost all national schools of media studies. And this is why there is an across-the-board need not so much for an adaptation but for a national reconsideration of global theoretical frameworks.”¹³¹

Questo approccio vale a dire la necessità di integrare le esperienze locali (nazionali) nel contesto globale, è a maggior ragione necessario per via del progresso scientifico e il rapido evolversi delle tecnologie informatiche.

Obiettivo quindi di questo approfondimento storiografico è quello di inserire l'esperienza russa che si lega alla sperimentazione con le nuove tecnologie nella narrazione dell'evoluzione artistica globale. Come per tutto il lavoro di ricerca, presupposto essenziale è considerare la Russia – e l'Unione Sovietica – parte di un processo artistico e culturale mondiale. Tale premessa è necessaria alla luce di un discorso più ampio che riguarda le frontiere¹³² e i

¹³¹ Elena Vartanova, *Media theory in Russia: A current wave of fermentation*, “World of Media-2018. Journal of Russian Media and Journalism Studies”, n. 1, pp.25-32, cit. pp.29-30.

¹³² Enrico Castelnuovo, *La frontiera nella storia dell'arte*, “Il capitale culturale”, vol. X, 2014, pp. 985-1008. Già in Enrico Castelnuovo, *La frontiera nella storia dell'arte*, in *La frontiera da Stato a nazione. Il caso Piemonte*, Carlo Ossola, Claude Raffestin, Mario Ricciardi (a cura di), Roma, Bulzoni, 1987, pp. 234-61, ried. in Enrico Castelnuovo, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno, Sillabe, 2000, pp. 15-34.

marginari della storia dell'arte, che non riguardano solo la geografia ma anche il rapporto che si instaura tra le diverse espressioni e correnti artistiche¹³³.

DaCosta Kaufmann rileva che

“Circulation of new styles, subjects, and ideas about art inside Europe from c.1500 took place within an even larger system of exchange. Thus there exists no “pure” tradition uninfluenced by the artistic forms of other cultures. The so-called European Renaissance needs to be placed in a broader context, and cannot be studied in isolation from what else was happening to Europe at the same time.”¹³⁴

Il concetto dell'alterità russa rispetto al canone occidentale e specificamente europeo viene approfondito da Piotrowski, il quale asserisce che la Russia, così come l'est europeo, essendo un confronto, ‘un Altro più vicino’, ha subito maggiormente l'influenza del canone occidentale. Come a dire che ‘un Altro più lontano’, avrebbe sviluppato e svilupperebbe un proprio riferimento, mentre il problema dell'Europa orientale è che i margini, le periferie artistiche,

¹³³ Al riguardo riportiamo anche l'opportuna riflessione Lynn White Jr., utilizzata nel testo di Neil Postman e Charles Weingartner: “Fin dai tempi degli antichi Greci il nostro pensiero è stato sviluppato all'interno del canone dell'Occidente. Si tratta dell'assunto acritico per cui la civiltà per eccellenza è quella della tradizione occidentale. [...] Praticamente ogni libro che leggiamo, ogni discorso che ascoltiamo, ogni spettacolo visivo o film che vediamo ecc. vengono formulati ed espressi, almeno alla superficie, nei termini dei vecchi canoni dell'Occidente, della logica e del linguaggio, o della razionalità e della gerarchia dei valori. Tale forma esteriore non rispecchia però la sostanza interiore. In termini teologici, la nostra cultura ha sperimentato una transustanziazione e il nostro compito spirituale è proprio quello di riconoscere l'attualità e di non rimanere sconcertati dagli eventi. Un'utile disciplina intellettuale sarebbe quella di applicare alla nostra analisi di quanto ci sta accadendo i quattro nuovi canoni del globo, dei simboli, dell'inconscio e dello spettro dei valori. Dal momento che ciascuno di noi non è che una riflessione culturale di un concetto mutato di quello che è un essere umano, questi canoni ci possono aiutare a comprendere non solo la nostra era, ma anche noi stessi.”

Lynn White Jr., *Frontiers of knowledge in the study of man*, New York, Harper, 1956 come riportato in Neil Postman, Charles Weingartner, *L'insegnamento come attività sovversiva*, Firenze, La nuova Italia editrice, 1975, cit. pp. 235-236.

¹³⁴ Thomas DaCosta Kaufmann, *Reflections on World Art History*, in *Circulations in the Global History of Art*, Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Beatrice Joyeux-Prunel (a cura di), pp. 23-46, cit.p.37.

erano in comunicazione con il Centro ma non vi era connessione fra loro¹³⁵. Boris Groys identifica il disconoscimento della propria tradizione culturale come specificità intrinseca alla storia europea che sarebbe quindi “the history of cultural ruptures, a repeated rejection of one’s own traditions”¹³⁶. Questa idea si rifà al concetto di Uspenskij e Lotman di un sistema dinamico che si trova nello stesso spazio con altri sistemi dinamici, il cui incontro, o meglio scontro, genera delle esplosioni che sono “un elemento inevitabile di un processo dinamico lineare”¹³⁷ per cui la nozione di confronto con l’Altro è imprescindibile¹³⁸. D’altro canto, occorre considerare la riflessione della slavista Svetlana Boym, secondo la quale “l’opposizione moderna fra tradizione e rivoluzione è ingannevole”¹³⁹ tant’è che da un punto di vista linguistico “rivoluzione significa sia ripetizione ciclica sia cambiamento radicale. Per questo motivo tradizione e rivoluzione si incorporano a vicenda e si fondano sul loro opposto”¹⁴⁰.

La Russia ha sempre assimilato i discorsi occidentali e li ha ricostruiti e ripensati ridandoli a sua volta al mondo occidentale che a sua volta li ha restituiti nuovamente modificati, come un circolo continuo che si basa sul confronto e sullo scontro¹⁴¹, motivo per cui “la cultura russa assume consapevolezza di sé

¹³⁵ Piotr Piotrowski, *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde*, in *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum, Hubert Berg (a cura di), Berlin, De Gruyter, 2009, pp. 49-58, p. 57.

¹³⁶ Boris Groys, *Europe and Its Others*, in *Art Power*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2008, pp. 173-181, cit. p.177.

¹³⁷ “Итак, взрывы — неизбежный элемент линейного динамического процесса”

“Quindi le esplosioni sono un elemento inevitabile di un processo dinamico lineare”.

Jurij Lotman, *Semiosfera*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2000, cit. p.141.

¹³⁸ A tal proposito Lotman ricorda che “Io e l’altro sono due lati di un unico atto di autocoscienza e sono impossibili l’uno senza l’altro.”

“Я и другой — две стороны единого акта самосознания и невозможны друг без друга.”

ivi, cit. p.36.

¹³⁹ Svetlana Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, in *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman (a cura di), Milano, Mondadori, 2003, pp. 1-88, cit. p.22.

¹⁴⁰ *ibid.*

¹⁴¹ In Italia i più importanti studi su quest’idea e in generale sulla semiotica lotmaniana sono quelli di Silvia Burini: Silvia Burini, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative* in *Jurij Lotman. Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1998, pp. 131-169; Silvia Burini, *L’ultimo Lotman: scritti dal 1991 al*

nelle categorie di esplosione”¹⁴². In questo contesto il linguista Dmitrij Lichačev identifica nel rapporto con gli altri Paesi, una sorta di missione della Russia¹⁴³ nel porsi proprio come intermediario, come ponte tra i popoli:

“Data l’intera esperienza millenaria della storia russa, possiamo parlare della missione storica della Russia. Non c’è nulla di mistico in questa nozione di missione storica. La missione della Russia è determinata dalla sua posizione tra gli altri popoli dal fatto che fino a trecento nazioni si sono unite nella sua composizione — grandi, vasti e piccoli, che hanno richiesto protezione. La cultura della Russia si è sviluppata nelle condizioni di questo multinazionalismo. La Russia fungeva da ponte gigante tra le nazioni. Un ponte principalmente culturale.”¹⁴⁴

1993, in *Incidenti ed esplosioni*. A.J. Greimas, Ju.M. Lotman. *Per una semiotica della cultura*, Tiziana Migliore (a cura di), Roma, Aracne, 2010, pp. 13-28; Silvia Burini, *Il proprio e l’altrui. Appropriazioni ed “esplosioni” nella cultura figurativa russa*, in *L’Avanguardia russa, la Siberia e l’Oriente*, John Bowlt, Nicoletta Misler, Evgenija Petrova (a cura di), Milano, Skira, 2013, pp. 32-35; Silvia Burini, *Jurij Lotman e le arti: l’originalità come forma di coraggio*, in *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti*, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2015 pp. 8-17; Silvia Burini, “*Ecologia*” della cultura: le conversazioni di Jurij Lotman, in *Jurij Lotman. Conversazioni sulla cultura russa*, Milano, Bompiani, 2017, pp. 7-23; Silvia Burini, *Traduzioni e dialoghi: la ricezione dell’arte russa all’estero*, “Europa Orientalis”, vol. 36, 2017, pp. 473-496.

¹⁴² “Русская культура осознает себя в категориях взрыва”.

Jurij Lotman, *Semiosfera*, cit. p.148.

Inoltre, secondo Lotman e Uspenskij, l’opposizione “vecchio e nuovo” nel contesto della cultura russa si esprime nell’antonimia “Russia-Occidente”: “Таким образом, проблема “старое-новое трансформируется в антитезу: “Русская земля-Запад””.

Jurij Lotman, Boris Uspenskij, *Rol’ dual’nych modelej v dinamike russkoj kul’tury (do konca XVIII veka)* [Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)], cit. p. 21.

¹⁴³ Richiamando ma sviluppandole diversamente, le teorie circa la missione spirituale russa evidenziata dal filosofo Vladimir Sergeevič Solov’ev, a sua volta riprese le idee dello scrittore Fedor Michajlovič Dostoevskij, secondo il quale alla Russia sarebbe spettato il compito di salvare l’Occidente dalla sua irrimediabile decadenza.

¹⁴⁴ “Учитывая весь тысячелетний опыт русской истории, мы можем говорить об исторической миссии России. В этом понятии исторической миссии нет ничего мистического. Миссия России определяется ее положением среди других народов тем, что в ее составе объединилось до трехсот народов — больших, великих и малочисленных, требовавших защиты. Культура России сложилась в условиях этой многонациональности. Россия служила гигантским мостом между народами. Мостом прежде всего культурным.”

1.4.2 Il progresso tecnologico e la trasformazione dell'assetto mondiale

Il problema dei mutamenti dettati dall'evoluzione delle scoperte scientifiche e tecnologiche è una questione insita al postmodernismo. Già McLuhan con l'espressione "villaggio globale"¹⁴⁵ definiva la circostanza per cui i confini si dissipano e cambia il concetto stesso di identità anche a causa delle nuove tecnologie¹⁴⁶. Come rilevato precedentemente a proposito del postmodernismo, quindi, possiamo osservare che nella dinamica di cancellazione della divisione tra le categorie (di stili, tendenze...) rientra anche "la crescente confusione tra immagine e realtà che c'è nel nostro mondo saturo di media"¹⁴⁷.

All'interno di tale contesto si aggiungono delle problematiche non sottovalutabili che riguardano lo spazio geografico che ha determinato il progresso scientifico e tecnologico e che ha di conseguenza influenzato il modo di concepire la scienza e la tecnologia su scala globale per i decenni a venire. Poiché "non si assumono scienziati e tecnici, né si acquistano apparecchiature per sapere la verità, ma per accrescere la potenza"¹⁴⁸, tale narrazione è stata esclusivamente occidentale, di quel mondo occidentale che fu ridefinito dalle conseguenze del secondo conflitto mondiale. Infatti, gli anni '60 sono un

Dmitrij Lichačev, *Russkaja kul'tura v sovremennom mire* [La cultura russa nel mondo contemporaneo], in *Izbrannye trudy po russkoj i mirovoj kul'ture* [Testi scelti sulla cultura russa e mondiale], Sankt-Peterburg, Spbgup, 2015, pp. 53-67, cit. p.57.

¹⁴⁵ Marshall McLuhan, Bruce R. Powers, *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, Oxford, Oxford University Pr., 1992.

¹⁴⁶ "Locale e globale interagiscono in un mutamento scientifico-tecnologico di enormi proporzioni che sta ridisegnando i contorni di una Terza Rivoluzione Industriale, nella quale segmentazione territoriale del mercato, dimensione mondiale della ristrutturazione e trasformazione degli stili di vita si connettono a una altrettanto imponente trasformazione culturale, segnata da un tendenziale declino delle modalità espansive del capitalismo occidentale connesse al fordismo, alla "modernità" e alla centralità dell'Occidente".

Anna Maria Nassisi, *Post-moderno e globalizzazione: il mito di Narciso come rappresentazione dell'identità culturale contemporanea*, in *Estetiche della globalizzazione*, Achille Bonito Oliva, Anna Maria Nassisi (a cura di), Roma, Manifestolibri, 2000, pp.119-135, cit. p.121.

¹⁴⁷ Stuart Hall, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, Giovanni Leghissa (a cura di), Milano, Il Saggiatore, 2006, cit. p. 250.

¹⁴⁸ Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit. p.84.

momento di svolta cruciale nella storia della tecnologia¹⁴⁹. Paul Virilio afferma che “dopo Hitler o Stalin, in Unione Sovietica [...], si arriva al nuovo *nursage* tecnologico proposto al mondo da una nazione americana entrata in pieno delirio globalitario”¹⁵⁰. Nella ridefinizione di un mondo spostato ancora più a Ovest, può stupire che un gruppo di scrittori e matematici come Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), che esploravano le possibili intersezioni tra la scrittura e gli algoritmi computazionali si sia costituito proprio in Europa, a Parigi, nel 1960 e che più tardi, nel 1981 sia stato fondato il laboratorio ALAMO (Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs), a prosecuzione della ricerca. Nonostante il progresso scientifico procedesse principalmente in una parte del mondo, è curioso notare che è in Europa che gli artisti iniziano a rivolgersi alla teoria dell’informazione, alla cibernetica e al computer, non solo per la costruzione di nuovi concetti ma anche come oggetto della propria ricerca artistica e come metodo. Tant’è che Jack Burnham, critico e curatore che si occupò tra l’altro della relazione tra arte, scienza e tecnologia, nota che verso la fine degli anni ’60 in Europa l’arte è molto più influenzata dalla cibernetica di quanto non lo sia negli Stati Uniti.¹⁵¹

Come dimostra il volume di Klara Kemp-Welch¹⁵², verso la fine della Guerra Fredda, a partire dal ‘disgelo’ brežneviano, si verifica una nuova volontà

¹⁴⁹ “The 1960s are in many ways the key transitional period, a period in which the new international order (neo-colonialism, the Green Revolution, computerization and electronic information) is at one and the same time set in place and is swept and shaken by its own internal contradictions and by external resistance”.

Fredric Jameson, *The Cultural Turn*, cit. p.3.

¹⁵⁰ Paul Virilio, *La bomba informatica*, cit. p.94.

¹⁵¹ Si veda a proposito: Jack Burnham, *Systems Esthetics*, “*Artforum 7*”, n. 1, 1968, pp. 30-35; Jack Burnham, *Notes on art and information processing by Jack Burnham*, in *Software. Information Technology: its new meaning for art*, New York, The Jewish Museum, 1970, pp.10-14.

Per approfondire: Edward A. Shanken, *Cybernetics and Art: Cultural Convergence in the 1960s*, in Bruce Clarke, Linda Dalrymple Henderson (a cura di), *From Energy to Information*, Palo Alto, Stanford University Press, 2002, pp.155-77.

¹⁵² Il testo procede nell’analisi identificando 3 momenti storici fondamentali: dalla metà degli anni ’60 al ’72 è il periodo della mobilitazione della rete, dal ’72 al ’75 sono gli anni di passaggio della sperimentazione artistica, dal ’75 al ’79 si verifica la convergenza della sperimentazione artistica con le conseguenze della Dichiarazione di Helsinki e la corsa alla formazione di un movimento di solidarietà in Polonia. Se questa tripartizione è corretta per molti

di connettere mondi fino ad allora separati non solo geograficamente ma anche artisticamente, vale a dire il mondo occidentale, quello orientale e quelli non schierati. Eppure, non si può pensare che prima della ‘dominazione tecnologica’ occidentale non sia esistita una ricerca tecnico-scientifica. Certamente, dal punto di vista delle nuove tecnologie la spinta alla sperimentazione è stata dettata dalla disponibilità delle stesse dal punto di vista strettamente di reperibilità degli strumenti ma i concetti chiave erano già insiti e sviluppati anche laddove non vi erano possibilità materiali diffuse. Kemp-Welch rileva una svolta significativa della dinamica culturale proprio nel rapporto tra il centro e le periferie. Negli anni '80 infatti la questione era che le periferie (politiche, economiche, artistiche e culturali) dovevano riappropriarsi dei centri, ma negli anni '90 poiché viene a mancare un centro, il discorso artistico viene inteso come universale¹⁵³.

Il problema dello studio dell'arte contemporanea russa è un problema di marginalizzazione del campo poiché la stessa storia dell'arte di stampo eurocentrico ha posto la Russia al di fuori del centro, considerandola l'altro necessario. Seppure si tratti di un altro vicino, anzi proprio per questa ragione viene ancora di più inglobato nei modelli occidentali, a differenza del reale altro, delle vere periferie culturali e artistiche. Gli artisti vengono riconosciuti quando vengono esposti in Occidente e quando richiamano l'attenzione di quel tipo di sistema. Un esempio interessante in tal senso è riportato da Marina Maximova, la quale analizza l'asta di Sotheby's del 1988 in cui Ilya Kabakov vendette opere per cifre tra le 13000 e le 22000 sterline, mentre *Lessico fondamentale* di Grisha Bruskin fu venduto per 242000 sterline.¹⁵⁴

Tra gli obiettivi della ricerca vi è sicuramente rivalutare alcuni momenti significativi dell'evoluzione artistica sovietica e russa nel contesto della

dei Paesi dell'ex blocco sovietico (i cosiddetti Stati satelliti), come sappiamo tale dinamica non è applicabile a tutto il territorio, proprio perché si tratta di anni di cambiamenti geopolitici importanti.

Klara Kemp-Welch, *Networking the bloc. Experimental Art in Eastern Europe, 1965-1981*, Cambridge (MA), MIT, 2018.

¹⁵³ *ivi*, cit. p. 408.

¹⁵⁴ Marina Maximova, *Commercial art galleries as canon-makers: the Moscow art scene in the early 1990s*, "Journal of Visual Art Practice", vol. 19, n.3, 2020, pp. 269-83, p.272.

narrazione dell'esperienza globale (occidentale), senza operare necessariamente un confronto come spesso accade. Vogliamo dimostrare l'interrelazione tra le pratiche artistiche che si sviluppano diacronicamente. In questo vogliamo svelare l'essenziale ruolo della Russia anche all'interno della storiografia globale con esperienze significative che hanno trasformato il mondo come il pensiero cosmista, il cinema sovietico e il dibattito sul montaggio, la teoria artistica dei primi astrattisti Kandinskij e Malevič.

A tal proposito è legittimo menzionare i concetti di omogeneizzazione e di eterogeneizzazione culturale espressi da Arjan Appadurai¹⁵⁵, secondo il quale si tratta di due processi che agiscono nell'evoluzione socioculturale per cui piccole comunità vengono inglobate da quelle più grandi ma grazie allo sviluppo delle tecnologie mediatiche possono stabilire nuovi legami e fissare le proprie differenze culturali¹⁵⁶.

L'antropologo nel suo testo evidenzia quindi anche come l'“esplosione tecnologica” avvenuta nel corso del secolo scorso abbia determinato “una condizione completamente insolita di vicinato anche con coloro più distanti da noi”¹⁵⁷. Tornando sulle idee di ‘esplosione’ e di rapporto con l'Altro, è immediato il richiamo alla teoria di Lotman. Il semiologo evidenzia come i processi esplosivi esistano in antitesi rispetto ai cambiamenti gradualmente agendo “in un complesso dialogo dinamico con i meccanismi di stabilizzazione”¹⁵⁸ e spiega il ruolo della scienza e della tecnica in questa successione in questo modo:

“I processi gradualmente hanno un potente potere di progresso. In questo senso, il rapporto tra le scoperte scientifiche e le loro implementazioni tecniche

¹⁵⁵ Arjan Appadurai, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Parma, Meltemi, 2001.

¹⁵⁶ Si vedano inoltre: Roland Robertson, *Globalizzazione. Teoria sociale e cultura globale*, Trieste, Asterios, 1999; Zygmunt Bauman, *Globalizzazione e glocalizzazione*, Roma, Armando Editore, 2005.

¹⁵⁷ Arjan Appadurai, *Modernità in polvere*.

¹⁵⁸ “Все взрывные динамические процессы реализуются в сложном динамическом диалоге с механизмами стабилизации”.

Jurij Lotman, *Semiosfera*, cit. p. 17.

è interessante. Le più grandi idee scientifiche in un certo senso sono simili all'arte: le loro origini sono come un'esplosione. La realizzazione tecnica di nuove idee si sviluppa secondo le leggi della dinamica graduale. Pertanto, le idee scientifiche possono essere premature.

La tecnica, ovviamente, conosce anche casi in cui le sue capacità sono rimaste inconse (ad esempio, l'uso della polvere da sparo nell'antica Cina solo nella pirotecnica). Tuttavia, in generale, la tecnica è caratteristica del fatto che i bisogni pratici agiscono come potenti stimolanti del suo progresso. Perciò, la novità nella tecnologia è la realizzazione del previsto, la novità nella scienza e nell'arte è la realizzazione dell'inaspettato. Da ciò deriva anche una conseguenza particolare, per cui nell'usuale espressione “scienza e tecnica” la congiunzione con “e” non rappresenta affatto un'armonia ideale. Si trova piuttosto sull'orlo di un profondo conflitto.”¹⁵⁹

In quest'ottica si pone lo scopo della ricerca di riconsiderare anche la narrazione dell'arte dei nuovi media, ampliarne il campo di indagine ed eliminare alcuni preconcetti e pregiudizi che sono stati determinati dalla convinzione iniziale di un'esperienza non totalmente artistica, considerata come un fenomeno sradicato ed estemporaneo. Il fatto che non abbia avuto gli stessi canali di diffusione – almeno inizialmente – dell'arte contemporanea ‘convenzionale’, per così dire istituzionalizzata, non significa che non abbia valore artistico.

¹⁵⁹ “Постепенные процессы обладают мощной силой прогресса. В этом смысле интересно соотношение научных открытий и их технических реализации. Величайшие научные идеи в определенном смысле сродни искусству: происхождение их подобно взрыву. Техническая реализация новых идей развивается по законам постепенной динамики. Поэтому научные идеи могут быть несвоевременными.

Техника, конечно, тоже знает случаи, когда ее возможности оставались неосознанными (например, использование пороха в древнем Китае только в пиротехнике). Однако в целом технике свойственно то, что практические потребности выступают как мощные стимуляторы ее прогресса. Поэтому новое в технике — реализация ожидаемого, новое в науке и искусстве — осуществление неожиданного. Из этого вытекает и то частное следствие, что в привычном фразеологизме «наука и техника» союз «и» прикрывает собой отнюдь не идеальную гармонию. Он лежит на грани глубокого конфликта”.

Jurij Lotman, *Semiosfera*, cit. pp. 17-8.

Esattamente come non si può concepire la storia dell'arte russa come separata¹⁶⁰ da quella europea, occidentale e mondiale.

¹⁶⁰ Su questa idea sarebbe adatto l'impiego del termine 'sepagation' proposto e utilizzato da Karen A. Verschooren (sebbene in riferimento alle pratiche espositive della net.art) come una via di mezzo tra 'separation' e 'integration'.

Karen A. Verschooren, *.art. Situating Internet Art in the Traditional Institution for Contemporary Art*, tesi magistrale, Cambridge (MA), Massachusetts Institute of Technology, 2007.

2 La questione russa. Contesto di sviluppo della dinamica storico-culturale

The term “wild ’90s” has almost become part of the official historical memory of this era, though fortunately in the Russian art world a softer and more positive adjective fits better: “stormy”.¹⁶¹

Il capitolo sarà dedicato a tratteggiare il contesto storico entro il quale si svolge la narrazione dello sviluppo dell’arte dei nuovi media in Russia. Il titolo del capitolo si rifà a un testo del russista Vittorio Strada¹⁶², che evoca esattamente la propensione a considerare il contesto russo come una condizione a sé stante.

Dopo aver esaminato i possibili punti di contatto con il diffondersi della fiducia scientifica e tecnologica tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, con la sua applicazione in ambito artistico da parte degli esponenti dell’Avanguardia, l’analisi si concentrerà sul periodo storico dei mutamenti politici, economici e sociali che hanno caratterizzato l’Unione Sovietica dopo la morte di Stalin sino agli sconvolgimenti che hanno segnato il passaggio alla nuova realtà: l’instaurazione della Federazione Russa. Di particolare rilievo sarà

¹⁶¹ Andrej Kovalev, *Installirovanie devjanostych/Installing the '90s*, in *Rekonstrukcija 1990-2000/Reconstruction 1990-2000* (catalogo della mostra, Ekaterina Foundation 18.09.13 – 24.11.13), Aleksandra Obuchova (a cura di), Moskva, Garage, 2013, pp.18-39, cit. p.39.

¹⁶² Vittorio Strada, *La questione russa. Identità e destino*, Venezia, Marsilio, 1991.

Come anticipato nell’introduzione, l’espressione deriva a sua volta dall’opera teatrale di Konstantin Simonov *Russkij vopros* (1946).

Kostantin Simonov, *Russkij vopros*, Moskva, FTM, 2016; Kostantin Simonov, *La questione russa*, Firenze, goWare, 2018.

esaminare il periodo storico che dalla metà degli anni '80 conduce alla disgregazione dell'URSS e alla conseguente società post-sovietica, in quanto

“Nel passaggio dalla Perestrojka alla restaurazione alla fine degli anni Novanta osserviamo un cambiamento paradossale nel rapporto con l'Occidente, che sembra in proporzione inversa rispetto alla disponibilità di merci occidentali. La Perestrojka è stata accompagnata da un boom del ricordo, dalla nostalgia ironica e riflessiva nelle arti e da un acceso dibattito sul passato nella stampa; quest'ultimo è stato accompagnato da una nostalgia popolare, o per la gloria passata della nazione o almeno per la stabilità e la normalità che precedettero l'epoca dei grandi cambiamenti. [...] se la cultura della Perestrojka era in genere a favore dell'Occidente, per quanto in effetti si sapesse molto poco della vita in Occidente e del mercato libero, la cultura della restaurazione è maggiormente critica nei confronti dell'Occidente, più patriottica e, allo stesso tempo, molto più interessata al linguaggio globale e alla cultura commerciale. All'epoca dell'effettivo incontro con la “cultura globale” (spesso nella forma di intrattenimento popolare di terz'ordine) l'Occidente venne deromanticizzato, e la delusione fu spesso reciproca.”¹⁶³

2.1 Zone autonome temporanee sovietiche e post-sovietiche: una proposta di analisi

Il passaggio che segue vuole essere un excursus circa alcune tendenze artistico-culturali sovietiche e post-sovietiche che a mio avviso possono essere riconosciute e analizzate come delle TAZ – zone autonome temporanee, secondo la celebre definizione dello scrittore anarchico americano Hakim Bey (pseudonimo per Peter Lamborn Wilson) presentata nell'omonimo saggio del 1991¹⁶⁴.

¹⁶³ Svetlana Boym, *Ipocondria del cuore*, cit. pp. 80-81.

¹⁶⁴ Hakim Bey, *The Temporary Autonomous Zone*, in *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, pp. 90-119. Online: <https://theanarchistlibrary.org/library/hakim-bey-t-a-z-the-temporary-autonomous-zone-ontological-anarchy-poetic-terrorism> (ultima consultazione 21.11.2021).

L'idea dell'analisi proposta deriva dalla lettura del testo dello studioso Alexei Yurchak "Gagarin and the Rave Kids"¹⁶⁵ nel quale definisce i rave russi come delle TAZ. Da qui la convinzione che il saggio di Bey possa essere utilizzato come una chiave di interpretazione, o forse anche solo di denominazione, di alcune dinamiche culturali russe a cavallo tra XX e XXI secolo.

Innanzitutto, ritengo siano significativi i concetti di storia e sollevazione proposti dall'autore:

"If History IS "Time", as it claims to be, then the uprising is a moment that springs up and out of Time, violates the "law" of History. If the State IS History, as it claims to be, then the insurrection is the forbidden moment, an unforgivable denial of the dialectic — shimmying up the pole and out of the smokehole, a shaman's maneuver carried out at an "impossible angle" to the universe. History says the Revolution attains "permanence," or at least duration, while the uprising is "temporary. [...] Revolution is closed, but insurgency is open."¹⁶⁶

Per Bey esiste quindi una via d'uscita dall'inesorabile progresso, dal decorrere della Storia come entità assoluta. La soluzione a questo "vicious circle" per l'autore sono i momenti di sollevazione. L'idea di una dinamica circolare del tempo è presente anche in "La società dello spettacolo" di Guy Debord nelle tesi 127 e 181, nelle quali però viene affermata la necessità che l'"innovazione" si stabilisca in una società durevolmente. La discriminante fondamentale, quindi, è proprio la questione temporale: momentanea contro permanente.

Inoltre, quello che Bey definisce come *uprising* (sollevazione) Debord chiama momento rivoluzionario. Delineando perciò un parallelismo tra i due autori rileviamo che l'organizzazione rivoluzionaria di Debord potrebbe essere

¹⁶⁵ Alexei Yurchak, *Gagarin and the Rave Kids: Transforming Power, Identity, and Aesthetics in the Post-Soviet Night Life*, in *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*, Adele Maria Barker (a cura di), Durham, Duke University Press, 1999, pp. 76-109.

¹⁶⁶ Hakim Bey, *The Temporary Autonomous Zone*, cit. p. 94.

accomunata alle TAZ di Bey, con una differenza però sostanziale: per Debord è possibile una ‘vittoria’ dell’organizzazione rivoluzionaria che entra così a far parte della società, per Bey invece le zone autonome temporanee per essere tali devono rimanere estranee allo “Spettacolo”.

Al di là di un possibile confronto tra i due testi, tornando a Bey, egli definisce la TAZ lungo tutto il testo, non ne dà una definizione breve perché come suggerisce lo stesso autore, la spiegazione è presente già nel nome del fenomeno, ovvero Temporary Autonomous Zones: Zone autonome temporanee. Prosegue quindi col presentare degli esempi storici di TAZ e a fornire delle caratteristiche comuni. A parer mio il passaggio che segue può però essere quello che esplicita gli elementi fondanti le TAZ:

“the State cannot recognize it because History has no definition of it. As soon as the TAZ is named (represented, mediated), it must vanish, it will vanish, leaving behind it an empty husk, only to spring up again somewhere else, once again invisible because undefinable in terms of the Spectacle. The TAZ is thus a perfect tactic for an era in which the State is omnipresent and all-powerful and yet simultaneously riddled with cracks and vacancies.”¹⁶⁷

Esattamente sulla base di tali fattori ho individuato dei possibili esempi di TAZ sovietiche e post-sovietiche che ho deciso di proporre di seguito.

2.1.1 Il non conformismo

La prima grande TAZ, o meglio, le prime grandi TAZ che vorrei analizzare riguardano i gruppi artistici connessi con l’esperienza del non conformismo. Qui occorre subito precisare il contesto entro il quale si iscrive questa storia. La morte di Stalin e il rapporto segreto di Nikita Kruščev al XX Congresso del partito che denunciava i crimini staliniani e il culto della personalità sanciscono l’allentamento del controllo sulla vita quotidiana creando quindi spazi di vita privata ‘libera’. Ecco, quindi, che al di fuori dei dettami del

¹⁶⁷ Hakim Bey, *The Temporary Autonomous Zone*, cit. p. 95.

realismo socialista si realizzano esperienze culturali multiformi che costituiscono il complesso fenomeno dell'arte non ufficiale sovietica¹⁶⁸. Si parla anche di *Andeground* - variante russificata di underground - per designare precisamente un fenomeno che avveniva nel sotterraneo (o nel sottosuolo, in russo *podpol'e*). Si tratta dunque di un fenomeno complesso proprio per via della molteplicità e dell'intercambiabilità dei suoi nomi ma anche della periodizzazione stessa. Gli artisti non conformisti non erano legati da un comune linguaggio artistico, erano piuttosto connessi dal desiderio di una zona d'ombra, di una zona temporale e spaziale libera (a questo scopo fu essenziale il ruolo della cucina come luogo di condivisione di idee e di lavori). In questo contesto si sviluppa uno scambio tra artisti, musicisti, scrittori, teorici e critici e hanno origine così forme di auto-organizzazione artistica: si creano delle comunità autonome temporanee all'interno dell'apparato sociale sovietico. Parallelamente si diffonde il fenomeno del *samizdat* [auto-pubblicazione] in ambito letterario, scientifico, filosofico che permette la circolazione di testi proibiti dal governo sovietico.

È in questo scenario che si sviluppano le pratiche performative che saranno essenziali per lo sviluppo della New Media Art. Sabine Hänsen¹⁶⁹ fa

¹⁶⁸ Arte non conformista in quanto difforme dall'arte ufficiale ma non si presentava come una critica diretta ad essa né perseguiva scopi di contestazione politica. Per approfondire si veda: *Nonkonformiz. Russkoe i sovetskoe iskusstvo 1958-1995. Sobranie muzeev Ljudviga* [Nonconformismo. Arte russa e sovietica 1958-1995. Collezione del museo Ludwig], Sankt-Peterburg, Musei di stato russo, 2016; Anna Florkovskaja, *Neoficial'noe iskusstvo v SSSR. 1950-1980e gody* [L'arte non ufficiale in URSS. Anni 1950-1980], Moskva, BuksMArt, 2014; Ekaterina Bobrinskaja, *Čužie? Tom 1. Neoficial'noe iskusstvo: mify, strategii, koncepcii* [Altri? Vol. 1. Arte non ufficiale: miti, strategie e concezioni], Moskva, Breus, 2013; Il'ja Kabakov, *60-70e. Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve* [Anni 60-70. Note sulla vita non ufficiale a Mosca], Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008; Karl Ajmerchacher, *Ot edinstva k mnogoobraziju. Razyskanijav oblasti "drugogo" iskusstva 1950-ch-1980-ch godov* [Dall'unità alla diversità. Ricerca nel campo dell'"altra" degli anni '50-'80], Moskva, RGGU, 2004; Irina Alpatova, *Drugoe iskusstvo. Moskva 1956-1976. K chronike chudožestvennoj žizni* [L'altra arte. Mosca 1956-1976. Cronaca della vita artistica], Moskva, Galart, 2005; Alla Rosenfeld, Norton T. Dodge (a cura di), *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956-1986*, London, Thames and Hudson, 1995; Andrei Erofeev, *Non-Official Art*, Roseville East, Craftsman House, 1995; Igor Golomshtok, Alexander Glezer, *Unofficial art from the Soviet Union*, London, Secker and Warburg, 1977; Diane Neumaier (a cura di), *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-related Works of Art*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004.

¹⁶⁹ Sabine Hänsen, *The Snowfield as an Archive of Soviet Underground Performance Art*, in *Arctic Archives: Ice, Memory and Entropy*, Susi K. Frank, Kjetil A. Jakobsen (a cura di), New York, Columbia University Pr., 2020, pp. 143-152.

infatti notare che negli anni '70 le performance sono state decisive per la formazione e la diffusione della cultura russo-sovietica alternativa. L'occasione delle performance era un importante punto di incontro per la scena culturale non ufficiale, che realizzava le proprie attività nei dintorni di Mosca, in studio e in appartamenti privati. Margarita Tupitsyn però rileva inoltre che

“Le pratiche estetiche collettive sono connesse da sempre all'arte sovietica: queste prendono forma nell'impegno degli artisti dell'Avanguardia nel servire il progetto utopico del bolscevismo; si ritrovano durante il realismo socialista come immagine di una collettività realizzata; vengono infine messe in discussione dagli artisti del dopoguerra che aspiravano a risuscitare un senso perduto di individualità. Dopo la “mostra dei bulldozer”, vale a dire la mostra all'aperto notoriamente distrutta dalle autorità sovietiche nel 1974, la generazione successiva di artisti non ufficiali torna a riunirsi ancora una volta in collettivi, questa volta come tattica di sopravvivenza.”¹⁷⁰

Chiaramente, senza più una cultura ufficiale dalla quale discostarsi e venendo identificato in quanto tendenza artistica e studiato come fenomeno culturale soprattutto dalla critica occidentale, i gruppi non conformisti non possono più esistere in quanto TAZ.¹⁷¹

¹⁷⁰ Margarita Tupitsyn, *Andrei Monastyrsky*, “Artforum”, febbraio 2011, pp. 247-248.

¹⁷¹ Questo aspetto di indipendenza dall'egemonia culturale può essere anche ritrovato nel pensiero di Lyotard sulle minoranze (come riportato nel testo di Deleuze e Guattari sulla letteratura minore, cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, Robert Brinkley, *What Is a Minor Literature?*, “Mississippi Review”, vol. 11, n. 3, 1983, pp. 13-33: “Minorities are “not critics; they are much ‘worse’; they do not believe, they do not believe in the identity, the coalescing, of the Law with the central power; minorities affirm another space made of a patchwork of laws and customs (one says cultures now)-without a center... Nothing is more difficult than the struggles of minorities who want to remain minorities, who want to be recognized as such. Societies transform them into new powers, into His Majesty’s opposition(s)-or into the gas house. It interprets them, that is, inscribes them... and so, it robs them of their own particular power... It is necessary to insist that the struggles of minorities do not gain their force from any critique, from being placed in relation to the center. They do not intervene as vicissitudes in the course that Empire and its idea run; they make events... [Their] reality is no more real than the reality of power, the reality of the institution, of the contract, etc.; it is as real. But it is minority reality and thus it is necessarily multiple or, if you prefer, singular. It does not live some place where the politics of the great does not live; it lives on the same surface, but in a different way.” Jean-François Lyotard, *Rudiments païens*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, cit. p. 116.

2.1.2 Subculture post-sovietiche

In ambito artistico e culturale nella Russia post-sovietica viene a mancare una direzione, un'identità nazionale comune.

“La Russia post-sovietica era uno dei luoghi più controversi, eccitanti e contraddittori del mondo, in cui la libertà radicale, l'imprevedibilità e la sperimentazione sociale coabitavano con il fatalismo, la sopravvivenza di istituzioni politiche sovietiche, il ritorno alla religione e ai valori tradizionali.”¹⁷²

Proprio il Presidente della Federazione nel 2006 in un messaggio all'Assemblea Federale definisce il collasso dell'Unione Sovietica come il più grande disastro del XX secolo. All'interno dello stesso discorso, liquidando di fatto l'eredità del passato sovietico, egli invoca il ritorno ai grandi valori e alla cultura nazionale. Il problema però è: quale cultura? L'arte russa si trova di fronte a un importante bivio: da un lato i modelli nazionali prerivoluzionari, dall'altro l'esperienza occidentale – ora accessibile – e quella nazionale degli ultimi decenni e dell'Avanguardia.

Si stabiliscono quindi nuovi gruppi di giovani artisti che creano nuove TAZ per così dire, approfittano di nuove zone d'ombra, dello spazio vuoto lasciato tanto dall'assenza di un'arte ufficiale quanto dagli artisti non ufficiali.

Come sottolinea Andrej Chlobystin

“nei primi anni '80 a Leningrado la sottocultura giovanile si è fusa con l'underground artistico, e per la prima volta dopo molti decenni le forme di arte domestica hanno coinciso con il “processo artistico mondiale”. Questa cultura possedeva le sue arti visive, la propria musica, letteratura, cinema, moda, senza alcun mercato, con un approccio di puro entusiasmo in un contesto di pressione autoritaria.”¹⁷³

¹⁷² Svetlana Boym, *Ipocondria del cuore*, cit. p. 79.

¹⁷³ “Еще в начале 1980-х в Ленинграде молодежная субкультура слилась с художественным андеграундом, и впервые за многие десятилетия формы отечественного

Le sottoculture giovanili che si formano nel periodo dei cambiamenti degli ultimi anni dell'Unione Sovietica risultano essere un tramite fondamentale dei 'vecchi' valori in un nuovo spazio sociale. Infatti, proprio come descrive John Clarke a partire dal concetto di bricolage di Levi-Strauss¹⁷⁴, le sottoculture si basano sulla "trasformazione e la ridisposizione di quanto già dato (e "preso in prestito") all'interno di un pattern che porta un nuovo significato, con la *traduzione* in un nuovo contesto e il suo *adattamento*"¹⁷⁵.

2.1.3 Il fenomeno dei rave

Come anticipato all'inizio di questa sezione, Alexei Yurchak identifica all'interno del contesto post-sovietico una TAZ in particolare: i *reju* (*reju-pati* è la diffusa variante russificata di rave-parties) che si tennero tra il 1989 e il 1991 a San Pietroburgo¹⁷⁶ erano luoghi di grande libertà e sperimentazione creativa. Funzionavano come delle comunità in quanto erano destinate solo a conoscenti e si tenevano in abitazioni private - più che altro occupate abusivamente - e per questo divennero note come *hauz-večerinki* (ovvero feste in casa).

Oltre agli esperimenti con le nuove tecnologie (effetti luce, videoproiezioni e musica elettronica), tali feste rappresentavano uno spazio unico

искусства совпали с «мировым художественным процессом». Эта культура обладала своим изобразительным искусством, музыкой, литературой, кинематографом, модой, существовавшими без какого-либо рынка, на чистом энтузиазме, в условиях властного прессинга.”

Andrej Chlobystin, *Šizorevoljucija. Očerki peterburgskoj kul'tury vtoroj poloviny XX veka* [Schizorivoluzione. Saggi sulla cultura pietroburghese della seconda metà del XX secolo], Sankt-Peterburg, Borey Art Center, 2017, cit. p. 22.

¹⁷⁴ “Come il bricoleur dei miti di Levi-Strauss, colui che pratica il bricolage in ambito subculturale è altrettanto vincolato dai significati dei segni già esistenti all'interno di un ordine comunicativo – gli oggetti utilizzati per assemblare un nuovo stile non solo devono già esistere, ma anche possedere dei significati organizzati in un sistema verosimilmente coerente, da rendere possibile la comprensione del suo riassetto come *trasformazione*.”

John Clarke, *Stile*, in *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani. Subculture giovanili nella Gran Bretagna del dopoguerra*, Stuart Hall, Tony Jefferson, Luca Benvegna (a cura di), Anzio-Lavinio, Novalogos, 2017, pp. 203-220, cit. p. 206.

¹⁷⁵ *ivi*, cit.p.207.

¹⁷⁶ Saranno infatti esportati a Mosca solo nel 1991 con il primo Gagarin Party, di cui tratteremo successivamente.

alternativo alla vita quotidiana. Nella logica di totale espressione creativa di libertà gli ospiti vestivano in maniera eccentrica, elemento rilevante se si considera la funzione di differenziazione della pratica del travestimento nel contesto della formazione di una sottocultura (ricollegandosi al punto precedente).

Anche in questo caso la TAZ svanisce nel momento in cui il fenomeno viene riconosciuto e in questo caso potremmo dire ‘conquistato’ da soggetti esterni. In Russia nascono infatti i club (locali notturni sempre di importazione occidentale dato che non esistevano in Unione Sovietica), spesso gestiti da personaggi poco raccomandabili legati ad organizzazioni criminali, in cui venivano proposte delle feste che attiravano un’elevata quantità di clienti in quanto fatte passare proprio per rave.

2.1.4 Lo spazio del Web

La rete nasce a livello globale esattamente come spazio libero e la net.art si sviluppa proprio per questo principio. Una TAZ svanita piuttosto in fretta dato che ha iniziato presto ad essere uno spazio dominato, regolato e controllato da apparati istituzionali che ne hanno minato la possibilità di una libera espressione, come ha sottolineato anche lo stesso Bey nel suo testo (su questo si basa la differenza tra Web e Net¹⁷⁷). La net.art – soprattutto agli esordi – possiede un carattere esplicitamente sovversivo che si esprime per mezzo di azioni provocatorie che tramite l’interazione da parte dell’utente intendono dare origine a relazioni inedite nel contesto di una realtà parallela. Questo tipo di operazione può essere assimilato a un gesto di democratizzazione volto a stabilire una forma di collettività in un mondo in cui vige l’individualità (come risultato del sistema

¹⁷⁷ Qui è necessario riferirsi ai termini inglesi, più specifici, in quanto in traduzione italiana risulterebbero poco significativi. Bey espone la differenza di alcuni termini specifici: Net, Counter-Net e Web. Net viene percepito dall’autore come la totalità delle informazioni, con una connotazione gerarchica determinata dalle élite che agiscono al suo interno mentre Web sarebbe l’organizzazione orizzontale dell’informazione, accessibile a tutti, e Counter-Net sarebbe la parte ‘ribelle’ in cui confluiscono le informazioni che vengono escluse dalla Net.

Hakim Bey, *The Temporary Autonomous Zone*, cit. p. 101.

capitalista e neoliberista). Il neoliberismo ha imposto le sue regole anche su Internet, che quindi non esiste più come spazio libero.

Ad ogni modo, come evidenzia Kemp-Welch¹⁷⁸, proprio gli artisti del blocco sovietico, che sentivano l'esigenza non solo di unirsi a colleghi che vivono culture simili alla propria ma anche a coloro che appartengono ai mondi che stanno dall'altra parte, ovvero oltre la cortina di ferro, troveranno nello spazio virtuale di Internet il mezzo ideale per raggiungere questo scopo. A tal proposito è eloquente il fatto che proprio dall'Est Europa proviene il termine net.art¹⁷⁹ poiché l'apertura al libero mercato era “un fenomeno che in vari modi rispecchiava la privatizzazione di Internet”¹⁸⁰.

Per i primi utilizzatori del Web russi, si auto delinea una TAZ che viene definita RUNET, ovvero la versione russa di USENET¹⁸¹: un'area della rete isolata e protetta che si crea per l'uso del cirillico riunisce su scala globale coloro che conoscono il russo. Il primo progetto di net.art russa infatti sfruttava questa potenzialità: ROMAN è il romanzo ipertestuale collaborativo lanciato in rete da Roman Lejbov¹⁸². La prima frase – in russo, con caratteri latini – alla quale ogni utente poteva collegarsi per sviluppare la storia venne caricata in rete nell'ottobre del 1995¹⁸³. Secondo Katherine Liberovskaya¹⁸⁴ ROMAN rappresenterebbe la

¹⁷⁸ Klara Kemp-Welch, *Networking the bloc*.

¹⁷⁹ L'espressione sarebbe apparsa casualmente come errore di trasmissione in una mail anonima ricevuta dall'artista sloveno Vuk Ćosić nel 1995: J8~g#\;Net. Art{-^s1 . Quest'auto nominazione ‘miracolosa’ della rete venne quindi sottoposta ai partecipanti (che approvarono il termine) del primo incontro dedicato all'arte della rete “Net art per sé” (1996) organizzato a Trieste.

¹⁸⁰ Mark Tribe, Reena Jana, *New Media Art*, Köln, cit. p. 11.

¹⁸¹ Senza addentrarci nella spiegazione tecnica di cosa sia una rete utente (*user network*), possiamo immaginarla come una *community* su larga scala.

¹⁸² Fondatore, inoltre, con Evgenij Gornij and Dmitrij Ickovič (tutti e tre allievi del semiologo di Tartu Jurij Lotman) di Žurnal.ru, la prima rivista culturale russa online.

¹⁸³ Un lavoro simile in Occidente è di Douglas Davis, *The World's First Collaborative Sentence*, 1994. <https://whitney.org/artport/douglas-davis> (2019-09-02). Entrambi i progetti si basano sulla collaborazione e l'interazione da parte dell'utente. Un progetto pionieristico in questo senso è sicuramente *La plissure du texte* di Roy Ascott, creato per la mostra ELECTRA 1983 a Parigi. In questo caso il visitatore era invitato a confrontarsi direttamente con il computer al fine di proseguire nella narrazione. Questo tipo di progetti esplorano la possibilità di stabilire nuovi network attraverso la creazione di narrazioni collettive internazionali.

¹⁸⁴ Katherine Liberovskaya, *Derrière le rideau cyrillique: notes sur l'art et la culture Internet en Russie*, “Magazine électronique du CIAC (On-line magazine of the Montreal

più ampia tendenza d'utilizzo della rete in Russia per gruppi dedicati alla letteratura (generalmente in russo) che riuniscono persone da ogni parte del globo "forming what is referred to as the world-wide 'Russian Internet'". Infatti, nella cultura russa della rete assumevano un ruolo centrale il linguaggio e la letterarietà. Ciò è sicuramente dovuto al fatto che ai suoi albori il web si dimostrava un medium ideale per i testi, motivo per cui i suoi primi utilizzatori erano filologi, scrittori e semiotici.

Comunque, al di là delle ripercussioni politiche dell'esistenza di un internet russo¹⁸⁵ rimarcare tale circostanza evidenzia la condizione di esistenza di una rete interna isolata.

"I would add that, first of all, the Early Russian Web was made by people who had grown up with Usenet; a plain text environment. And more importantly most of them were emigrants; people lacking ordinary communication in their mother tongue. These people were targeting their self-identification especially in the field of language and literary culture. Usenet was a substitute for talks in the kitchen, radio and TV, street and party meetings (partsobrania). The web became, for them, a place to build their own "Small Russias"."¹⁸⁶

Dobbiamo quindi considerare che probabilmente proprio a causa della barriera linguistica – o forse grazie ad essa –, poco in Occidente si sapeva di questa prassi, il che ha permesso almeno per i primi anni la sopravvivenza del fenomeno in quanto TAZ.

2.1.5 Arte e nuove tecnologie

International Center for Contemporary Art)", n. 12, 2001. Online: http://ciac.ca/documents/magazine/no_12/cadre.html (ultima consultazione 11.06.2019).

¹⁸⁵ Tali implicazioni riguardano la possibilità di RUNET di disconnettersi dalla rete globale per svincolarsi dal rischio di attacchi hacker esterni, come varato dalla Duma di Stato con il disegno di legge del 2018.

¹⁸⁶ Florian Schneider, James Allan, *RUNET: NetCulture in Russia. Interview with Olya Lialina*, 2000. Online: <https://www.heise.de/tp/features/RUNET-NetCulture-in-Russia-3445421.html> (ultima consultazione 30.05.2019).

All'interno della libertà e della confusione già citate in precedenza caratteristiche della cultura post-sovietica, trova un ruolo particolare lo sviluppo delle pratiche artistiche che si confrontano con le tecnologie digitali, oggetto d'indagine della ricerca. Si tratta di una TAZ particolare, poiché al di là delle sparute possibilità di confronto precedente con i dispositivi, possiamo affermare che una vera e propria sperimentazione inizia grazie al supporto (più che economico in senso stretto dato che si occupava di fornire apparecchiature) di un ente istituzionale (sebbene non russo), vale a dire il Centro Soros per l'Arte contemporanea di Mosca, inaugurato nel 1992 con l'intento proprio di supportare e implementare le arti che utilizzavano le nuove tecnologie¹⁸⁷. Da questo momento iniziale gli artisti iniziano a sperimentare con le nuove tecnologie ora finalmente accessibili ma iniziano a crearsi delle 'comunità di appassionati' che si riuniscono intorno a centri culturali indipendenti e gallerie private (ancora una volta degli spazi liberi). Un fattore, questo, che secondo Olga Shishko ne ha paradossalmente determinato la non competitività a livello internazionale¹⁸⁸. La

¹⁸⁷ Il finanziere e filantropo George Soros all'inizio nel 1984 crea la rete Open Society Foundations con l'obiettivo di rendere le informazioni più accessibili nell'Est Europa e in Russia ("including by distributing photocopiers to independent groups to break the Communist Party's grip on information"). Nel 1992 quindi fonda diversi centri per il sostegno all'arte contemporanea, i Soros Centers for Contemporary Arts in Europa centrale, orientale e nel territorio dell'ex Unione. Il supporto fornito da questa rete riguardava la trasmissione di notizie per borse di studio, premi e competizioni internazionali e la partecipazione a mostre e convegni all'estero da parte degli artisti.

<https://www.opensocietyfoundations.org/who-we-are/our-history?#1991-central-european-university-opens-its-doors> (ultima consultazione 26.11.2021).

Un particolare impegno concerneva la crescita della media art nei paesi dell'ex blocco sovietico. Infatti, una delle iniziative significative della Fondazione Soros è stato proprio il programma Internet, istituito con l'obiettivo di patrocinare le organizzazioni non commerciali a San Pietroburgo, Mosca e 33 università della zona. Nonostante l'impegno della Fondazione Soros abbia causato (e possa suscitare ancora) cospicue critiche, è altresì innegabile che l'iniziativa e l'aiuto economico abbiano permesso la creazione di diversi centri d'arte contemporanea nell'ex blocco orientale, in un periodo di crisi politica ed economica.

Rossitza Daskalova, *Le contexte de production et de présentation de l'art Web dans les pays de l'ex-Bloc de l'Est (Europe centrale et orientale)*, "La Revue électronique du CIAC (Online magazine of the Montreal International Center for Contemporary Art)", n. 12, 2001. Online: http://ciac.ca/documents/magazine/no_12/cadre.html (ultima consultazione 25.02.2020).

¹⁸⁸ "Отсутствие поддержки альтернативных независимых инициатив в сфере медиакультуры и искусства в России, скудные возможности приобретать необходимые информацию, навыки и опыт, тормозят качественное развитие культуры и искусства. В частности, это объясняет сегодняшнюю неконкурентоспособность отечественного

New Media Art in Russia però proprio perché non sostenuta a livello governativo riesce a superare i limiti geografici della vita artistica e culturale russa che vedeva in Mosca e San Pietroburgo i centri nevralgici del suo sviluppo. Ecco, quindi, che festival e laboratori prendono vita anche in luoghi ‘periferici’ come Kazan’, Perm, Samara, Ekaterinburg. Proprio su questo presupposto si basa la ricerca, ovvero analizzare la dinamica di differenziazione dello sviluppo della pratica artistica nelle capitali in confronto all’esperienza regionale.

2.2 Il pensiero tecnologico e l’esperienza circolare dell’Avanguardia

Una nuova vita dà forma a una nuova arte, e se ci basiamo sul fatto che la bellezza è eterna, allora in una nuova vita v’è una nuova bellezza.¹⁸⁹

L’idea di genealogia con l’Avanguardia può forse apparire categorica e radicale, ma siamo convinti che renda l’aspetto di circolarità del pensiero artistico e di pratica culturale descritto precedentemente. Tale prospettiva è confermata anche dalle chiare parole di Nikolaj Tarabukin:

“In their textured canvases the Russian Cubists, Suprematists, Objectivists and Constructivists whom I have already mentioned worked in the same elements which I have included as the constituents of painterly

медиаарта на международной арт-сцене, где это направление постепенно становится доминирующим.”

“Through a lack of support for alternative independent initiatives in the sphere of media culture and art in Russia, with meagre possibilities to acquire the much needed information, skills and experience the qualitative development of culture and art is stunted. For instance, this explains the present uncompetitiveness of Russian media art at the international art scene where this trend is gradually becoming dominant.”

Olga Shishko, *Pro&Contra of Media Culture*, Moskva, MediaArtLab, 2011, pp. 4-5, cit. p. 4.

¹⁸⁹ “Новая жизнь рождает и новое искусство, и если мы будем опираться на то, что красота вечна, то в новой жизни — новая красота”. Kazimir Malevič, *O novykh sistemach v iskusstve. Statika i skorost’* [Sui nuovi sistemi dell’arte. Statica e velocità], Vitebsk, 1919. Online: <http://kazimirmalevich.ru/bsp211/> (ultima consultazione 19.07.2021).

construction. Consequently, they worked, and worked a lot, on the constructive aspect of painting in the sense in which I have tried to clarify this concept. Their working on this professional and technical aspect of painting represents the great service which Russian artists have rendered to art. We can assert with confidence that in the statement and solution of many artistic problems we have, in our purely professional approach, outstripped Western European art both in theory and in practice [...].”¹⁹⁰

È interessante in questo senso ricordare una mostra che è stata organizzata in Italia, al Palazzo delle Esposizioni a Roma, in occasione della visita di Gorbačev nel 1989. Questa è importante perché viene intitolata “Arte e scienza nella perestrojka. Mostra sovietica”. Dalle parole di Nikolaj Četverikov, presidente del consiglio di amministrazione della VAAP (*Vsesojuznoe agentstvo po avtorskim pravam* – Agenzia pansovietica per i diritti d’autore), le opere esposte erano “testimonianza reale e autentica della vita spirituale del popolo sovietico, nonché dei diversi aspetti dei processi di rinnovamento in atto in URSS”¹⁹¹. Si trattava di una rassegna poliedrica sull’arte russa, dalle icone ai dipinti dell’Impero, dalle avanguardie fino ai manifesti propagandistici e alle opere di arte applicata di epoca sovietica. Ciononostante, il titolo evoca i risultati raggiunti sia in termini di avanzamento scientifico oltre che artistico dell’Unione Sovietica (sebbene le opere confermassero più il secondo aspetto che il primo). Nel momento di apertura, trovandosi a confronto diretto con l’Occidente, il punto di contatto viene trovato nell’unione di arte e scienza. Come se questo fosse il collante che lega le diverse esperienze storiche in ambito artistico.

Senza voler creare a tutti i costi dei primati, che scaturirebbero nelle vecchie dinamiche di esclusione semplicemente capovolgendo la prospettiva, riteniamo che sia coerente cercare di ricostruire delle connessioni che le diverse contingenze storiche hanno tagliato. La storia del progresso scientifico e globale

¹⁹⁰ Nikolaj Tarabukin, *From the easel to the machine* (Christina Lodder, ed. and transl.), in *Modern art and Modernism: A Critical Anthology*, Francis Frascina, Charles Harrison (a cura di), New York, Routledge, 1983, pp. 130-142, cit. p. 140.

¹⁹¹ *Arte e scienza nella perestrojka. Mostra sovietica*, Catalogo della mostra Milano, Rizzoli, 1989.

non può essere raccontata senza la parte russa. Quando si parla di progresso tecnologico soprattutto digitale si tende a concentrare l'attenzione sulla California (Silicon Valley), adottando una prospettiva filoamericana. Bisogna invece tenere a mente tra le altre anche le grandissime innovazioni in campo scientifico della Russia e dell'Unione Sovietica che, indubbiamente come nel caso dell'Occidente, in seguito alla Seconda Guerra Mondiale si sono concentrate sul campo militare e bellico, soprattutto con l'avanzata di bombe e missili durante la guerra fredda e la corsa allo spazio.

Ricordiamo qui solo alcuni esempi dell'evoluzione tecnologica che procedeva parallelamente in URSS e negli USA. Anzitutto è fondamentale in ambito artistico il contributo di Lev Termen¹⁹² con i suoi strumenti musicali innovativi elettromeccanici. Il primo, del 1919, è il suo noto Termenvox/Theremin, brevettato pochi anni dopo a New York. Nel 1928, sebbene fuori dall'Unione Sovietica, crea poi il Terpsitone (una piattaforma metallica sulla quale il musicista/performer produce suoni con il movimento del proprio corpo) e nel 1931 il Rhythmicon (strumento a tasti che produceva luci che venivano rilevate da un sensore fotoelettrico). Anche nell'ambito delle immagini in movimento è stato fondamentale il suo genio poiché a lui si deve nel 1925 l'elaborazione di una televisione elettromeccanica sulla base di un tamburo a specchio. La rilevanza di queste invenzioni risiede nel fatto che siano frutto di un periodo storico particolarmente sensibile alle scoperte scientifiche e all'innovazione tecnica come vedremo in seguito.

A proposito invece di tecnologia creata per scopi militari il primo computer, l'americano Harvard Mark I venne ultimato nel 1944. Nel 1958 però Sergej Sobolev e Nikolaj Brusencov¹⁹³ diedero vita al primo computer ternario

¹⁹² Più conosciuto con il nome Léon Theremin (1896-1993), era un ingegnere elettromeccanico e musicista, celebre soprattutto per l'invenzione del Termenvoks (Theremin). Per approfondire la sua biografia si veda: Albert Glinsky, *Theremin: Ether Music and Espionage*, Urbana, University of Illinois Press, 2000.

¹⁹³ Sergej Sobolev (1908-1989) era un matematico sovietico, membro dell'Accademia delle Scienze dell'URSS; Nikolaj Brusencov (1925-2014) era ricercatore emerito presso l'università Statale di Mosca – MGU. Sergej Sobolev scrisse tra l'altro con Aleksej Ljapunov e Anatolij Kitov, il saggio *Osnovnye čerty kibernetiki* [I principi fondamentali della cibernetica], che venne pubblicato nel quarto numero della rivista "Voprosy filosofii" [Questioni di filosofia]

(*troičnyj komp'juter*), il Setun'. A proposito di progresso tecnologico non per fini bellici, non possiamo non citare una delle prime animazioni a computer mai eseguite: nel 1968 un gruppo di scienziati dell'Università Lomonosov di Mosca, sotto le direttive del matematico recentemente scomparso Nikolaj Konstantinov, realizza *Košička* [Gattino].¹⁹⁴

La storia anche scientifica quindi, non solo artistica e culturale in genere che si studia è quella occidentale e si tende a rimuovere i grandi progressi dell'Unione Sovietica, la cui narrazione è esclusa nel discorso critico e viene solo parzialmente ripresa e accennata. Ad esempio, è semi sconosciuta l'invenzione (mai brevettata) delle macchine pensanti “*Machines à comparer les idées/Machines intellectuelles*” del 1832 di Semen Korsakov¹⁹⁵. Si trattava di congegni che operavano il confronto tra i dati tramite schede perforate, analogamente alla macchina analitica del più noto matematico inglese Charles Babbage che però sfruttava il medesimo sistema per il calcolo.

Senza addentrarsi oltre nella cronologia e nella linea temporale dell'evoluzione della tecnologia elettronica e digitale, questa breve digressione è utile ai fini di una calibrazione circa il problema della marginalizzazione dell'argomento trattato.

nel 1955, a pochi anni di distanza dal testo di James Clerk Maxwell *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948). Mentre questo viene considerato l'iniziatore di un ambito di ricerca interdisciplinare, lo scritto di Sobolev e dei suoi colleghi introdusse il nuovo campo di studi in Unione Sovietica.

A proposito di cibernetica vogliamo ricordare che la disciplina si sviluppò in maniera differente in America e in URSS: la prima lavorava in maniera più tecnica mentre la seconda, avendo aspirazioni anche sociali oltre che analitiche, trovò forti resistenze da parte dell'apparato burocratico sovietico. Sulla questione si veda: Slava Gerovitch, *CYBEROCRAZIA O CYBUROCRAZIA? Il destino di un'utopia cibernetica nell'Unione Sovietica*, in *La politica degli esperti. Tecnici e tecnocrati in età contemporanea*, Elisa Grandi, Deborah Paci (a cura di), Milano, Unicopli, 2014, pp. 199-213.

¹⁹⁴ L'animazione in versione integrale è disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=OYrsjc9dz30> (ultima consultazione 23.09.2021).

Per approfondire: <https://computeranimationhistory-cgi.jimdofree.com/kitty-1968/>; <https://www.graphicon.ru/en/russia/history> (ultima consultazione 23.09.2021).

¹⁹⁵ Semen Korsakov (1787-1853) era funzionario del governo russo, ingegnere civile, ricercatore e inventore. Per approfondire si veda: Valery Shilov, Sergey Silantiev, *'Machines à Comparer les Idées' of Semen Korsakov: First Step Towards AI*, “IFIP International Conference on the History of Computing (HC)” (Brooklyn, maggio 2016), pp. 71-86, online: <https://hal.inria.fr/hal-01620143> (ultima consultazione 09.12.2021).

2.2.1 Tecnica e arte

La fede nella scienza, la visione meccanica del mondo e la prospettiva della dominazione tecnologica derivante dalla “fascinazione per l’artificiale tipica dell’età industriale”¹⁹⁶ non sorgono casualmente negli anni ’20 del XX sec., piuttosto confluiscono da teorie di pensatori precedenti. La storia delle idee in Russia tra la fine del XIX sec. e l’inizio del XX sec. svolse un ruolo essenziale nello sviluppo culturale e agì in modo propulsivo in campo artistico segnando un periodo di rinnovamento senza eguali. Le arti si liberarono dall’imposizione dell’accademismo realistico e si unirono a creare inusitate commistioni. Le scienze prosperarono in tutti i campi registrando esiti rilevanti come le ricerche di psicologia comportamentale di Ivan Pavlov, la tavola periodica degli elementi di Dmitrij Mendeleev o gli studi sulla pressione della luce di Petr Lebedev.¹⁹⁷ Tuttavia si verificò anche una “crisi del positivismo e delle scienze”¹⁹⁸ ma, sebbene tra l’*intelligencija* vi fu chi si rivolse all’idealismo, alla religione e ai principi metafisici emblematici della generazione precedente, “nell’ultimo quarto di secolo, il contrasto tra populismo e marxismo ebbe uno dei suoi punti di forza proprio nella presunta maggiore scientificità del secondo rispetto al primo”¹⁹⁹.

Effettivamente, nella nuova Unione Sovietica la tecnologia risulta essere lo strumento di avanzamento e di connessione per poter realizzare un’arte che sia per le masse. Negli anni ’20 l’arte e la tecnologia si uniscono a creare un’estetica della macchina che poteva dare esiti strumentali o immaginativi²⁰⁰. Infatti, rispetto ai futuristi gli artisti costruttivisti concepiscono diversamente la

¹⁹⁶ Siegfried Zielinski, *Nove miniature*, in *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (a cura di), Milano, Meltemi editore, 2018, pp. 55-76, cit. p.75.

¹⁹⁷ Nicholas Riasanovsky, *Storia della Russia dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 435-452.

¹⁹⁸ Daniela Steila, *Scienza e rivoluzione. La recezione dell’empirio-criticismo nella cultura russa (1877-1910)*, Firenze, Le lettere, 1996, cit. p. 14.

¹⁹⁹ *ivi*, cit. p. 13.

²⁰⁰ Jana Vaingurt, *Wonderlands of the Avant-Garde. Technology and the Arts in Russia of the 1920s*, Evanston, Northwestern University Pr., 2013, pp. 4-5.

tecnologia. Essi sfruttavano la tecnica sulla base dell'idea di una produzione per le masse, per raggiungere lo scopo finale di democratizzazione dell'arte. Successivamente poi si divisero in due filoni: alcuni di loro, fautori di un marxismo radicale, proclamavano la vittoria della tecnica sulla tradizione artistica e si definirono produttivisti. Questo avviene in concomitanza col dispiegarsi delle necessità tecnologiche della nuova unione Sovietica nella quale si assistette in seguito alla Prima guerra mondiale a una rapida industrializzazione del Paese. Gli artisti si assoggettano a questi bisogni abbandonando il ruolo tipico di contemplatori della vita e diventando veri e propri costruttori in grado di modificare la realtà. Per Boris Groys l'arte dell'Avanguardia nasce proprio in risposta alla rivoluzione tecnico-industriale, senso di novità e di innovazione, di rendersi parte del cambiamento estetico²⁰¹.

Jana Vaingurt²⁰² rileva che lo stesso termine tecnologia è già significativo in quanto utilizzato nella seconda metà del XIX sec. in Occidente per descrivere gli elementi che erano coinvolti nella produzione dei processi industriali e in quanto tale rappresenta uno strumento di controllo dell'ambiente. Tale configurazione viene ripresa anche dai bolscevichi, ad esempio, con il programma di elettrificazione del Paese. Come ancora Vaingurt²⁰³ fa notare, in Unione Sovietica si procedette a introdurre la tecnologia occidentale anziché svilupparne una propria, sebbene tale approccio cambi poi con Stalin quando lo sviluppo tecnologico divenne un obiettivo in sé e non più uno strumento per raggiungere uno scopo. Anzi, divenne un ambito nel quale competere e superare l'Occidente, come visto poc'anzi e come fu reso evidente, ad esempio, dal celeberrimo programma spaziale degli anni '50.

Essenziale è la distinzione che compie Vaingurt nel suo studio identificando due tendenze nell'approccio alla tecnologia nella Russia di inizio secolo scorso: una è il biomeccanicismo, con particolare attenzione al corpo

²⁰¹ Boris Groys, *Diventare rivoluzionari: Kazimir Malevič*, in *In the Flow. L'arte nell'epoca della riproducibilità digitale*, Milano, Postmedia books, 2018, pp. 59-70.

²⁰² Jana Vaingurt, *Wonderlands of the Avant-Garde. Technology and the Arts in Russia of the 1920s*, Evanston, Northwestern University Pr., 2013.

²⁰³ *ibid.*

umano a confronto con la macchina, ispirato ai modelli americani ma sviluppato da studi di filosofi come Nikolaj Fedorov e Pavel Florenskij²⁰⁴. L'altra tendenza è quella all'americanizzazione della tecnologia che serve alla Russia come confronto con l'Altro²⁰⁵.

A proposito della prima tendenza Olga Goriunova in uno studio di particolare valore presenta la figura di Petr Engelmeier come uno dei pionieri di un orientamento culturale in ambito tecnologico vale a dire la possibilità di creare connessioni tra l'arte, la tecnologia e la scienza considerando che “every human activity is “technical”, and every human being is a “technical human being”²⁰⁶.

“[...] in science, as well as in art and technology, we find a creative element: science creates new thoughts, art creates new figures, technology creates new things. The creatures of science are called discoveries, the creatures of art are called art pieces, and the creatures of technology are called inventions.”²⁰⁷

²⁰⁴ Florenskij nel 1919 scrive *Organoproekcija* [La proiezione degli organi], introducendo l'idea che si propagherà negli anni '20 di un corpo umano che, grazie alla tecnica, rivela potenzialità comparabili a quelle di una macchina anticipando così in qualche misura la prospettiva postumanista.

Pavel Florenskij, *Organoproekcija* [La proiezione degli organi], in *Russkij Kosmizm: antologija filosofskoj mysli* [Il cosmismo russo: antologia del pensiero filosofico], Svetlana Semenova, Anastasija Gačeva (a cura di), Moskva, Pedagogika-press, 1993. Online: http://nffedorov.ru/wiki/Флоренский_П._А._Органопроекция (ultima consultazione 14.09.2021).

²⁰⁵ Jana Vaingurt, *Wonderlands of the Avant-Garde*, p. 150.

Cfr. Cap.1 “Il progresso tecnologico e la trasformazione dell'assetto mondiale”.

²⁰⁶ Olga Goriunova, *Vitalist Technocultural Thinking in Revolutionary Russia (on Piotr Engelmeier)*, in *Place Studies in Art, Media, Science and Technology. Historical Investigations on the Sites and the Migration of Knowledge*, Andreas Broeckmann, Gunalan Nadarajan (a cura di), Weimar, VDG - Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2009, pp. 183-197.

²⁰⁷ Citazione di un testo del 1898 di Engelmeier come riportata da Olga Goriunova, *Vitalist Technocultural Thinking in Revolutionary Russia (on Piotr Engelmeier)*, in *Place Studies in Art, Media, Science and Technology. Historical Investigations on the Sites and the Migration of Knowledge*, Andreas Broeckmann, Gunalan Nadarajan (a cura di), Weimar, VDG - Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2009, pp. 183-197.

L'idea di legare l'elemento tecnologico alla creatività non solo fu corrente nella dinamica culturale dell'epoca, ma è un dibattito ancora aperto, come emerge nelle pagine di questo lavoro.

2.2.1.1 L'universalismo cosmista

Un approfondimento degno di essere trattato riguarda una tendenza filosofica della fine del XIX sec. che influenzò diversi ambiti della cultura russa in generale e più nello specifico dell'avanguardia sovietica. Possiamo quindi annoverare opere di poeti, scrittori, pittori, compositori, registi e architetti che si ispirarono alle teorie cosmiste e al pensiero tecno-scientifico. È possibile affermare che una tale concezione abbia arricchito il progresso tecnologico di un significato più profondo rendendolo maggiormente spirituale. Secondo Boris Groys, il cosmismo russo è la manifestazione antesignana delle fedi nella tecnologia a sostituzione di quella nella grazia divina²⁰⁸.

I cosmisti si possono dividere in tre correnti: delle scienze naturali, religioso-filosofico e artistico-letterario²⁰⁹. All'ultima categoria appartengono alcuni simbolisti alla ricerca di un legame tra la verità e il senso dell'esistenza come Valerij Brjusov, Konstantin Bal'mont, Andrej Belyj, Velimir Chlebnikov. Questo non deve sorprendere se, come ricorda Gene M. Young²¹⁰, si verifica proprio tra i poeti e gli artisti simbolisti un mutato approccio nei confronti della natura. Il metodo di creazione era infatti per loro la fusione di arte e vita, il cosiddetto *Žiznetvorčeskij metod*, per cui “transformed through art, life was capable of becoming ‘life eternal’”²¹¹. Quella dell'immortalità è un'idea che affascinerà in seguito anche i biocosmisti che la ricercheranno nella resurrezione

²⁰⁸ Boris Groys, *Russian Cosmism*, Cambridge, EFlux-MIT pr., 2018, p.14.

²⁰⁹ Oleg Karčevcev (a cura di), *Grezy o Zemle i Nebe. Antologija ruskogo kosmizma* [Fantasie sulla terra e il cielo. Antologia del cosmismo russo], Sankt-Peterburg, Chud. Literatura, 1995, p.9.

²¹⁰ Gene M. Young, *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*, New York, Oxford University Press, 2012, pp.177-179.

²¹¹ Irina Paperno, *The meaning of art: Symbolist theories*, in *Creating life. Aesthetic utopia of Russian Modernism*, Irina Paperno, Joan Delaney Grossman (a cura di), Stanford, Stanford University Press, 1994, pp. 13-23, cit. p. 23.

ed esploreranno le possibilità di muoversi liberamente nello spazio. A proposito di influenze in campo artistico pensiamo immediatamente ai testi di Aleksej Tolstoj, *La rivolta delle macchine* (*Bunt mašin*, 1924) e soprattutto *Aelita* (1923), dal quale è stato tratto l'omonimo film dell'anno successivo di Jakov Protazanov²¹²: una storia di amore e di avventura ambientata in parte in Russia e su Marte, dove i suoi abitanti vestono i costumi immaginifici realizzati dall'artista Aleksandra Ekster e i paesaggi sono in stile costruttivista.

Tornando alle teorie cosmiste, centrale è la figura di Nikolaj Fedorov, colui che può essere considerato l'iniziatore di una vera e propria dottrina. Interessante è quanto fa notare Boris Groys in merito all'approccio del filosofo riguardo alla tecnologia che dev'essere principalmente "technology of art". In questo senso non ci sarebbe evoluzione in campo artistico e l'arte sfrutterebbe la tecnologia rivolgendosi al passato, occupandosi di rendere immortali i segni della società. Riprendendo l'idea della creazione della vita dei simbolisti (*Žiznetvorčestvo*) l'arte si manifesterebbe come la "radical museification of life"²¹³:

"Thus the museum can be seen as a place where technology becomes self-reflective-and begins to protect, exhibit, and contemplate its own past and present. Technology is mostly understood as an extension of the capabilities of humans in their attempt to put the external world under their control. However, technology will dominate not only space but also time- and thus practice not only negation but also protection and sustainability."²¹⁴

Per Petr Uspenskij invece il cosmismo viene elaborato come esoterismo e il concetto della forma dell'universo e delle leggi che lo governano viene definito come 'quarta dimensione'²¹⁵.

²¹² Similmente il libro *R.U.R. - Rossumovi univerzální roboti* (*R.U.R. – I robot universali di Rossum*, 1920) del ceco Karel Čapek influenzò Fritz Lang per *Metropolis*, 1927.

²¹³ Boris Groys, *Russian Cosmism*, pp. 6-7.

²¹⁴ Boris Groys, *Russian Cosmism*, cit. p.7.

²¹⁵ Per approfondire si veda: Petr Uspenskij, *Un nuovo modello dell'universo*, Roma, Edizioni mediterranee, 1991.

Anche Vladimir Vernadskij ricerca una possibile unità mondiale, cosmica, e sulla base delle sue ricerche sulla biosfera concepisce la nozione di noosfera come evoluzione della prima²¹⁶. La noosfera sarebbe quindi un'intelligenza collettiva²¹⁷, un organo planetario che si sviluppa grazie al pensiero scientifico umano. Possiamo affermare che tale idea è progredita e si è realizzata nel World Wide Web dando vita alla visione del cyberspazio. Il concetto di noosfera elaborato da Vernadskij e utilizzato dai cosmisti russi, stimola la riflessione anche dallo studioso recentemente scomparso Gene Youngblood (sebbene si riferisca primariamente a de Chardin):

“Contemporary man is fortunate to have a tool that makes him aware of his own enculturation and thus he enjoys greater psychic freedom than his ancestors. This tool is what Teilhard de Chardin has called the noosphere, the film of organized intelligence that encircles the planet, superposed on the living layer of the biosphere and the lifeless layer of inorganic material, the lithosphere. The minds of three-and-a-half-billion humans— twenty-five percent of all humans who ever lived— currently nourish the noosphere; distributed around the globe by the intermedia network, it becomes a new “technology” that may prove to be one of the most powerful tools in man’s history.”²¹⁸

La tecnologia utopica mitizzata dai cosmisti condiziona un'intera generazione di pensatori, di teorici e di artisti:

²¹⁶ In Occidente il concetto di noosfera è stato studiato da Pierre Teilhard de Chardin da una prospettiva però religiosa a differenza di Vernadskij. Per approfondire si veda: Vladimir Vernadskij, *La biosfera e la noosfera*, Palermo, Sellerio, 1999; Pierre Teilhard de Chardin, *Il fenomeno umano*, Brescia, Queriniana, 1995.

²¹⁷ Usiamo questo termine volutamente essendo un'espressione che viene da Pierre Lévy in un testo che è fondamentale per l'approccio sociologico nello studio dei nuovi media:

“Al posto di diffondere un messaggio verso ricettori esterni al processo di creazione, invitati a dare senso all'opera solo in un secondo momento, l'artista tenta qui di costituire un ambiente, un dispositivo di comunicazione e produzione, un evento collettivo che coinvolga destinatari, che trasformi gli ermenauti in attori, che metta l'interpretazione in circuito con l'azione collettiva. [...] è questa d'altronde una delle principali funzioni sociali dell'arte: partecipare all'invenzione continua delle lingue e dei segni di una comunità. Ma il creatore del linguaggio è sempre un collettivo.”

Pierre Lévy, *L'intelligenza collettiva*, cit. p. 130.

²¹⁸ Gene Youngblood, *Expanded cinema*, cit. p.57.

“Even formerly humanistic disciplines, such as aesthetics and literary criticism, became, through the emergence of Formalism, technological in orientation, emphasizing the artist's tools, devices, and techniques, rather than the broad themes, continuities with the past, and relevance to life and society emphasized by previous generations of critics. Futurists in all the arts-especially the new arts of photography and cinema took as their subjects cities, architecture, machines, and people at work, man over nature, rather than man as part of, or subject to, nature.”²¹⁹

Come sottolinea Groys inoltre:

“Russian futurists saw in technology the force that would destroy the “old world” and open the way for building the new world from point zero. In contrast, Russian Cosmists hoped that technology would become a truly strong messianic force that could fulfill the expectations already transmitted from one past generation to the next.”²²⁰

Questa breve digressione dimostra quindi l'importanza della circolarità delle idee che viaggiando attraverso lo spazio e il tempo vengono riprese e approfondite.

2.2.1.2 Scienza sulla tela

Il problema tecnologico pervade la società in generale, non solo a livello di ricerca scientifica ma anche culturale e artistica, sicché anche i pittori ne sono suggestionati e concepiscono diverse teorie che orientano il loro lavoro. Vladimir Tatlin, il leader dei produttivisti, ad esempio, nel 1932 scrive il saggio *Iskusstvo v techniku* [L'arte nella tecnica] in cui dichiara che i costruttivisti mettono in pratica meccanicamente la tecnologia all'arte mentre secondo lui l'arte

²¹⁹ Gene M. Young, *The Russian Cosmists*, cit. p. 185.

²²⁰ Boris Groys, *Russian Cosmism*, cit. p.4.

dev'essere applicata alla tecnologia conservando il potenziale contenuto nella forma e nel materiale:

“Come risultato del lavoro, ne ho concluso che l'approccio dell'artista alla tecnologia può e deve infondere nuova vita nelle sue tecniche consolidate, spesso resistendo ai compiti del periodo ricostruttivo.”²²¹

Non a caso egli, infatti, sviluppò un modello di ornotottero chiamato *Letatlin* (1929-1932), pensandolo come oggetto artistico che potesse entrare in uso nella vita dei cittadini sovietici permettendo loro di superare i limiti umani. Proprio nel ruolo di creatore tecnico viene rappresentato da El Lisickij nel suo collage *Tatlin za rabotoj* [Tatlin al lavoro] (1922). In questa suggestiva composizione l'uomo-strumento organizza il mondo così com'era nell'immaginario costruttivista, una figura simile a quella che compare nel film che analizzeremo di seguito di Vertov: l'una con un occhio a compasso, l'altra con un occhio cinepresa. L'aspirazione a creare una nuova realtà (o a farla percepire), è un principio che guida anche gli artisti che lavorano con le nuove tecnologie oggi, considerando che “[...] the moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses”²²². Possiamo quindi trovare un contatto tra l'ambizione degli artisti dell'Avanguardia di unire tecnica, arte e vita e quanto teorizzato e realizzato successivamente.

Ancor prima però, nel pensiero teorico di Kandinskij e Malevič è rintracciabile l'idea di una ricerca artistica che va al di là del sensibile e che riconosce nel vuoto cosmico la possibilità di riconnettere tutti gli elementi della

²²¹ “В результате работы я пришел к выводу, что подход художника к технике может и должен влить новую жизнь в ее устоявшиеся методы, часто сопротивляющиеся задачам реконструктивного периода”.

Vladimir Tatlin, *Iskusstvo v techniku* [L'arte nella tecnica] in *Vystavka rabot zaslužennogo dejatelja iskusstv V.E. Tatlina* [Mostra delle opere dell'illustre artista V.E. Tatlin], Moskva-Leningrad, 1932, pp. 5-8. Online: <http://theory.totalarch.com/node/337> (ultima consultazione 23.07.2021).

²²² Marshall McLuhan, *Understanding media: the extension of man*, Cambridge (MA), MIT, 1994, cit. p. 55.

realtà. L'approdo alla pittura non oggettiva si basa sull'idea di rendere sulla tela concetti assoluti.

Kandinskij cerca l'armonia sinestetica di forma e colore, con un metodo analitico vuole evocare il contenuto spirituale dell'opera d'arte, tenta di unire spazio e tempo:

“Il fatto che l'elemento temporale sia ancora oggi generalmente trascurato nella pittura mostra, in modo evidente, la superficialità della teoria dominante che si allontana apertamente da ogni fondamento scientifico.”²²³

Inoltre, era interessato alla *nauka ob iskusstve* [scienza dell'arte], approccio metodologico che veniva studiato a Mosca presso la *Rossijskaja akademija chudožestvennyh nauk* [Accademia russa delle scienze artistiche] di recente apertura. Kandinskij crede che in ambito artistico si debba ricorrere alla collaborazione di coloro che si occupano di scienza pura come fisici, fisiologi e medici ma anche di chi si occupa di scienza occulta in quanto persone che lavorano sul colore in modo differente. La sua intenzione era quella di creare un laboratorio scientifico sperimentale di ricerca della percezione artistica [*naučno-eksperimental'noj po issledovaniju chudožestvennogo vosprijatija*] specificamente incentrato sulla percezione soggettiva e oggettiva²²⁴. Quest'idea di un luogo di incontro in cui professionisti di diversi ambiti possano collaborare a progetti artistici utilizzando metodi scientifici e strumenti tecnici, richiama il modello di laboratorio come spazio di sperimentazione interdisciplinare che è alla base dello sviluppo dell'arte dei nuovi media. Realizzare creazioni sinestetiche si lega quindi alla comprensione di un ordine superiore universale. L'utilizzo delle nuove tecnologie in ambito artistico, in fondo, si basa su questo presupposto.

²²³ Vasilij Kandinskij, *Punto linea superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Milano, Adelphi, cit. p. 31.

²²⁴ Vasilij Kandinskij, *O duhovnom v iskusstve. Polnoe kritičeskoe izdanie s dopolnenijami i drugimi tekstami o nauke ob iskusstve v 2tomach* [Lo spirituale nell'arte. L'edizione critica completa e altri testi sulla scienza dell'arte in due tomi], Nadežda Podzemskaja (a cura di), Moskva, BuksMArt, 2020.

L'idea di poter rilevare le connessioni che regolano il difficile meccanismo del mondo si ritrova anche in Malevič, e si realizza in una sorta di visione cibernetica *ante litteram*. Indubbiamente l'artista aveva una grandissima fiducia per la scienza e la tecnica e credeva nel loro progredire²²⁵.

“Nel corso delle mie ricerche ho scoperto che nel suprematismo è insita l'idea di una nuova macchina, ossia di un nuovo motore di un organismo senza ruota, senza vapore, senza benzina.”²²⁶

La sperimentazione suprematista mira a riprodurre sulla tela le nuove conoscenze della realtà acquisite dall'artista che esplora il vuoto, la non esistenza, per riuscire a identificare e riportare i nessi del reale²²⁷.

“Tutta la creatività, sia per la natura che per l'artista e in generale per l'uomo creativo, ha il compito di costruire uno strumento per superare l'infinito nostro progresso, e solo attraverso l'immagine dei segni della nostra creatività possiamo andare avanti e allontanarci da ieri. Pertanto, inventando il nuovo, non possiamo stabilire la bellezza eterna. [...] Tutto sarà diretto verso l'unità del cervello dell'umanità come strumento perfetto della cultura della natura.”²²⁸

²²⁵ *Razum* [raziocinio] è una parola che compare moltissimo negli scritti di Malevič.

²²⁶ Kazimir Malevič, *Suprematismo*, Gabriella Di Milia (a cura di), Milano, Abscondita, 2000, cit. p. 69.

²²⁷ *Malevič artista e teorico*, Verona, Olograf, 1991, pp. 199-201.

²²⁸ “Все творчество, как для природы, так для художника и вообще творящего человека, — задача построить орудие преодоления бесконечного нашего продвижения, и только через изображение знаков нашего творчества мы продвигаем себя и отдаляем от вчерашнего дня. А потому, изобретая новое, мы не можем установить вечную красоту. [...] Все будет направлено к единству черепа человечества как совершенному орудью культуры природы.”

Kazimir Malevič, *O novych sistemach v iskusstve. Statika i skorost'* [Sui nuovi sistemi dell'arte. Statica e velocità].

Per questa condizione sovrumana e per le “aspirazioni alla connessione dell’essere con i suoi riflessi nei nostri specchi mentali”²²⁹, la sua teoria artistica sembra concretizzare la visione precoce di un computer e di internet.

Scientificità, quindi, è un termine che si lega molto alla teoria artistica di Malevič. Secondo il pittore, infatti, l’approccio scientifico può essere applicato all’arte intendendolo come “dominio sulle forme della natura”²³⁰.

Come anche gli altri futuristi, l’avanzamento tecnico e lo sviluppo scientifico rappresentano la certezza di un avvenire in cui le tradizioni del passato sono state eliminate. Questa convinzione è esemplificata nell’opera che realizza le aspirazioni sinestetiche di Malevič, ovvero *Pobeda nad solncem* (Vittoria sul sole, 1913), per la quale crea le scenografie suprematiste mentre i testi vengono redatti da Aleksej Kručenyč e le musiche composte da Michail Matjušin. Il risultato è la dissoluzione della realtà terrena, umana, a favore del trionfo del nuovo ordine (disordine) futurista evocato, oltre che dall’allestimento scenico, anche dall’uso del linguaggio ‘transmentale’.

2.2.1.3 L’occhio cinematografico

Il formalismo si fa portatore di un approccio razionale e si contrappone alle teorie simboliste promulgando

“la propaganda d’un atteggiamento scientifico oggettivo nei confronti dei fatti. Di qui quel nuovo pathos di positivismo scientifico, tipico dei formalisti: il rifiuto di premesse filosofiche, d’interpretazioni psicologiche ed estetiche ecc. [...] era ai fatti che ci si doveva rivolgere e, lasciando da parte sistemi e problemi di carattere generale, cominciare dal centro, dal punto cioè in

²²⁹ “[...] стремления к связи бытия с его отражениями в наших психических зеркалах”.

Kazimir Malevič, *Filosofija kalejdskopa* [La filosofia del caleidoscopio], in *Sobranie sočinenij v pjati tomach, tom 4. Traktaty i lekcii pervoj poloviny 1920-č godov* [Edizione delle opere in 5 volumi, volume 4. Trattati e lezioni della prima metà degli anni 1920], Aleksandra Šatskich (a cura di), Moskva, Gileja, 2003, pp. 48-67, cit. p.66.

²³⁰ Kazimir Malevič, *Suprematismo*, cit. p. 31.

cui siamo colti dal fatto dell'arte. L'arte esige che la si affrontasse nel vivo, e la scienza che la si rendesse concreta.”²³¹

La novità principale risiede nella mutata percezione dell'immagine. Secondo Viktor Šklovskij “l'arte è pensiero espresso per immagini”²³² ed elabora a proposito la teoria dello straniamento (che “si trova dovunque esistano immagini”²³³) che descrive così:

“per risuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra, esiste ciò che noi chiamiamo arte. Il fine dell'arte è di darci una sensazione della cosa, una sensazione che deve essere visione e non solo agnizione. Per ottenere questo risultato l'arte si serve di due artifici: lo straniamento delle cose e la complicazione della forma, con la quale tende a rendere più difficile la percezione e prolungarne la durata. Nell'arte il processo di percezione è infatti fine a se stesso e deve essere protratto. L'arte è un mezzo per esperire il divenire di una cosa; per essa ciò che è già stato non ha alcuna importanza”²³⁴

Il cinema ovviamente è l'esempio più lampante della fiducia tecnologica dell'epoca descritta sopra e i formalisti erano estremamente interessati all'arte cinematografica per le questioni legate al nuovo tipo di comunicazione da questa introdotta. Boris Ejchenbaum, infatti, in riferimento alle opere realizzate con apparecchi cinematografici scrive:

“Il cinema è diventato arte dopo aver preso coscienza dell'importanza di questi due momenti. La fotogenia è per l'appunto l'essenza “Transmentale” del cinema, analoga in questo senso allo zaum', cioè al linguaggio

²³¹ Boris Ejchenbaum, *La teoria del “metodo formale”*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Tzvetan Todorov (a cura di), Torino, Einaudi, 2003, pp. 28-72, cit. p.36.

²³² Viktor Šklovskij, *L'arte come artificio*, in *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1966, pp. 9-31, cit. p. 9.

²³³ *ivi*, cit. p. 24.

²³⁴ *ivi*, cit. pp.16-17.

“transmentale”, musicale, verbale, pittorico, ecc. Sullo schermo, la troviamo al di fuori di ogni nesso con il soggetto: nei volti, negli oggetti, nel paesaggio. Vediamo gli oggetti come nuovi, li sentiamo come sconosciuti. [...] Già da molto si sentiva il bisogno di una nuova arte di massa, un’arte i cui mezzi artistici fossero accessibili alla “folla” e precisamente alla folla urbana, priva di un suo “folklore”.²³⁵

La tecnica cinematografica viene quindi percepita come una forma espressiva istintuale, che ha la capacità per questo di raggiungere la massa lontana invece da forme artistiche più ‘colte’. Citiamo congruentemente anche la riflessione di Tynjanov per capire in che modo il cinema abbia cambiato il rapporto tra arte e tecnica:

“evidentemente quello che conta non è tanto che il cinema sia tecnica, quanto che sia arte [...] adesso è l’arte a “spingere” verso i procedimenti “tecnici”, a sceglierli nel suo progredire, a modificarne le forme d’impiego, la funzione e, infine, a scartare ciò che va scartato, e non è più la tecnica a spingere verso l’arte.”²³⁶

Trattando di circolarità delle teorie dell’Avanguardia dalla Russia all’Occidente, il caso sicuramente più noto e riconoscibile è quello del cinema. È indiscutibile che il linguaggio espressivo e gli espedienti tecnici del giovane cinema sovietico abbiano condizionato la cinematografia occidentale. I due registi che hanno osato oltre i confini del consueto nei loro lavori dando vita a una nuova esperienza filmica, gettando le basi per ulteriori sperimentazioni in campo cinematografico, sono i celeberrimi Dziga Vertov e Sergej Ejzenštejn. Senza dilungarsi nella descrizione delle teorie e delle opere dei due grandi

²³⁵ Boris Ejchenbaum, *I problemi dello stile cinematografico*, in *I formalisti russi nel cinema*, Giorgio Kraiski (a cura di), Milano, Garzanti, 1979, pp. 11-52, cit. pp.16-17.

²³⁶ Jurij Tynjanov, *Le basi del cinema*, in *I formalisti russi nel cinema*, Giorgio Kraiski (a cura di), Milano, Garzanti, 1979, pp.53-85, cit. pp. 55, 58.

artisti²³⁷, ci riferiamo solo alle principali concezioni e innovazioni da loro introdotte.

Anzitutto rammentiamo la disputa che li vede contrapposti: Vertov²³⁸, teorizzò il cineocchio (*Kinoglaz*), attuato nella sua rinomata pellicola del 1929 *Čelovek s kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa), mentre Ejzenštejn fu il teorico del cosiddetto cinepugno. Il primo mirava a immortalare scene di vita quotidiana, che venivano rese memorabili proprio dall'utilizzo stesso dell'apparecchiatura cinematografica che permetteva di acquisire un nuovo tipo di visione grazie al nuovo occhio 'meccanico'; il secondo invece intendeva sopraffare il pubblico con immagini forti e drammatiche (che colpissero quindi gli spettatori come farebbe un pugno) realizzate grazie a un montaggio innovativo che creava un nuovo ritmo e un nuovo immaginario (la pellicola veniva divisa in frammenti che venivano poi ricomposti). L'idea di montaggio di Ejzenštejn parte quindi da un presupposto fondamentale: si tratta di un tipo nuovo di immagine che possa agire sulla sensibilità del pubblico.

“Un'opera d'arte, intesa dinamicamente, è il processo di formazione delle immagini nei sentimenti e nella mente dello spettatore. Questa è la peculiarità di un'opera d'arte davvero viva e che la differenzia da una morta, nella quale allo spettatore vengono riferiti i risultati di quanto vede anziché venire coinvolto nel corso del processo creativo. [...] Di conseguenza, già nel metodo di creazione delle immagini l'opera d'arte deve riprodurre il processo attraverso il quale si formano le nuove immagini nella coscienza e nei sentimenti dell'uomo nella vita stessa.”²³⁹

²³⁷ Per approfondire si rimanda a due volumi della bibliografia in italiano sull'argomento: Pietro Montani, *Dziga Vertov. L'occhio della rivoluzione*, Milano-Udine, Mimesis, 2011; Antonio Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011.

²³⁸ Dziga vertov è il nome d'arte per David Kaufman e significa 'la trottola che gira'.

Dziga vertov. *Le ciné-oeil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

²³⁹ “Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя. В этом особенность подлинно живого произведения искусства и отличие его от мертвенного, где зрителю сообщают изображенные результаты некоторого протекшего процесса творчества, вместо того чтобы вовлекать его в протекающий процесс. [...] Следовательно, уже в методе создания образов

Tuttavia, sebbene il suo successo fosse affermato a livello mondiale, taluni non ne riconoscevano il valore (sebbene Ejzenštejn vantasse comunque, tra gli altri, anche l'ammirazione di Šklovskij²⁴⁰). Malevič, ad esempio, si esprimeva in modo molto critico nei suoi confronti e lodava il lavoro di Vertov ritenendo che questo fosse un reale avanzamento cinematografico poiché presentava un montaggio con elementi cubofuturisti (come il dinamismo reso dalla frammentazione del soggetto e dall'espansione temporale degli oggetti) che rendevano correttamente la contemporaneità²⁴¹. D'altronde, il cineocchio (che a noi oggi rievoca l'immagine di un cyborg) organizzava la realtà sfruttando il concetto di vuoto, similmente a quanto avviato in pittura da Malevič. Il testo introduttivo de *L'uomo con la macchina da presa* recita infatti:

“All’attenzione del pubblico: questo film è un’esperienza trasmissivo-cinematografica di fenomeni visibili. Senza l’aiuto di didascalie (Film senza didascalie), senza l’aiuto della sceneggiatura (Film senza sceneggiatura), senza l’aiuto del teatro (Film senza scenografie, attori, ecc.). Questo lavoro sperimentale mira a creare un linguaggio cinematografico assoluto a livello internazionale basato sulla sua completa separazione dal linguaggio del teatro e della letteratura.”²⁴²

произведения искусства должно воспроизводить тот процесс, посредством которого в самой жизни складываются новые образы сознания и в чувствах человека.”

Sergej Ejzenštejn, *Montaž* (1938) [Il montaggio (1938)], in *Za kadrom. Ključevye raboty po teorii kino* [Fuori campo. I lavori chiave della teoria cinematografica], Moskva, Akademičeskij proekt; Gaudeamus, 2016, pp. 331-367, cit. pp. 338-339.

²⁴⁰ Sergej Ejzenštejn e Viktor Šklovskij erano grandi amici e questi gli dedicò anche un volume: Viktor Šklovskij, *Ejzenštejn*, Moskva, Iskusstvo, 1976.

²⁴¹ Kazimir Malevič, *Živopisnye zakony v problemach kino* [Le leggi pittoriche nei problemi del cinema], in “Kino i kultura”, n.7-8, 1929, pp. 22-26.

²⁴² “Вниманию зрителей: настоящий фильм представляет собой опыт кино-передачи видимых явлений. Без помощи надписей (Фильм без надписей), без помощи сценария (Фильм без сценария), без помощи театра (Фильм без декораций, актёров и т. д.). Эта экспериментальная работа направлена к созданию подлинно международного абсолютного языка кино на основе его полного отделения от языка театра и литературы.”

2.3 Le pratiche performative come antecedenti della sperimentazione con i media digitali

La Russia è un Paese giovane e la sua cultura è una cultura sintetica. L'artista russo non può e non deve essere 'specialista'.²⁴³

Basandosi sull'intuizione di Gere (2002) confermata da Groys (2016) e trattata inoltre da Grau (2007), Sommerer e Mignonneneau (2011) ma anche Gere (2008) e Groys (2019), possiamo individuare nelle pratiche performative dei punti di contatto con l'arte digitale²⁴⁴. Questo è vero tanto in Occidente, con gruppi come Fluxus, dove alcuni artisti hanno preso parte alle 'Nine Evenings' descritte in precedenza, quanto in Russia. È innegabile che proprio l'attività degli artisti di Fluxus abbia avuto un grande impatto sugli artisti dell'Unione e questo è verificabile, ad esempio, dalla nomina del gruppo artistico Dviženie [Movimento] in seguito al tour di Fluxus in Unione Sovietica, nello specifico a Mosca e a Leningrado, nel 1963²⁴⁵. Un altro legame è riscontrabile

²⁴³ “Россия - молодая страна, и культура ее - синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть “специалистом””.

Aleksandr Blok, *Bez božestva, bez vdochnoven'ja* [Senza divinità, senza ispirazione], 1921. Online: http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1921_bez_bozhestava.shtml (ultima consultazione 10.12.2021).

²⁴⁴ Sebbene sia stata verificata da studi precedenti la genealogia della new media art rispetto all'arte cinetica (si veda ad esempio: Domenico Quaranta, *Opera aperta. Dall'arte cinetica alla New Media Art*, “Luk”, n. 22, 2016, pp. 16-20) e all'arte concettuale (si veda ad esempio: Edward A. Shanken, *Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art*, “Leonardo”, vol. 35, n. 4, 2002, pp. 433-438), inclusa quella russa (si veda ad esempio: Olga Shishko, *O medial'nych vozmožnostjach mifa* [Sulle possibilità mediali del mito], in *Mifologija media. Opyt istoričeskogo opisanija tvorčeskoj biografii. Alexei Isaev (1960-2006)* [La mitologia dei media. Pratica della descrizione storica della biografia dell'artista. Alexei Isaev (1960-2006)], Ljudmila Bredichina, Olga Shishko (a cura di), Moskva, Novoe Literaturnoe obozrenie, 2013, pp. 12-15), nel contesto della seguente ricerca ci sembra maggiormente opportuno rilevare l'elemento performativo in quanto permette di aggregare i presupposti di entrambe le tendenze artistiche sopra citate.

²⁴⁵ Margareta Tillberg, *You are now leaving the American sector: the Russian group Dvizhenie, 1962-1978*, in *Place studies in art, media, science and technology. Historical investigations on the sites and the migration of knowledge*, Andreas Broeckmann, Gunalan Nadarajan (a cura di), Weimar, VDG, pp. 147-166, p.148.

nell'approfondimento dell'estetica del vuoto, tematica già sviluppata nell'approccio minimalista di John Cage e ripresa da Andrej Monastyrskij e dal suo gruppo *Kollektivnye Dejstvija* [Azioni Collettive]²⁴⁶. Un contatto concreto con il compositore americano avviene poi a Leningrado nel 1988 quando, in occasione di un suo tour, viene contattato dai Nuovi Artisti di Novikov e con loro (Timur Novikov, Sergej Bugaev Afrika, Sergej Kurechin) riproduce la sua performance "Water Symphony". Tale intreccio è sintomatico della dinamica artistica dell'epoca che procedeva spesso per via di conoscenze personali più che professionali che permette lo sviluppo di linguaggi artistici differenti personali seppur concettualmente influenzati da questi rapporti. Fiorisce la collaborazione tra artisti, musicisti, scrittori, teorici e critici che prendono la forma di organizzazioni artistiche autonome, similmente a quanto accade in ambito letterario, scientifico, filosofico con il *samizdat* [autoedizione]. Infatti, come ricorda Sabine Hänsen²⁴⁷, negli anni '70 le performances agiscono nella diffusione di una sfera di comunicazione alternativa nel contesto della cultura sovietica poiché diventano un importante punto di incontro per la scena culturale non ufficiale, che realizzava le proprie attività nei dintorni di Mosca, in studio e in appartamenti privati. Questo fenomeno viene descritto da Ekaterina Degot' come 'scuro' in contrapposizione allo spazio espositivo 'bianco' delle gallerie occidentali²⁴⁸.

Tornando all'associazione della pratica performativa con l'utilizzo dei media digitali in ambito artistico, riconosciamo in entrambe quelle caratteristiche di indefinitezza e di 'opera aperta' identificate nel primo capitolo. Come già espresso infatti, si tratta di linguaggi artistici che prevedono lo sconfinamento dei ruoli abituali di autore e spettatore e che producono nuove e inusitate modalità di partecipazione. L'interazione realizzata nel contesto di un limite temporale

²⁴⁶ Ekaterina Bobrinskaja, "*Kollektivnye dejstvija*" *kak institucija* ["Azioni collettive" come istituzione], "*Moskovskij Chudožestvennij Žurnal*", n. 23, 1999.

²⁴⁷ Sabine Hänsen, *The Snowfield as an Archive of Soviet Underground Performance Art*.

²⁴⁸ Si tratta di un'associazione che si riflette anche nel mercato nero dell'arte russa di quegli anni. Ekaterina Degot', *Russkoe iskusstvo XX veka* [L'arte russa del XX secolo], Moskva, Trilistnik, p.155.

fissato produce un effetto ludico. Ricordiamo la descrizione delle componenti di gioco di Johan Huizinga:

“Il gioco s’isola dalla vita ordinaria in luogo e durata. Ha un terzo contrassegno nella sua indole conchiusa, nella sua limitazione. Si svolge entro certi limiti di tempo e di spazio. Ha uno svolgimento proprio e un senso in sé. [...] Il gioco comincia e a un certo momento è finito. Mentre ha luogo c’è un movimento, un andare su e giù, un’alternativa, c’è il turno, l’intrigo e il distrigo.”²⁴⁹

Esattamente su queste caratteristiche si basa l’idea che “play is central [...] to media experience”²⁵⁰. In quanto tale l’espressione dell’interazione da parte dell’utente risulta essere “the unique pleasure experienced when [the pleasures of] control, immersion and performance are combined”²⁵¹.

Questi elementi, così come alcune nozioni di derivazione avanguardista, convergono negli esempi che proponiamo di seguito.

2.3.1 Il minimalismo di KD - *Kollektivnye dejstvija*

Kollektivnye dejstvija [Azioni collettive]²⁵² è un gruppo artistico fondato da Andrej Monastyrskij, Nikolaj Panitkov, Nikita Alekseev e Georgij Kizeval’ter

²⁴⁹ Johan Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, Torino, 1973 cit. p.13.

²⁵⁰ Roger Silverstone, *Why study the media?*, London, Sage Publications, 1999; Caja Thimm (a cura di), *Das Spiel: Muster Und Metapher der Mediengesellschaft*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2010 come citato in Valerie Frissen, Sybille Lammes, Michiel de Lange, Jos de Mul, Joost Raessens, *Homo ludens 2.0: Play, media, and identity*, in *Playful Identities. The Ludification of Digital Media Cultures*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, pp. 9-50, cit. p. 10.

²⁵¹ Aphra Kerr, Julian Kücklich, Pat Brereton, *New media – new pleasures?*, “International Journal of Cultural Studies”, vol. 9, n. 1, 2006, pp. 63-82 come citato in Valerie Frissen, Sybille Lammes, Michiel de Lange, Jos de Mul, Joost Raessens, *Homo ludens 2.0: Play, media, and identity*, in *Playful Identities. The Ludification of Digital Media Cultures*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, pp. 9-50, cit. p. 25.

²⁵² Una piccola precisazione sul nome del gruppo: nel 1977 le performances del gruppo di Andrej Monastyrskij furono esposte a Venezia alla Biennale del 1977 (la cosiddetta ‘Biennale del dissenso’), in una sezione dal titolo “Mediazione concettuale, comportamento e azioni collettive”. Boris Groys quindi, nel suo celebre articolo “Il Concettualismo romantico moscovita” descrive le azioni del gruppo chiamandolo esattamente con il nome di “Azioni collettive”, che

del quale faranno parte in seguito anche Igor' Makarevič, Elena Elagina, Sergej Romaško e Sabine Hänsen. Inoltre, intorno ad essi gravitavano e partecipavano di frequente alle azioni altri artisti e scrittori di Mosca molto noti come Ilya Kabakov, Erik Bulatov, Dmitrij Prigov, Lev Rubinštejn, Vladimir Sorokin, membri di altri gruppi (*Medicinskaja Germenvtika* [Ermeneutica medica], ad esempio), Vadim Zacharov o Jurij Al'bert. L'idea della collettività, oltre che nell'esecuzione in sé della pratica artistica, è evidente anche dal fatto che tutti coloro i quali vengono coinvolti nell'organizzazione di un'azione, firmano il progetto: l'ideatore per primo e successivamente gli altri. Tuttavia, non vi è una separazione netta tra autori, partecipanti e spettatori, il che riflette l'obiettivo del gruppo che è quello di progettare dei gesti e organizzare delle azioni che fondono arte e vita dissipando il limite tra l'una e l'altra. Il pubblico partecipante, principalmente amici, viene espressamente invitato a prendere parte all'azione recandosi fuori città e seguendo tutte le strane indicazioni che vengono fornite senza che però siano chiariti i limiti spaziali e temporali. Di norma le azioni si svolgono in luoghi naturali e neutri, lontano dalla città, per permettere ai partecipanti di poter vivere e interpretare quanto accade senza le sovrastrutture della metropoli.

“Il minimalismo del gruppo di azioni collettive, che estetizzava semplici processi fisici (camminare, stare in piedi, guardare, ascoltare), nonché schemi percettivi elementari e categorie astratte (avvicinamento / distanza, suono / silenzio, presenza / assenza), sviluppò un effetto ironico in contrasto con la retorica del potere dei rituali politici ufficiali realizzati nella sfera architettonica cittadina permeata di simboli. Lo sforzo fisico di viaggiare da e per le azioni su

sarà poi adottato nel secondo volume di “Viaggi fuori città” (1983) a sostituire la definizione di *pustye dejstvie* [azioni vuote] del primo volume del 1980 e da quel momento in poi non sarà più abbandonato. Un altro inciso sul termine di concettualismo romantico di Mosca coniato da Boris Groys nel suo testo omonimo precedentemente citato. L'autore identifica infatti una discriminante nell'arte concettuale sviluppatasi in Occidente rispetto a quella russa: il lirismo (romanticismo) sarebbe l'espressione dell'essenza spirituale [*duchovnost'*] della Russia in contrapposizione all'approccio scientifico e razionale di stampo occidentale.

Boris Groys, *Moskovskij Romantičeskij Konceptualizm. Moscow Romantic Conceptualism*, “A-JA – Žurnal neoficial'nogo russkogo iskusstvo. Unofficial Russian Art Revue”, n. 1, 1979.

ferrovia suburbana, autobus e spesso una lunga camminata a piedi - che poteva richiedere diverse ore o anche un'intera giornata - era sproporzionato rispetto all'estremo minimalismo degli eventi presentati.”²⁵³

Tutte queste imprese, queste performance, vengono minuziosamente documentate con fotografie (in seguito video), registrazioni fonografiche e con commenti esplicativi. Incorporando la documentazione nelle loro performances, il gruppo Azioni Collettive affronta una questione basilare del concettualismo: la relazione tra l'opera d'arte e il suo commento. Nel caso di Azioni Collettive si tratta di commenti di persone reali che hanno partecipato alle azioni, diversamente da Ilya Kabakov per cui invece si tratta di dichiarazioni e di opinioni di spettatori immaginari.

“Le azioni del gruppo sono legate alla critica delle forme ritualizzate di comunicazione nella cultura ideologica sovietica. Le pratiche estetiche collettive sono connesse da sempre all'arte sovietica: queste prendono forma nell'impegno degli artisti dell'Avanguardia nel servire il progetto utopico del bolscevismo; si ritrovano durante il realismo socialista come immagine di una collettività realizzata; vengono infine messe in discussione dagli artisti del dopoguerra che aspiravano a risuscitare un senso perduto di individualità. Dopo la “mostra dei bulldozer”, vale a dire la mostra all'aperto notoriamente distrutta dalle autorità sovietiche nel 1974, la generazione successiva di artisti non ufficiali torna a riunirsi ancora una volta in collettivi, questa volta come tattica di sopravvivenza.”²⁵⁴

Il risultato di questa raccolta compone i diversi volumi che s'intitolano *Poezdki za gorod* [Viaggi fuori città]²⁵⁵.

²⁵³ Sabine Hänsgen, *The Snowfiled as an Archive of Soviet Underground Performance Art*, cit. p. 145.

²⁵⁴ Margarita Tupitsyn, *Andrei Monastyrsky*, cit. pp. 247-248.

²⁵⁵ I volumi di “Viaggi fuori città” compilati in oltre 40 anni di attività sono 13. Le azioni del gruppo continuano ancora oggi, l'ultima, *Tri Portreta (prodolzenie “75 avtobusa”)* [Tre ritratti (continuazione di “75 autobus”)] si è svolta lo scorso 8 ottobre 2021. Online: <https://conceptualism.letov.ru/160/index.html> (ultima consultazione 12.12.2021).

Come nota Ekaterina Degot', le azioni del gruppo dopo il 1980 presentano un montaggio quasi cinematografico, legando il momento presente alla sua registrazione, come ad esempio in "Fermata" (*Ostanovka*, 1983)²⁵⁶. Mentre i membri del pubblico raggiungevano quello che credevano fosse il luogo della performance, due artisti li seguivano, registrando le loro descrizioni di ciò che vedevano. Ciò si è reso evidente quando il gruppo si è fermato, e ha realizzato che quanto successo era la performance stessa.

Nella performance "Dieci apparizioni" (*Desjat' pojavlenij*, 1981)²⁵⁷ al pubblico fu chiesto di camminare dal centro di un campo in profondità nei boschi e poi tornare. Quindi a ciascuno venne consegnata una fotografia del suo "aspetto" all'uscita dal bosco. Le fotografie però erano state scattate in precedenza, ed erano di altre persone.

A proposito di questo tipo di approccio Sabine Hänsen dichiara che il punto di partenza per la sperimentazione nell'utilizzo della tecnologia video e della sua integrazione con le azioni del gruppo è l'esperienza del cinema dell'Avanguardia:

"In Vertov, che apprezzava le possibilità dell'ottica tecnica molto più elevate di quelle dell'occhio umano, la fotocamera serviva a identificare l'inconscio ottico. In questa tradizione, ho cercato nelle mie registrazioni di esplorare il video come un nuovo strumento tecnico che apre un diverso orizzonte di percezione, cognizione e comportamento. Il nuovo strumento ha stimolato un particolare impianto di ricerca, dato che all'epoca non era ancora familiare.²⁵⁸

Tutti i volumi sono stati archiviati e sono conservati al link: <https://conceptualism.letov.ru/KD-actions.html> (ultima consultazione 12.12.2021).

²⁵⁶ <https://conceptualism.letov.ru/KD-actions-22.html> (ultima consultazione 17.12.2021).

²⁵⁷ <https://conceptualism.letov.ru/KD-actions-16.html> (ultima consultazione 17.12.2021).

²⁵⁸ "У Вертова, который ценил возможности технической оптики гораздо выше чем возможности человеческого глаза, камера служила выявлением оптического бессознательного. В этой традиции и я постаралась в своих записях исследовать видео как новый технический инструмент, открывающий другой горизонт восприятия, познания и

Un'azione in cui la strumentazione video è protagonista è sicuramente "A Sergej Romaško" (*Sergeju Romaško*, 1989)²⁵⁹. Per questa vengono preparate delle istruzioni su carta su come utilizzare la videocamera che viene consegnata a Sergej Romaško insieme alle indicazioni su cosa riprendere: prima un giocattolo elettrico, poi le persone in lontananza (coloro che avevano preparato la performance) e infine la propria testimonianza in merito a quanto accaduto. Proprio quest'ultima parte dimostra la visione del video dispositivo come nuova possibilità di comunicazione e di conservazione della memoria. Infatti, Hänsgen (l'autore principale di questa azione) scrive riguardo alla risorsa della tecnologia video:

"L'apparecchiatura video non solo provoca la situazione, ma apre anche un orizzonte di dialogo in questa situazione. Vedo il video come un medium del dialogo e vedo la sua funzione politica essenziale."²⁶⁰

Il ruolo del già citato artista concettuale Andrej Monastyrskij²⁶¹ è fondamentale anche per il futuro sviluppo della Video arte in Russia. Antonio Geusa nella sua Antologia della video arte russa infatti identifica "Conversazione

поведения. Новый инструмент стимулировал особую исследовательскую установку, поскольку он тогда еще был не привычным."

Sabine Hänsgen, *Video poiesis*. Online: <https://conceptualism.letov.ru/Sabine-Haensgen-video-poiesis.html> (ultima consultazione 17.12.2021).

²⁵⁹ <https://conceptualism.letov.ru/KD-actions-55.html> (ultima consultazione 17.12.2021).

²⁶⁰ "Видео-аппаратура не только провоцирует ситуацию, но и открывает диалогичный горизонт в этой ситуации. Я рассматриваю видео как медиум диалогичности и вижу в этом его существенную политическую функцию."

Sabine Hänsgen, *Video poiesis*.

²⁶¹ Andrej Sumnin nasce nel 1949 a Pečenga, nella Russia settentrionale, molto vicino al confine con la Norvegia. Andrej, poeta, scrittore e artista, diventa noto con lo pseudonimo di Monastyrskij, un nome che gli viene attribuito per gioco da un amico di infanzia. È uno dei fondatori del movimento concettualista di Mosca e, dal 1975, del gruppo Azioni Collettive. Andrej Monastyrskij, laureatosi in filologia all'Università Statale di Mosca, lavora al Museo di letteratura di Mosca. A partire dal 1973 inizia a sperimentare con le strutture e i versi poetici minimalisti, e dal 1975 comincia a creare oggetti poetici interattivi e azioni che costituiscono la base del metodo di lavoro del gruppo Azioni Collettive.

con una lampada” del 1985 come il primo lavoro di video arte in Russia. Sebbene i membri di Azioni Collettive documentino i loro gesti anche con le cineprese, nel caso di “Conversazione con una lampada” si tratta per la prima volta in Unione Sovietica di un’operazione pensata specificamente per essere registrata in video.

Si potrebbe pensare a questa operazione come all’anello di congiunzione tra due nozioni: quella di “video poiesis”, maggiormente connessa all’idea di archiviazione e di memoria, e quella più comune di video arte, intesa come creazione di un prodotto artistico.

“Il concetto di “video poiesis” l’ho coniato intuitivamente come termine di risposta, per non usare la parola “Video Arte”, che secondo me è troppo legata al concetto tradizionale di opera d’arte. Il nuovo termine non indica l’integrità del lavoro, ma piuttosto il processo, l’attività estetica. Per questo il video monitor non è solo uno specchio, ma più probabilmente una finestra, lui non riflette la luce, ma la rifiuta, creando così un nuovo tipo di immagine, in grado di trascendere quella realtà che ci è data.”²⁶²

La telecamera è centrale in questa azione in quanto Monastyrskij si rivolge direttamente alla macchina trattandola come uno spettatore-interlocutore vivo, reale. Tuttavia, alla fine, si intende chi era il vero interlocutore dell’artista. Monastyrskij, infatti, prende la lampada e la mette tra le gambe, creando così degli espressivi effetti di luce all’interno dell’inquadratura, a voler creare un’emanazione del soprasensibile. Nel video Monastyrskij legge la sua poesia

²⁶² “Понятие «video poiesis» у меня возникло скорее всего интуитивно в качестве ответного термина, чтобы не пользоваться словом «видео арт», которое по моему ощущению слишком сильно связано с традиционным понятием произведения искусства. Новый термин не указывает на целостность произведения, а наоборот на процесс, на эстетическую деятельность. При этом видео–монитор не просто является зеркалом, а скорее всего окном, он не рефлектирует свет, но его излучает, создавая таким образом новый тип изображения, способствующее трансцендированию той реальности, которая нам дана.”

Sabine Hänsen, *Video poiesis*.

del 1975 *Ja slyšu zvuki* [Sento suoni]²⁶³ nel quale cita nomi, versi e opere di poeti e artisti sia contemporanei che di epoche precedenti, immaginando e descrivendo i luoghi in cui si trovano. L'artista si presenta come demiurgo: costruisce una realtà immaginaria leggendo un testo che evoca altri mondi rispetto al piano del presente e nel frattempo si disegna sul petto una figura antropomorfa, a voler rappresentare "un'immagine collettiva" dei poeti citati.

2.3.2 *Kollektiv Dviženie* e l'opera cinetica

Il cinetismo promulgato e praticato dal collettivo artistico Dviženie [Movimento] dimostra quel carattere ereditario nei confronti dell'Avanguardia che abbiamo delineato precedentemente. Si tratta di un gruppo di artisti riuniti intorno alla figura di Lev Nusberg²⁶⁴, il promotore dell'iniziativa che nasce nel 1962 come Collettivo degli artisti liberi [*Kollektiv svobodnych chudožnikov*] per diventare nel 1964 Dviženie che sarà attivo fino al 1976. Fondamentale è la lettura del loro manifesto, scritto dallo stesso Nusberg nel 1966, in cui vengono enunciati i principi sui quali si fonda il lavoro del collettivo e compaiono i nomi dei membri (Nusberg, Infante, Kuznecov²⁶⁵, Buturlin, Kolejčuk, Zanevskaja, Glinčikov, Orlova, Murav'eva, Bitt, Dubovskaja, Stepanov):

“[...] Nel XX secolo la TECNICA ha unito l'ARTE alla SCIENZA. [...] [...] Una nuova qualità in arte è nata con il COLLETTIVO.

²⁶³ <https://rvb.ru/np/publication/01text/33/01monastyrsky.htm> (ultima consultazione 18.05.2020).

²⁶⁴ Nato a Taškent nel 1937 vive prima a Leningrado e poi a Mosca dove frequenta la scuola d'arte. Nel 1976 lascia l'Unione Sovietica e dopo anni vissuti in Francia, Germania e Austria, nel 1980 si stabilisce negli Stati Uniti. Sono globalmente note le sue opere cinetiche: tele, sculture e oggetti. La sua popolarità deriva anche dal lavoro con il collettivo di cui è fondatore, con il quale partecipa tra l'altro alla Biennale di Venezia del 1977, quella che viene definita la 'Biennale del dissenso' come anche precedentemente riportato (Cfr. nota 246).

²⁶⁵ Come nota Tillberg, Nikolaj Kuznecov era un membro fondamentale per Dviženie in quanto ne permetteva il supporto tecnico dato che era impiegato all'Istituto di energia atomica di Kurčatov. Lavorando con strumenti tecnici infatti era colui che si occupava anche della costruzione di alcune macchine elaborate dal gruppo. Margarita Tillberg, *You are now leaving the American Sector*, cit. p. 151.

Insieme creeremo un tipo d'arte che separatamente non è possibile creare.

INTERAZIONE (uomo dell'arte) --- INTERAZIONE (Uomo della Scienza e della Tecnica) = OPERA CINETICA.

INGEGNERE, - cosa hai fatto tu per la BELLEZZA?"

“UOMO DELL'ARTE, come hai potenziato lo STRUMENTO dell'arte?"

[...] il CINETISMO non è solo una nuova forma d'arte, e nemmeno solo un nuovo tipo d'arte, è un nuovo rapporto, sviluppato nei millenni nei confronti del Mondo, dell'Uomo!"²⁶⁶

Come emerge dalla lettura del testo che delinea di fatto le fondamenta dell'attività del gruppo, è chiaro come l'unione di arte e scienza risulti componente imprescindibile. Per gli artisti di Dviženie l'arte doveva entrare a far parte dei processi produttivi e quindi in questo sfruttare la tecnologia. Operando sulla base delle teorie produttiviste, non si tratta solo di servirsi della tecnica quanto più analizzare quale sia il ruolo dell'uomo – in generale e dell'artista in particolare – nei confronti degli strumenti tecnici, delle macchine. È quindi intuibile il loro interesse per la cibernetica e per la visione di un universo in cui tutto sia connesso, proprio come si può vedere dal disegno realizzato da Galina Bitt in cui viene rappresentato lo schema 'lo stile universale sul pianeta terra' [*Vsemirnyj stil' na planete zemlja*] al cui centro viene posta l'interrelazione tra il progresso tecnologico [*Technoevoljucija*] e il cinetismo inteso come sistema [*sistema kinetizm*].

²⁶⁶ “ [...] В XX веке ТЕХНИКА обручила ИСКУССТВО с НАУКОЙ.

[...] Новое качество в искусство родилось КОЛЛЕКТИВОМ.

Мы сделаем вместе такое искусство, которое врозь невозможно сделать.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ (человек искусства) --- ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ (Человек Науки и Техники) = ПРОИЗВЕДЕНИЕ КИНЕТИЗМА

ИНЖЕНЕР, что ты сделал для ПРЕКРАСНОГО?"

“ЧЕЛОВЕК ИСКУССТВА, как совершенствуешь ИНСТРУМЕНТ искусства?"

[...] КИНЕТИЗМ – это не только новая форма искусства, и даже не только новый вид искусства, но это новое, тысячелетия рождавшееся отношение к Миру, к Человеку!"

Online:

https://monoskop.org/images/4/49/Dvizheniye_1966_Manifest_russkikh_kinetov.jpg (ultima consultazione 17.02.2021).

Un aspetto di rilievo nella pratica artistica del gruppo che si lega al futuro sviluppo dell'arte dei nuovi media è che venissero coinvolti in alcuni progetti anche persone che avevano formazioni diverse: non solo scienziati e ingegneri per un confronto sulla tecnica e la gestione organizzativa delle idee, ma anche filosofi, poeti, musicisti per la parte concettuale. Margarita Tillberg a proposito sottolinea che “The networks that they created did not conform to previously existing classifications, transcending borders between different cultures of art, science and technology”²⁶⁷. Una sinergia quella tra diverse professionalità che indubbiamente ricorda l'esperienza occidentale in quegli stessi anni proprio al fine di raggiungere l'ideale incontro tra arte e tecnica. Non solo nella cooperazione tra diverse figure al medesimo progetto ma anche nell'idea di creare un'arte che fosse per tutti, che potesse interagire con il pubblico. Infatti, nei progetti utopici del gruppo la realizzazione di ambienti futurologici mirava a coinvolgere lo spettatore proiettandolo nella possibilità di una nuova esperienza sensoriale²⁶⁸.

“Entrambi questi nuovi aspetti della storia dell'arte, vale a dire il tentativo di fare arte per tutti e l'uso di tutte le possibilità immaginabili, ampliano notevolmente il concetto tradizionale di arte. Nell'ambito dell'arte multimediale realizzata dal gruppo ‘Movimento’, l'unità del mondo diventa possibile nell'unità dei media. Nelle ultime idee del gruppo ‘Movimento’, il ruolo del programma elettronico come intermediario di un nuovo tipo di comunicazione di massa diventa sempre più chiaro. [...] Il principale mezzo per l'attività istantanea è il crescente uso della realtà filmata.”²⁶⁹

²⁶⁷ Margarita Tillberg, *You are now leaving the American Sector*, cit. p. 161.

²⁶⁸ Cfr. Aleksandr Grigor'ev, *Kinetizm v Rossii XX vek. Gruppy DVIŽENIE. 1962-1976* [Il cinetismo in Russia nel XX sec. Il gruppo MOVIMENTO. 1962-1976], Moskva, Znak, 2016.

²⁶⁹ “Diese beiden in der Kunstgeschichte neuen Aspekte, nämlich der Versuch, Kunst für alle zu machen und das Verwenden aller erdenklichen Möglichkeiten, erweitern den traditionellen Kunstbegriff um ein beträchtliches. In der multimedialen Sphäre der Kunst, realisiert durch die Gruppe “Bewegung”, wird die Einheit der Welt in der Einheit der Medien möglich. In den jüngsten Ideen der Gruppe “Bewegung” wird immer deutlicher die Rolle des elektronischen Programms als Vermittler eines neuen Typus ästhetischer Massenkommunikation. [...] Das Hauptmedium der augenblicklichen Aktivität ist der vermehrte Einsatz von gefilmter Wirklichkeit.”

In questo senso, al di là delle tele grafiche e dei più noti giochi suprematisti realizzati dagli artisti del gruppo – che oltre a proseguire le lezioni dell’Avanguardia coincidono con le tendenze che andavano sviluppandosi anche in Occidente –, ci sembrano significative le improvvisazioni teatrali e i film sulle tendenze cinetiche come dimostrazione dell’auspicata coincidenza di tecnologia e arte. La tecnologia entra a far parte quindi del sistema Uomo-Macchina, o ricordando McLuhan come estensione dell’uomo²⁷⁰. La registrazione delle performance non è mera documentazione ma integrazione della tecnologia con l’attività dell’uomo che interagisce nell’ambiente e con l’ambiente.

Un altro progetto rilevante in questo senso è il cyberteatro descritto come segue dallo stesso Nusberg:

“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. The ‘Cybertheater’ serves in a way as one model of our man-made world and of the relationship between the Machine and Man. 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)? Herein lies the significance of the ‘Cybertheater’. Here Man clashes with Machine in the most non- utilitarian and aesthetic sense, with the Machine expressed in elegant form. But even in this form, the Machine remains only a machine. I do not believe that the Machine will ever (no matter how developed it becomes) be

Klaus Groh, *Ein neuer Konstruktivismus in der UdSSR? Lew Nusberg und die Gruppe “Bewegung”*, “Osteuropa”, vol. 24, n. 11-12, 1974, pp. 713-718, cit. p.715.

²⁷⁰ “By putting our physical bodies inside our extended nervous systems, by means of electric media, we set up a dynamic by which all previous technologies that are mere extensions of hands and feet and teeth and bodily heat-controls - all such extensions of our bodies, including cities – will be translated into information systems. Electromagnetic technology requires utter human docility and quiescence of meditation such as befits an organism that now wears its brain outside its skull and its nerves outside its hide. Man must serve his electric technology with the same servo-mechanistic fidelity with which he served his coracle, his canoe, his typography, and all other extensions of his physical organs.”

Marshall McLuhan, *Understanding media*, cit. pp. 56-57.

capable of becoming a Creator, even if Man, the maker of machines, gradually evolves biologically or otherwise into a higher type of rational being.”²⁷¹

È evidente quindi che per Nusberg e il collettivo, l’uomo e la macchina sono sullo stesso piano e lavorano insieme alla concezione sinestetica dell’universo.

2.3.3 Gli esperimenti sinestetici all’SKB “Prometej”

Più importante per la sperimentazione in campo acustico è l’esperienza dell’Istituto di ricerca artistica “Prometeo” di Kazan²⁷² e il ruolo di Bulat Galeev²⁷³. La sua ricerca si fonda e prosegue l’idea di sinestesia del compositore Aleksandr Skrjabin, come intuibile dallo stesso nome dell’Istituto che deriva proprio dalla celeberrima opera del compositore datata 1910. Galeev però inoltre esplora le possibilità di collaborazione tra gli aspetti estetici e psicologici di un’opera d’arte e le nuove strumentazioni tecniche e informatiche. Per poter avanzare in questo approccio interdisciplinare, l’Istituto si affida – saggiamente, considerando il più diffuso metodo tradizionalista sovietico – ai supporti tecnici ed economici forniti dall’associazione con l’Accademia delle scienze del Tatarstan e all’Università tecnica statale²⁷⁴. Un aspetto strategico se si considera che la fondazione dell’Istituto nel 1962 segue l’eccitazione per il volo nello spazio di Jurij Gagarin l’anno precedente, e si inserisce quindi nell’interesse per l’astronomia e le aspirazioni cosmologiche dell’epoca²⁷⁵ evocate nelle

²⁷¹ Lev Nusberg, *Cybertheater*, “Leonardo”, vol. 2, n. 1, 1969, pp. 61-62, cit. p. 62.

²⁷² Dal 1962 al 1995 SKB-*Studenčeskoe Konstruktorskoe Bjuro* [Ufficio di progettazione studentesca], in seguito *NII-Naučno-issledovatel’skij institut* [Istituto scientifico di ricerca].

²⁷³ Nato nel 1940 e scomparso nel 2009, è stato un grandissimo artista e teorico, promotore della ricerca sinestetica nelle arti. Importante è la sua attività di insegnamento all’interno di diversi Istituti tatarici quali l’Accademia delle scienze, l’Università statale e il Conservatorio di Kazan’. Pubblica numerosi volumi e articoli, molti di questi anche in lingua inglese. Diventando membro del comitato editoriale della rivista “Leonardo”, inoltre, il suo lavoro viene riconosciuto a livello internazionale.

²⁷⁴ Precedentemente, fino al 1992, Istituto di aviazione di Kazan’ [*Kazanskij Avjacionnyj Institut*].

²⁷⁵ “But at that time, in the 1960s, many people, both in the USSR and abroad, believed in the idea of music-kinetic art created ‘by a machine’.”

performance audiovisive organizzate dall'Istituto. L'idea che muove le esibizioni di Galeev e dell'Istituto è la *svetomuzyka* (letteralmente la lucemusica) che associa, com'è facilmente intuibile dal nome, una componente visiva con una acustica.

Riprendendo le prime tappe come descritte dallo stesso Galeev nel primo articolo sul gruppo pubblicato su *Leonardo*²⁷⁶ ricordiamo la prima performance datata 1962: si tratta di proiezioni luminose colorate che seguono l'esecuzione dell'opera *Prometeo* di Skrjabin in cui i colori sono associati alle note musicali. Questa idea guida diverse esibizioni degli anni successivi come accompagnamento anche di altre opere musicali, con il medesimo obiettivo, ovvero creare delle opere sinestetiche. Successivamente tale intento spinge il gruppo a interagire con l'ambiente applicando al Cremlino di Kazan' dei fasci luminosi controllati automaticamente che reagiscono al movimento delle lancette dell'orologio (1967) e illuminando una parete dell'edificio che ospita il circo di Kazan' (1968) con dei filtri che variano il colore a seconda delle diverse condizioni ambientali. "This kind of application is called by some environmental art, a new kind of applied art made possible by developments in science and technology"²⁷⁷.

Infatti, risulta considerevole anche il fatto che si sperimentasse con la realizzazione di nuovi strumenti musicali al fine di ottenere l'ideale percezione sensoriale da parte dello spettatore: le tastiere Prometej 1, Prometej 2 e Krystall (1965) – un oggetto trasparente a forma di diamante, grande quanto un tavolo, che contiene un cubo all'interno del quale si formano effetti luminosi colorati in risposta alla produzione sinfonica –:

"One cannot separate the act of creating the work of art from producing the instruments. The techniques of music-kinetic art (if one leaves out psychedelic toys) are not susceptible to unification; each music-kinetic art

Bulat Galeev, *The Fire of Prometheus: Music-Kinetic Art Experiments in the USSR*, "Leonardo", vol. 21, n. 4, 1988, pp. 383-396, cit. p.389.

²⁷⁶ Bulat Galeev, *Music-Kinetic Art Medium: On the Work of the Group 'Prometei' (SKB), Kazan, U.S.S.R.*, "Leonardo", vol. 9, n. 3, 1976, pp. 177-182, cit. p. 180.

²⁷⁷ *ivi*, cit. p. 180.

instrument is unique, as is any work of art. And each time a new work is produced.”²⁷⁸

Molto interessante è la sua partecipazione ad Ars Electronica nel 1989 (la prima presenza di Galeev a un festival internazionale così importante) che permette un confronto diretto con quanto avveniva in Occidente nel campo dell’arte elettronica. Le sue riflessioni in merito vengono pubblicate in un articolo su “Leonardo”, di cui riportiamo un passaggio significativo:

“We of course have computing machinery in the USSR. And it’s not too bad. But, unfortunately, computers are not used for artistic purposes. They are used primarily in industry and for military purposes.... But in the East it is done with delay. And because of that delay our painters use their unspent energy for theoretical analyses, first of all, and also for such original experiments as ‘computer art without computers’, ‘electromusical instruments without keyboards’ (termenvox), ‘movies without cameras and projectors’, which are of great independent value and are original ‘artifacts’. Such exotic ideas as my ‘periodic system of the arts’ and such.”²⁷⁹

Dalla sua testimonianza ancora una volta abbiamo la conferma del fatto che la parte creativa e concettuale della sperimentazione con le nuove tecnologie in ambito artistico era ben radicata in Unione Sovietica e che procedesse parallelamente a quello che accadeva nei paesi europei e americani (se non addirittura come nel caso esemplare di Galeev anticipasse). Il punto di biforcazione era proprio nella reperibilità dei materiali tecnici e nella mancanza di un appoggio istituzionale in campo culturale come invece andava sviluppandosi altrove.

²⁷⁸ Bulat Galeev, *The Fire of Prometheus*, cit. p. 390.

²⁷⁹ Bulat Galeev, *Ars Electronica in the International and Soviet Versions*, “Leonardo”, vol. 24, n. 4, 1991, pp. 475-481, cit. p. 481.

Come riporta Geusa²⁸⁰ vengono prodotti diversi anche video e realizzate diverse videoinstallazioni. Un esempio è la videoinstallazione *Elektronnyj chudožnik* [L'artista elettronico] (1976), una sorta di nuovo strumento che può essere regolato da un utente che disegna sullo schermo delle forme astratte e cambia colore, luminosità e contrasto oppure che può essere controllato automaticamente in base allo stimolo musicale (inserendosi nella ricerca audiovisiva della lucemusica)²⁸¹. Senza dilungarci nel tempo, è doveroso ricordare le opere video realizzate da Galeev nella forma di film astratti (1965) che si stabiliscono come tra quelle pioniere dell'ambito. Il video, quindi, rientrava nella sfera di interesse di *SKB-Prometej* in quanto possibilità di riproduzione visiva; tuttavia, Galeev non era del tutto incline a tale tendenza. Tale pratica infatti verrà implementata dal gruppo a partire dal 1989.

2.4 Dalla videoarte all'arte digitale

In Occidente, le origini della video arte sono comunemente associate al video girato nel 1965 da Nam June Paik, che riprende la visita di Papa Paolo VI a New York²⁸². L'artista coreano utilizza il primo modello di fotocamera portatile prodotto da Sony. In Unione Sovietica nello stesso periodo era praticamente impossibile avere accesso a beni di importazione: quando Nam June Paik stava producendo il suo video, l'URSS stava vivendo la fase che in seguito sarebbe stata definita l'epoca del *zastoj* (ovvero 'stagnazione', l'evoluzione dell'*ottepel'*, il 'disgelo' chruščeviano), il che significa che, dopo una prima apertura a Ovest, si assiste un'inversione di direzione, un forte isolazionismo e un salto indietro²⁸³.

²⁸⁰ Cfr. Antonio Geusa, *Istorija rossijskogo videoarta / History of Russian Video Art*, pp. 36-42.

²⁸¹ Antonio Geusa, *Istorija rossijskogo videoarta / History of Russian Video Art*, p. 42.

²⁸² A riguardo si veda: Malin Hedlin Hayden, *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations*, London, Routledge, 2017, p. 87; Cat Hope, John Ryan, *Digital Arts: An Introduction to New Media*, New York, Bloomsbury, 2014, p. 70; Chris Wahl, *Between Art History and Media History: A Brief Introduction to Media Art*, in *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maître, Vinzenz Hediger (a cura di), Amsterdam, Amsterdam University Pr., 2013, pp. 25-58, p. 27.

²⁸³ Nicholas Riasanovsky, *Storia della Russia*, pp. 540-569.

Si formarono alcuni gruppi artistici underground che si svilupparono in correnti come *soc-art* e concettualismo di Mosca (noto anche con la definizione di Boris Groys di concettualismo romantico moscovita²⁸⁴). Come vedremo meglio in seguito, nel 1985 l'artista concettuale Andrej Monastyrskij, leader del gruppo *Kollektivnye dejstvija* [Azioni collettive], gira il video *Razgovor s lampoj* [Conversazione con una lampada] grazie a una telecamera compatta introdotta nel paese dalla dottoranda di Zurigo Sabine Hänsgen: esattamente vent'anni dopo gli albori della video arte. Per questa ricerca è estremamente rilevante che il primo approccio artistico con un dispositivo audiovisivo in Russia sia reso in un monologo, come una sorta di auto-riflessione, che dà però la sensazione di essere un dialogo, come se l'artista si confessasse con il mezzo percepito come entità astratta²⁸⁵.

Alla fine degli anni '80, quando l'Unione Sovietica va verso il collasso, le tecnologie digitali (le prime fotocamere e computer portatili) fanno la loro comparsa nella comunità artistica russa. L'era di Gorbacev è segnata da un insieme di riforme per il cambiamento conosciute con i nomi *uskorenje* (accelerazione), *perestrojka* (ricostruzione) e *glasnost'* (trasparenza). Non solo l'economia, l'apparato politico burocratico e l'intera struttura sociale, ma anche la cultura era coinvolta in questa serie di misure. Artisticamente parlando, queste e in maggior misura la vera e propria dissoluzione dell'Unione Sovietica, sanciscono la fine degli obblighi a aderire ai canoni estetici del regime (*Socrealizm / Socialističeskij realizm*, ovvero Realismo socialista: arte realistica con soggetto comunista). Iniziano quindi a emergere e a essere diffuse le opere di artisti che non avevano mai osservato questi dogmi, e si palesa la possibilità

²⁸⁴ Cfr. nota 252.

²⁸⁵ Riportiamo qui di seguito la distinzione che McLuhan compie tra media caldi e media freddi in quanto potrebbe considerarsi una chiave di lettura per l'opera citata:

“A hot medium is “low definition”, simply because very little visual information is provided. Telephone is a cool medium, or one of low definition, because the ear is given a meager amount of information. And speech is a cool medium of low definition, because so little is given and so much has to be filled in by the listener. On the other hand, hot media do not leave so much to be filled in or completed by the audience. Hot media are, therefore, a hot medium like radio has very different effects on the user from a cool medium like the telephone [...] Any hot medium allows of less participation than a cool one”

Marshall McLuhan, *Understanding media*, cit. pp. 22-23.

di testare territori artistici sino ad allora inesplorati, che si differenziavano persino dalle pratiche artistiche nonconformiste già esistenti dal sesto decennio del XX secolo. Anatolij Prochorov²⁸⁶ espone come un'intera generazione di giovani artisti inizia quindi non tanto a sperimentare con nuove immagini visive e neanche con nuovi materiali, bensì con il proprio rapporto nei confronti dei nuovi strumenti. Il fatto che le tecnologie digitali siano state disponibili senza che gli artisti (quantomeno non tutti) abbiano avuto il modo di confrontarsi man mano che il progresso tecnologico avanzava (ovvero l'introduzione sul mercato di nuovi modelli degli strumenti poiché difficili da reperire e molto costosi) ha inevitabilmente condotto a un approccio che sonda anzitutto le capacità comunicative delle macchine, prima che quelle tecniche.

L'arte delle nuove tecnologie non è più intrisa ovviamente di ideologia sovietica, secondo la quale l'arte doveva essere utile e documentaria. Durante gli anni '90 si assiste del resto, nei paesi dell'ex blocco orientale, a un generale processo di de-sovietizzazione che però si limita sostanzialmente a fissare la tabuizzazione della precedente cultura socialista. Il passato, in sostanza, non viene approfondito ma lo si lascia così com'è²⁸⁷. Paradossalmente questa tendenza spalanca nuove prospettive per i nuovi media: per le persone nate e cresciute in Unione Sovietica, infatti, l'arte elettronica e digitale viene percepita soprattutto, almeno in una prima fase, non come creazione artistica in sé ma come parte del progresso tecnologico e, in quanto tale, viene riconosciuta. Liudmila Voropaj compie un'osservazione rilevante in merito alla terminologia in uso all'inizio degli anni '90 in Russia. Nella scena artistica dell'epoca circola il termine 'media art' per riferirsi di fatto alla videoarte. Infatti, sebbene anche la

²⁸⁶ Anatolij Prochorov, *Polcarstva za strannogo konja!* [Il mio regno per uno strano cavallo!], in *Mifologija media. Opyt istoričeskogo opisanija tvorčeskoj biografii. Alexei Isaev (1960-2006)* [La mitologia dei media. Pratica della descrizione storica della biografia dell'artista. Alexei Isaev (1960-2006)], Ljudmila Bredichina, Olga Shishko (a cura di), Moskva, Novoe Literaturnoe obozrenie, 2013, pp.161-8.

²⁸⁷ Edit András, *Buduščee za nami: vospominanija o socialističeskom prošlom* [Il futuro è dietro di noi: ricordi del passato socialista], in *Transitland: dvadcat' let videoarta Central'noj i Vostočnoj Evropy posle padenija Berlinskoj steny 1989-2009* [Transitland: vent'anni di videoarte in Europa Centrale e Orientale dopo la caduta del muro di Berlino 1989-2009], Alina Ignatova (a cura di), Moskva, Moskovskij Muzej Sovremennogo Iskusstva, 2010, pp. 60-77.

videoarte in epoca sovietica e post-sovietica non vantasse di una tradizione considerevole, essendo riconosciuta come linguaggio artistico in Occidente, viene accolta e diffusa anche in Russia. Sicuramente comunque, com'è intuibile, per iniziare a confrontarsi con i nuovi strumenti era più facile cominciare dalla videocamera rispetto, ad esempio, all'utilizzo dei software più complessi.²⁸⁸ La creazione artistica nel contesto dei nuovi media, quindi, può essere analizzata a partire dalla video arte, in cui convergono anche informazioni sui mutamenti sociali, tecnologici e ideologici in quanto essa, come è stato osservato, è la "tecnologia dell'autoidentificazione"²⁸⁹. Gli artisti russi si cimentano nella video arte durante la fase finale del suo sviluppo, quando aveva già cessato di essere un territorio inesplorato. Questa è la ragione per cui i mezzi audiovisivi sono usati come strumenti per esplorare vari aspetti della realtà come il problema della subcoscienza collettiva, la dominanza e la repressione, il nuovo concetto di tempo e la formazione di un'identità²⁹⁰.

"The word 'Post-Soviet', once used by the political press as a 'time marker', has become today a concrete substance...In Soviet times art and politics shared the same mechanisms: opposition to the official establishment was a parameter to confer on a work the status of work of art. Today art has become a failure simply because there it does not allow culture identification. However, today's ever-growing state of integration into the world culture has determined the appearance of new artists and new cultural workers who are creating right now a new identity: the Post-Soviet one."²⁹¹

²⁸⁸ Lioudmila Voropai, *Institutionalisation of Media Art in the Post-Soviet Space*.

²⁸⁹ "[...] la videoarte è la tecnologia dell'autoidentificazione dell'artista"; "[...] видеоарт – это технология самоидентификации художника".

Alexei Isaev (a cura di), *Antologija Rossijskogo videoarta* [Antologia della videoarte russa], Moskva, MediaArtLab, 2002, p.10.

²⁹⁰ Konstantin Bochorov, *Performans i video v sovremennom russkom iskusstve* [La performance e il video nell'arte contemporanea russa], in *Transitland: dvadcat' let videoarta Central'noj i Vostočnoj Evropy posle padenija Berlinskoj steny 1989-2009* [Transitland: vent'anni di videoarte in Europa Centrale e Orientale dopo la caduta del muro di Berlino 1989-2009], Alina Ignatova (a cura di), Moskva, Moskovskij Muzej Sovremennogo Iskusstva, 2010, pp. 78-83.

²⁹¹ Citazione dell'artista Gia Rigvava come riportata in Antonio Geusa, *Istorija rossijskogo videoarta / History of Russian Video Art*, cit. p. 63.

Per i giovani artisti sovietici le nuove tecnologie rappresentano altresì un mezzo per uscire dall'isolazionismo e dalla crisi in cui versava l'URSS, ma anche e soprattutto servono come base per costruire o quanto meno iniziare a definire in generale la propria identità di artista e, più avanti nel tempo e più specificatamente, di artista post-sovietico. Sfruttare le capacità delle nuove tecnologie rappresenta per loro anche un modo per tornare a far coincidere l'arte con il messaggio sociale, caratteristica che era venuta a mancare dopo la caduta dell'Unione Sovietica²⁹². Pertanto, l'arte digitale non si configura tanto come ostilità nei confronti del passato, quanto più come un modo per riarticolare e ripensare alcuni modelli culturali. Così secondo Lev Manovich, gli artisti russi riescono a mediare tra il materialismo occidentale e lo storicismo e il concettualismo tipici invece di una tradizione nazionale:

“For a Western artist, that is, interactivity is a perfect vehicle both to represent and promulgate ideals of democracy and equality; for a post-communist, it is yet another form of manipulation, in which artists use advanced technology to impose their totalitarian wills on the people. Further, Western media artists usually take technology absolutely seriously, despairing when it does not work; post-communist artists, on the other hand, recognize that the nature of technology is that it does not work, that it will necessarily break down”.²⁹³

L'arte contemporanea inizia a svilupparsi rapidamente in quegli anni di transizione quando compaiono le prime gallerie d'arte – indipendenti – a Mosca e San Pietroburgo, dove fu possibile esporre (per i galleristi) e vedere (per il pubblico e gli acquirenti) la varietà di stili che circolavano. Si registra infatti allora un'ampia vivacità della scena artistica sia poiché chi creava poteva

²⁹² Tat'jana Volkova, Viktorija Lomasko, *Taktičeskie media* [I media tattici], in *Meždunarodnij simpozium “Za i Protiv mediakul'tury”* [Atti del convegno del simposio Internazionale “Pro&Contra della cultura dei media”], Alina Ignatova (a cura di), Moskva, MediaArtLab, 2011.

²⁹³ Lev Manovich, *Behind the screen*.

finalmente sperimentare senza temere ripercussioni politiche (avendo peraltro la possibilità di esibire il proprio lavoro), sia perché i compratori, soprattutto stranieri, dimostrarono uno spiccato interesse per l'arte russa (e determinarono talvolta un adattamento dell'espressione artistica al loro gusto e alla loro valutazione).

“While the Russian art scene of the 1980s was characterised by a lack of functional infrastructure, the contemporary conditions demonstrate the opposite. The discussed proposals offered a fresh alternative back in the 1980s and, even if not realised at the time, inspired creation of the new institutions throughout the 1990s. Alternative art, once neglected and prosecuted, is now fully institutionalised and embedded in the museum canon for collecting. But if this outcome can be regarded on the one hand as the well-deserved victory of the artists, on the other hand, such institutionalisation might also cause an adverse response.”²⁹⁴

Ed è nelle circostanze di quest'epoca turbolenta che gli artisti russi iniziano a utilizzare computer e apparecchi video per creare opere d'arte. Tuttavia, le prime gallerie d'arte commerciali, sebbene stimolassero la nuova ricerca artistica, non sempre si dimostravano inclini a supportare la creazione di qualcosa che fosse costoso da produrre. L'assistenza finanziaria, quindi, non era facile da ottenere e, anche quando gli artisti riuscivano ottenerla, spesso dovevano lavorare con attrezzature obsolete. Perciò George Soros, il filantropo americano di origine ungherese, svolge una funzione determinante aprendo a Mosca nei primi anni '90 il Centro George Soros per l'Arte Contemporanea (Soros Centre for Contemporary Art – SCCA) come parte della rete di Open Society Foundations. La sua iniziativa segna una svolta per lo sviluppo della media art post-sovietica principalmente fornendo materiali tecnici²⁹⁵.

²⁹⁴ Marina Maximova, *Transformation of the Canon: Soviet Art Institutions, the Principles of Collecting and Institutionalisation of Contemporary Soviet Art*, “Journal for Art Market Studies”, vol. 1, 2019, pp. 1-16, cit. p. 16.

²⁹⁵ Cfr. nota 187.

Nel corso degli anni '90, grazie alla reintroduzione dell'economia russa in quella mondiale e alla liberalizzazione dei prezzi, la situazione cambia e diviene più facile ottenere strumenti aggiornati. Di conseguenza, le gallerie private iniziano a dimostrare una maggiore curiosità nei confronti dell'arte realizzata con le nuove tecnologie. Come ricorda Antonio Geusa²⁹⁶, la sfida a quei tempi era far percepire alla comunità artistica russa il potenziale innovativo dell'espressione artistica nell'unione di arte e tecnologia e non solo l'aspetto tecnico in sé dei dispositivi. L'obiettivo pertanto era dare prova del valore comunicativo di questo nuovo linguaggio artistico che non si limitava all'uso puramente tecnico degli apparecchi.

2.4.1 La festa cosmica e la televisione indipendente

Accadde così che un gruppo di rinnegati che ballarono al Gagarin Party, completarono il lavoro di Gagarin, Korolev, Ciolkovskij e molti altri.²⁹⁷

La diffusione dei rave e di conseguenza quella della musica techno in Unione Sovietica è legata alla scena artistica e culturale di Leningrado. Già negli anni '80 i Nuovi Compositori [*Novye Kompozitory*] guidati da Timur Novikov²⁹⁸,

²⁹⁶ Antonio Geusa, *Kak voiti v istoriju* [Come entrare nella storia], in *Mifologija media. Opyt istoričeskogo opisanija tvorčeskoj biografii. Alexei Isaev (1960-2006)* [La mitologia dei media. Pratica della descrizione storica della biografia dell'artista. Alexei Isaev (1960-2006)], Ljudmila Bredichina, Olga Shishko (a cura di), Moskva, Novoe Literaturnoe obozrenie, 2013, pp. 84-91.

²⁹⁷ Sergej Bugaev-Afrika, *VDNCh – 80 let: vspominaem, kak v pavil'one "Kosmos" v 1991-m prošel pervyj moskovskij reyv* [VDNCh – 80 anni: ricordiamo come nel padiglione "Cosmo" nel 1991 si svolse il primo rave russo], 30.08.2019. Online: <https://daily.afisha.ru/cities/12687-vdnh-80-let-vspominaem-kak-v-pavilone-kosmos-v-1991-m-proshel-pervyy-moskovskiy-reyv/> (ultima consultazione 06.12.2021).

²⁹⁸ Nato a Leningrado nel 1958 e morto all'età di soli 44 anni, Timofej (Timur) Petrovič Novikov è stato un artista eclettico, il cui ruolo è stato fondamentale per lo sviluppo della scena culturale e artistica di Leningrado e San Pietroburgo, essendo anche promotore dell'emergere di una vera e propria sottocultura giovanile. Nel corso della sua carriera fonda diversi gruppi artistici all'insegna del 'nuovo': i Nuovi artisti [*Novye chudožniki*] nel 1982, la Nuova accademia di belle arti [*Novaja akademija izjaščnyh isskustv*] nel 1989 e verso la fine degli anni Novanta il Nuovo classicismo russo [*Novyj russkij klassicizm*]. Un percorso artistico che inizia con l'ispirazione ai

iniziano a sperimentare in campo musicale quello che definiscono ‘ricomposizione’, tentando di traslare il collage che i Nuovi Artisti [*Novye Chudožniki*] già praticavano a livello visivo anche in campo acustico. Nell’85/’86 questo loro approccio innovativo trova riscontro nell’incontro di Sergej Kurechin, Georgij Gurjanov e il gruppo Kino²⁹⁹ con il DJ berlinese Westbam (Maximilian Lenz) a Riga in occasione di un festival musicale. Sembra che in quell’occasione Westbam abbia raccontato ai musicisti russi dell’ambizione di creare una nuova musica a partire da quella vecchia, idea che oggi noi conosciamo con il nome di *remake* o *remix*.

Oltre a questo evento di contatto significativo, Timur Novikov descrive così l’origine dell’idea di proseguire con la ricerca sperimentale in ambito musicale e in quel formato anche in Unione Sovietica:

“Quando poi sono andato per la prima volta all’estero nel 1988 e sono stato nei club, mi è sembrato che fosse la cosa più interessante che ci manca in Russia. Ho iniziato a studiare lo stile dei club, la musica, la moda, il comportamento, ho frequentato un numero colossale di questi luoghi. Quindi i miei viaggi per mostre e concerti hanno iniziato a coincidere con i centri nevralgici della vita dei club. Ho vissuto a Los Angeles, in Florida, e a Miami. Ho vissuto a New York per un paio d’anni, ho visitato Parigi, Berlino, Londra e Amsterdam. [...] Questa cultura mi è piaciuta così tanto che ho voluto che ci

modelli dell’Avanguardia e a quelli contemporanei occidentali, passando poi per il ritorno alla ricerca del Bello in arte fino all’esasperazione dei valori della Russia prerivoluzionaria. Segnaliamo a proposito la mostra recente “*Istorija razvitija mul’timedia iskusstva Leningrada - Sankt-Peterburga 1985-2000 godov*” [“Storia dello sviluppo dell’arte multimediale di Leningrado - San Pietroburgo 1985-2000”] (22 ottobre - 22 novembre 2020, Kuryokhin Center, San Pietroburgo) curata da Victoria Ilyushkina da un’idea di Olga Tobreluts: <https://www.kuryokhin.net/istoriamediaiskusstva> (ultima consultazione 16.05.2022). Per il suo ruolo di pioniere nella sperimentazione con le nuove tecnologie la stessa Tobreluts (Murino, 1970), artista membro della Nuova Accademia, è una figura chiave per la New Media Art in Russia.

²⁹⁹ Uno dei più famosi e importanti gruppi rock sovietici il cui cantante, Viktor Coj (scomparso prematuramente a 28 anni) è stato il portavoce di un’intera generazione che bramava il cambiamento e viene ancora oggi venerato come una divinità.

fosse qualcosa di simile da noi; quindi, nel 1989 Georgij Gurjanov e io abbiamo deciso di organizzare la prima festa con un DJ.”³⁰⁰

Novikov e gli altri, quindi, affittano la Casa della cultura Kirov [*Dom kul'tury im. S.M.Kirov*], invitano DJ Janis (un amico di WestBam) e William Röttger (uno dei fondatori della techno tedesca), e decidono di dare all'evento le caratteristiche di una discoteca alla moda. La festa si stabilisce immediatamente come luogo di espressione creativa e di libertà in quanto oltre alla musica house e techno, viene organizzato un breve spettacolo dal titolo “*Golos*” [“Voce”] con l'ormai famoso Vladislav Mamyshev-Monroe³⁰¹, Alla Pugačeva (diventata in seguito una delle cantanti sovietiche e poi russe più famose) e Sandra (celeberrima cantante tedesca).

Lo sviluppo però delle feste e della vita notturna come vero e proprio movimento culturale anche in URSS ha inizio con l'attività regolare di Tančpol' a partire dal 1990³⁰². Si trattava di un appartamento (una ex *kommunal'ka* – tipica abitazione sovietica in condivisione) occupato in via Fontanka 145 che su iniziativa dei fratelli Chaas (Andrej e Aleksej) e di Miša Voroncov viene adibito a locale autorganizzato con attrezzatura molto semplice: vengono colorate le luci e vengono installati tubi al neon rubati dalle facciate dei palazzi della città.

Nell'autunno del 1991 non erano in molti in URSS a conoscere la nuova musica elettronica e gli eventi dei club. Due moscoviti allora, Ivan Salmaksov ed Evgenij Birman, attratti dall'idea di Tančpol', contattano gli artisti di San Pietroburgo, che avevano esperienza nella pianificazione di feste con DJ, anche

³⁰⁰ Timur Novikov, *Kak ja pridumal reyv* [Come ho ideato il rave]. Online: <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovicha-novikova/kak-ya-pridumal-reyv> (ultima consultazione 20.03.2020).

³⁰¹ Vladislav Mamyshev-Monro, nato nel 1969 e venuto a mancare nel 2013, è stato un artista performativo noto per la pratica travestitica. Il nome d'arte deriva infatti dalla consuetudine di vestire i panni di Marilyn Monroe. I suoi personaggi travestiti lo hanno reso un eroe per molti nella comunità gay e non solo. Per approfondire si veda il catalogo della mostra retrospettiva: Elena Selina, Antonio Geusa (a cura di), *Vladislav Mamyshev-Monroe. Archiv M.* [Vladislav Mamyshev-Monroe. Archivio M.], Moskva, Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva, 2015.

³⁰² Un aiuto a visualizzare l'atmosfera del glorioso club è dato dal cortometraggio “Tančpol (Fontanka 145)” di Evgenij Kozlov (2017): <https://www.youtube.com/watch?v=0ntnJHNYU30> (ultima consultazione 10.01.2021).

stranieri, per avventurarsi nell'organizzazione del primo rave nella capitale. Nasce così Gagarin Party. L'evento si svolge il 14 dicembre 1991 al padiglione Cosmo al VDNCh [*Vystavka dostiženij narodnogo chozjajstva* - Esposizione delle conquiste dell'economia nazionale]. Il tema dello spazio sovietico si rivela perfettamente in sintonia con la scena elettronica che stava emergendo allora e l'evento si stabilisce come gesto artistico che glorifica la nuova cultura techno sullo sfondo delle conquiste dell'astronautica. All'evento vengono invitati anche i cosmonauti Georgij Grečko e Aleksej Leonov. A differenza delle iniziative di Leningrado, quella organizzata a Mosca aveva il supporto finanziario della compagnia dell'azienda alimentare Krin, elemento non da sottovalutare nella possibilità maggiori di reperire materiali tecnici e allestitivi adeguati. Inoltre, l'ingresso avrebbe dovuto essere a pagamento ma a causa di una svista nella comunicazione, in un servizio alla tv nazionale viene annunciato che chi si fosse presentato in abiti eccentrici non avrebbe pagato³⁰³. Nella primavera del 1992 si tiene anche un secondo Gagarin Party organizzato da Aleksej Chaas, del quale però non ci occuperemo in questa sede.

Come sottolinea Alexei Yurchak, la cultura dei club e delle feste attecchisce nella cultura giovanile con una forte impronta artistica.

“Each night dance party was treated as an important cultural event for which everyone waited impatiently and in which great artistic resources were invested. The phenomenon grew so big that in 1991-92 most art exhibition ceased in St.Petersburg, having been replaced by the night parties as the most serious, carefully prepared, and massive artistic projects.”³⁰⁴

Oltre a tutto, l'importanza dell'organizzazione di queste feste non è solo l'occasione per cimentarsi con la nuova musica e con effetti audiovisivi ma ha anche un ulteriore, duplice, significato. Come spiega Tat'jana Mogilevskaja:

³⁰³ Per approfondire si veda: Andrej Chaas, *Korporacija sčast'ja. Istorija rossijskogo rejva* [La società della felicità. Storia del rave russo], Sankt-Peterburg, Pal'mira, 2018; Olga Tobreluts, Nikolaj Margiev, *Andeground 90-ch: chudožniki na tancpole* [L'underground degli anni '90: artisti sulla pista da ballo], Sankt-Peterburg, Centr sovremennogo iskusstva im. Sergeja Kurechina.

³⁰⁴ Alexei Yurchak, *Gagarin and the Rave Kids*, cit. p. 96.

“I partecipanti alla festa diventano l'uno per l'altro contemporaneamente e punti di vista e schermi, dando informazioni su sé stessi con il linguaggio delle manifestazioni corporee, in questo caso una danza, dietro la quale il significato dei comportamenti, letto dall'esterno, è stato radicato per millenni. Questo è uno dei motivi per sentirsi “uniti”. L'altra, strettamente connessa con quella indicata, è la sinestesia, ovvero la creazione di un'immagine artistica versatile nello spazio-tempo, che si occupa delle ancestrali, antiche funzioni dell'arte ed è calcolato prima di tutto sulla conoscenza percettiva.”³⁰⁵

Come già anticipato, una componente fondamentale dei partecipanti a queste feste era l'aspetto appariscente, un modo per evadere dalla rigidità dei costumi sovietici (intesi sia come modo di vestire che come modo di comportarsi). Un esempio su tutti è la presenza centrale della figura di Vladislav Mamyshev-Monro, che oltre impersonificare l'attrice americana, era solito nella sua pratica artistica assumere le vesti e le connotazioni personaggi famosi (come Greta Garbo e Ljubov' Orlova) e storici (come le sovrane Caterina II ed Elisabetta I e gli zar Nicola II, Pietro I)³⁰⁶. Nell'ambiente culturale descritto, in cui i vestiti (in stile punk o da dandy) rappresentano un modo per manifestare la propria identità³⁰⁷, questo tipo di approccio dimostra la fluidità di genere e di

³⁰⁵ “Участники вечеринки становятся друг для друга одновременно и точками зрения и экранами, давая информацию о себе языком телесных проявлений, в данном случае танцем, за которыми закрепился формировавшийся тысячелетиями смысл форм поведения, считаваемый извне. Это одна из причин ощущения «единения». Другая, тесно связанная с указанной, — синестезия, создающая художественный образ со свойственной ему универсальностью художественного пространства-времени, проявляющая родовые, древние функции искусства и рассчитанная прежде всего на чувственное познание.”

Tat'jana Mogilevskaja, *Parti-mejking kak iskusstvo* [Il party-making come arte], “Moskovskij Chudožestvennyj Žurnal”, n. 5, 1994.

³⁰⁶ La tendenza parodica era tipica dell'epoca post-sovietica, soprattutto nell'ambiente subculturale che stiamo descrivendo. Amy Bryzgel a proposito del cross-dressing di Mamyshev Monro afferma che questo rappresenti “the ironic possibility of sporting new identities from the East and the West as a way to negotiate the changing circumstances of post-Soviet Russia”. Amy Bryzgel, *Afrika and Monroe: Post-Soviet Appropriation, East and West, in Russia's New Fin de Siècle. Contemporary Culture Between Past and Present*, Birgit Beumers (a cura di), Bristol, Intellect Books, pp.83-98, cit. p. 92.

³⁰⁷ Adottare abiti fuori dalla ‘norma’ offre la possibilità di impersonare non solo personaggi storici e famosi, ma anche i propri ideali, definendo così anche un elemento

orientamento sessuale che si estendeva oltre le mere affermazioni artistiche realizzando la visione di un'arte come mezzo di comunicazione estetica senza confini. Ciò testimonia una fiorente scena della *queer art*, sebbene la depenalizzazione dell'omosessualità in Russia venga raggiunta solo nel 1993.

In questo contesto, durante gli anni della Nuova Accademia, Novikov cofonda con Juris Lesnik un progetto di video arte chiamato *Piratskoe televidenie* [Rete TV pirata]. Il presentatore principale era proprio il favorito di Novikov, ovvero Vladislav Mamyshev-Monroe, mentre il corrispondente da Mosca era l'artista Sergei Shutov. PTV è stato un programma d'avanguardia andato in onda dal 1989 al 1992 il cui nome è dovuto al fatto che veniva sfruttata la connessione cablata delle emittenti televisive ufficiali. L'innovazione del progetto risiede proprio nella sua stessa presentazione come parodia di un programma televisivo ufficiale, che rientra nell'aspirazione di Timur Novikov e degli artisti che gravitavano intorno a lui e intorno alla Nuova Accademia da lui fondata di far coincidere la cultura alternativa con quella di massa grazie all'utilizzo del medium popolare per eccellenza, ovvero la televisione. Similmente a quanto stava accadendo con l'organizzazione dei rave parties, la creazione di un falso canale televisivo rappresenta la volontà di sostituirsi alla cultura ufficiale e dominante³⁰⁸ riprendendone parodicamente il linguaggio e la struttura. Sembra che fossero anche intercorse delle trattative per realizzare delle incursioni regolamentate nel "Programma A" del Primo canale (il più importante canale televisivo russo) ma come prevedibile gli argomenti trattati e l'umorismo utilizzato, nonché l'ampiezza di vedute erano troppo distanti dall'impostazione sovietica statale. Basti prendere come esempio il finto reportage registrato durante una serata al club di Leningrado *Naučnaja Fantastika* [Fantasia

fondamentale per la determinazione di un gruppo subculturale. Alexei Yurchak a proposito dell'indossare abiti diversi parla di "creatività simbolica" che si realizza nell' "appropriazione creativa" di elementi che si riferiscono sia alla cultura ufficiale sia a quella non ufficiale.

Alexei Yurchak, *Gagarin and the Rave Kids*, cit. p. 78.

³⁰⁸ Sebbene tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 di fatto venga a mancare sia una cultura ufficiale sia una cultura non ufficiale cui riferirsi.

scientific] all'interno del Planetario³⁰⁹. Nella serie di interviste presentate, l'umorismo è dato dall'assenza di contenuto. Queste presentano risposte interrotte e non inerenti alle domande, nonché l'uso delle voci falsate con interventi anche in italiano e in tedesco.

Alesija Turkina delinea chiaramente l'impostazione di PTV come segue:

“TV Pirata si presenta come un modello di falsa televisione, dove IO sono spettatore e IO sono esecutore. L'organizzazione del programma televisivo si basa sulla simulazione della struttura statale dei programmi televisivi raddoppiando il loro messaggio. L'eliminazione di qualsiasi valutazione critica del simulato consente di passare tra la macchina dello Stato e un reportage sotterraneo. L'evasione dal controllo avviene attraverso l'autocontrollo – la biforcazione: il produttore dell'immagine, una parabola televisiva di riflessi collettivi, esercita il controllo solo attraverso l'auto-espressione. La televisione, quindi, provoca la rimozione del controllo del sistema totalitario dei mass-media...”³¹⁰

Le prime riprese del programma vengono realizzate proprio presso il già citato appartamento occupato situato in Fontanka 145 e si spostano in seguito in uno spazio lungo la riva in Moika 22³¹¹. PTV realizzava quindi finti reportage seguendo tutti gli eventi principali del Paese, con un focus particolare ovviamente sugli eventi culturali che si svolgevano a Leningrado/San Pietroburgo.

³⁰⁹ Disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=FPrs9TaDja0> (ultima consultazione 10.01.2022).

³¹⁰ “Пиратское телевидение представляет себя как модель ложного телевидения, где Я есть зритель и Я есть исполнитель. Организация телевидения достигается посредством имитации государственной структуры телепередач с удвоением их сообщения. Устранение какой-либо критической оценки имитируемого дает возможность проходить между государственной машиной и подпольным репортажем. Уход из-под контроля осуществляется посредством самоконтроля – раздвоения: производитель образа – телезонд коллективных рефлексов – осуществляет контроль лишь посредством самовыверки. Телевидение, таким образом, провоцирует снятие контроля тоталитарной системы масс-медиа...”.

Come riportato in: Alexei Isaev (a cura di), *Antologija Rossijskogo videoarta* [Antologia della videoarte russa], cit. p. 63.

³¹¹ <https://vmmf.org/series/view?id=51> (ultima consultazione 01.12.2021).

Ricordiamo a proposito il video sul colpo di Stato girato il 19 agosto 1991 che s'intitola AntiGKCP³¹² (GKCP è il *Gosudarstvennyj Komitet po črezvyčajnomu položeniju* [Comitato nazionale per lo stato di emergenza]), un filmato satirico che integra riprese in studio dove ognuno degli artisti interpreta un ruolo con scene tratte da veri reportage con alcune scene 'assurde'. Oppure in riferimento proprio al Gagarin Party ricordiamo il reportage con le interviste ai protagonisti e ai partecipanti con l'integrazione di riprese della serata e l'inserimento di immagini digitali³¹³. In seguito, Mamyshev-Monroe prosegue da solo il programma trasformandolo nella 'Nuova televisione Pirata' (2004-2005)³¹⁴ grazie al quale elaborerà alcuni dei suoi personaggi più famosi.

2.4.2 Il movimento del cinema parallelo

Un'esperienza significativa per lo sviluppo della videoarte in Unione Sovietica e che è essenziale per la sperimentazione successiva nell'ambito dell'arte digitale è sicuramente il movimento del cinema parallelo [*parallel'noe kino*]. Si tratta di un movimento che si sviluppa a Leningrado e a Mosca dalla metà degli anni '80 in maniera contingente alla cinematografia sovietica ufficiale (com'è intuibile dal nome) regolata dal Goskino (*Gosudarstvennyj komitet po kinematografii SSSR* [Comitato statale per la cinematografia dell'URSS]).

Parallel'noe Kino come abbiamo detto si diffonde nelle due capitali: a Mosca è legato alla rivista cinematografica che usciva in *samizdat*³¹⁵ dei fratelli Alejnikov (Gleb e Igor') mentre a Leningrado è associato al necrorealismo [*nekrorealizm*].

³¹² Disponibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=VxUR_HQgt4g (ultima consultazione 10.01.2022).

³¹³ Disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=W4-IiR4EZxA> (ultima consultazione 10.01.2022).

³¹⁴ <https://vmmf.org/series/view?id=53> (ultima consultazione 01.12.2021).

³¹⁵ *Samizdat* significa autopubblicazione. Si tratta di una strategia per aggirare la censura. Testi stranieri e nazionali che non potevano circolare in Unione Sovietica, venivano scritti a mano su supporti di fortuna e diffusi tra amici e conoscenti. Analogamente in ambito musicale si parla di *magnitizdat*, ovvero della copia dei dischi che non erano pubblicati.

Creare uno spazio di azione e di confronto libero, ovvero che non fosse sottoposto al controllo dello Stato, permette agli artisti – nella maggior parte dei casi registi amatoriali – di esplorare tematiche sino ad allora non affrontate come la sessualità, la violenza e la critica all’ideologia³¹⁶.

Come scrive Hänsgen a proposito del cinema necrorealista, “l’estetica del necrorealismo può essere vista come un’inversione del canone socialista-realista”³¹⁷. Se il canone del realismo socialista prevedeva la glorificazione del corpo nella sua armonia ideale, il necrorealismo celebrava la metamorfosi del corpo a cadavere³¹⁸. Questo è evidente, ad esempio, nel cortometraggio *Vesna* [Primavera] (1987) di Evgenij Jufit³¹⁹ dove si ritrovano tutti questi elementi: la violenza, i corpi deformati e grotteschi, la morte. Si riconoscono inoltre alcuni simboli importanti dell’ideologia con il richiamo al corpo collettivo e sportivo³²⁰. Tale pratica viene definita da Alexey Yurchak come “overidentification with the object”³²¹ dove si intende la riproduzione grottesca della forma autoritaria e allo stesso tempo la decontestualizzazione del simbolo ideologico. Questo tipo di estetica cruda viene espressa anche da immagini sgranate, determinate dall’utilizzo di strumenti obsoleti. La difficoltà nel reperire l’attrezzatura adeguata viene sfruttata dai registi indipendenti del cinema parallelo per dare vita a un nuovo tipo di visione.

³¹⁶ Cfr. Antonio Geusa, *Istorija rossijskogo videoarta / History of Russian Video Art*, p. 27; *Soviet Parallel Cinema*, “Eefb. The East European Film Bulletin”, vol.109, 2020, online: <https://eefb.org/volumes/vol-109-november-2020/> (ultima consultazione 05.12.2021).

³¹⁷ “Die Ästhetik des Nekrorealismus läßt sich an seine Umstülpung des sozialistisch-realistischen Kanons ansehen”.

Sabine Hänsgen, *Kino nach dem Kino: Paralleles Kino in Moskau und Leningrad, in Russland, wohin eilst Du? Perestrojka und Kultur*, Karl Eimermacher, Dirk Kretschmar, Klaus Waschik (a cura di), Dortmund, Projekt Verlag 1996, pp. 471- 484, cit. p. 481.

³¹⁸ *ivi*, pp. 480-481.

³¹⁹ Iniziatore del movimento necrorealista nel 1982 al quale si aggiungono in seguito Evgenij Debil, Evgenij Kondrat’ev, Oleg Kotel’nikov, Andrej Mertvyj, Aleksej Trupyr’, Jurij Cirkul’.

Per approfondire si veda: Viktor Mazin, *Kabinet nekrorealizma: Jufit i Sankt-Peterburg* [Lo studio del necrorealismo: Jufit e San Pietroburgo], Sankt-Peterburg, Inapress, 1998.

³²⁰ Dove però abiti femminili vengono fatti indossare a uomini, il che ricorda l’approccio parodico e la pratica cross-dressing affrontata precedentemente.

³²¹ Alexei Yurchak, *Everything was forever, until it was no more. The last soviet generation*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2005, cit. p. 250.

Anche in questo caso le nuove prospettive sono legate all'arrivo di una camera VHS portata dalla Finlandia da Sergej Borisov³²². In questo senso l'opera di Boris Juchananov *Obratnaja prospektiva* [La prospettiva rovesciata] del 1986, registra proprio il nuovo approccio dato dalla possibilità di tenere in mano un dispositivo grazie al quale fosse possibile registrare la realtà, non nell'accezione di realismo ma nel senso di registrare quello che avviene di fronte al regista così com'è, allontanandosi dalla finzione cinematografica. Come ricorda Antonio Geusa, il regista di Mosca Boris Juchananov è il primo ad occuparsi di "video film" occupandosi non solo della realizzazione delle pellicole ma anche dell'aspetto teorico che analizzasse le novità introdotte in campo cinematografico. A tal proposito, come Geusa sottolinea, è rilevante notare come nei suoi scritti l'autore parlasse di "video cinema" e di "video autore" ma non si riferisse mai a tale tipo di creazioni come video arte in quanto il termine doveva ancora essere introdotto e accolto in Unione Sovietica.

"Interestingly, in his very first essay on video Yukhananov extensively explains the role of the "video author" (also called "video artist"), but he never defines the works he makes as "video art". On the contrary, in one of his future essays, he will adopt the appellation "video art" to label those digital works made with the help of a computer, which, in his opinion, cannot be considered as "real videos". The absence in the text of the formula "video art" should not appear an anomaly. The year when Yukhananov's essay was published it had not yet entered the Russian art lexicon, given that no exhibitions of video art had been organised in the country".³²³

Nel 1995 viene quindi fondato a Mosca da Gleb Aleinikov (in memoria del fratello Igor', deceduto l'anno precedente a causa di un incidente aereo) il club cinematografico Cine Fantom con lo scopo di proseguire e ampliare proprio quanto avviato dal movimento del cinema parallelo. Si tratta di un'iniziativa che

³²² Cfr. Antonio Geusa, *Istorija rossijskogo videoarta / History of Russian Video Art*, p.28.

³²³ Antonio Geusa, *Istorija rossijskogo videoarta / History of Russian Video Art*, p. 30.

promuove la ricerca sperimentale di nuovi codici espressivi nell'ambito della cinematografia contemporanea. Dapprima attivo all'interno degli spazi del museo del cinema, il club sposta in seguito (dal 2004) i propri eventi e proiezioni settimanali di film selezionati al cinema Fitol'. Oltre a presentare film indipendenti e no, obiettivo del gruppo è quello di "give the audience and the author an opportunity to communicate with each other"³²⁴. Lo stesso Boris Juchananov attesta il ruolo cardine dell'esperienza di Cine Fantom come segue:

“*Cine Fantom* is the source of everything. People would just make scattered films and, as is often the case, would cling to one or another community. But Parallel Cinema would not have emerged as a unity of the whole with all its diverse parts. After all, a true brand emerges under the influence of destiny's forces, not just when one wants it.”

L'esperienza di Cine Fantom inoltre si lega alla net.art poiché Olia Lialina, globalmente riconosciuta come una dei primi net.artisti, si avvicina all'arte della rete proprio grazie alla sua attività con il gruppo³²⁵. Lialina, infatti, collaborava alla programmazione di Cine Fantom e quando nel 1995 il gruppo ottenne un computer dal Centro Soros, l'artista inizia a usare il pc per creare volantini e si mette in contatto con Alexei Shulgin per la creazione della pagina web. Lialina quindi inizia la sua riflessione sul linguaggio della rete in seguito a questo evento:

“Today in the Internet films exist as information about them, as illustrations to them, as avi files as the best (I don't really think it's the best way). Filmmakers' biographies, annotations, articles, stills, shot fragments. Contact address below. You can contact filmmaker (distributor) and find out where (how) to see the work you were looking for (for all your life). Good service. Essential service for marginal artists, audience, communities, like CINE FANTOM. But not enough. I mean there could be more. Hypertext is the best

³²⁴ Vladimir Kozlov, *The CINE FANTOM club*, <http://www.passportmagazine.ru/article/1595/> (ultima consultazione 02.12.2021).

³²⁵ Marco Deseriis, Giuseppe Marano, *Net.art*, p. 30.

way to tell stories, hundreds of stories simultaneously. And interaction is merely a field for experiment, the same as stage, film, brain. Net language is closer to film than video. Video doesn't think by frame. Web does. Not only. It gives a chance to operate with such ideas as line, parallel, associative (digital, wow) montage. It's a fascinating experience."³²⁶

Nasce nell'artista allora l'esigenza di combinare il linguaggio cinematografico con quello della rete, sviluppandone uno totalmente nuovo. Il suo primo lavoro data 1996 e s'intitola *My Boyfriend Came Back From The War*, una narrazione ipertestuale che procede per immagini bitmap che richiamano l'estetica dello schermo cinematografico³²⁷.

³²⁶ <http://will.teleportacia.org/josephine/> (ultima consultazione 03.12.2021).

³²⁷ Per approfondire si veda: Maria Redaelli, *My Boyfriend Came Back From The War: una narrazione visiva di Olia Lialina*, in *Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo. Текст и образ. От античности к современности* (atti del convegno: I International Conference of PhD Students. "Text and Image. A Dialogue from Antiquity to Contemporary Age", Venezia, 6-7 giugno 2019), Maria Redaelli, Beatrice Spampinato, Alexandra Timonina (a cura di), Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, vol. 2, pp. 17-30.

3 Tappe fondamentali di sviluppo nelle capitali

Il capitolo prenderà in esame alcuni esempi di esperienza della pratica artistica al confronto con i nuovi media nelle due capitali russe. La scelta dei casi di studio in analisi è stata operata sulla base dello sviluppo dell'istituzionalizzazione del fenomeno. A Mosca e a San Pietroburgo si registrano le prime fasi di diffusione della New Media Art in Russia che prendono la forma di iniziative indipendenti. Il capitolo successivo invece analizzerà alcuni eventi organizzati nel contesto regionale del vasto territorio russo, specificamente ci occuperemo di Ekaterinburg. Negli obiettivi della ricerca vi era quello di considerare gli eventi organizzati al di fuori della primazia di Mosca. Allo stesso tempo risulta difficile per ovvie ragioni considerare l'altra capitale ovvero San Pietroburgo alla stregua delle altre esperienze regionali. Inoltre, com'era facilmente prevedibile, operare un'analisi ampia considerato anche il continuo evolversi della sfera di interesse, sarebbe una fotografia istantanea di rapido deperimento. Ecco perché è preferibile concentrarsi su una sola zona (le ragioni di tale selezione saranno dedicate nel capitolo di riferimento). Mentre ricorderemo in seguito alcuni esempi di arte dei nuovi media in contesti 'periferici', vale la pena ricordare l'importanza storica delle due città principali della Russia, storicamente l'anima (Mosca) e il cuore (San Pietroburgo) della Russia. L'antinomia riguarda anche l'orientamento culturale che le due città incarnano nel contesto nazionale, vale a dire il volgersi alternativamente a Oriente e Occidente, condizione riconoscibile anche nell'aquila bicefala dello stemma dell'Impero russo (poi ripresa per quello della Federazione). In questa concezione Mosca vive del suo destino di Terza Roma ereditando l'eredità di

Bisanzio, mentre la città di Pietro (e di pietra³²⁸) sancisce un legame indissolubile con l'Occidente modellandosi a sua immagine e somiglianza³²⁹. Questa differenza scaturì anche in un intenso dibattito all'interno dell'*intelligencija* tra slavofili (che ritenevano che la Russia avesse perso la propria identità a causa dell'imposizione europeizzante operata da Pietro I e Caterina II e che dovesse quindi seguire la propria strada discostandosi dalla decadenza irrimediabile dell'Occidente) e occidentalisti, un dibattito che seppur in termini differenti prosegue ancora oggi.

3.1 Iniziative indipendenti degli anni '90 e l'inizio degli anni '00

I *case studies* che vengono di seguito presentati riguardano alcune tra le prime iniziative indipendenti che hanno segnato in modo decisivo l'evolversi del linguaggio artistico a confronto con le nuove tecnologie. L'organizzazione autonoma di eventi artistici e la gestione libera di spazi creativi ed espositivi costituisce una componente vitale della dinamica culturale dell'epoca³³⁰. Quella fase di emancipazione dell'arte contemporanea che era già iniziata negli anni '80 durante l'epoca della *perestrojka* prosegue negli anni '90 assumendo una nuova forma. Come rileva Andrej Kovalev:

³²⁸ La costruzione in pietra della nuova città si contrapponeva al legno caratteristico della Rus'. Una differenziazione che viene resa ufficiale da un decreto del 1714 che disponeva che solo a Pietroburgo si potesse usare la pietra per costruire. Come riportato da Lotman e Uspenskij "Pietroburgo è concepita come il futuro della Russia, ma in questa concezione viene forgiata non solo l'immagine del futuro della Russia, bensì anche quella del suo passato". Per tale ragione Feofan Prokopovič distinguerà invece una Russia di legno e una Russia d'oro.

Jurij Lotman, Boris Uspenskij, *Il concetto di 'Mosca Terza Roma' nell'ideologia di Pietro I*, "Europa Orientalis", n.5, 1986, pp. 481-494, cit. p.491.

³²⁹ Com'è noto, Pietro I si fece iniziatore di diverse riforme di stampo europeo per accelerare la modernizzazione della Russia e costruì San Pietroburgo con l'intento di "sopra l'Europa spalancare una finestra" (citando il celebre poema di Aleksandr Puškin nel quale riprende a sua volta un'idea espressa dal veneziano Francesco Algarotti: Ettore Lo Gatto, *Il cavaliere di bronzo. Racconto pietroburchese*, in *Il mito di Pietroburgo*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 465-481, cit. p. 467).

³³⁰ Sebbene l'analisi sarà incentrata su Škola Galereja, vogliamo qui ricordare il ruolo fondamentale nella diffusione della New Media Art di altre gallerie indipendenti aperte a Mosca all'inizio degli anni '90: Galereja Ajdan, L Galereja, XL Galereja, Art Media Centr TV Galereja.

“So by 1991, there was already nothing strange about an independent exhibition. The novelty lay elsewhere. Exhibitions in the second half of the 1980s were a form of self-organization for artists. [...] After the Soviet collapse curators found a new level of freedom – the era of individualism had arrived. Not only curators but also artists were able to separate themselves somewhat from the opinion of the art community.”³³¹

Nel 1999 il critico d'arte Viktor Misiano descrive la situazione dell'organizzazione degli eventi artistici in Russia come 'tusovka' [compagnia]³³². La definizione esprime il concetto di come l'autorganizzazione all'epoca non fosse né parte della cultura ufficiale, né parte di quella non ufficiale (underground). Non è un mondo isolato o chiuso, solo non supportato a livello istituzionale.

“Quindi la *tusovka* non si adatta ai contorni di ciò che è consuetudine definire cultura ufficiale. Essa, infatti, è sorta come risultato diretto del crollo della cultura ufficiale e delle sue istituzioni. Durante la sua decennale esistenza, la *tusovka* non ha mai trovato un sistema di istituzioni sanzionate dal potere, il governo non ha voluto vedere in esso un mezzo di rappresentazione. *Tusovka* è proprio una forma di auto-organizzazione dell'ambiente artistico in una situazione di assenza delle istituzioni e di protezionismo statale. Allo stesso tempo, essa non si riduce all'underground, all'alternativa tipologica alla cultura ufficiale. [...] *Tusovka* è solo una forma di auto-organizzazione dell'ambiente artistico in una situazione di assenza di qualsiasi pressione repressiva esterna, in una situazione di esaurimento del consolidamento secondo i principi dell'unanimità ideologica, dell'etica del confronto e della causa comune. [...] è stata ipoteticamente aperta al mercato e all'ordine sociale e rimane in attesa permanente dell'acquirente e del patrono. La caratteristica generativa della *tusovka* consiste nel fatto che si tratta di un insieme di persone, inizialmente consolidato non tanto da specifiche strutture, istituzionali o ideologiche, quanto

³³¹ Andrej Kovalev, *Installirovanie devjanostych/Installing the '90s*, cit. p. 21.

³³² È un termine che intende un gruppo di persone che si ritrovano in occasione di una festa, di una serata.

dalla prospettiva di ottenerle; *tusovka* è un tipo di comunità artistica che si considera come pura potenzialità. *Tusovka* è un progetto artistico sociale.”³³³

Inoltre, occorre rilevare che, come riportato da Marina Maximova, la mancanza di luoghi istituzionali ufficiali per l’arte contemporanea, vale a dire a sostegno statale, determinò l’apertura di moltissime gallerie private che però “could not ultimately serve as substitutes for museums. They did not have enough resources, space or collecting abilities required for such a purpose”³³⁴. L’autore prosegue poi con una considerazione di grande importanza:

“The subsequent development of the galleries was complicated by the oversaturation of international markets with Russian art, the decrease of collectors’ interest, the worsening of the economic climate in Russia, and the growing hesitation to invest in contemporary art among both private collectors and public institutions. However, as this article has argued, the activities of these galleries had important and lasting influences on the canon of Russian contemporary art and on longer-term strategies of museum collecting.”³³⁵

³³³ “Так, тусовка не вписывается в контуры того, что принято определять официальной культурой. Она, собственно, и возникла как прямой результат распада официальной культуры и ее институций. На протяжении своего десятилетнего существования тусовка так и не обрела систему санкционированных властью институций, власть так и не захотела видеть в ней средство репрезентации. Тусовка — это как раз и есть форма самоорганизации художественной среды в ситуации отсутствия институций и государственного протекционизма. В то же самое время тусовка не сводима и к андеграунду, этой типологической альтернативе официальной культуре. [...] Тусовка же — этот как раз и есть форма самоорганизации художественной среды в ситуации отсутствия какого-либо внешнего репрессивного давления, в ситуации исчерпанности консолидации по принципам идеологического единomyслия, этики противостояния и общего дела. [...] Тусовка же, наоборот, гипотетически была открыта рынку и социальному заказу и пребывает в перманентном ожидании покупателя и покровителя. Порождающая особенность тусовки состоит в том, что она являет собой совокупность людей, исходно консолидированных не столько конкретными структурами — институциональными или идеологическими, сколько перспективой их обретения; тусовка — это тип художественного сообщества, мыслящего себя как чистую потенциальность. Тусовка — это художественно социальный проект.”

Viktor Misiano, *Kul’turnye protivorečija tusovki* [Le contraddizioni culturali della tusovka], “Moskovskij Chudožestvennyj Žurnal”, n.25, 1999.

³³⁴ Marina Maximova, *Commercial art galleries as canon-makers*, cit. p. 280.

³³⁵ *ibid.*

3.1.1 *Škola galereja*: dalla fotografia contemporanea all'arte dei nuovi media

È in questo contesto che la galleria Škola è stata fondata da Irina Meglinskaja (Piganova) all'inizio del 1991. Lo spazio si trovava in via Jakimanka a Mosca, in una delle succursali del Centro di Arte Contemporanea (Contemporary Art Centre)³³⁶.

“Private art galleries were invited to join the centre and to occupy the individual spaces free of charge. They were promised the benefits of the location within the first creative cluster in central Moscow. This promised an increased footprint and the attention of collectors and philanthropists with whom the Centre planned to collaborate. In return, the galleries were asked to contribute 10% of the profit to the development of the not-for-profit projects and exhibitions and acquisitions of the works [...] The functioning of the centre was, thus, dependent on the success of the emerging commercial galleries.”³³⁷

Viene creato come un luogo accogliente, che potesse portare avanti la tradizione di un passato, seppur recente, in cui gli artisti si riunivano nelle cucine e nei salotti per discutere di arte e presentare nuove opere. L'artista Georgij Litičevskij racconta a proposito:

³³⁶ Il Centro di Arte Contemporanea fu creato da Leonid Bažanov nel 1990 in seguito a due esperienze fallimentari: la prima con la fondazione nel 1987 dell'associazione Hermitage e la seconda l'anno seguente con il Centro di Cultura Visuale. Il Centro di Arte Contemporanea viene fondato nel 1990 seguendo il crescente interesse per l'arte contemporanea e il suo commercio; viene istituito sia come spazio di esposizione della ricerca artistica contemporanea in atto sia come luogo di compravendita. Le difficoltà principali anche in questa nuova esperienza però sono dettate dal mancato sostegno finanziario a livello statale. Il ritiro dal progetto da parte di Bažanov per lavorare al ministero nel 1992 fa sì che venga aperto poi nel 1994 il Centro Nazionale di Arte Contemporanea che stabilisce la prima collezione statale di arte contemporanea.

ivi, pp. 269-283.

³³⁷ *ivi*, cit. p.276.

Questa galleria si trovava in un meraviglioso cortile su Jakimanka, dove tutti andavano a trovare Ira Piganova e suo marito Il'ja. Il'ja Piganov amava cucinare e poteva fare qualcosa di insolito in cucina, come pollo al latte con frutta, per esempio. La galleria era specializzata in fotografia, ma la cosa principale è che si trattava di un luogo intimo in cui ci si poteva trovare per la cena.³³⁸

Škola diventa nota come la prima galleria in Russia dedicata alla fotografia contemporanea. Seguendo il processo storico al quale ci riferiamo nel contesto della data ricerca, man mano che cresceva l'interesse per la fotografia innovativa, inizia a lavorare con diversi artisti che utilizzano le nuove tecnologie. Škola, infatti, non ha esposto solo fotografia, ma anche oggetti fotografici, installazioni fotografiche e video, computer art e simili. Questo risulta coerente con l'obiettivo espresso nel comunicato stampa della sua fondazione: stimolare lo sviluppo di forme artistiche associate alle innovazioni tecnologiche³³⁹.

In un'intervista Irina Meglinskaja-Piganova descrive così l'idea di aprire Škola:

³³⁸ “Эта галерея располагалась в чудесном дворике на Якиманке, куда все ходили в гости Ире Пигановой и ее мужу Илье. Илья Пиганов любил готовить и мог сделать на кухне что-то необыкновенное — курицу в молоке с фруктами, например. Галерея специализировалась на фотографии, но главное — там было очень душевно, и можно было зайти поужинать”.

Marija Kravcova, *Kogda galeristy byli radikalami, a chudožniki “novymu russkimi”* [Quando i galleristi erano radicali e gli artisti i “nuovi russi”], “Artguide”, 31.03.2014. Online: <https://artguide.com/posts/559-koghda-ghalieristy-byli-radikalami-a-khudozhniki-novymi-russkimi> (ultima consultazione 28.02.2020).

³³⁹ “ЗАДАЧИ ГАЛЕРЕИ: через нетрадиционные формы и концептуальные подходы к выставочной деятельности раздвинуть рамки традиционного восприятия искусства фотографии, внести его в систему актуальной художественной практики, стимулировать развитие художественных форм, связанных с технологическими новациями.”

“OBIETTIVI DELLA GALLERIA: attraverso forme non tradizionali e approcci concettuali all'attività espositiva spingersi oltre la tradizionale percezione dell'arte fotografica, introdurla nel sistema attuale della pratica artistica, stimolare lo sviluppo di forme d'arte associate alle innovazioni tecnologiche.”

“Dobbiamo partire dagli anni '90 quando Lenja [Leonid] Bažanov concepì il primo centro per l'arte contemporanea del Paese, dove avevo la galleria Škola. Siamo stati praticamente i primi a creare questa istituzione. Eravamo Marat Gelman, io, Volodja [Vladimir] Levašov, Tanja [Tat'jana] Rastopčina, Ira [Irina] Korobyina al NCAA (Centro Nazionale per l'Arte contemporanea) in Jakimanka. Quindi, io sono una dei primi galleristi del Paese. Non senza orgoglio, ma è un dato di fatto.

[...] Ho preso la decisione di iniziare con questa squadra quando io e il mio ex marito Iljuša Piganov siamo tornati dalla Francia, dove mi sono formata presso la scuola nazionale di fotografia di Arles. Sapevo che avrei fondato una galleria fotografica fin dall' '89. La galleria ha aperto all'inizio del '91 ed è durata quasi sei anni. Per sei anni mi sono cimentata in questo campo.

[...] Non capivamo bene come funzionasse, ovviamente. C'erano alcuni modelli occidentali che però non si adattavano qui, perché la risorsa più importante – lo spazio – poteva essere ottenuta per tre rubli. Era rilassante. Dopo la perestrojka, il territorio contro-culturale è stato invaso da belle ragazze, dal denaro... Il sangue vivo ribolliva, 'l'onda rossa' era stata spazzata via e abbiamo aperto tutti con l'assoluta fiducia di essere i padroni della situazione. O almeno è quello che pensavo. La prima volta le vendite sono andate bene, anche troppo bene. Gli acquisti sono stati effettuati principalmente da stranieri.”³⁴⁰

La prima mostra che si è tenuta alla galleria Škola è stata “Replika”, nel 1992. La mostra era dedicata all'attività e all'opera di Dziga Vertov e Aleksandr Rodčenko. L'esposizione è stata l'occasione della prima video installazione in Russia: la prima volta che il cinema è stato accolto nello spazio di una galleria. Si è trattato di una tappa significativa nello sviluppo dell'arte dei nuovi media in Russia poiché ha stabilito una connessione con l'Avanguardia (soprattutto con i costruttivisti). Tale operazione può essere interpretata come il tentativo di legittimare in qualche modo l'introduzione dell'uso delle nuove tecnologie in

³⁴⁰ Aleksandr Evangeli, *Irina Meglinskaja: “Ja vošla čerez druguju dver”* [Irina Meglinskaja: “Sono entrata da un'altra porta”], 18.06.2007. Online: <http://azbuka.gif.ru/critics/meglinskaya> (ultima consultazione 29.02.2020).

campo artistico inserendolo nella ricerca artistica di inizio secolo (poi abbandonata per aderire ai canoni estetici del regime).

Successivamente, nel 1993, si arriva alla mostra “*Čuvstvennyye opity*” [Esperimenti sensuali]³⁴¹ di Sergei Shutov. Nella sala era esposto un letto di metallo, che cigolava spontaneamente di tanto in tanto. Vicino al letto era installato un video monitor che trasmetteva un filmato erotico verosimile a un comune porno, creato con la tecnica della computer grafica. Nella stanza veniva riprodotta la voce di un’attrice sovietica che rideva e leggeva testi di lettere d’amore mentre in sottofondo andavano brani per pianoforte, anch’essi composti dall’artista stesso con il computer. In tale operazione curatoriale si dimostra una componente ludica nel tentare di rendere la passione per mezzo di immagini distorte e suoni inquietanti eseguiti dalle macchine, escludendo di fatto il corpo umano nella rappresentazione di un’esperienza corporale.

Sempre nel 1993, la galleria Škola ospita anche la mostra “*Kto ja? Iskusstvo vybora*” [Chi sono io? L’arte della scelta]³⁴² di Alexei Shulgin che inaugura contemporaneamente in due gallerie di Mosca: Škola e Union F. In ogni spazio vengono esposte 30 fotografie i cui autori erano tre famosi fotografi di Mosca: Andrej Bezukladnikov, Igor Muchin e Sergej Leont’ev. L’autore della mostra, tuttavia, era il loro collega Alexei Shulgin. Il tema principale della mostra era quindi la consapevolezza dei paradossi della curatela e della proprietà autoriale. Poiché la fotografia è un tipo di arte facilmente riproducibile, risulta come la più adatta per ricerche ironiche che hanno a che fare con la nozione di originalità, un tema sviluppato ampiamente anche nell’arte contemporanea in generale. Il titolo evocativo della mostra non solo documenta esattamente l’incertezza della funzione di Shulgin – che assume il ruolo di curatore della mostra (seleziona i negativi, ordina le stampe, le espone nello spazio della

³⁴¹ Vera Pogodina, “*Čuvstvennyye opyty*” *Sergeja Šutova* [“Esperimenti sensuali” di Sergei Shutov], “*Kommersant*”, n. 26, 13.02.1993. Online: <https://www.kommersant.ru/doc/38906> (ultima consultazione 29.02.2020).

³⁴² Ekaterina Degot’, *Tri fotografa, dve galerei, odin avtor* [Tre fotografi, due gallerie, un autore], “*Kommersant*”, n.107, 09.06.1993. Online: <https://www.kommersant.ru/doc/50277> (ultima consultazione 29.02.2020).

galleria) – ma mostra la ricerca di un’identità artistica. L’artista/curatore confronta il suo rapporto con i nuovi strumenti attraverso opere di altri artisti, che rappresentano una fase precedente di questa ricerca artistica. Un tema estremamente attuale per il linguaggio artistico dei nuovi media in cui persino lo stesso confine tra creatore e fruitore si assottiglia fino quasi a scomparire. Si dimostra altresì come una stretta connessione con l’evento precedente, ovvero “Replika”, anche se l’approccio ludico ci riporta all’approccio artistico di Shulgin stesso³⁴³.

Questo tipo di legame con il passato come fonte per la ricerca di un’identità artistica si trova anche in un’altra mostra, datata 1994: “*Svet dalekoj zvezdy*” [Luce di una stella lontana] di Tatjana Dober e Aleksander Alekseev. La mostra consisteva in un’installazione di carattere autobiografico. Il ritratto a colori dell’artista eseguito su uno schermo trasparente si incontra simbolicamente con quello del padre dell’artista (Nikolaj Alekseev) che si scorge su un altro schermo in un’immagine in bianco e nero tratta da una scena dell’omonimo film di Ivan Pyr’ev, per il quale egli aveva interpretato il ruolo del protagonista Volodja. Rievocando un’opera di trent’anni prima, il lavoro esprime il naturale desiderio di collocare la tecnologia nel contesto di una tradizione visiva. Inoltre, risulta essere un altro esempio della ricerca di un confronto con i nuovi strumenti, anzitutto di tipo comunicativo. Questo approccio si rivela adeguato alla ricerca di un’identità artistica. Come afferma Alla Mitrofanova:

³⁴³ Alexei Shulgin è uno dei primi net.artisti russi, nonché una delle personalità più importanti nell’ambito dell’evoluzione del fenomeno per il suo ruolo curatoriale e organizzativo oltre che di sperimentatore artistico. Il suo lavoro si basa sull’idea che le nuove tecnologie, nella fattispecie internet, siano da approcciare in maniera ironica e con leggerezza. Il risultato di questa sperimentazione è una serie di giochi Html che richiedono un’interazione da parte dell’utente molto semplice e che non producono visioni straordinarie. Un esempio su tutti è quello di “Turn off the Tv set” (1995) visibile al link: <http://www.netarts.org/mcmogatk/1996/rsk3vhu/index1.htm> (ultima consultazione 05.01.2021) in cui l’utente può accendere ‘il televisore’ che si trova sullo schermo cliccando sul pulsante rosso e lo può spegnere cliccando sul pulsante verde. Le immagini che compaiono nella superficie virtuale delimitata evocano un notiziario televisivo. Ricordiamo inoltre la creazione insieme ad Aristarkh Chernyshev del collettivo artistico Electroboutique: <http://www.electroboutique.com> (ultima consultazione 30.05.2022).

“La New Media Art contiene la possibilità di una formazione personale (non alienata) della contemporaneità. Può essere testimone non solo dell’oppressione e della violenza, ma anche della libera riproduzione della realtà, che dispone una trasformazione della fisicità, dell’autoidentificazione, delle micro e macro-politiche.”³⁴⁴

Škola chiuse prematuramente nel 1995:

[...] la galleria è scomparsa insieme alle motivazioni e alle risorse. Ho aperto la galleria fotografica Škola che è stata definita la prima galleria fotografica, ma era una galleria d’arte contemporanea, che esibiva gesti artistici confezionati in un guscio fotografico. Una galleria dove gli artisti hanno usato la fotografia solo come tecnologia.³⁴⁵

Dalle parole della fondatrice, si capisce l’impatto che l’attività della galleria, nella sua breve ma essenziale esistenza, ha avuto sul concomitante e successivo sviluppo dell’arte dei nuovi media in Russia. Aver stabilito un legame profondo con le precedenti ricerche artistiche, combinando elementi culturali del recente passato (sviluppendoli e, cosa più importante, senza negarli) ha gettato delle solide basi per ulteriori indagini.

3.1.2 Cyberfemminismo alla Galereja 21

A Leningrado nel 1989 alcuni artisti occupano un edificio che si trova al numero 10 della via Puškinskaja e realizzano al suo interno una base per l’arte

³⁴⁴ “Новомедийное искусство содержит в себе возможность личного (не отчужденного) формирования современности. Свидетельствовать можно не только об угнетении и насилии, но и о свободном пересоздании реальности, которому доступно переформирование телесности, самоидентификации, микро и макрополитик.”

Alla Mitrofanova, *Načalo 90ch kak epocha prisvoenija novych media. Vospominanija s popytkoj sobrat’ istoričeskij obraz* [L’inizio degli anni '90 come l’epoca di dei nuovi media], in Ljudmila Bredikhina, Olga Shishko (a cura di), *Mifologija media. Opyt istoričeskogo opisanija tvorčeskoi biografii. Alexei Isaev (1960-2006)*, Moskva, MediaArtLab, 2013, pp. 37-46, cit. p. 42.

³⁴⁵ Aleksandr Evangeli, *Irina Meglinskaja: “Ja vošla čerez druguju dver’”* [Irina Meglinskaja: “Sono entrata da un’altra porta”].

non ufficiale sovietica. Dopo quasi un decennio di esistenza come squat, nel 1998 Puškinskaja-10 si ripropone al pubblico come centro culturale che ospita il primo Museo di arte non conformista. Sin dall'inizio della sua attività Puškinskaja-10 si propone come un ambiente autonomo che favorisce la libera sperimentazione in ambito artistico. Dentro i vari appartamenti della struttura lavorano alcune gallerie d'arte indipendenti e prendono vita diversi progetti: Galereja 21 è uno di questi (il nome fa per l'appunto riferimento al numero di appartamento presso il quale opera). Fondata da Irina Aktuganova³⁴⁶ e Sergej Busov nel 1994, la sua attività proseguirà sino al 2001. Si tratta di un luogo in cui si svolgono non solo eventi espositivi ma anche divulgativi (incontri, seminari e workshops) dedicati all'arte contemporanea e all'utilizzo dei nuovi media in ambito artistico. In questo modo vengono perseguiti gli obiettivi dei suoi fondatori che, come ricorda la direttrice del museo d'arte non conformista Anastasija Pacej, erano la costituzione di uno spazio in cui favorire l'incontro e il confronto tra artisti e teorici e quindi supportare i giovani artisti alla ricerca di un nuovo linguaggio espressivo.

“Le più importanti aree di lavoro sono l'interazione di artisti, teorici e tecnici, la sperimentazione con le nuove tecnologie e un programma educativo che doveva far conoscere al pubblico le tendenze dell'arte attuale (in particolare l'arte elettronica) e fornire uno scambio professionale internazionale.”³⁴⁷

³⁴⁶ La storica dell'arte Irina Aktuganova (1963) è protagonista della promozione della media art a San Pietroburgo attraverso iniziative curatoriali che indagano l'intersezione tra arte, scienza e tecnologia.

³⁴⁷ “Важными направлениями работы стало взаимодействие художников, теоретиков и технических специалистов, эксперименты с новыми технологиями, а также образовательная программа, которая должна была знакомить аудиторию с тенденциями в актуальном искусстве (в особенности — электронном искусстве) и обеспечивать международный профессиональный обмен.”

Anastasija Pacej, *Kuratorskie strategii v kontekste chudožestvennoj samoorganizacii. Opyt art-centra “Puškinskaja-10”* [Strategia curatoriali nel contesto dell'autoorganizzazione artistica. L'esperienza del centro d'arte “Puškinskaja-10”], “Novoe Iskusstvoznanie”, n. 4, 2019, pp.78-89, cit. p. 81.

Infatti, Galereja 21 stabilisce delle connessioni importanti con i festival di arte elettronica e digitale più conosciuti. Ricordiamo anzitutto il legame con il già citato V2lab for the Unstable Media di Rotterdam e l'organizzazione nel 1997 del programma "Digital Bridges - Russian Media Art from St. Petersburg"³⁴⁸ con la mostra PostInformation³⁴⁹ (in cui vengono presentati i progetti *Body Construction/Virtual Anatomy* di Alla Mitrofanova e Olga Suslova), e il simposio *Post-Information Utopia*³⁵⁰ con Irina Aktuganova, Alla Mitrofanova, Olga Suslova e Dimitrij Pilikin. Si tratta di un contatto significativo che permette di esportare l'importante lavoro svolto dalla galleria e di implementare concetti teorici applicando nuovi punti di vista.

Galereja 21 negli anni realizza al suo interno diversi progetti: sin dalla fondazione vengono sviluppati il Techno Art Center e il Kiber-femin-klub, dal 1999 GEZ-21 e infine nel 2002 vengono creati l'Art Buffet e il Philosophical caffè. Queste sono esperienze innovative che si dimostrano congrue rispetto agli scopi della galleria. La più eloquente tra queste ci sembra il Kiber-femin-klub, creato da Irina Aktuganova e Alla Mitrofanova³⁵¹ in quanto convoglia gli elementi di pratica sociale e di ricerca artistica caratteristici di Galereja 21 (e Puškinskaja-10). Prima di analizzare le tappe del progetto, occorre dare indicazioni su cosa sia il cyberfemminismo o meglio, su cosa non sia.

Il cyberfemminismo è un movimento che potremmo definire di liberazione. Esso, infatti, prende le distanze dal rigoroso femminismo degli anni '60 e '70 per proclamare il superamento delle definizioni di genere. Questo è dimostrato anzitutto dal manifesto cyberfemminista, redatto da OBN – Old Boys Network in occasione della Prima Internazionale Cyberfemminista (Kassel, 1997)³⁵² che anziché svilupparsi per norme, procede per negazioni, definendo quello che il cyberfemminismo non è.

³⁴⁸ <https://v2.nl/events/digital-bridges> (ultima consultazione 19.05.2021).

³⁴⁹ <https://v2.nl/events/postinformation> (ultima consultazione 19.05.2021).

³⁵⁰ <https://v2.nl/events/postinformation-utopia> (ultima consultazione 19.05.2021).

³⁵¹ La filosofa e critica Alla Mitrofanova (1959) vive e lavora a San Pietroburgo. Si occupa di media art e di filosofia femminista.

³⁵² OBN – Old Boys Network, *100 anti-theses*.
Online: <https://www.obn.org/cfundef/100antitheses.html> (ultima consultazione 20.05.2021).

Il cyberfemminismo, quindi, viene interpretato in diversi modi e si sviluppa in tendenze differenti³⁵³. Potremmo però asserire che si origini dalla lettura del *Manifesto Cyborg* di Donna Haraway dove il superamento dell'identità di genere viene identificato nella visione di un cyborg, in parte umano e in parte macchina, e dove si afferma che “le storie delle femministe cyborg hanno il compito di ricodificare la comunicazione e l'informazione per sovvertire i sistemi di comando e controllo”³⁵⁴. Sfruttando questa idea si arriva all'idea del superamento delle imposizioni delle società patriarcali attraverso l'uso della tecnologia, una sfida posta in un ambito storicamente dominato da uomini³⁵⁵. Inoltre, il concetto di cyberfemminismo sfrutta la nozione dello spazio libero di Internet e neutro³⁵⁶ determinato dal superamento anche della stessa dicotomia uomo-donna, creando un genere appunto neutro, o alieno se vogliamo, come visibile dai manifesti del primo movimento a definirsi cyberfemminista, ovvero il collettivo VNS Matrix fondato nel 1991³⁵⁷.

³⁵³ Per approfondire il tema si suggeriscono i testi: Sadie Plant, *Zeros + Ones: Digital Women and the New Technoculture*. New York, Doubleday, 1997; Judy Wajcman, *Technofeminism*, Oxford, Polity pr., 2004; Helen Hester, *Xenofemminismo*, Roma, Nero, 2018.

³⁵⁴ Donna Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2019 (ed. or. 1991), p. 75.

³⁵⁵ Il richiamo ad una forma corporea meccanica, ad un'essenza artificiale, non riguarda solo la relazione tra corpo e nuovi media, ma rientra anche nel più ampio discorso di corpo come medium. L'esperienza del cyberfemminismo alla Galereja 21 è quindi rilevante per il primo aspetto, mentre la figura di Vladislav Mamyshev-Monroe inquadra il secondo. Questo tema va oltre le possibilità della ricerca attuale e meriterebbe un ulteriore approfondimento in futuri studi. A proposito si veda: Hannah Westley, *The Body as Medium and Metaphor*, Leiden, Brill Rodopi, 2008; Hans Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci editore, 2013; Andrea Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi, 2021.

³⁵⁶ Se non altro ai suoi esordi, in quanto oggi non è più possibile parlare dello spazio della rete come di un ambiente libero essendo stato assoggettato alle logiche del sistema neoliberista.

³⁵⁷ “We are the modern cunt
 positive anti reason
 unbounded unleashed unforgiving
 we see art with our cunt we make art with our cunt
 we believe in jouissance madness holiness and poetry
 we are the virus of the new world disorder
 rupturing the symbolic from within
 saboteurs of big daddy mainframe
 the clitoris is a direct line to the matrix

La cofondatrice del club di San Pietroburgo Alla Mitrofanova (colei che di fatto idea il nome *kiber-femin-klub* in relazione all'attivismo del gruppo australiano VNS Matrix che aveva conosciuto nel '94 ad un festival di arte elettronica³⁵⁸) interpreta così l'essere cyberfemminista:

“I call myself a cyberfeminist. I think cyberfeminism is a step from feminism, keeping some important terms. I mean gender-sex division and other operative terms, but we are not associated with political and social descriptions of political feminism of 60th and structuralist feminism concern mostly with defining gender in structure of social and psychic presentations. Our gender could be simply multiplied like any narrative. If necessary, I function as man, or as a woman. Playful gender, pre-conceptual body studies, developing a discourse of the sexual body which is shadowed in our traditional philosophy - that is, what we included being cyberfeminist. Gender is no longer a political repressive concept or social prescription and restriction, it is a data base of images and functions to use freely from, because the whole narrative of classical European philosophy and imaginary and of the social legislative system now is broken into many pieces. Those pieces mean freedom of representation.”³⁵⁹

L'attività del Kiber-femin-klub quindi si sviluppa all'interno di una rete internazionale che procede dai medesimi principi, tant'è che nel 1997 quando

the VNS MATRIX
terminators of the moral codes
mercenaries of slime
go down on the altar of abjection
probing the visceral temple we speak in tongues
infiltrating disrupting disseminating
corrupting the discourse
we are the future cunt”.

Online: <https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century> (ultima consultazione 21.05.2021).

³⁵⁸ Galina Limba, Alla Mitrofanova, *Drugoj kontinent opyta. Kiberfeminizm, mašiny dlja samorealizacii i kiborganičeskaja transformacija jazyka* [Un altro continente di esperienza. Cyberfeminismo, macchine per l'autorealizzazione e la trasformazione del linguaggio Cyborg]. Online: <https://nosorog.media/interview/cyberfeminism> (ultima consultazione 11.03.2020).

³⁵⁹ Josephine Bosma, *Interview Alla Mitrofanova & Olga Suslova*, 15.06.1997. Online: <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9706/msg00107.html> (ultima consultazione 11.03.2020).

viene organizzata la prima internazionale cyberfemminista a Documenta X a Kassel (un'iniziativa promossa da Cornelia Sollfrank e OBN), vi partecipa anche il 'filone russo' rappresentato da Alla Mitrofanova. L'anno successivo l'incontro viene organizzato proprio a San Pietroburgo, al Kiber-femin-klub.

Nella recente intervista con Anton Danilov, Irina Aktuganova racconta di come sia venuta l'idea di un progetto dedicato alle donne e alla tecnologia a San Pietroburgo. L'intuizione deriva dalla partecipazione attiva e dall'interesse dimostrato da alcune artiste al programma organizzato nel 1994 in collaborazione con il centro culturale tedesco Stubnitz (un'imbarcazione ormeggiata sulla Neva). Per quell'occasione alla call aperta per dei workshop e per una mostra di arte e tecnologia rispondono principalmente donne che danno prova di una forte propensione per esplorare temi e linguaggi nuovi.

“In effetti, negli anni Novanta le donne si sono prese carico di molte cose: il Paese in linea di principio è sopravvissuto grazie alle donne. Erano le donne che con le borse a scacchi prendevano e andavano in Turchia, Polonia, Cina per la merce, e poi andavano ai mercatini delle pulci, per fare soldi per la famiglia. Le donne hanno anche creato un grande settore no-profit, che poteva risolvere i problemi sociali, da cui lo Stato si è ritirato. Erano proprio quelle donne del periodo tardo sovietico ad avere un'illusione così interessante nelle loro teste: “Ecco, non sarebbe uno scoop, se fossimo in Occidente non lavoreremmo in quanto donne e saremmo felici. I mariti guadagnerebbero bene e potrebbero sostenere anche noi”. E dopo che, per necessità, ancora una volta salvarono la patria, iniziò un'inversione patriarcale: le donne che potevano permetterselo, si occupavano delle faccende quotidiane e dei bambini e, per così dire, arretrarono di posizione. Devo dire che cinque anni dopo, la maggior parte è tornata nella società.”³⁶⁰

³⁶⁰ “Действительно, в девяностые годы женщины много на себя взяли: страна в принципе выжила благодаря женщинам. Именно женщины подхватили клетчатые сумки и поехали в Турцию, Польшу, Китай за товаром, а потом стояли на барахолках, добывая деньги для семьи. Женщины же создали и большой некоммерческий сектор, который мог решать социальные проблемы, от которых самоустранилось государство. Собственно, это были те позднесоветские женщины, у которых в головах была такая интересная иллюзия: «Вот, не было б совка, мы бы не работали как женщины на Западе и было бы нам счастье. Мужьям бы платили большую зарплату, вот они бы нас и содержали». И после того, когда

Un altro fattore importante riguarda l'impegno e il sostegno, non sempre facile da ottenere dalla parte maschile (sebbene diversi uomini partecipassero alle iniziative promosse da Kiber-femin-klub). Questo è a maggior ragione amplificato quando si tratta di supporto pratico, come riporta Irina Aktuganova:

“Quando abbiamo promosso l'arte tecnologica nei primi anni '90, abbiamo cercato sponsor o partner tecnologici e ci siamo rivolti alle aziende informatiche. Trovare un sostenitore uomo era molto difficile: molti di loro si tiravano indietro quando si rendevano conto che non ci sarebbe stato un rapido profitto. Le donne per qualche motivo erano disposte a lavorare per la prospettiva, con entusiasmo e senza soldi.”³⁶¹

Kiber-femin-klub organizza diversi festival femministi, workshop, un internet café per alcuni gruppi femminili e tra le iniziative più interessanti troviamo sicuramente il laboratorio “*Sdelaj sama*” [Fai da te], ovvero dei laboratori tecnici che insegnavano alle donne diverse attività pratiche per poter essere indipendenti dagli uomini. Questo inserisce l'esperienza in una prospettiva di impegno sociale e non solo di ricerca artistica. Tale intersezione è da considerarsi imprescindibile per lo sviluppo storico dell'approccio alle nuove tecnologie.

они по необходимости в очередной раз спасли родину, начался патриархальный разворот — женщины, кто мог себе позволить, сами занялись бытом и детьми и как бы сдали позиции. Надо сказать, что лет через пять большая часть вернулась в общество.”

Anton Danilov, “*Eto byl art-proekt v stilistike devjanostych*”: kak zapustili pervyj “Kiber-femin-klub” v Rossii. O post-sovetskom aktivizme rasskazyvaet Irina Aktuganova [“Era un progetto artistico nello stile degli anni Novanta”: come venne lanciato il primo “Kiber-femin-klub” in Russia], 08.03.2021, <https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life-interview/255365-irina-aktuganova?fbclid=IwAR1mdsLgswnpSWrB9RlOIi-WdC6A0AoZF8rcQC1FQiz-q4k6sXt6pIDXQj0> (ultima consultazione 19.05.2021).

³⁶¹ “Когда в начале девяностых мы продвигали технологическое искусство, то искали технологических спонсоров или партнёров и обращались в компьютерные фирмы. Найти сторонника-мужчину было очень сложно: многие из них соскакивали, когда понимали, что быстрой прибыли не будет. Женщины почему-то были готовы работать на перспективу, на энтузиазме и без денег.”

ibid.

“Ideologicamente, eravamo per il genere liberato, contro qualsiasi stereotipo e binario. Lo strumento principale era l’ottica femminista e il metodo principale era la revisione delle basi. Il cyberfemminismo per noi era una teoria e una pratica con cui trovavamo un posto nello spazio da cui potevamo parlare in modo imparziale senza dividere tutto in bianco e nero, senza offendere nessuno. Le nuove tecnologie erano importanti, ma per me non erano un mezzo di emancipazione, ma piuttosto un medium adeguato.

In questo senso, credo fossimo un po’ diverse dalle nostre amiche europee cyberfemministe. Tra loro c’erano molte studentesse delle scuole cattoliche. Inoltre, molte di loro non erano sposate, non avevano figli: era la loro posizione di principio. Occupandosi per la prima volta di coding, ingegneria, arte tecnologica, sostenevano che proprio la tecnologia era la base e lo strumento della loro emancipazione. Abbiamo sempre pensato: da dove viene questa strana idea che se usi un computer o una lavatrice, ti liberi? Che la vicinanza alla tecnologia in qualche modo influenzi in modo particolare l’autocoscienza? Abbiamo discusso di questo argomento e ne abbiamo concluso pensando che semplicemente si trattasse di un retroterra diverso. In Europa e negli Stati Uniti, non c’erano così tante donne con una formazione tecnica come in URSS. In URSS, le donne erano programmatori e ingegneri, ma eravamo più emancipate? Dubito.”³⁶²

³⁶² Идеологически мы были за освобождённый гендер, против любых стереотипов и бинарностей. Главным инструментом была феминистская оптика, а главным методом — ревизия оснований. Киберфеминизм для нас был теорией и практикой, с помощью которых мы находили место в пространстве, из которого могли говорить непредвзято, не деля всё на чёрное и белое, никого не обижая. Новые технологии были важны, но для меня они были не средством эмансипации, а скорее адекватным медиумом.

В этом смысле, как мне кажется, мы немного отличались от наших европейских подруг-киберфеминисток. Среди них было много воспитанниц католических школ. Плюс многие из них были не замужем, у них не было детей: это было их принципиальной позицией. Занявшись впервые кодингом, инженерией, технологическим искусством, они утверждали, что именно технологии являются основой и инструментом их эмансипации. Мы же всё время думали: откуда такая странная мысль, что если ты пользуешься компьютером или стиральной машиной, то ты раскрепощаешься? Что близость к технике как-то особо влияет на самосознание? Мы обсуждали эту тему и предположили, что у них просто свой бэкграунд. В Европе и США не было такого количества женщин с техническим образованием, как в СССР. В СССР женщины были программистами и инженерами, но были ли мы более эмансипированными? Не факт.

ibid.

L'attività del Kiber-femin-klub si interrompe nel 2006 sebbene Alla Mitrofanova continui a occuparsi di teoria cyberfemminista e Irina Aktuganova di arte e scienza, per promuovere la quale ha anche fondato *Agentsvo 21* [Agenzia 21]. L'esperienza del gruppo è stata fondamentale e ha reintrodotto in Russia la discussione femminista e più ampiamente di genere.

3.2 Il primo caso di istituzionalizzazione: MediaArtLab di Mosca

Come già ricordato in precedenza, MediaArtLab è un esempio di organizzazione autonoma che diffonde e promuove l'arte tecnologica in Russia, stabilendo una discussione teorica che possa favorire ulteriori ricerche che si inseriscano nel contesto internazionale. Nelle pubblicazioni curate da MediaArtLab, infatti, è evidente anzitutto l'impegno a realizzare una cronologia che storicizzi e le esperienze nel campo in Russia³⁶³. Viene anche fornita un'appendice dedicata alla terminologia, per poter guidare il lettore alla scoperta di un argomento nuovo e poco noto (soprattutto di importazione, come abbiamo visto, dato che i termini utilizzati sono inglesi)³⁶⁴. Un'azione da non sottovalutare, considerata la novità dell'ambito che determina l'assenza di termini russi corrispondenti.

La sua attività ha un ruolo di fondamentale importanza, più che per gli eventi espositivi degni comunque di nota, per lo sviluppo di un approccio critico ai lavori di new media art. Tant'è vero che le pubblicazioni curate da MediaArtLab sono servite come base per l'inizio del lavoro della seguente

³⁶³ Cfr. Ljudmila Bredichina, Olga Shishko (a cura di), *Mifologija media. Opyt istoričeskogo opisanija tvorčeskoj biografii. Alexei Isaev (1960-2006)* [La mitologia dei media. Pratica della descrizione storica della biografia dell'artista. Alexei Isaev (1960-2006)], Moskva, Novoe Literaturnoe obozrenie, 2013; Alexei Isaev (a cura di), *Antologija Rossijskogo videoarta* [Antologia della videoarte russa], Moskva, MediaArtLab, 2002; Irina Alpatova (a cura di), *New Media Logia*, Moskva, MediaArtLab, 1994.

³⁶⁴ Tatiana Goriucheva, Alexei Isaev, *Glossarij* [Glossario], in *Antologija Rossijskogo videoarta* [Antologia della videoarte russa], Alexei Isaev (a cura di), Moskva, MediaArtLab, 2002, pp. 191-201.

ricerca. Si può affermare che il laboratorio sia il primo esempio in Russia di iniziativa dedicata esclusivamente alla media art, al suo studio e alla sua diffusione. Un'operazione indispensabile per poter effettivamente riconoscere l'ambito in questione e storicizzarlo, unendo gli sforzi di coloro che sino a quel momento si erano mossi singolarmente (artisti, critici e curatori).

La fondazione risale al 2000 su iniziativa della coppia formata dall'artista Alexei Isaev e dalla curatrice e critica d'arte Olga Shishko. Prima di tale evento entrambi avevano lavorato al Centro di Arte Contemporanea George Soros con il progetto *Chudožestvennaja Laboratorija Novych Media* [Laboratorio artistico dei nuovi media].

“The appearance of Soros Centre for Contemporary Art in Moscow in 1992 coincided with the video art boom in Russia and in all the countries of Eastern Europe — former soviet satellites. The policy of all such centres was to support and develop arts related to new technologies.³⁶⁵”

Presso il Centro si svolge il primo evento internazionale strutturato³⁶⁶: la mostra *New Media Topia* e il convegno scientifico *New Media Logia*. La pubblicazione è la prima edizione bilingue in Russia dedicata all'ambito e coinvolge i maggiori specialisti nel campo. Il volume si apre con un testo di Tatiana Mogilevskaja e Olga Shishko dal titolo *Nemnogo ob istorii i perspektivach razvitija mediiskusstva v Moskve* [Brevemente sulla storia e le prospettive di sviluppo dell'arte dei media a Mosca]. Concentrandosi sul contesto moscovita, le due autrici illustrano le prime tappe relative all'esposizione e all'organizzazione degli eventi nell'ambito. Come spiegato anche nel dato lavoro di ricerca, queste prendono avvio con le prime iniziative indipendenti e con il lavoro delle gallerie a scopo non commerciale all'inizio degli anni '90. Tuttavia,

³⁶⁵ Alina Ignatova (a cura di), *Transitland: dvadcat' let videoarta Central'noj i Vostočnoj Evropy posle padenija Berlinskoj steny 1989-2009* [Transitland: vent'anni di videoarte in Europa Centrale e Orientale dopo la caduta del muro di Berlino 1989-2009], Moskva, Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva, 2010, cit. p.37.

³⁶⁶ L'evento è organizzato dal Centro di arte contemporanea Soros con il sostegno del Ministero della cultura della Federazione Russa.

viene sapientemente spiegato come in maniera autonoma gli artisti inizino ad occuparsi dell'utilizzo delle nuove tecnologie in ambito artistico dalla metà degli anni '80. Un esempio di rilievo che viene riportato è quello della video performance di Gia Rigvava *Ty bessilen?! [Sei impotente?!]*, che viene presentato al Centro di Arte Contemporanea nel 1993 e che supporta la tesi del nesso con l'arte performativa. Si tratta infatti di tre telecamere collocate nelle due sale del Centro che riprendono a loro insaputa i visitatori, inserendoli all'interno di finti programmi televisivi della durata di 35 minuti che vengono trasmessi su dei video monitor installati nello spazio espositivo. Il progetto è sicuramente innovativo in quanto oltre all'utilizzo della tecnologia video affronta un tema politico, ovvero la manipolazione delle informazioni da parte dei mass-media e la loro influenza sulla coscienza individuale. Un tema inatteso, quindi, a proposito del quale Ekaterina Degot' scrive che "Questa performance, il cui progetto sembra così familiare e sinceramente "per noi" così insopportabile, in realtà è quasi la prima volta che a Mosca viene toccato un tema così attuale per l'Occidente".³⁶⁷

Il testo prosegue prestando particolare attenzione alla videoarte russa, della quale si hanno già diversi esempi (come abbiamo visto nel cap. 2). Viene però rilevata e portata alla luce quella difficoltà del lavoro nel campo che a nostra volta abbiamo cercato di dimostrare come caratteristica preminente all'ambito in questione, ovvero il sostegno economico alle iniziative in termini di supporto istituzionale prolungato.

"Parlando di videoarte russa non si può ignorare il fatto che gli artisti nella maggior parte dei casi hanno esposto ed espongono i lavori di cui sono essi stessi i produttori. [...] Fino ad oggi in Russia non si è formata una struttura simile ai centri di tecnologia multimediale europei che sono supportati dallo

³⁶⁷ "Этот перформанс, проект которого выглядит как привычное и, честно говоря, уже невыносимое искусство "для своих", на самом деле едва ли не впервые в Москве затронет очень актуальную на Западе тему."

Ekaterina Degot', *Gia Rigvava pokažet vam kakogo byt' zritelem* [Gia Rigvava vi mostrerà cosa vuol dire essere uno spettatore], "Kommersant'", 07.05.1993. Online: <https://www.kommersant.ru/doc/47158> (ultima consultazione 20.01.2022).

Stato. Il risultato è una scarsa qualità tecnica dei lavori. Questo a sua volta pone gli autori di fronte a un problema di distribuzione per il quale la maggior parte delle opere è inadatta.”³⁶⁸

La mostra New Media Topia, curata da Vladimir Levashov presenta opere di 25 artisti russi e ucraini. Nel contesto della sezione dedicata al simposio internazionale New Media Logia (che si divide a sua volta in tre parti) si registrano contributi di specialisti come Lev Manovich, Geert Lovink, Errki Huhtamo, Esther Dyson e di artisti come Katherine Liberovskaja, Louis Bec, George Legrady, Kathy Rae Huffman, Michael Naimark, Woody Vasulka. Questo evento può quindi essere considerato una sorta di punto di partenza per le iniziative successive, poiché dimostra già la tendenza che muove l’attività di MediaArtLab nella formazione di una rete di artisti e teorici internazionali. Il confronto e il dialogo offerti dalla possibilità concreta di un incontro apposito permettono lo sviluppo della disciplina sia a livello teorico che pratico.

Successivamente, il 2000 è l’anno del progetto “Vzgljad s Vostoka /The look from East” come resoconto delle esperienze dei progetti Da Da Net e Trash Art, un tema affrontato in occasione del Media Forum di quell’anno. Il volume pubblicato è nuovamente bilingue e connette ancora una volta esperienze di artisti russi con quelle di artisti occidentali. La partecipazione e i contributi testuali sono davvero moltissimi. Per citarne alcuni ricordiamo i saggi di teorici e critici russi come Tatiana Gorucheva e Olga Goriunova e internazionali come Bruce Sterling e Geert Lovink. Tra le opere presentate troviamo quelle di Jodi e Kogawa Tetsuo oltre quelle dei pionieri della net.art russa Olia Lialina e Alexei Shulgin. Ci sembra opportuno in questo contesto riportare gli scopi del centro,

³⁶⁸ “Говоря о российском видеоискусстве нельзя обойти вниманием тот факт, что художники в большинстве случаев выступали и выступают продюсерами своих работ. [...] До настоящего момента в России не появилось структуры, подобной европейским центрам мультимедиа технологий, поддерживаемых государством. Результатом является низкое техническое качество работ. Это в свою очередь ставит перед авторами проблему дистрибьюции, к которой большинство работ непригодны.”

Tatiana Mogilevskaja, Olga Shihko, *Nemnogo ob istorii i perspektivach razvitija mediiskusstva v Moskve* [Brevemente sulla storia e le prospettive di sviluppo dell’arte dei media a Mosca] in *New Media Logia*, Irina Alpatova (a cura di), Moskva, MediaArtLab, 1994, pp. 15-22, cit. p.19.

come descritti da Alexei Isaev nel catalogo, proprio per sottolineare ancora una volta come l'azione fosse consciamente rivolta alla storiografia della pratica artistica.

“The principal item which has determined our interest in this work is the desire to fill the gaps of Russian experience and theory, moreover that here we have only few editions covering the presented problems. Separation of effort and experience is quite obvious. Being successor of the ‘NewMediaLogia/NewMediaTopia’ edition, we’d also like and are eager to preserve and continue its traditions.”³⁶⁹

È interessante in tal senso notare un cambio di rotta con il progetto “Antologia della videoarte russa” del 2002. L’iniziativa, infatti, risponde agli scopi del gruppo di presentare una raccolta di opere di videoartisti russi in maniera sistematica, apportando anche un contributo teorico. Purtroppo il volume viene edito solo in lingua russa, generando una difficoltà nell’instaurare lo stesso tipo di discussione internazionale precedentemente creata. In ogni caso si tratta di un’edizione preziosa che si presenta divisa in 6 sezioni tematiche (composte da un saggio introduttivo e dalla descrizione dei lavori di videoarte): il video e il testo, il video e la performance, il video e la TV, il video e i mass-media, il video e il suono, il video e il cinema. Infine, come precedentemente anticipato, viene offerta una cronologia della pratica in territorio russo³⁷⁰ e un glossario³⁷¹.

Sin dalla sua creazione, MediaArtLab ha organizzato i simposi Pro&Contra, Pro&Contra of Media Culture (International Symposium Pro&Contra of Media Culture). Negli oltre dieci anni dell’organizzazione dei simposi, MediaArtLab ha riunito artisti e teorici internazionali al fine di discutere

³⁶⁹ Alexei Isaev (a cura di), *Vzglyad s Vostoka / The look from the East*, Moskva, MediaArtLab, 2000.

³⁷⁰ Olga Shishko, *Izbrannaja Chronika* [Cronologia scelta], in *Antologija Rossijskogo videoarta* [Antologia della videoarte russa], Alexei Isaev (a cura di), Moskva, MediaArtLab, 2002, pp.155-164.

³⁷¹ Tatiana Goriucheva, Alexei Isaev, *Glossarij* [Glossario], pp. 191-201.

e presentare progetti e temi innovativi che riguardano non solo l'arte e la tecnologia, ma anche questioni politiche e sociali che si legano alla cultura dei media. I booklet dei simposi, infatti, si aprono con questa dichiarazione di Alexey Isaev (alla cui memoria gli eventi sono dedicati dal 2011) che ben attesta il lavoro di MediaArtLab nel riunire diversi fattori di indagine:

“New technologies represent a positive aspect of what we call progress. This concept embraces political, economical and cultural factors. On the other hand we can see that development of new technologies provokes axiological activity, a situation of re-evaluating our values. In this case technology becomes repressive towards traditional systems — this applies to culture, art, society, economics and politics. Thus the subject needs a dual view and assimilation of both opinions — pro and contra.”

Oltre a specialisti del settore, ai Pro&Contra vengono invitati anche esponenti dei maggiori festival europei che si occupano di arte e tecnologia come Ars Electronica (Linz, Austria), LOOP (Barcellona, Spagna) e CTM (Berlino, Germania). La partecipazione di questi rappresentanti permette un raffronto diretto anche in merito all'organizzazione di eventi relativi alla media art. Inoltre, un altro aspetto considerevole è l'ampliamento dei programmi oltre i confini della capitale con dei veri e propri progetti regionali realizzati in collaborazione con NCCA – National Centre for Contemporary Arts³⁷². Ad esempio, l'edizione del 2012 a tema “Heritage and Modernity” si è svolta a Krasnojarsk con l'organizzazione dei “Media Days at The Siberian Federal University” che hanno incluso dei panel speciali riguardanti i nuovi media in territori regionali.

A proposito di sostegno istituzionale ricordiamo che nel 2012 MediaArtLab entra a far parte del Manege Exhibition Association, dove viene fondato il Museo della cultura dello schermo e dove viene inaugurato un programma educativo (Manege/MediaArtLab Open School). Grazie a questa collaborazione vengono promossi diversi progetti espositivi, tra i quali nel 2014 l'installazione di Peter Greenaway “The Golden Age of Russian Avant-Garde”

³⁷² La questione verrà approfondita successivamente, si veda cap. 4.

(che nel 2008 aveva presentato una sua installazione anche in occasione del IX Media Forum). Inoltre, continuano ad essere organizzati conferenze e seminari dedicati ai nuovi media. Ricordiamo che tutti gli eventi di MediaArtLab vengono realizzati sempre in concomitanza con l'organizzazione di seminari, workshop, tavole rotonde, al fine di favorire una discussione teorica.

Oltre ai simposi, l'evento più rilevante gestito da MediaArtLab è Media Forum (nell'ambito del Moscow International Film Festival)³⁷³, dedicato non tanto alla media art ma alla più vasta cultura dello schermo. Tale approccio attesta l'impegno del laboratorio che diffonde la cultura digitale nel territorio passando attraverso eventi dedicati alla cinematografia. Una strategia efficace se si considera l'ambito già attestato e riconosciuto della cultura filmica e video. Riconnettendo un legame con il cinema sperimentale dell'Avanguardia degli anni '20, percorrendo la storia dell'utilizzo delle nuove tecnologie in ambito artistico (il linguaggio dei nuovi media) e arrivando fino al linguaggio della rete, MediaArtLab cerca di introdurre e diffondere in maniera contestualizzata e non superficiale l'arte dei nuovi media.

I Media Forum mirano a rendere familiare il nuovo linguaggio espressivo, grazie a degli eventi tematici che hanno lo scopo di diffondere le ricerche nell'ambito. I primi eventi sono "New Screen Culture" (2000), "Multivideo" (2001) e nel 2002 un progetto dedicato alla videoarte russa (per il quale poi è stata redatta l'antologia già menzionata). Dopo due anni di innovazione con temi come 'trash art' e il confine tra reale e virtuale, è degno di nota l'organizzazione nel 2005 del Media Forum dedicato alla nozione del 'montaggio delle attrazioni' di Sergej Ejzenštejn rivisitandolo in ambito contemporaneo con opere di video arte, di cinema sperimentale e di arte interattiva. Un tema che viene ripreso in occasione del XV Media Forum (2014) con la conferenza dal titolo "From Montage of Attractions to Neurocinema". Il cinema sperimentale è stato il tema del 2011, 2012, 2013, con un titolo che richiama un caposaldo della teoria dell'ambito: Expanded cinema. Nel 2015 si è svolto l'ultimo Media Forum si

³⁷³ <https://www.mediaartlab.ru/mediaforum/?lang=en> (ultima consultazione 25.01.2022).

allarga e dall'aspetto visivo passa a quello acustico, dedicando quell'anno un programma alla *sound art*.

Nel 2010 in occasione dell'XI Media Forum si è svolto l'evento dedicato alla videoarte dell'Europa centro orientale a partire dalla caduta del muro di Berlino ("TRANSITLAND: Video art from Central and Eastern Europe after the fall of the Berlin Wall. 1989–2009"). Si è trattato di un evento il cui scopo era quello di mostrare e tracciare dei punti di convergenza nello sviluppo della videoarte dei Paesi ex socialisti. Infatti, come emerge dagli atti della *panel discussion* tenutasi per l'occasione al Garage Contemporary Art, è possibile identificare nelle prime fasi dello sviluppo della pratica artistica degli elementi comuni (ma anche divergenti) dovuti al passato sovietico, non solo a causa dell'influenza ideologica che ovviamente ha modellato il contesto culturale e artistico, ma anche a causa della situazione socio-economica che ha determinato le possibilità per gli artisti.

"In 1990-s Russian artists were fascinated by the new language, language of video. Starting from that time it is possible to talk of an active development of video art in Russia as a new and very bright process of confrontation, experiment and synthesis in the sphere of art.

[...] But later there comes the period of the disunity and inactivity for video art. In the middle of 1990s the interest in video is replaced by the interest in the interactive forms of art, network-based and communicative projects. On the other side the artists came back to the material world of the self-representation. The lack of distribution, financial support and alternative screenings hindered the work of many video artists.

[...] The crisis of 1998 hit hard the independent studios as well as individual artists. The contemporary art zone has become bleak and the squatter family gradually became disintegrated. The era has changed — the time of big projects, commercial art fairs has come, most importantly - the time of merging with new business. Everything went in due course imitating the West the Russian way..."³⁷⁴

³⁷⁴ Olga Shishko, *The spaces of video art*, in *Transitland: dvadcat' let videoarta Central'noj i Vostočnoj Evropy posle padenija Berlinskoj steny 1989-2009* [Transitland:

Nel 2020, il 18 dicembre, in occasione del ventesimo anniversario dell'attività è stato organizzato un incontro speciale nell'ambito dei Pro&Contra dal titolo "MEDIA ART 2020—2040"³⁷⁵, una riflessione sul tema dell'isolamento e del futuro della fruizione delle immagini in movimento alla quale hanno contribuito diversi specialisti internazionali.

Le competenze di MediaArtLab a partire del 2016 sono convogliate nell'organizzazione di The Pushkin Museum XXI, in occasione del nuovo settore di ricerca per la media art all'interno del Museo statale delle belle arti Puškin. Un'operazione che non esclude il proseguimento dell'attività di MediaArtLab ma che dà allo stesso tempo sostegno e vigore alla causa.

3.3 La collaborazione tra artisti e ingegneri sulla base dell'esperienza di CYLAND di San Pietroburgo

Nel panorama artistico contemporaneo di San Pietroburgo e mondiale spicca sicuramente l'attività di CYLAND media art laboratory. Fondato nel 2007 da un gruppo di artisti su iniziativa di Anna Frants e Marina Koldobskaya.

Inoltre, come sottolinea Dmitrij Pilikin, già il nome stesso del progetto identifica l'aspirazione a unire la tradizione culturale di San Pietroburgo con i nuovi linguaggi artistici.

"This hybrid word combines in itself youth and an ancient basis: CYBER is an adjective that became widespread in the early 1990s due to the fact that the computer era had fully established itself, and LAND is a fundamental notion that is simultaneously the land, terra firma, soil, country and state."³⁷⁶

vent'anni di videoarte in Europa Centrale e Orientale dopo la caduta del muro di Berlino 1989-2009], Alina Ignatova (a cura di), Moskva, Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva, 2010, pp. 36-42, cit. pp.37-39.

³⁷⁵ <https://www.mediaartlab.ru/?lang=en> (ultima consultazione 25.01.2022).

³⁷⁶ Dmitrij Pilikin, *CYLAND — an island in the stream*, in *Cyland Mediartlab Cyfest 10. Catalogue Album to the Anniversary of the Lab and Festival of Media Art*, Ludmila Belova (a cura di), Sankt-Peterburg, 2017, pp.11-13, cit. p.11.

Il laboratorio viene stabilito sulla città-fortezza Kronštadt (su un'isola della baia della Neva a San Pietroburgo), un luogo di importanza strategica militare e fondamentale per lo sviluppo dell'ingegneria navale, noto altresì per la celebre insurrezione dei soldati e dei marinai del 1921 contro il potere bolscevico. Questi aspetti, che possono sembrare poco rilevanti, inquadrano invece la creazione del laboratorio inserendolo nell'eredità storica di San Pietroburgo, notoriamente luogo degli avanzamenti tecnici e delle innovazioni culturali, distinguendosi al contempo come uno spazio indipendente.

Dopo diversi anni di eventi espositivi a San Pietroburgo, nel 2013 il gruppo esporta la principale iniziativa anche all'estero. Si tratta del festival annuale CYFEST: una formula importante quella del festival che combacia con la tendenza globale nell'esposizione di progetti di questo tipo, in quanto permette la partecipazione di artisti internazionali grazie ad una call specifica (che nel caso di Cyfest è tematica). Ricordiamo a titolo esemplificativo le ultime edizioni: "Weather Forecast: Digital Cloudiness" (11 Cyfest), "ID:Art Tech Exhibition" (12 Cyfest)³⁷⁷ e "Cosmos and Chaos"³⁷⁸ (13 Cyfest). Nei 13 anni della sua esistenza il festival è stato presentato anche in Italia, Germania, Finlandia, Stati Uniti, Canada, Giappone, Brasile e Argentina, rivolgendosi negli ultimi anni anche ad altre città all'interno della Russia come ad esempio Mosca e Krasnojarsk. Inoltre, uno spazio dinamico e libero come quello creato da un evento che potremmo definire 'effimero' come quello del festival si impone in maniera decisiva parallelamente alla grandiosa tradizione artistica e culturale (e museale in questo senso) di San Pietroburgo. Senza il bisogno di ricercare

³⁷⁷ Sia 11 Cyfest sia 12 Cyfest sono stati esposti anche a Venezia: "11 Cyfest. Weather Forecast: Digital Cloudiness" (CFZ Ca' Foscari Zattere / Cultural Flow Zone, 29 settembre-28 ottobre 2018. A cura di Silvia Burini, Giuseppe Barbieri, Anna Frants, Elena Gubanova, Sofia Kudryavtseva, Victoria Ilyushkina, Sergey Komarov, Varvara Egorova, Isabella Indolfi, Vlad Strukov, Natalia Fuchs, Anna Zavediy, Ellen Pearlman, Andy McWilliams); "12 Cyfest. ID. Art: Tech Exhibition" (CFZ Ca' Foscari Zattere / Cultural Flow Zone, 11 maggio-28 giugno 2019. A cura di Silvia Burini, Giuseppe Barbieri, Anna Frants, Elena Gubanova, Valentino Catricalà, William Latham, Lydia Griaznova).

³⁷⁸ A proposito di questa edizione è stato pubblicato un numero speciale su "Leonardo", la rivista di MIT Press dedicata all'analisi della scienza e della tecnologia applicate alle arti e alle altre discipline umanistiche: *CYFEST-13: COSMOS and CHAOS*, "Leonardo", vol. 54, 2021.

un'istituzione che accolga l'arte tecnologica e le nuove sperimentazioni, evenienza piuttosto rara, proporre un festival indipendente significa eliminare questo tipo di problema. Anche il pubblico di riferimento ovviamente è diverso: in questo modo si riesce a raggiungere un pubblico più giovane che, già ricettivo nei confronti delle nuove tecnologie, può diventare un fruitore 'regolare' di media art e un suo sostenitore.

L'attività di Cyland però non si limita agli eventi espositivi ma si dedica ampiamente ai programmi educativi. I seminari, le lezioni, i workshop organizzati da Cyland presentano sempre approcci diversi grazie alla partecipazione di artisti e curatori internazionali, come del resto accade per le mostre organizzate. In questo troviamo quindi la volontà di implementare le sinergie esistenti e di crearne nuove, tra professioni e formazioni eterogenee (fisici, ingegneri, programmatori, artisti, curatori, storici dell'arte). Un esempio è quello del contatto con Leonardo / ISAST per l'organizzazione del programma internazionale Laser Talks³⁷⁹. Si tratta di eventi dedicati all'approfondimento di specifiche tematiche che vedono il coinvolgimento di esperti di discipline differenti che provengono da diverse parti del mondo. Dal 2020 Cyland è il rappresentante del progetto da San Pietroburgo.

Inoltre, sin dal 2008 il gruppo lavora con The Youth Educational Centre del museo di stato Hermitage³⁸⁰ per alcuni programmi speciali, così come dal 2011 Cyland intesse uno stretto legame con l'Università Ca' Foscari di Venezia dove con cadenza quasi annuale presenta mostre tematiche o propone il Cyfest. Offrire eventi espositivi (sempre gratuiti) in contesti educativi risulta adatto allo scopo di incoraggiare la ricerca. Mantenendo l'autonomia nell'organizzazione, la collaborazione con istituti educativi favorisce la diffusione di progetti specifici

³⁷⁹ LASER (Leonardo art science evening rendezvous): <https://leonardo.info/laser-talks> (ultima consultazione 27.01.2022).

ISAST: The International Society for Art, Science & Technology: <https://isea-archives.siggraph.org/presentation/isast-the-international-society-for-art-science-technology/> (ultima consultazione 27.01.2022).

³⁸⁰ <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/learn/youth-center> (ultima consultazione 27.01.2022).

con il fine ultimo di raggiungere i giovani spettatori, là dove il loro futuro prende forma.

Il lavoro di Cyland procede sin dalla fondazione anche con un'attenzione particolare rispetto alla conservazione delle opere di New Media Art (un tema questo che viene ancora dibattuto sia in pubblicazioni che in conferenze). Il laboratorio di San Pietroburgo quindi fin dall'esordio nel 2007 si occupa di raccogliere i materiali visivi delle opere che partecipano ai festival in un archivio video. Gli oltre 400 video di cui consta il catalogo riguardano non solo lavori di videoarte o di computer grafica ma anche documenti che attestano la preparazione di alcuni progetti artistici e lo sviluppo dei programmi educativi³⁸¹. Una risorsa preziosa, fruibile anche online, che serve come “platform for networking and interaction of artists, computer programmers, videographers, engineers, art teachers and curators from various countries. Its main objectives are to become a vehicle for the exchange of professional information and to provide artists with an opportunity to promote their works”³⁸².

Questa cura però non è rivolta solo alle immagini in movimento, bensì anche alla parte acustica dei diversi progetti. Oltre all'archivio video è quindi attivo un archivio audio. Grazie al lavoro di Sergey Komarov ora il catalogo sonoro di Cyland si trova su Band Camp³⁸³. La conservazione e la divulgazione di progetti di New Media Art che per la loro temporaneità sarebbero altrimenti difficili da ritrovare e studiare, rappresentano un mezzo indispensabile per la prosecuzione della ricerca. Tale aspetto rispecchia esattamente l'idea di Cyland di creare uno spazio che fornisca nuovi spunti per lo studio e la pratica della disciplina, congiuntamente al supporto necessario per i giovani artisti che vogliono creare con i nuovi media. Gli archivi e i progetti educativi stabiliscono un continuum nella ricerca artistica e teorica con i nuovi media molto importante che, come verificato precedentemente, risulta a maggior ragione rilevante nel contesto di un Paese come la Russia che spesso procede per eliminazione. Cyland invece sancisce una tradizione nell'ambito dell'arte dei nuovi media legando il

³⁸¹ <http://videoarchive.cyland.org> (ultima consultazione 27.01.2022).

³⁸² <http://videoarchive.cyland.org> (ultima consultazione 27.01.2022).

³⁸³ <https://cyland.bandcamp.com> (ultima consultazione 27.01.2022).

discorso critico occidentale con quanto viene sviluppato in Russia e con l'esperienza nazionale pregressa. Infatti, è opportuno notare come la fondazione di Cyland proceda dalla visione di cooperazione tra artisti e ingegneri introdotta da E.A.T. di New York. Come conferma Anna Frants:

“The prototype of the media art lab was Experiments in Art and Technology (E.A.T.), founded by Billy Klüver in 1967 in New York. At the time of the opening of E.A.T., he worked at the Bell Telephone Laboratories and actively engaged engineers and artists to collaborate in creating works of art. We were inspired by this idea together with Marina Koldobskaya, who was the director of the Petersburg branch of NCCA at that time, and decided to remake it and to create CYLAND media art laboratory.”³⁸⁴

A proposito del legame con riferimenti alla tradizione artistica nazionale Alexandra Dementieva asserisce che:

“I expected that the advancement of media art and interest in it would be more intensive. Considering the beginning of the 20th century and the history of Russian avant-garde art, different movies and sound experiments of Dziga Vertov and Arseny Avraamov, who created *Symphony of Factory Sirens* and many other works of this kind both in cinema and music, one could expect that the creation of different notable experimental sound objects like Theremin would provide a huge impulse for media art in Russia. Without doubt, the fact that the country was isolated from the world and that avant-garde always remained hidden from a broad audience, has influenced the development of media art in the 21st century.”³⁸⁵

La soluzione a tale presupposto si manifesta esplicitamente anzitutto attraverso l'attività principale di Cyland, ovvero il Cyfest, con l'elaborazione di

³⁸⁴ Daria Cherkashina, *Art and Technology Meet in St. Petersburg: An Interview with Five Female Artists of the CYLAND media art laboratory*, “Digital Icons. Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media”, n. 19, 2018, pp. 129-142, cit. p.130.

³⁸⁵ *ivi*, cit. p.131.

tematiche rilevanti che permettono di integrare in maniera effettiva il contributo di artisti russi a quello di artisti internazionali. Si tratta pertanto di un apporto concreto all'annullamento di quella discrepanza che esiste tra l'esperienza occidentale e quella russa nell'ambito dei nuovi media. Come sottolineato da Alexandra Dementieva questa differenza è dovuta in maniera principale dalla mancanza di possibilità di formazione degli artisti che vogliono specializzarsi (o anche solo sperimentare) con le nuove tecnologie, un'opportunità che invece è possibile in Europa e negli Stati Uniti dove vengono offerti corsi di studio specifici:

“As we know, there are academic institutions in the West—in the United States and Europe—which include a number of disciplines with focus on new media or which teach entire courses on new media. These courses started to appear in the beginning of 2000s, so they have been running for almost 20 years. In Finland students can work in new media after graduation. In Russia there is still almost no evidence of teaching artists how to work with media technologies. There were always individuals who did something, but no one ever worked with media art on a large scale. This is why CYLAND media art lab is a great opportunity for people to create works in the field of media art and learn something new. Collaboration of artists and engineers enriches and advances creativity immensely. I believe that the emergence in Saint Petersburg of such an institution, which has organized festivals and engaged Russian and foreign artists over the course of many years is a very big deal.”³⁸⁶

Tornando alla sinergia tra diverse figure professionali creata dal laboratorio, è indispensabile segnalare che alcune opere sono proprio realizzate nel contesto del lavoro laboratorio: queste vengono definite “Made in Cyland” (esiste un archivio disponibile online e una serie di video interviste in cui gli artisti stessi raccontano le loro opere³⁸⁷).

³⁸⁶ *ivi*, cit. pp.131-132.

³⁸⁷ Archivio online “Made in Cyland”: <http://cyland.org/lab/made/in-cyland/>; video interviste a proposito delle opere “Made in Cyland”:

Tra queste ricordiamo la performance *Drumpainting*³⁸⁸ (2007) delle cofondatrici Anna Frants e Marina Koldobskaya che sviluppa il concetto di musica e colore (un'idea che in parte ricorda la ricerca della *svetomuzyka* di Bulat Galeev) grazie alla trasformazione del suono prodotto dalla batteria in collage di immagini in movimento.

Oppure l'installazione interattiva di Alexandra Dementieva *Breathless*³⁸⁹ (2012) che rileva il respiro dello spettatore all'interno costruzione tubolare (al contempo le tre strutture essendo collegate a un pc mostrano parole legate al concetto di paura, di desiderio e forniscono informazioni relative all'ambiente esterno), dimostrandosi una riflessione sul qui e ora; o quella di Victoria Ilyushkina (2017) *I save them*³⁹⁰ che implementa il concetto di archeologia dei media e si lega al tema della memoria poiché ricrea l'attività di 'salvataggio' dall'abbandono di dispositivi elettronici a cura del violinista Dmitrij Kramer che soleva esporli all'interno della sua *kommunal'ka*.

Un altro esempio ancora è il progetto *Exaltation*³⁹¹ (2019) di Alexey Grachev e Sergey Komarov o il lavoro della coppia Elena Gubanova Ivan Govorkov *Wind of changes*³⁹² (2018). Il primo è un'installazione interattiva che propone una ripresa dello spettatore in live streaming su Instagram, la cui immagine viene riproiettata in una serie enorme di altri profili collegati che condividono la diretta, fagocitando di fatto l'utente in una voragine virtuale. Il secondo invece è una critica ai mass media realizzata come installazione con maniche a vento (che rappresentano i diversi Stati) che reagiscono (riempiendosi) al numero di volte che un Paese viene nominato dai mass media trasmessi su dei video monitor.

Concludendo, è possibile affermare che le opere realizzate da Cyland MediaArtLab risultano essere effettivamente la trasposizione delle riflessioni

https://www.youtube.com/playlist?list=PLxfD4yyMvYbXT16chOSWNI9aBvNyDBA_E
(ultima consultazione 27.01.2022).

³⁸⁸ <http://cyland.org/lab/cyland-art/drumpainting/> (ultima consultazione 27.01.2022).

³⁸⁹ <http://cyland.org/lab/cyland-art/breathless/> (ultima consultazione 27.01.2022).

³⁹⁰ <http://cyland.org/lab/cyland-art/i-save-them/> (ultima consultazione 27.01.2022).

³⁹¹ <http://cyland.org/lab/cyland-art/exaltation/> (ultima consultazione 27.01.2022).

³⁹² <http://cyland.org/lab/cyland-art/wind-of-changes/> (ultima consultazione 27.01.2022).

teoriche nell'ambito. Il laboratorio di San Pietroburgo, quindi, può essere considerato una fucina di elaborazione pratica delle tematiche attuali nel contesto del dibattito internazionale.

4 L'arte contemporanea nel contesto regionale di Ekaterinburg

L'ultimo capitolo della ricerca è volto a inquadrare la dinamica di espansione della New Media Art e la sua istituzionalizzazione in Russia. Una tendenza rilevante nel panorama artistico contemporaneo in Russia è sicuramente il suo decentramento rispetto alle storiche capitali – politiche e culturali – Mosca e San Pietroburgo. Infatti, dall'inizio del XXI sec. assistiamo a un incremento delle iniziative artistiche nel contesto regionale e nell'ambito della ricerca è significativo segnalare che non si tratta solo di iniziative indipendenti, ma anche di eventi e associazioni che hanno un appoggio istituzionale statale. Risulta davvero complicato già analizzare le sorti di questa dinamica ancora oggi in evoluzione, come vedremo³⁹³. Rimane comunque essenziale quantomeno evidenziare che si tratta di un fattore tanto determinante nel contesto dell'arte internazionale in cui si assiste negli ultimi decenni a una nuova strutturazione dei centri dell'arte all'interno dei confini nazionali.

Riportiamo le parole di alcuni professionisti apparse in un articolo di “The Art Newspaper Russia” a proposito dell'arte nei contesti regionali. Alisa Bagdonajte, curatrice presso il centro di arte contemporanea Zarja di Vladivostok, asserisce:

“La principale differenza tra la posizione delle istituzioni artistiche nelle regioni e la posizione delle istituzioni nelle capitali, probabilmente è che gli

³⁹³ Per approfondire: Dmitrij Galkin, Anastasija Kuklina, *Razvitoe sovremennogo iskusstva v regionach Rossii: global'nyj kontekst i lokal'nye proekty* [Lo sviluppo dell'arte contemporanea nelle regioni russe: il contesto globale e i progetti locali], “Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta”, n. 397, pp. 65-74; Alisa Prudnikova (a cura di), *Čto-to novoe i neobyčnoe: auditorija sovremennogo iskusstva v krupnych gorodach v Rossii* [Qualcosa di nuovo e inusuale: il pubblico dell'arte contemporanea nelle grandi città in Russia], Moskva; Ekaterinburg, Kabinetnyj učenyj, 2018.

artisti che si occupano di arte contemporanea nelle regioni hanno meno opportunità istituzionali. Questo fattore ha una varietà di conseguenze: dall'incapacità di lavorare con i curatori o dalla scarsa conoscenza del pubblico degli artisti della propria città e del proprio tempo, sino alla difficoltà di accedere agli archivi degli artisti e alla conservazione delle collezioni. È triste sapere che molte cose andranno perse fino a che lo sguardo di qualcuno non sarà di nuovo rivolto a ciò che è rimasto dietro le quinte.”³⁹⁴

L'artista Evgenija Nožkina, all'epoca della pubblicazione dell'articolo in residenza al centro di arte contemporanea di Vitebsk (VCSI) afferma che nelle regioni “un giovane artista può sperimentare senza paura di essere giudicato severamente. La città che non è capitale è più accomodante, il giovane artista non viene duramente criticato ma consigliato, sia con le parole che con i fatti”³⁹⁵.

Lo stesso autore inoltre descrive il valore delle gallerie anche nel contesto regionale come fattori determinanti per lo sviluppo dell'arte contemporanea e come luoghi di aggregazione culturale. Afferma infatti:

“Si è scoperto che un ruolo importante nello sviluppo della scena locale è giocato dalle gallerie. Come nel 1990 nella capitale, queste sono spesso l'unico luogo nella città a mostrare arte contemporanea, e allo stesso tempo fungono da

³⁹⁴ “Основное отличие положения художественных институций в регионах от положения столичных институций, пожалуй, в том, что у художников, которые занимаются современным искусством в регионах, меньше институциональных возможностей. У этого фактора есть самые разнообразные последствия: от неумения работать с кураторами или незнания публикой художников своего города и времени до сложности обращения к архивам художников и сохранности коллекций. Печально сознавать, что очень многое будет утрачено до того момента, пока к тому, что осталось за кадром, будет снова обращен чей-то взгляд.”

Stanislav Dimitriev, *Kak vyživaet sovremennoe iskusstvo za predelami stolic* [Come sopravvive l'arte contemporanea oltre i confini delle capitali], “The Russian Art Newspaper”, 05.04.2016. Online: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/2866/> (ultima consultazione 03.02.2022).

³⁹⁵ “[...] молодой художник может экспериментировать, не боясь того, что его строго осудят. Нестолличный город более мягкий, молодого художника не жестко раскритикуют, а подскажут — и словом, и делом.”

ibid.

centro educativo, e spesso da unico spazio commerciale destinato a creare l'occasione di un mercato in città o regione.”³⁹⁶

Partendo quindi dalle gallerie e dalle iniziative autonome, l'interesse per l'arte contemporanea nelle regioni è cresciuto al punto tale da coinvolgere anche i più importanti musei russi che hanno aperto delle sedi oltre quelle storiche nelle capitali. Il Museo di Stato dell'Ermitage (San Pietroburgo), ad esempio, sotto la direzione di Michail Petrovskij ha inaugurato le nuove filiali regionali a Kazan', a Vyborg, a Omsk (Ermitaž-Sibir') e a Ekaterinburg (Ermitaž-Ural': la sede più recente, inaugurata il 3 luglio 2021). La Galleria Statale Tret'jakov (Mosca) ha aperto al pubblico di recente la sede di Kaliningrad³⁹⁷ mentre quella di Samara³⁹⁸ è prevista per metà 2022 alla quale seguirà poi Vladivostok³⁹⁹. Come si vedrà meglio successivamente poi, il museo statale delle belle arti Puškin di Mosca ha acquisito le varie filiali del GCSI / NCCA (Centro statale di arte contemporanea).

Concentrando il discorso sull'arte dei nuovi media, è importante realizzare come vi sia stata e come vi sia la possibilità di proporre progetti innovativi e sperimentali, grazie anche al sostegno di cui beneficiano.

A Kaliningrad, ad esempio, nella filiale baltica del GCSI/NCCA (la sede più occidentale del Centro statale di arte contemporanea, fondata nel 1997) tra le iniziative dedicate all'ambito della seguente ricerca segnaliamo il programma a cura di Dmitry Bulatov dal titolo “*Iskusstvo i nauka: XX vek v detaljach*” [Arte e scienza: il XX sec nei dettagli] (2021). Si tratta di un'iniziativa che conferma gli scopi di questo studio e che rientra nella prospettiva di una discussione

³⁹⁶ “Оказалось, что большую роль в развитии местной сцены играют галереи. Как в 1990-е годы в столице, они нередко оказываются единственной городской площадкой, показывающей современное искусство, а заодно и образовательным центром, и часто единственным коммерческим пространством, призванным создать в городе или регионе рыночную ситуацию.”

ibid.

³⁹⁷ <https://www.tretyakovgallery.ru/for-visitors/museums/tretyakovskaya-galereya-zapad> (ultima consultazione 01.02.2022).

³⁹⁸ <https://www.tretyakovgallery.ru/for-visitors/museums/filial-tretyakovskoy-galerei-v-samare> (ultima consultazione 01.02.2022).

³⁹⁹ <https://www.tretyakovgallery.ru/for-visitors/museums/filial-tretyakovskoy-galerei-vo-vladivostoke> (ultima consultazione 01.02.2022).

internazionale in quanto ha come obiettivo quello di “osservare la storia della tecnocultura del XX sec. dal punto di vista dell’archeologia dei media”⁴⁰⁰. Il progetto si rivela in linea con gli scopi del museo di supportare la riflessione critica considerando l’arte “as one of crucial factors for social and cultural development”⁴⁰¹.

Un evento pioniere nel campo dell’arte contemporanea nelle regioni e come progetto che presenta linguaggi artistici inusuali per il contesto ‘periferico’ è sicuramente il festival “*Novye territorii iskusstva*” [I nuovi territori dell’arte] organizzato a Krasnojarsk nel 1993 con il sostegno del ministero della cultura della Federazione Russa e il museo statale Rosizo e anche con il comitato per la cultura e l’arte della regione di Krasnojarsk. Il titolo fa riferimento sia all’esposizione di lavori mai visti prima in Siberia (opere provenienti da Mosca di 50 artisti contemporanei russi), sia al fatto che si tratti di un nuovo territorio in cui esporre la stessa arte contemporanea. L’idea principale che muove il progetto infatti è mostrare l’arte attuale, sperimentale “cancellando i confini tra i generi abituali; in particolare, la pittura e gli oggetti, il figurativismo e l’audiovisivo, e rompendo anche la solita gerarchia delle arti, quando la pittura tradizionale perde la sua leadership, e alcune altre attività, come la fotografia e la videoarte diventano partecipanti completi al processo artistico attuale”⁴⁰².

Sempre a Krasnojarsk come abbiamo visto in precedenza viene esportato l’evento di MediaArtLab ma anche le mostre di Cyland, ad esempio in occasione del “Krasnoyarsk International Media Art Festival”⁴⁰³ (dal 2011). Inoltre,

⁴⁰⁰ “ИСКУССТВО И НАУКА: XX ВЕК В ДЕТАЛЯХ — это научно-просветительская программа. Её цель - взглянуть на историю технокультуры 20-го столетия с точки зрения археологии новых медиа.”

https://nccakaliningrad.ru/20th_century (ultima consultazione 01.02.2022).

⁴⁰¹ <https://pushkinmuseum.art/museum/branches/kaliningrad/index.php?lang=en>

⁴⁰² “[...] стирание границ между привычными жанрами; в частности, Живописью и объектами, изобразительным и аудиовизуальным творчеством, а также нарушение привычной иерархии искусств, когда традиционная живопись теряет свое лидерство, а некоторые другие виды деятельности, как например, фотография и видеоарт, становятся полноценными участниками актуального художественного процесса.”

Si veda il comunicato stampa del festival in Appendice B.

⁴⁰³ <https://www.krasdomkino.ru/events/ii-krasnoyarskiy-mezhdunarodnyy-festival-media-iskusstva> (ultima consultazione 02.02.2022).

ricordiamo che dal 1995 si svolge la biennale di Krasnojarsk⁴⁰⁴, un festival internazionale di arte contemporanea che ha luogo e si sviluppa nel contesto museale.

Uno spazio sicuramente interessante è Vykhod Media Centre⁴⁰⁵, la cui creazione risale al 2003 sulle basi del lavoro iniziato nel 1999 come Centro culturale del Centro Inter-Museale della Repubblica di Carelia. Più che un'organizzazione che si occupa solo di media art, è un luogo che favorisce l'incontro tra artisti di qualsiasi genere, non solo artisti visivi e media artisti ma anche musicisti, ballerini, fotografi ecc. Lo scopo del centro è quello di sviluppare un'arte nuova locale nella Repubblica di Carelia e la sua attività è infatti sostenuta dal Ministero della cultura della Repubblica.

Il ruolo di un centro, come quello di un laboratorio, favorisce lo sviluppo di progetti innovativi specifici, godendo di una flessibilità non sempre riscontrabile nel contesto museale ufficiale. Risulta essere un luogo che permette il confronto e il dialogo tra discipline diverse, tra artisti emergenti e affermati; è quello che serve soprattutto laddove non vi siano centri educativi istituzionali come ve ne sono in Europa e in America⁴⁰⁶.

Senza addentrarci in ulteriori esempi di diffusione dell'arte contemporanea nei territori regionali, nel capitolo tratteremo solo di enti ed eventi relativi a Ekaterinburg. La decisione di occuparsi specificamente di Ekaterinburg per la selezione dei casi di studiosi basa su tre discriminanti principali:

- 1- il fatto che si tratti di una città industriale, elemento di grande rilevanza che condivide con la città austriaca sede del celebre festival Ars Electronica;
- 2 - la quantità e la vitalità dei progetti proposti in maniera continuativa;
- 3- la presenza della Biennale industriale degli Urali, appuntamento affermatosi nel panorama artistico globale.

⁴⁰⁴ <http://biennale.ru> (ultima consultazione 02.02.2022).

⁴⁰⁵ <http://www.museum.ru/M2780> (ultima consultazione 03.02.2022).

⁴⁰⁶ Così come dichiarato anche da Shishko e da Dementieva. Cfr. Cap. 3.

4.1 La sezione degli Urali del GCSI/NCCA e una nuova idea di arte contemporanea

Il Centro statale di arte contemporanea viene fondato nel 1992 dal Ministero della Cultura della Federazione russa sotto la direzione di Michail Mindlin e Leonid Bažanov. L'intento è quello di sviluppare l'arte contemporanea nazionale e al contempo di inserirsi nell'ambito del processo creativo globale con programmi che si svolgano sia nel contesto nazionale sia in quello internazionale. Vengono quindi aperte diverse sedi regionali al fine di promuovere e diffondere gli obiettivi del Centro anche a livello locale. Tra queste troviamo la filiale degli Urali⁴⁰⁷ del Centro statale di Arte contemporanea [*Ural'skij filial Gosudarstvennogo Centra Sovremennogo Iskusstva / UF GCSI*], inaugurata nel 1999⁴⁰⁸ (fino al 2011 filiale di Ekaterinburg del GCSI / NCCA). Nel 2020 il Centro statale di arte contemporanea viene assorbito dal Museo di stato delle belle arti Puškin di Mosca, con tutte le filiali regionali⁴⁰⁹, inclusa quella di Ekaterinburg⁴¹⁰.

Come si legge nel booklet⁴¹¹, "Its mission is introduction and dissemination of contemporary art in public urban spaces". Questo aspetto di diffusione artistica anche in contesti 'inusuali', vale a dire in vari luoghi della città non preminentemente destinati ad attività culturali, è uno degli elementi cardine che caratterizzano il Centro nello specifico e più ampiamente Ekaterinburg. Scorgiamo quindi tutti gli elementi necessari ad individuare l'essenza strategica della costituzione di una succursale 'periferica':

⁴⁰⁷ Copre il Distretto Federale degli Urali che comprende le province Chanty-Mansi, Jamalo-Nenec Kurgan, Sverdlovsk, Tjumen', Čeljabinsk.

⁴⁰⁸ Il luogo in cui viene istituito il Centro è parte integrante della storia della città: si tratta infatti di una scuola rurale la cui fondazione risale al 1911. L'edificio diviene poi la prima scuola sovietica di II grado (1921-1967), in seguito scuola serale.

<http://www.ncca.ru/articles.text?filial=5&id=408> (ultima consultazione 03.02.2022).

⁴⁰⁹ Le sedi si trovano a Vladikavkaz, Ekaterinburg, Kaliningrad, Nižnij Novgorod, San Pietroburgo, Tomsk: <https://pushkinmuseum.art/museum/branches/index.php> (ultima consultazione 01.02.2022).

⁴¹⁰ <https://pushkinmuseum.art/museum/branches/ekb/index.php> (ultima consultazione 01.02.2022).

⁴¹¹ <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/E22181> (ultima consultazione 01.02.2022).

implementare l'arte locale, aprendosi al contempo al panorama artistico internazionale.

Tra i programmi che vengono sviluppati al GCSI / NCCA di Ekaterinburg troviamo la promozione dell'interdisciplinarietà (presentando metodi e pratiche diverse dell'arte contemporanea), l'indagine della relazione tra arte, scienza e tecnologia (in collaborazione con l'Università Federale degli Urali), la ricerca dell'identità industriale (trasformando gli spazi delle fabbriche in luoghi destinati ad attività artistiche) e l'osservazione della specificità del contesto regionale degli Urali (supportando gli artisti locali e individuando le specificità territoriali).

Dal 2010 viene costituita la Biennale Industriale degli Urali [*Ural'skaja Industrial'naja Biennale*], voluta da Alisa Prudnikova, direttrice della filiale degli Urali del Centro statale di arte contemporanea. Si tratta attualmente di uno degli eventi più vivaci e interessanti nel panorama dell'arte contemporanea russa⁴¹². Ancora attivo, il programma nel 2021 ha realizzato la sesta edizione. È da notare che sin dal primo anno, i curatori del programma principale sono internazionali (nel 2010 il gruppo curatoriale è formato da Ekaterina Degot', David Riff e Cosmin Costinas), un segno distintivo che indica come l'evento abbia lo scopo di inserirsi nell'ambiente artistico globale a partire da quello regionale. Il progetto era già iniziato nel 2008 con il festival di arte contemporanea "ArtZavod"⁴¹³, sempre a cura di Alisa Prudnikova e in collaborazione con l'Alliance Française di Ekaterinburg. L'iniziativa presenta opere di artisti russi di diverse province (Perm, Samara, Čeljabinsk, Kaliningrad, Ekaterinburg) e prevede esattamente l'introduzione dell'arte contemporanea negli spazi pubblici cittadini. Su questi presupposti si basa la costituzione della Biennale industriale degli Urali come un evento il cui scopo è "to create a big project that would integrate the region into a global cultural agenda"⁴¹⁴ e dove

⁴¹² <https://uralbiennale.bm.digital/article/599384138643170243/istoriya-uralskoj-biennale> (ultima consultazione 22.01.2022).

⁴¹³ <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/E21818> (ultima consultazione 22.01.2022).

⁴¹⁴ Ronald Kolb, Shwetal A. Patel, *Questionnaire: Alisa Prudnikova*, "On curating", n. 39, 2018. Online: https://www.on-curating.org/issue-39-reader/questionnaire-alisa-prudnikova-asked-by-elizaveta-yuzhakova.html#.YiiWKC_uZao (ultima consultazione 22.01.2022).

l'industria svolge una funzione identitaria "as a basis for working with the heritage and industrial practices of the region, so that it would be representative for the location, and globally, from the point of view of development of industrial and post-industrial society"⁴¹⁵. Questa operazione è sicuramente considerevole dato che, come nota Stanislav Savickij, "A Ekaterinburg, le fabbriche occupano quasi la metà della città. Dopo il crollo dell'URSS, i giganti industriali si trasformarono in cupe zone cuscinetto. La Biennale è un tentativo di dare loro nuova vita"⁴¹⁶. La manifestazione presenta vari tipi di linguaggi espressivi, dove sebbene non sia esplicitamente indicato che si tratti di anche di arte dei nuovi media, si trovano diverse opere che vengono definite come multidisciplinari o interdisciplinari.

Tra i progetti più significativi strettamente legati all'ambito della ricerca vogliamo ricordare "In Transition Russia" organizzato da NeMe Arts Centre⁴¹⁷ di Cipro attraverso la costituzione del Museo indipendente di arte contemporanea (progetto itinerante attivo dal 2006 al 2014) e dal Centro statale di arte contemporanea (GCSI / NCCA) della Federazione Russa nelle due filiali di Mosca ed Ekaterinburg. Si tratta di un'iniziativa estremamente significativa in quanto sancisce un comune campo di interesse per i nuovi linguaggi espressivi, presentando lavori sia di artisti russi che internazionali a Ekaterinburg (16 ottobre-16 novembre 2008) e a Mosca (28 novembre-22 dicembre 2008). L'evento si colloca nell'importante tematica globale riguardante la questione identitaria nel contesto dell'arte contemporanea. Per farlo vengono mostrati lavori che si servono di diversi media, tra cui anche quelli digitali, responsabili della difficile collocazione dell'uomo nel mondo odierno. Come affermano Alisa Prudnikova e Ksenia Fedorova in apertura al catalogo:

⁴¹⁵ *ibid.*

⁴¹⁶ "В Екатеринбургe заводы занимают почти половину города. После распада СССР промышленные гиганты превратились в мрачные буферные зоны. Биеннале — попытка вдохнуть в них новую жизнь."

Stanislav Savickij, *Kolobok Maleviča i dr. Vzgljad iz Peterburga na sovremennoe iskusstvo 2010-ch godov* [*Kolobok* di Malevič e degli altri. Lo sguardo da Pietroburgo all'arte contemporanea degli anni '10], Sankt-Peterburg, Jaromir Hladik press, 2021, cit. p. 141.

⁴¹⁷ <https://www.neme.org> (ultima consultazione 20.01.2022).

“Using various media, the artists of the project IN TRANSITION RUSSIA 2008 present diverse aspects of the concept of “transit”. It is crucial for us to understand “in transition” also as “in development” – identity, and artistic identity especially, cannot be captured in terms of any given time or region. [...] Transitive identity, a global concern, is also a strong feature of Russian contemporary art that informs many conceptual works. “Inward travel” has always been the prerogative and the pith of artistic process that can display its critical and sincere vision of today’s reality. It is an artist, more than anybody else, who returns a human his/her time – time for life and transformation.”⁴¹⁸

Non solo ai fini della riflessione proposta dall’esibizione ma anche nell’ottica più ampia dello sviluppo del discorso artistico nel contesto globale, è sicuramente efficace l’unione tra una prospettiva periferica (Ekaterinburg) e un punto di vista centrale (Mosca). È chiaro, inoltre, come anche in questo caso risulti rilevante la collaborazione con enti e artisti internazionali al fine di integrare anche l’arte regionale anzitutto nella scena artistica contemporanea russa e successivamente nel panorama globale. L’apertura al confronto permette di ridefinire anche gli elementi identitari locali e nazionali, implementando progetti artistici e culturali che siano ‘autoctoni’, ovvero contestualizzati nel tessuto territoriale, sfavorendo invece modelli di importazione (sia quelli derivanti dalle capitali sia quelli europei)⁴¹⁹.

⁴¹⁸ Alisa Prudnikova, Ksenia Fedorova, *Ot sebja k sebe: iskusstvo peremeščeniĭ* [Da sé a sé: l’arte del movimento], in *In Transition Russia 2008* (catalogo della mostra: Museo di Belle Arti di Ekaterinburg, 16 ottobre-16 novembre 2008; Centro Nazionale di Arte Contemporanea di Mosca, 28 novembre-22 dicembre 2008), Limassol, Neme, cit. p.28.

⁴¹⁹ Nel 2009 Lioudmila Voropai scrive che “Il sistema artistico attualmente esistente in Russia è essenzialmente una versione beta russificata e abbreviata del sistema occidentale.”

“Сложившаяся на сегодняшний день в России художественная система по сути является русифицированной и сокращенной бета-версией системы западной.”

Lioudmila Voropai, *Beta-versija avto poesiza* [La versione beta dell’autoipoiesi], “Moskovskij Chudožestvennyj Žurnal”, nn.71-72, 2009.

4.2 L'arte dello schermo in città: il festival OUTVIDEO

Outvideo è un programma di *public art* curato da Arseny Sergeyev, che si è svolto a Ekaterinburg dal 2004 al 2012. Il progetto riguarda l'esposizione di opere di videoarte proiettate sugli schermi LED presenti in città, riprodotti esattamente come fossero pubblicità: con lo stesso volume e la stessa frequenza. Per poterlo fare viene sfruttata la prima rete di schermi LED apparsa in città. Nel 2005 oltre alla rete di schermi si offrono videoinstallazioni negli spazi commerciali della città. Nel 2006 l'evento si serve del supporto tecnico di CityVision (passando poi l'anno successivo agli schermi Morri Media) e si espande anche ad altre città della Russia, presentando questa iniziativa unica al di fuori di Ekaterinburg. Infatti, Outvideo collabora anche a Mosca con il festival di strada della videoarte "Pusto"⁴²⁰, ma viene presentato anche a Izevsk, a Kaliningrad, a Noril'sk e a Vladivostok⁴²¹.

Il festival propone un programma fitto trasmettendo in 30 giorni i 30 lavori (della durata pubblicitaria di 30 secondi) di artisti provenienti da paesi di tutto il mondo. Oltre ai più diffusi schermi pubblicitari, i video vengono mostrati nelle stazioni della metropolitana e nei bar dove vengono proposti anche alcuni progetti interattivi.

Ogni anno, il festival si conclude con la visione integrale dei lavori presentati e una premiazione del miglior lavoro che si svolge in una sala cinematografica della città. Un aspetto questo che rientra nell'idea di una strutturazione ufficiale del festival.

Il curatore Arseny Sergeyev descrive così gli scopi del festival:

"The main idea of OUTVIDEO festival is to overpass the frames of local development of Russian culture and creation of a room for social and cultural

⁴²⁰ Il Festival di strada della videoarte "Pusto" si è svolto a Mosca gli ultimi 3 giorni del mese di agosto dal 2002 al 2009. Nel 2008 il programma viene presentato anche a Jaroslavl e a Togliatti. Si veda: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D6270> ; <https://pusto-video.livejournal.com/> (ultima consultazione 22.01.2022).

⁴²¹ <https://marinarazheva.wordpress.com/category/фестиваль/page/2/> (ultima consultazione 16.01.2022).

co-operation based on modern cultural values. The network of outdoor LED screens unites different Russian cities and during the festival they have new opportunities to change their cultural identity, new perspective of cultural sphere development. The festival shows images and messages which reflect emotions and feelings of the artists in the different parts of the world. It makes people who live in the cities the festival is shown in feel themselves co-participant in global cultural processes. At the same time the project tests abilities of fast-growing urban screens industry and shows how to combine commercial use of LED screens with cultural constituent.”⁴²²

È evidente da questa dichiarazione l’interesse di Sergeyev per la funzione sociale dell’artista, come dichiarato in una recente intervista⁴²³. L’esigenza di creare un’iniziativa di tale tipo è quindi quella di rendere accessibile l’arte contemporanea (nell’essenza dei nuovi linguaggi video) a un pubblico maggiore al fine di instillare un pensiero, una riflessione riguardo ad essa e un dialogo aperto con altre realtà nazionali e internazionali (un’azione a maggior ragione rilevante quando prende avvio da un contesto regionale come quello di Ekateriburg). Il coinvolgimento del pubblico e soprattutto dei più giovani, quindi, è una componente fondamentale secondo Sergeyev, il quale auspica anche che l’evento sia di stimolo per iniziare a lavorare con il video: “Penso che più della metà del lavoro porterà studenti. E questa è una buona cosa, perché i progetti dei principianti sono molto più audaci e più interessanti”⁴²⁴. Questo tipo di accessibilità e di partecipazione è possibile proprio grazie all’intromissione nella

⁴²² Arseny Sergeyev, “OUTVIDEO” festival: Penetration of video art into LED screen network, “Screens magazine”, n. 11, 2006. Online: <http://www.screens.ru/en/2006/11.html> (ultima consultazione 14.01.2022).

⁴²³ Arseny Sergeyev, *O tom, kak chudožnik stal kuratorom* [Come l’artista è diventato curatore], 18.06.2021. Online: <https://eusp.org/news/arseny-sergeev-o-tom-kak-khudozhnik-stal-rabotat-kuratorom> (ultima consultazione 16.01.2022).

⁴²⁴ “Думаю, что более половины работ принесут именно студенты. И это хорошо, потому что проекты начинающих гораздо смелее и интереснее. Но придется ужесточить требования к технической стороне”.

<https://www.e1.ru/text/culture/2004/10/08/51613331/> (ultima consultazione 16.01.2022).

vita quotidiana: utilizzare la stessa invadenza, la stessa pervasività degli spot pubblicitari, per dedicare però spazio e tempo alla cultura.

“It turned out that “on equal terms” integration in context of commercial advertising not only increases the attractiveness of the on-going advertising flow but also gives modern art an opportunity to function as social constituent which in current situation of absence of modern art areas in Russia seems to be unrealizable.”⁴²⁵

L’idea delle immagini riprodotte, la cui qualità talvolta va perdendosi ma che anche per questo risultano più accessibili e più trasversali (‘democratiche’), ci permette di riprendere la teoria delle cosiddette *poor images*⁴²⁶, così come descritte dall’artista Hyto Steyerl.

⁴²⁵ Arseny Sergeev, “OUTVIDEO” festival.

⁴²⁶ “The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution.

The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletarian in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance. The poor image tends towards abstraction: it is a visual idea in its very becoming.

The poor image is an illicit fifth-generation bastard of an original image. Its genealogy is dubious. Its filenames are deliberately misspelled. It often defies patrimony, national culture, or indeed copyright. It is passed on as a lure, a decoy, an index, or as a reminder of its former visual self. It mocks the promises of digital technology. Not only is it often degraded to the point of being just a hurried blur, one even doubts whether it could be called an image at all. Only digital technology could produce such a dilapidated image in the first place.

Poor images are the contemporary Wretched of the Screen, the debris of audiovisual production, the trash that washes up on the digital economies’ shores. They testify to the violent dislocation, transferrals, and displacement of images—their acceleration and circulation within the vicious cycles of audiovisual capitalism. Poor images are dragged around the globe as commodities or their effigies, as gifts or as bounty. They spread pleasure or death threats, conspiracy theories or bootlegs, resistance or stultification. Poor images show the rare, the obvious, and the unbelievable—that is, if we can still manage to decipher it.”

Hito Steyerl, *In Defense of the Poor Image*, “e-flux Journal”, n. 10, 2009. Online: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (ultima consultazione 20.01.2022).

“Twenty or even thirty years ago, the neoliberal restructuring of media production began slowly obscuring non-commercial imagery, to the point where experimental and essayistic cinema became almost invisible. As it became prohibitively expensive to keep these works circulating in cinemas, so were they also deemed too marginal to be broadcast on television. Thus they slowly disappeared not just from cinemas, but from the public sphere as well. Video essays and experimental films remained for the most part unseen save for some rare screenings in metropolitan film museums or film clubs, projected in their original resolution before disappearing again into the darkness of the archive.”

427

Portare le immagini in movimento nello spazio pubblico risulta quindi essere una maniera di restituire loro libertà e dignità.

4.3 L'arte digitale in contesti culturali inusuali: il Centro El'cyn

Un'istituzione recente che si stabilisce immediatamente come polo culturale centrale nel panorama artistico di Ekaterinburg è sicuramente il Centro El'cyn⁴²⁸. Si tratta di un polo museale in cui viene conservato l'archivio del presidente della Federazione Russa Boris El'cyn. Però è più di questo. Infatti, al suo interno vengono organizzate numerose iniziative culturali destinate sia a un pubblico adulto sia ai più piccoli, sia con programmi educativi (lezioni, conferenze, presentazioni) sia con eventi di intrattenimento (spettacoli teatrali, proiezioni cinematografiche, concerti). Questo tipo di impostazione dimostra la volontà di creare un luogo di connessione per la popolazione cittadina.

⁴²⁷ *ibid.*

⁴²⁸ Infatti, è stato inserito anche nel volume di recente pubblicazione dedicato ai musei europei che hanno avuto un impatto sulla città (un capitolo è offerto anche al Yaroslavl Art Museum, candidato per la Russia del 2016).

Mark O'Neill, Jette Sandahl, Marlen Mouliou (a cura di), *Revisiting Museums of Influence*, London, Routledge, 2020.

Il Centro ha vinto nel 2017 il premio come miglior museo europeo The Kenneth Hudson Award For Institutional Courage And Professional Integrity⁴²⁹, la prima volta che viene aggiudicato da un museo russo. Come si legge dalla dichiarazione dell'European Museum Forum:

“The museum of the First President of Russia Boris Yeltsin boldly presents a significant period in the history of Russia. It covers the dismantling of the Soviet Union and the birth of the new Russia without trying to glorify that time or its protagonists. The dramatic story is thematically arranged around a central plaza, in seven areas each representing a critical day in the main story and in the President Boris Yeltsin's life. The exhibition is emotionally engaging, intense, and makes use of multiple information channels. The Yeltsin Museum raises questions and provokes debate around issues such as democracy, freedom and liberty of speech. It is both a memorial to a high caliber politician and a chronicle of the most dramatic period in living memory, which leads visitors to draw their own conclusions on Russian history.”⁴³⁰

La progettazione dell'edificio è stata affidata all'architetto di fama internazionale Boris Bernaskoni⁴³¹. La struttura dalla linea dinamica presenta una facciata in lamiera perforata che ne permette l'illuminazione grazie a luci a led poste tra la parete di vetro e la lastra metallica. Dall'esterno quindi lo stabile ricorda immediatamente la costruzione che ospita il museo di Ars Electronica a Linz, un elemento che avvicina la città industriale austriaca a quella russa.

Le nuove tecnologie vengono anzitutto integrate nello spazio espositivo per espandere le possibilità di fruizione e di coinvolgimento da parte del pubblico. Questo fattore è il più determinante nelle scelte curatoriali applicate dal Centro. Un altro elemento considerevole a proposito dell'arte dei nuovi media è

⁴²⁹ <https://www.europeanforum.museum/en/winners/kenneth-hudson-award/> (ultima consultazione 20.01.2022).

⁴³⁰ Purtroppo, questa è disponibile solo sulla pagina Facebook dell'European Museum Forum, nell'album dedicato all'evento: della quale abbiamo traccia solo su Facebook <https://m.facebook.com/EuropeanMuseumForum/photos/a.10155179702324827/10155179705534827/?type=3> (ultima consultazione 20.01.2022).

⁴³¹ <http://bernaskoni.com/projects/yeltsincenter> (ultima consultazione 20.01.2022).

l'attenzione rivolta all'Avanguardia di inizio secolo scorso. La presentazione di artisti e opere avanguardisti in un contesto nuovo e dinamico permette l'identificazione e la ricostruzione del legame con le nuove tecnologie.

Nel 2021 viene fondata una filiale dell'archivio dell'arte russa (RAAN), un'operazione altamente significativa. L'iniziativa permette di raccogliere e conservare l'arte locale e di registrare i processi storico-artistici della regione⁴³².

Il 5 ottobre 2021 si svolge anche "The First Offline Conference of the Russian Art Archive Network"⁴³³, a dimostrazione della sinergia operata tra enti dislocati. Infatti il progetto RAAN è un progetto del Garage Museum for Contemporary Art di Mosca che dalla sua creazione nel 2012 si è sviluppato includendo partner nazionali (il centro B. El'cyn di Ekaterinburg, il centro culturale TsK19 di Novosibirsk, il museo di arte contemporanea di Perm – PERMM, il museo d'arte di Togliatti, il centro tipografico per l'arte contemporanea di Krasnodar) ma anche internazionali (Research Centre for East European Studies dell'Università di Brema, Germania; Zimmerli Art Museum all'Università Rutgers di New Brunswick, USA)⁴³⁴.

Lo stesso anno, inoltre, il Centro collabora con il festival organizzato da Rosbank in diverse città della Russia (Mosca, San Pietroburgo, Ekaterinburg, Krasnodar, Krasnojarsk, Nižnij Novgorod) nell'ambito della Biennale dei giovani artisti di Mosca⁴³⁵ viene presentato un programma di *digital public art* a tema "Gorod buduščego" [La città del futuro]⁴³⁶. Le opere (selezionate tramite call) sono presentate attraverso la realtà aumentata (AR) nel contesto urbano, interagendo con le infrastrutture digitali presenti all'interno delle città interpretando in modo attuale il concetto di *public art*.

⁴³² <https://yeltsin.ru/affair/Davaj-postroim-lodku-voda-pridyot-potom/?id=5114> (ultima consultazione 14.01.2022).

⁴³³ <https://garagemca.org/en/event/the-first-offline-conference-of-the-russian-art-archive-network> ; <https://yeltsin.ru/affair/Pervaya-konferenciya-Seti-arhivov-rossijskogo-iskusstva/> (ultima consultazione 20.01.2022).

⁴³⁴ <https://russianartarchive.net/en/about> (ultima consultazione 20.01.2022).

⁴³⁵ La prima edizione si è svolta dall'1 al 31 luglio 2008. Sebbene già dal 2002 al 2006 si fosse svolto annualmente il festival per i giovani artisti "Stoj! Kto idet?" [Fermo! Chi va là?]. <http://www.ncca.ru/events.text?filial=2&id=30> (ultima consultazione 20.01.2022).

⁴³⁶ <https://yeltsin.ru/news/Festival-cifrovogo-pablik-arta-v-Elcin-Centre/> (ultima consultazione 24.01.2022).

Grazie alla struttura di cui dispone e alle collaborazioni avviate, ci si può aspettare che nei prossimi anni il Centro El'cyn si attesti come luogo cardine dello sviluppo dell'arte contemporanea locale e dell'arte dei nuovi media.

Conclusioni

Il lavoro di ricerca si è dimostrato efficace nell'ampliare l'ambito disciplinare sia a livello terminologico e metodologico sia per quanto riguarda il contesto culturale in analisi. Lo studio, quindi, traccia adeguatamente le tappe fondamentali di sviluppo dell'arte dei nuovi media in Russia. L'idea di indagare una genealogia che prevede l'utilizzo della tecnologia in ambito artistico si è rivelata vitale e imprescindibile. Riprendiamo dunque gli obiettivi del lavoro annunciati in apertura al testo per tracciare i risultati della ricerca:

1. Stabilire una terminologia e una metodologia appropriate.

I concetti metodologici e i termini introdotti nel primo capitolo hanno evidenziato le difficoltà nella definizione del campo. Tale problematicità è determinata dal fatto che la disciplina è ancora in evoluzione e in fase di dibattito e avanzamento su scala internazionale. La scelta quindi di utilizzare il termine 'nuovi media', dettagliatamente giustificata all'interno del primo capitolo, è un tentativo di chiarire l'argomento della ricerca affinché possa essere traslato coerentemente anche in contesti diversi da quello europeo. Infatti, è risultato evidente come l'intercambiabilità della terminologia disciplinare di matrice anglofona condizioni anche l'ambito in territorio russo. L'idea è quindi quella di servirsi di un termine ampio, capace di rendere diversi significati. Questo risulta opportuno al fine di superare le difficoltà poste dalla marginalizzazione del campo che riguardano sia la disciplina di per sé sia l'area geografica in esame. Per tale ragione è stato proposto dapprima il dibattito anglofono e gli esempi di alcune iniziative occidentali proseguendo poi con il caso di studio dell'area

selezionata. Tale procedimento non presuppone un'analisi comparativa bensì una rifocalizzazione del tema trattato.

2. Individuare delle connessioni con le fonti storiche di questo fenomeno.

La ricerca di un'arte sinestetica avviata dall'Avanguardia di inizio secolo scorso, così come la visione cibernetica introdotta da alcuni artisti, sono principi che hanno sicuramente stabilito le basi per lo sviluppo successivo dell'arte a confronto con le tecnologie digitali. Sancire la circolarità del pensiero dell'Avanguardia è doveroso per l'analisi della pratica artistica in Russia. Come afferma Olga Shishko infatti:

“L'arte dei media sembrava agli artisti degli anni '90 un'arte indissolubilmente legata all'avanguardia dell'inizio del XX secolo e al concettualismo, principalmente in relazione al concetto di “libertà”. La libertà come esistenza nelle zone di confine, la ricerca di un'altra realtà, la teoria della dualità di qualsiasi realtà. La logica continuazione del lavoro con i nuovi media erano le strategie conosciute per l'arte dell'avanguardia e del concettualismo: il gioco con i paradossi della coscienza, le trappole testuali, catturare territori di confine, rendere co-autore lo spettatore, abbandonare i media tradizionali a favore dell'“intangibilità e fugacia”, delle forme instabili e di breve durata dell'attività artistica. L'arte dei media sembrava essere la componente più rilevante dell'arte contemporanea, continuando le principali strategie del XX secolo.”⁴³⁷

⁴³⁷ “Медиаарт казался художникам 90 х искусством, неразрывно связанным с авангардом начала XX века и концептуализмом, главным образом в отношении к понятию «свобода». Свобода как существование в пограничных зонах, поиск иной реальности, теория двойственности любой реальности. Логичным продолжением работы с новыми медиа были стратегии, известные по искусству авангарда и концептуализма: игра с парадоксами сознания, ловушками текста, захват пограничных территорий, соавторство со зрителем, отказ от традиционных носителей в пользу «нематериальности и мимолетности», нестабильных и недолговечных форм художественной активности. Медиаарт казался наиболее актуальной составляющей современного искусства, продолжающей основные стратегии XX века.”

Olga Shishko, *O medial'nych vozmožnostjach mifa* [Sulle possibilità mediali del mito], cit. pp. 13-14.

Ricongiungere le idee che hanno origine in Russia tra la fine del XIX e l'inizio del XX sec. con la pratica artistica sviluppatasi negli ultimi decenni del '900 supporta la concezione del fluire dei pensieri artistici, sia nel tempo che nello spazio (tra Europa e Russia ad esempio).

3. Riconoscere degli antecedenti a questa pratica artistica.

Nel tracciare una genealogia dell'utilizzo delle nuove tecnologie in ambito artistico attestiamo inoltre un collegamento con l'arte performativa. Attraverso l'analisi di alcuni esempi osserviamo come l'utilizzo della tecnologia trovi riscontro anche nella pratica di alcuni gruppi artistici degli ultimi decenni del secolo scorso. Tale indagine permette di riconoscere l'ampliamento di alcune ricerche di origine avanguardista e di scoprire le prime applicazioni delle nuove tecnologie in ambito artistico in Russia. A partire da questi punti si rende necessario considerare le dinamiche socioeconomiche e culturali che determinano la caratterizzazione dello sviluppo dell'arte dei nuovi media in Russia. Appuriamo come la mancanza di un sostegno istituzionale duraturo non solo nell'attività espositiva ma anche nei programmi educativi contraddistingue la specificità della new media art ai suoi esordi in Russia.

4. Analizzare l'istituzionalizzazione del fenomeno sulla base di casi di studio selezionati.

I casi di studio selezionati si sono rivelati efficaci nel delineare la necessità di ricostruire alcune tappe fondamentali che hanno permesso la diffusione della pratica artistica al confronto con le nuove tecnologie in Russia. Gli esempi dimostrano l'esigenza di creare un sistema organico istituzionale che riconosca e sostenga l'arte dei nuovi media, analogamente a quanto verificatosi in Europa. Di fondamentale importanza è d'altro canto l'impegno alla realizzazione di programmi educativi oltre che di progetti espositivi, al fine di creare una rete internazionale e di introdurre in territorio nazionale nuove tematiche e il discorso critico nell'ambito. Le iniziative analizzate si sono rivelate in linea con le necessità imposte dalla pratica artistica in questione a livello internazionale. Infatti, un problema che riguarda la pratica artistica su scala

globale è che l'assimilazione dell'arte dei nuovi media nelle organizzazioni istituzionali dell'arte contemporanea, sebbene permettano un riconoscimento in ambito artistico (storiografico e linguistico), rappresentano altresì un limite al suo sviluppo in senso stretto. Quasi tutte le iniziative regionali considerate sono sviluppate con il sostegno istituzionale governativo, sia federale che distrettuale. Da un lato quindi tale operazione determina l'introduzione e la diffusione dell'arte contemporanea internazionale in territori considerati 'periferici' e al contempo genera un impulso allo sviluppo dell'arte contemporanea nazionale. Dall'altro lato però si riscontrano alcune limitazioni nel campo specifico dei nuovi media: se com'è stato rilevato gli artisti (soprattutto i più giovani) possono sentirsi meno giudicati nella sperimentazione nei contesti regionali, è vero però che avrebbero bisogno di supporto *ad hoc* quando si tratta delle nuove tecnologie (laboratori, workshop, seminari che favoriscano l'incontro non solo con tecniche differenti ma anche con diversi specialisti). Ad ogni modo è difficile prevedere come si evolverà la situazione nelle regioni, possiamo presumere che continui il suo sviluppo anche in questo senso.

Inoltre, i casi presentati evidenziano una peculiarità decisiva nella gestione dell'arte e della cultura in Russia che riguarda la predominanza femminile, anche in ruoli di prestigio. A differenza della situazione europea, infatti, le maggiori istituzioni museali in territorio russo sono guidate da donne. Come esposto nel paragrafo dedicato al Kiber-femin-klub, il lavoro delle donne durante i tumultuosi anni '90 in Russia è stato imponente, non solo nell'ambito della vita quotidiana ma anche in campo culturale. L'attività che dapprima le vede coinvolte a titolo gratuito viene in seguito sponsorizzata e patrocinata da alcune donne dell'élite oligarchica russa⁴³⁸.

La situazione del sostegno economico alle associazioni artistiche delineata all'interno dei capitoli 2, 3 e 4 del dato lavoro, viene ben riassunta dalle parole di Marina Koldobskaya:

⁴³⁸ Per approfondire si veda: Jennifer Milam, "Art Girls": *Philanthropy, Corporate Sponsorship, and Private Art Museums in Post-Communist Russia*, "The Thoughtful Museum", vol. 56, n. 4, 2013.

“Negli anni '90 si lavorava senza soldi. Era l'economia dei legami e dell'entusiasmo.

Negli anni Zero si lavorava con pochi soldi. Era l'economia dei legami e delle competenze convertite in denaro.

Negli anni Dieci si lavora con i soldi veri. Questa è l'economia dei legami e del conformismo.”⁴³⁹

Consci che lo studio avrebbe potuto riguardare più specificamente l'analisi estetica delle opere artistiche, riteniamo che l'esigenza di focalizzare la tesi su una prospettiva più storiografica riguardante gli eventi (impostazione determinata soprattutto dalle circostanze esterne che hanno caratterizzato il periodo della ricerca) si sia infine rivelata idonea. Infatti, ulteriori approfondimenti potranno prevedere infatti l'esame specifico delle opere di new media art prodotte da artisti russi e in Russia ma tale lavoro risulta essere la base necessaria inserendosi come tassello aggiuntivo alla ricerca già affrontata sulla video arte russa.

Al termine della ricerca rimangono insoluti alcuni punti che necessitano un esame ulteriore: l'approfondimento della pratica artistica nei diversi contesti regionali, l'analisi di opere di new media art realizzate da artisti russi.

Non abbiamo trattato le opere da un punto di vista estetico e abbiamo preferito impostare lo studio cercando di ricostruire un quadro storiografico omogeneo, tentativo come si è visto in parte già affrontato soprattutto da MediaArtLab di Mosca e con uno sguardo rivolto al futuro che crea nuovi legami secondo l'approccio di Cyland di San Pietroburgo.

⁴³⁹ “В девяностые работали без денег. Это была экономика связей и энтузиазма.

В нулевые работали с очень малыми деньгами. Это была экономика связей и компетенций, конвертируемых в деньги.

В десятые работают с реальными деньгами. Это экономика связей и конформизма.”

Marina Koldobskaya in Stanislav Savickij, *Kolobok Maleviča i dr. Vzgljad iz Peterburga na sovremennoe iskusstvo 2010-ch godov* [Kolobok di Malevič e degli altri. Lo sguardo da Pietroburgo all'arte contemporanea degli anni '10], Sankt-Peterburg, Jaromir Hladik press, 2021, cit. p.116.

È evidente che lo studio proposto si rivela nella sua parzialità data la complessità del fenomeno attualmente in evoluzione. Negli anni della ricerca sono molte le iniziative che si sono sviluppate, tra queste ne segnaliamo alcune come ad esempio a Kazan' il TAT CULT LAB media art⁴⁴⁰ (con il sostegno del Ministero della cultura della Federazione russa) e la mostra "Luce" dedicata agli esperimenti dei musicisti della luce musica di Kazan' con i materiali di archivio di Galeev⁴⁴¹ (organizzata grazie al Fondo presidenziale per le iniziative culturali), a Mosca il laboratorio Arte e scienza della Galleria di stato Tret'jakova⁴⁴² e a San Pietroburgo, all'Università europea, l'inizio dell'attività dell'archivio online di arte 'interdisciplinare'⁴⁴³. Al momento quindi stiamo assistendo effettivamente all'istituzionalizzazione e al sostegno regolare della pratica artistica in Russia, il che conferma la validità della tesi della ricerca avendo attestato il ruolo sostanziale delle prime esperienze autonome nel campo nella promozione e diffusione dell'arte dei nuovi media.

⁴⁴⁰ "The TAT CULT program is a set of events and special projects aimed at supporting and promoting modern Tatar culture. The mission of the project is to bring Tatar art to a qualitatively new and competitive level, and to integrate the Tatar language into international culture."

<https://www.behance.net/gallery/93999679/Identity-for-TAT-CULT-LAB-MEDIAART-2019> (ultima consultazione 05.02.2022).

⁴⁴¹ <https://vystvka--lucevidimaya-muz.timepad.ru/event/1926980/> (ultima consultazione 05.02.2022).

⁴⁴² "Dal 2008, laboratorio Art & Science collega arte e Scienza. Nel 2021, Il laboratorio è parte della galleria statale Tret'jakov e ha aperto un nuovo spazio espositivo nell'ala occidentale della nuova Tret'jakov."

"С 2008 года LABORATORIA Art&Science соединяет искусство и науку. В 2021 году Laboratoria стала резидентом Государственной Третьяковской галереи и открыла новое выставочное пространство в Западном крыле Новой Третьяковки."

<https://laboratoria.art> (ultima consultazione 05.02.2022).

⁴⁴³ Progetto "Otkrytaja baza dannyh mezhdisciplinarnogo iskusstva v Rossii" [Database aperto di arte interdisciplinare in Russia] della facoltà di storia delle arti dell'Università europea di San Pietroburgo vincitore di una borsa premio del Fondo presidenziale. Da notare in questo caso l'utilizzo del termine 'interdisciplinare' che "è usato come un concetto che unisce gli esperimenti artistico-tecnologici e la scienza presentati nel territorio delle istituzioni artistiche e scientifiche".

"Термин "междисциплинарное искусство" в данном случае используется как понятие, объединяющее художественно-технологические эксперименты и науку, представленные на территории художественных и научных институций."

<https://eusp.org/news/eu-vyigral-grant-na-sozdanie-onlayn-arkhiva-mezhdisciplinarnogo-iskusstva-rossii> (ultima consultazione 05.02.2022).

Queste conclusioni vengono scritte in un momento storico tragico. Trattare di arte e di cultura e della sua istituzionalizzazione quando si assiste alla sofferenza umana sembra un'azione superflua. In questo lavoro però abbiamo dimostrato come il dialogo e il confronto libero e aperto sia essenziale per lo sviluppo delle idee e delle pratiche artistiche. Abbiamo anche comprovato però come sia complesso resistere per chi opera in maniera indipendente, senza la sicurezza di un sostegno ufficiale e duraturo. Anche in quest'ambito ci sarebbe ancora molto da studiare e per farlo si dovrebbe avere la possibilità di viaggiare, di osservare il sistema culturale da vicino, di vedere le opere, parlare con gli artisti e consultare i materiali non digitalizzati.

Appendice A – Interviste

Sabine Hänsgen

Sabine Hänsgen (1955) si occupa sia di ricerca scientifica, nell'ambito della slavistica e della cultura dei media, sia di ricerca artistica, come curatrice e come artista concettuale. Vive e lavora in Germania ma ha anche vissuto in Unione Sovietica, a Mosca, grazie a una borsa di ricerca al VGIK – *Vserossiskij Gosudarstvennyj Institut Kinematografii* [Istituto statale panrusso di cinematografia]. In quell'occasione, nel 1984, entra in contatto con il gruppo Azioni Collettive e ne diventa membro stabile. Ha pubblicato molti testi riguardo le performances del gruppo e l'arte concettuale di Mosca.

Intervista via mail: 03.02.2022.

M.R. È stato scritto molto riguardo alla sua esperienza con KD. Pensa che ci sia stata una mitizzazione della vicenda? Potrebbe descrivere le vicissitudini che l'hanno portata a conoscere il gruppo?

S.H. Al di là di una mitizzazione che può derivare dalla distanza temporale nella narrazione della storia dell'arte, cercherò di ricordare le circostanze fattuali in cui sono venuta a conoscenza delle azioni collettive.

Nel 1982-1983, mi trovavo a Mosca grazie a una borsa di studio dalla Rheinisch-Westfälische Auslandsgesellschaft Dortmund (un'istituzione che si occupava proprio di scambi tra la Germania occidentale e l'Unione Sovietica) per studiare la lingua russa all'Istituto Puškin. Lì le classi univano studenti che

venivano da tutto il mondo, principalmente Europa occidentale, Asia, America Latina. Una delle mie colleghe veniva dal Venezuela e aveva studiato a Parigi dove era diventata corrispondente per la rivista d'arte "A-Ja": è stata lei a farmi conoscere in maniera concreta gli artisti della scena culturale non ufficiale. All'epoca la cultura in Unione Sovietica era davvero schizofrenicamente divisa, come la descriveva Boris Groys: all'Istituto Puškin mi rapportavo con la cultura ufficiale sovietica mentre nei circoli artistici mi immergevo nella cultura non ufficiale. Quest'ultima era un ambiente impenetrabile, dovevi conoscere qualcuno che ti raccomandasse agli altri. Dopo il primo incontro sono stata regolarmente invitata alle mostre che si tenevano negli appartamenti o negli studi degli artisti. Si svolgevano in questo modo anche i dibattiti, le letture di poesia e gli spettacoli. Le informazioni sugli incontri venivano diffuse tramite passaparola.

A dire il vero però ho saputo di Azioni Collettive prima che arrivassi a Mosca. Avevo letto di loro su alcune riviste, in un articolo di Felix Philipp Ingold sulla rivista svizzera "Kunstnachrichten" e avevo letto la documentazione della Biennale di Venezia del 1977 su "Flash Art".

Ho partecipato per la prima volta alle azioni collettive dopo sei mesi con *Vychod* [Uscita] il 20 marzo 1983. Da quello che avevo letto sulle azioni mi aspettavo un "viaggio fuori città", una performance minimalista svolta in un campo di neve intonso come palcoscenico. Tuttavia, queste aspettative sono state completamente deluse quando noi partecipanti che ci trovavamo a una fermata sulla via Puškin siamo stati invitati a fare un giro con il filobus ma quando siamo saliti ci è stato detto: "Scendiamo alla prossima fermata!". Ci diedero una busta di carta con un biglietto con scritto "L' U S C I T A è avvenuta il 20 marzo 1983, alle 12:24. Grazie per la collaborazione"⁴⁴⁴. Più tardi capii che a darmi il biglietto di partecipazione era stato Andrej Monastyrskij. Quella busta per me era più di un documento che confermava la mia partecipazione: in qualche modo sanciva un legame con il gruppo, come se avessi assunto un qualche ruolo. Fino a quel

⁴⁴⁴ "В Ы Х О Д состоялся 20 марта 1983 г. в 12 час. 24 мин. Благодарим за участие в его организации".

<https://conceptualism.letov.ru/KD-actions-23.html>

momento non avevo ancora parlato di persona con Andrej Monastyrskij, ne ho avuto l'occasione solo più tardi, in primavera, quando Vadim Zacharov ci ha portati nel suo appartamento. È lì che sono anche venuta a conoscenza dell'esistenza di un'ampia documentazione delle Azioni Collettive: testi descrittivi, narrazioni dei partecipanti, saggi teorici, discussioni, foto, diagrammi ecc.

All'epoca mi interessava in particolar modo l'ambito della comunicazione nel contesto della cultura non ufficiale di Mosca in quanto tipologia specifica di una sfera di comunicazione intima. Questa era per me la base di Azioni Collettive, che si fondavano sulla partecipazione e costituivano un polo opposto rispetto all'Occidente dove all'epoca la cultura era dominata dal consumismo.

Già l'anno seguente durante il mio lungo viaggio a Mosca, ho preso parte ad una delle azioni e l'ho documentata anche in video (*Mondo russo*).

M.R. Miticamente lei ha portato con sé una videocamera. L'aveva portata per il suo lavoro o perché era già in contatto con gli artisti?

S.H. Ho iniziato a sviluppare la mia idea di documentare la vita della cultura non ufficiale sovietica già la prima volta che studiai a Mosca nel 1982-83. Allora ero entrata in contatto con diversi artisti concettualisti, per cui quando tornai nel 1984 iniziai a registrare.

Nonostante all'epoca tutti i mezzi tecnici di riproduzione fossero controllati rigidamente dallo Stato in quanto percepiti come minaccia per la propaganda sovietica, riuscii a portare con me una videocamera Blaupunkt. Per me il video costituisce un mezzo adatto all'archiviazione e alla conservazione della memoria. In particolare, mi interessava registrare ciò che era a rischio di distruzione e di oblio a causa di atti di repressione.

D'altra parte, si trattava di un'attività che coincideva con la mia precedente area di interesse, ovvero la documentazione di testi scritti e di documenti sonori. L'interesse per la videoarte è legato alla mia regione di origine (Reno-Ruhr), dove da studente mi muovevo per mostre, concerti, letture e così

via e dove ho avuto modo di conoscere la prima videoarte ad esempio al Kölnischer Kunstverein, dove Wulf Herzogenrath promuoveva lo sviluppo della new media art (Nam June Paik, Wolf Vostell ecc.), o alla Kunsthalle Düsseldorf (Joseph Beuys, la scena di Düsseldorf) e al Von der Heydt-Museum Wuppertal (Fluxus).

Sono entrata in contatto per la prima volta con il video in relazione al mio lavoro accademico nella Germania occidentale, in particolare durante la preparazione della mia tesi di laurea (Sulla cultura del montaggio sovietico negli anni '20) e della mia tesi di dottorato (Sulla storia del cinema sovietico degli anni '60 e '70) per la quale ho anche ottenuto una borsa di studio alla Scuola di cinematografia di Mosca VGIK nel 1984-1985.

La situazione mediatica sovietica a metà degli anni '80 è difficile da immaginare oggi in quanto determinata dalla completa assenza del video. Io stessa non ho mai visto una videocamera per uso privato in URSS, al VGIK avevo avuto a che fare solo con il film e in alcun modo con il video.

La mia videocamera Blaupunkt era probabilmente una delle prime videocamere a Mosca, di sicuro lo era nella scena culturale non ufficiale. So che intorno al 1986 il fotografo Sergej Borisov ha iniziato a video documentare gli artisti di Mosca. Anche io ho cercato di registrare in maniera metodica le dinamiche di comunicazione estetica del circolo del Concettualismo di Mosca tenendo conto dei vari generi e forme (poesia, performance, visite in studio, discussioni...).

M.R. Da dove deriva l'idea di registrare *Conversazione con una lampada*? Dov'è stato mostrato il video?

S.H. Antonio Geusa considera *Conversazione con una lampada* come l'inizio della videoarte in Russia e ha presentato il video nelle varie mostre allestite inerentemente alla storia della video arte. Bisogna notare però che questo video era stato registrato come uno studio in preparazione del progetto *Mondo*

*russo*⁴⁴⁵. Si trattava di fatto di un test tecnico in quanto le riprese poi sarebbero state fatte all'aperto in condizioni difficili (neve e molte persone).

Conversazione con una lampada è il primo video che ho registrato a Mosca e Andrej Monastyrskij dimostrò particolare interesse nei confronti del nuovo medium. Abbiamo allestito nel soggiorno del suo appartamento un set che prevedeva solo l'interprete, la videocamera e la lampada.

Andrej Monastyrskij si esibisce in un'improvvisazione poetica basata sul testo che aveva scritto una decina di anni prima *Ja slyšu zvuki* [Sento suoni].

Il video è stato presentato in diverse mostre personali di Andrej Monastyrskij⁴⁴⁶.

M.R. Crede che quel che stavate facendo all'epoca fosse percepito come nuovo o 'solo' come sperimentazione? Qual è stato l'impatto delle nuove tecnologie sulle azioni del gruppo?

S.H. Ho voluto provare a sperimentare con il dispositivo video poiché in qualità di ricercatrice mi occupavo del cinema dell'Avanguardia degli anni '20 e mi interessava sondare la possibilità di una nuova area di conoscenza, di percezione e di comportamento. Questo era possibile farlo nella Mosca degli anni '80 in cui in quanto il video come medium non era ancora diffuso e poteva stimolare nuove riflessioni.

Credo che la potenzialità del video in quanto medium derivi dal fatto che la creazione di un atto e la sua riproduzione sono strettamente interrelate. La persona che registra infatti non è solo dietro alla telecamera ma è anche

⁴⁴⁵ Una delle azioni centrali del gruppo è *Russkij mir* [Mondo russo] (1985). La versione integrale del video è conservata nell'archivio di KD. Hanno preso parte all'azione i protagonisti del concettualismo di Mosca come Il'ja Kabakov, Dmitrij Prigov, Irina Nachova, Vladimir Sorokin, Sergej Anufriev, Jurij Leiderman, Vadim Zacharov. Il video è stato presentato in molte mostre del gruppo (una su tutte è la presentazione alla Biennale di Venezia del 2011) ed è parte di collezioni internazionali quali la Tate Gallery, Reina Sofia, Garage di Mosca.

⁴⁴⁶ Ad esempio, la retrospettiva nel 2010 al Moscow Museum of Modern Art (MMOMA) organizzata in collaborazione con Victoria — The Art of Being Contemporary Foundation; oppure la mostra "Poetry & Performance. The Eastern European Perspective", di cui sono co-curatrice. Si veda: <http://www.performanceart.info/exhibitions/poetry-performance/>.

all'interno dell'azione, per cui si stabilisce già un'interazione. Così come anche chi viene registrato è sia soggetto sia oggetto della situazione dato che può vedere cosa viene registrato e di conseguenza decidere di cambiare posizione.

La videocamera è un mezzo dialogico, secondo me in questo risiede la sua funzione politica, nel fatto che può sia provocare una situazione sia instaurare un dialogo con questa. Perciò era importante lavorare in maniera indipendente dall'apparato statale di censura anche da un punto di vista estetico, ovvero nel modo in cui la videocamera viene utilizzata. Questo punto è una critica ai mass media rivolta a livello internazionale, sia alla cultura commerciale dell'Occidente sia a quella ideologica orientale.

La documentazione video di Azioni collettive è iniziata con la mia videocamera, e questa mia intensa attività alla fine si è trasformata in un'attività artistica a sé stante.

Bisogna ricordare che nelle azioni del collettivo il confine tra partecipanti e autori non era nettamente definito. Quando un'azione era ideata da un partecipante ed era supportata dal gruppo, allora il suo nome veniva indicato come primo nella lista degli autori. Il mio personale contributo in questo senso è visibile in alcune performance del 1989 in cui il video è il tema centrale dell'azione (per la prima volta sono stata designata come autore di Azioni Collettive): *E. Elaginoj (Mesto s''emki)* [A E. Elagina (Il luogo della ripresa)] e *S. Romaško (Video)* [A S. Romaško (Video)]⁴⁴⁷.

Negli anni '90 il lavoro è continuato nella creazione di una videoteca al Moscow Archive of New Art (M.A.N.I.)⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Questo tipo di azioni sono state esportate poi in Germania negli anni '90. Per approfondire si veda: Sabine Hänsegn, *Polaroid – Link – Means for a Series. Three Performances from the Videothèque of the Collective Actions Group: Dedications to Inspection Medical Hermeneutics*, in *Extending the Dialogue*, Urška Jurman, Christiane Erharter, Rawley Grau (a cura di), Ljubljana / Berlin / Wien, 2016, pp. 210-239.

⁴⁴⁸ Una parte della videoteca è stata presentata alla mostra "M.A.N.I. Museum Video Archive" alla Gallery Obscuri Viri di Mosca (1996) e figura nella collezione del Centro Statale di Arte Contemporanea (GCSI / NCCA) di Mosca. Per approfondire si veda: <https://www.sabine-haengen.de/pdfs/HaengenVideothekMANIMuseumWebsite.pdf>

Antonio Geusa

Antonio Geusa (1971), dopo essersi laureato in lingue e letterature straniere all'Università di Bari, studia Media Arts e ottiene il titolo di dottore di ricerca presso la Royal Holloway University of London. La sua tesi sulla video arte russa è diventato un libro il cui valore è riconosciuto a livello internazionale. La pubblicazione è avvenuta in concomitanza con l'organizzazione di tre mostre (come tre sono i volumi che compongono l'edizione) al MMoMA – Moscow Museum of Modern Art tra il 2007 e il 2010. Nel 2010 il libro vince il premio “*Innovacija*” nella categoria “Teoria, critica, storia dell’arte”. A.G. attualmente vive e lavora a Mosca come curatore indipendente e critico d’arte. È inoltre autore di molteplici pubblicazioni e conferenze sul tema della media art russa.

Intervista via mail: 19.01.2022.

M.R. La sua antologia sulla videoarte russa è un testo fondamentale per lo studio della pratica artistica in territorio russo. Come mai si è occupato di videoarte e di new media art?

A.G. Il mio interesse per la cultura russa nasce dal lancio di una monetina. Fu lei, infatti, a risolvere la mia indecisione e stabilire al momento della mia iscrizione alla facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Bari quale lingua avrei studiato. Lo studio della lingua e letteratura russa e la corrispondenza d’amorosi sensi che ne è derivata mi hanno poi spinto a scegliere la video arte russa come tema della mia tesi di dottorato alla Royal Holloway, University of London, quando ormai l’arte contemporanea era diventata l’elemento in cui mi trovavo meglio a mio agio, dopo essermi laureato in Media Arts.

M.R. Un italiano nel mondo dell’arte russa: pensa che il suo punto di vista esterno l’abbia aiutata o piuttosto limitato?

A.G. In linea generale, l'Altro aiuta sempre a comprendere meglio il Sé in questione. Nel mio caso, nello studio e analisi del materiale che di volta in volta trovavo ed esaminavo per la mia ricerca sulla video arte utilizzavo gli strumenti conseguiti strada facendo nel mio processo formativo. Strumenti che, per forza di cose, differiscono largamente da quelli di uno storico dell'arte che ha avuto una formazione secondo i modelli educativi russi/sovietici. Ovviamente non parlo di condizionamento ideologico. A quello nessuno di noi è immune in fin dei conti. A ciascuno il suo. Mi riferisco letteralmente al piano di studi e al modo in cui il sistema dell'arte è strutturato. Per rispondere alla sua domanda, credo che il mio punto di vista sia stato più un aiuto che un ostacolo. Ci tengo a precisare che la formazione di tal punto di vista ha subito un processo di crescita nel tempo, affinandosi man mano che facevo mia l'“appropriazione” della cultura russa.

M.R. Eventi organizzati con fondi governativi e iniziative indipendenti: c'è secondo lei uniformità in questo?

A.G. Ovviamente no. I progetti finanziati da privati hanno sulla carta una maggiore libertà, anche burocratica - bisogna dirlo, la burocrazia relativa ad un progetto realizzato con fondi statali, anche parzialmente, ha livelli di complessità che rendono il lavoro alquanto arduo. Tuttavia, è da ingenui pensare che un privato, soprattutto un privato con un sostanzioso conto in banca, possa essere indipendente dal sistema politico di un certo stato. La Russia, inutile dirlo, non è un'eccezione.

M.R. Ha successivamente affermato che il termine videoarte in Russia ha designato anche opere legate ai nuovi media perché più facilmente riconoscibile. Ad oggi la situazione come crede che sia?

A.G. Non credo che bisogna dare molto peso a tale affermazione. Sì, con la formula “video arte”, soprattutto agli inizi (i primi anni '90), a volte si classificava un'opera che per natura video arte non lo era, piuttosto media art.

Più che mancanza di conoscenza era per semplice praticità che lo si faceva. Oggi c'è un nome per tutto, come è consuetudine ovunque.

M.R. In base alla sua esperienza da curatore, come giudica l'interesse da parte del pubblico russo alle opere e alle mostre di new media art?

A.G. Per quanto giovane possa essere il pubblico russo - non mi riferisco all'età delle singole persone, ma al fatto che sino alla caduta dell'Unione Sovietica l'arte contemporanea era relegato alla semi clandestinità del sottosuolo - nessuno considera un'opera di new media art l'intruso in una mostra. L'importante è cosa comunica un'opera e non la sua natura digitale o meno. E questo è un principio generale, che non ha niente a che fare con il dove la mostra ha luogo. Rispondo dunque così: l'interesse c'è perché, fortunatamente, l'interesse per l'arte è un bisogno umano.

Olga Shishko

Olga Shishko (1967), storica dell'arte e curatrice, è una figura centrale della media art di Mosca. Dal 1992 al 1996 lavora al Centro di arte contemporanea George Soros occupandosi specificamente dell'utilizzo delle nuove tecnologie in ambito artistico. Nel 2000 inaugura insieme al marito (l'artista Alexei Isaev) il laboratorio MediaArtLab. Dal 2016 è a capo del dipartimento di cinema e media art al museo statale delle belle arti Puškin di Mosca.

Intervista via Zoom: 08.12.2021.

M.R. Come mai i media simposi Pro&Contra sono terminati?

O.S. Nel 2000 abbiamo creato l'organizzazione senza scopo di lucro MediaArtLab, fondata proprio dopo la chiusura del Centro Soros. Io lavoravo per la rete dei centri di Soros che era sviluppata in tutta l'Europa Orientale, dove si dava sostegno e si incoraggiavano gli artisti a sperimentare con le nuove tecnologie, venivano invitati critici e curatori molto importanti e possiamo dire che vennero instaurati nuovi contatti con la nuova arte. Quando il centro di Soros è stato chiuso, io e mio marito Alexei Isaev, un artista molto famoso, abbiamo creato l'organizzazione MediaArtLab e il nostro primo evento principale è stato proprio la conferenza Pro&Contra che avevamo ideato ancora al centro di Soros. All'epoca si discuteva in maniera molto attiva della storia della NetArt e, in generale, dell'influenza di internet nella cultura contemporanea. Quindi alla conferenza abbiamo cercato di collegare questa realtà e abbiamo organizzato diverse sezioni, come ad esempio la sezione sull'azionismo, che interagiva direttamente con la sezione sul tema della NetArt mediata da Alexey Shulgin e dove sono intervenuti personaggi meravigliosi come Olia Lilianna e il gruppo Jodi. Siamo arrivati a circa 35 partecipanti stranieri: erano teorici, esperti, artisti. Si trattava di persone che si occupavano di organizzazioni molto famose come Rhizome, Ljudmila - Ljubljana Digital Media Lab e che si occupavano di riviste come Mediamatika, per esempio, o persone che promuovevano nuovi processi

nella cultura contemporanea. Il simposio assumeva forme diverse, sia nell'attività espositiva nella relazione dei lavori con il pubblico, sia nella creazione di relazioni scientifiche teoriche con sessioni pratiche su alcuni tipi di arte dei media. La prima Mostra di Netart in Russia in generale, per così dire, si è tenuta da noi. Inoltre, lo spazio principale era quello dell'RGGU, l'Università Statale di Scienze Umane, e oltre a quello che accadeva nella sala principale, discutevamo dalla mattina alla sera per parlare delle nuove forme d'arte e si tenevano tavole rotonde. All'Internet Cafè è stato possibile interagire con 30 progetti di NetArt, ovvero quelli che avevano partecipato al Festival Trash-art. Trash-art è stato il primo Festival di NetArt internazionale così molto *cool* come manifestazione, perché ci si poteva creare la propria galleria di progetti e ogni volta che ti serviva vedere nuove domande per le candidature potevi togliere autonomamente quello che non ti piaceva: era un forum democratico che fungeva da giuria, un sistema unico di programmazione per gli anni 2000. L'autore del progetto era Lesha Isaev e il programmatore Pasha Yurasov. Poi c'erano le serate di proiezioni di film e le notti nei club Kraj, Pushkin con DJ set. Questo evento ha unito in modo sorprendente tutti i giovani di quel tempo. Beh, noi stessi eravamo giovani, ma allo stesso tempo interessava anche i professori dell'RGGU e tutti coloro che amano il cinema visto che da noi si tenevano continue videoproiezioni al museo del cinema e i partecipanti si muovevano direttamente con l'autobus dalle 9:00. Iniziavamo alle 09:00 e finivamo praticamente alle 05:00. Ecco, recentemente abbiamo celebrato il ventesimo anniversario dell'organizzazione MediaArtLab a dicembre e abbiamo invitato molti dei partecipanti alla conferenza. È stato un evento molto divertente che si è tenuto prima di Capodanno e tutti hanno ricordato la conferenza Pro&Contra (le registrazioni sono disponibili sul nostro sito). Abbiamo organizzato due sessioni, una era dedicata alla libertà e sulla situazione della NetArt in Russia oggi e i suoi echi, mentre la seconda sessione è stata dedicata al tema della cultura dello schermo, di come la videoarte converga con il cinema, il video e quale sia ora il nostro posto. Questo è molto interessante e così la gente ha anche fatto amicizia: tutti gli stranieri che hanno partecipato alla sessione di dicembre hanno riso di come la Russia abbia unito tutti proprio ora durante la pandemia ed erano tutti

così allegri nel ricordare Pro&Contra. Perché è finita: Pro&Contra è finita perché.... Non è finita, infatti, l'abbiamo rianimata dopo 10 anni, ma in questi 10 anni non abbiamo avuto il budget necessario, e senza è stato un grosso problema. Abbiamo fatto un altro progetto nelle regioni sullo stesso tema, ovvero della convergenza di internet e, in generale, di diversi media con l'arte ma non è stato quell'evento grande e importante come Pro&Contra. Poi ho ricevuto il premio "Innovacija" e ho deciso con esso di organizzare ancora un evento Pro&Contra questa volta a Artplay. È stato un evento incredibile con anche una mostra, e come tema abbiamo scelto il monitoraggio e l'osservazione di una persona e il pericolo di questo controllo, un tema molto rilevante dopo il 2011 secondo me. Un'altra volta ancora è stato a Krasnoyarsk. A proposito, MediaArtLab è iniziato non solo con Pro&Contra ma anche con Media Forum, un programma nell'ambito del Festival del cinema che è durato 16 anni e in realtà anche all'interno di questo si svolgeva una conferenza ma più focalizzata ancora sulla cultura sullo schermo non sulla cultura di Internet. Essendo nell'ambito del Festival Internazionale del cinema di Mosca riguardava più il concetto di cinema espanso e del futuro della storia del video, e delle diverse forme di cultura dello schermo.

M.R. Nell'introduzione agli atti di una delle edizioni del Simposio Pro&Contra ha dichiarato che lo sviluppo della New Media Art in Russia soffre il ritardo causato dalla mancanza di un supporto finanziario: secondo lei è ancora così?

O.S. Dunque, in realtà mi riferivo a come siamo rimasti indietro, proprio così come tutti in Europa orientale, fino a quando non è arrivata la tecnologia video e informatica nella nostra vita ma siamo arrivati ben 20 anni più tardi rispetto all'America, per esempio, o all'Europa occidentale, ma con la NetArt il ritardo non c'è stato in alcun modo. Infatti, tra i principali net artisti troviamo Lesha Shulgin, Ćosić, Olia Lalina e Hunting. Due artisti sono russi. Con la NetArt è come se subito fosse esploso l'ambiente di Internet e allo stesso tempo significa che in Occidente si riferivano ai nostri media, perché gli artisti russi lo avevano

capito meglio questo mezzo, questo spazio. La ragione potrebbe essere che c'era l'Accademia dello Zaum [*Akademija Zaumi*] per cui avevamo questa connessione visiva con l'ipertesto che si è rivelata molto vicina all'artista russo. Non penso che questo sia dovuto al finanziamento dell'arte, quanto piuttosto dovuto in linea di principio, diciamo, al ritardo tecnologico negli anni Novanta: la videocamera da noi è arrivata nell' '88 e in America nel '64 veniva già distribuita la Sony Portapack, questa è la questione.

Per quanto riguarda il supporto o la mancanza di esso all'arte e tecnologia, in genere questo è un settore molto complesso. C'è l'arte e c'è una quantità selvaggia di altri ambiti come il design. Alcuni progetti di design divertono il pubblico e se parliamo di progetti semi-commerciali, allora sono perfettamente supportati da tutti i tipi di sponsor e aziende che vogliono promuovere la loro tecnologia, pensano che stiano rientrando nell'arte ma in realtà non è così. La vera arte, quella riflessiva, è solo quella che è definita dal futuro e quindi spesso non è supportata da parte dello Stato o da altre strutture. Ci sono stati diversi periodi, mi sembra, quando c'era il centro di Soros era perfettamente sostenuta e ci sono stati alcuni periodi in cui improvvisamente la videoarte è stata incorporata all'arte contemporanea. Un argomento a parte è come si è iniziato anche a sostenere e mostrare ovunque l'arte contemporanea. Ora mi sembra che la NetArt abbia un buon supporto anche dalle Fondazioni e da alcune istituzioni scientifiche.

M.R. Organizzazioni indipendenti e iniziative statali per l'esposizione dell'arte dei nuovi media, le due si incontrano mai?

O.S. So che molte istituzioni che si occupano di archiviazione delle arti dei media hanno ricevuto sovvenzioni presidenziali, l'organizzazione MediaArtLab non le riceve, non le richiede. In generale, per un'organizzazione non commerciale è così complesso sopravvivere se si fa arte pura, solo il commerciale può sopravvivere.

M.R. Vede un cambiamento in Russia nell'accoglienza da parte del pubblico nei confronti della new media art?

O.S. Naturalmente, in primo luogo, quando si è iniziato ad esporre l'arte tecnologica stessa è stata mostrata in modo diverso. Questa storia è iniziata nei primi anni '90 da noi quando non avevamo proiettori normali, quindi usavamo i televisori, il che rendeva la resa visiva non perfetta, come se ci fosse una patina. Sono sempre stata contraria ai cattivi proiettori e poi nel Duemila ho iniziato a lavorare con la videoarte e i film (alla base del programma Media Forum). Il primo passo era osservare le linee guida dell'artista, perché è molto importante. Si pensa che se l'arte dei media viene esposta così come l'artista l'ha concepita, allora di sicuro piacerà al pubblico. Lo spettatore ovviamente è cambiato, in generale, ora l'ambiente visivo e la sensazione di ciò che sta accadendo e che viviamo nel mondo è un po' rallentato.

Io ora lavoro al museo e la prima mostra con loro è stata su Bill Viola, della quale io sono stata curatrice. Non potevamo nemmeno immaginarci un tale effetto sbalorditivo, perché abbiamo lavorato quasi fino alla 00:00 e il museo era aperto, non abbiamo potuto fare entrare tutti alla mostra e naturalmente tra i visitatori del museo il pubblico era molto più giovane, probabilmente il 70 per cento.

Ludmila Belova

Ludmila Belova (1960) è un'artista che vive e lavora a San Pietroburgo. I suoi lavori, che includono l'utilizzo di diversi media (pittura, fotografia, video), sono stati esposti in tutto il mondo e si trovano nelle collezioni del museo di stato russo, del museo di arte contemporanea ERARTA, della Kolodzei Art Foundation (New York) e in altre collezioni private in Svizzera, Germania e Russia. Collabora con Cyland sia in qualità di artista che come curatrice. Infatti, L.B. si occupa anche di curatela e vince nel 2017 il prestigioso premio Kurechin per il "Miglior progetto curatoriale".

Intervista via mail: 25.03.2018.

M.R. Esiste un manifesto di CYLAND? Ho letto che CYFEST si basa sul prototipo E.A.T. di New York. Quanta influenza (se c'è stata) ha avuto questo sulla creazione e l'esistenza del festival e perché proprio E.A.T.?

L.B. Un vero e proprio manifesto di CYLAND non esiste. C'è però un concetto che denota gli obiettivi e gli obiettivi del laboratorio.

Per prima cosa questo è la stretta collaborazione di artisti, ingegneri e programmatori. Ed è questo che associa CYLAND a E.A.T.

Billy Kluver nel suo testo *La storia di E.A.T. (esperimenti in arte e tecnologia, 1960-2001)* scrive:

“Bob Rauschenberg e io abbiamo riunito un gruppo di artisti interessati a collaborare con gli ingegneri per introdurre innovazioni tecnologiche in queste produzioni. Il gruppo comprendeva John Cage, Lucinda Chiles, Oyvind Falstrom, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor e Robert Whitman. Il primo incontro, in cui gli artisti sono stati in grado di discutere i loro piani con gli ingegneri, ha avuto luogo all'inizio del 1966 nello studio di Rauschenberg. Nell'estate del 1966, più di trenta ingegneri (la maggior parte di loro erano dipendenti del laboratorio Bell) aiutarono gli artisti su base individuale, a seconda della propria specializzazione e delle caratteristiche del progetto proposto dall'artista. Altri

ingegneri erano impegnati nello sviluppo di attrezzature e sistemi che tutti gli artisti potevano utilizzare, senza eccezione.”⁴⁴⁹

E così, nel 2006, Anna Frants e Marina Koldobskaya riuniscono degli artisti a San Pietroburgo e parlano loro della creazione del laboratorio Cyland, in cui sarà possibile creare opere di new media art in collaborazione con ingegneri e programmatori.

Nel 2007 si è tenuto il primo festival di media art CYBERFEST, in cui è stato esposto il lavoro di Andy Warhol *Silver Clouds* (dalla collezione dell’Andy Warhol Museum, Pittsburgh, USA), la mostra di fotografie sulla storia di E. A. T. 1960-anni 2000 nella versione di Billy Klüver, con le foto di Rudy Burckhardt, David Gahr, Peter Moore, Harry Shunk e la proiezione della documentazione video della performance di Robert Rauschenberg *Open score*.

Julie Martin è venuta a San Pietroburgo e ha tenuto una conferenza dal titolo “Arte, tecnologia e collaborazione. La storia di E.A.T. 1960-anni 2000”.

Il primo progetto del CYLAND MediaArtLab è stato il *cyberhappening Speedless*, preparato nell’autunno del 2007 da Anna Frants.

Il partecipante alla performance (colui che utilizza gli occhiali video) controlla la registrazione del video che osserva negli occhiali video attraverso i movimenti del suo corpo, cambiando la velocità e la traiettoria. Durante la dimostrazione del progetto si ha l’interazione con il pubblico (happening): il

⁴⁴⁹ “Мы с Бобом Раушенбергом собрали группу художников, заинтересованных в сотрудничестве с инженерами с целью внедрения в эти постановки технологических новшеств. В группу входили Джон Кейдж, Люцинда Чайлз, Ойвинд Фальстром, Алекс Хэй, Дебора Хэй, Стив Пакстон, Ивонна Райнер, Роберт Раушенберг, Дэвид Тюдор и Роберт Уитман. Первая встреча, на которой художники смогли обсудить свои планы с инженерами, состоялась в начале 1966 года в студии Раушенберга. Летом 1966 года более тридцати инженеров-большинство из них были сотрудниками лаборатории «Белл»-помогали художникам на индивидуальной основе, в зависимости от собственной специализации и особенностей предложенного художником, проекта. Другие инженеры были заняты на разработке оборудования и систем, которыми могли пользоваться все художники, без исключения.”

http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=266&Itemid=12
2 (ultima consultazione 03.03.2022).

partecipante entra in contatto non solo con la realtà artificiale attraverso gli occhiali, ma anche con gli spettatori che reagiscono alle sue azioni.

Quindi, fin dall'inizio delle attività di Cyland, vediamo la continuità delle direzioni dichiarate da E.A.T.

Man mano che si sviluppava, il laboratorio Cyland iniziò gradualmente ad acquisire la propria direzione, distinguendola da molti altri laboratori multimediali. E oggi, si può già definire come dialogo e compenetrazione di arte tradizionale, accademica e arte dei media.

Uno dei compiti importanti di Cyland è l'attività educativa. Dal 2007, ci sono state più di 200 conferenze sull'arte dei media, sono stati organizzati numerosi workshop e incontri con artisti. È stato creato il più grande archivio di video arte in Russia e l'archivio di sound art.

Nel corso del lavoro del laboratorio, le opere create in collaborazione con ingegneri e programmatori vengono esposte sia ai festival Cyberfest che alle mostre all'interno della Biennale di Venezia, all'Università Ca' Foscari (2011, 2013, 2015, 2017), il festival Cyfest si è tenuto a San Pietroburgo, New York, Bogotà, Mosca, Berlino, Londra.

Ksenia Fedorova

Ksenia Fedorova ha un PhD in Cultural Studies (University of California, Davis) e un PhD in Estetica (Università Federale degli Urali-Università Statale di San Pietroburgo). Si occupa di media studies, arte e tecnocultura. Insegna e pubblica numerosi testi sull'argomento. Attualmente è assistant professor all'Università di Leida. Oltre a dedicarsi della ricerca, dal 2007 al 2011 è stata la curatrice del programma da lei ideato "Arte. Scienza. Tecnologia" alla filiale degli Urali del GCSI / NCCA (Ekaterinburg).

Intervista via Zoom: 17.12.2021.

M.R. La sua esperienza è molto vasta, lavora a Mosca, Ekaterinburg, Stati Uniti: trova che ci siano dei punti in comune tra i progetti di new media art sviluppati in contesti così diversi? Può descrivere in breve l'attività e gli scopi della filiale degli Urali del Centro statale di arte contemporanea?

K.F. Posso parlare in generale dell'idea del progetto. Se ci riferiamo al mio programma "Arte. Scienza. Tecnologia", che è stato attivo nel 2009-2010 a Ekaterinburg, si tratta di un piano ambizioso. Ero stata in America due anni (dal 2005 al 2007 con una borsa di studio Fulbright) e quell'esperienza mi aveva aperto gli occhi sul fatto che esistesse un ampio mondo dell'arte e poiché stavo terminando i miei studi in estetica mi interessava molto il tema della lingua, dei mezzi di espressione artistica. Così, quando ho visto esempi di video arte e i libri su Bill Viola e diversi altri artisti mi è sembrato tutto così mirabile e stimolante. Il tema dell'interattività era davvero nuovo, così come lo era fondamentalmente quel tipo di arte. A quell'epoca partecipavo solo all'iniziativa della rivista "The art", un trimestrale dedicato agli eventi sia locali che stranieri (siamo poi stati sostituiti da ex studenti di storia dell'arte di Ekaterinburg). Il redattore era Alisa Prudnikova. Alisa all'epoca era vista come una studentessa molto promettente con un sacco di energia, che comunicava con tutti e manteneva buoni rapporti con le persone, e quindi si trattava di una buona opzione come amministratore con una testa chiara, con idee e soprattutto con energia. E naturalmente anche a

me ha dato molto la cooperazione con lei. Allora ci conoscevamo già da quando eravamo studentesse, poi quando sono tornata dopo essere stata in America ho iniziato a lavorare a Ekaterinburg nella sua squadra. Il lavoro seguiva i diversi programmi: vi erano diverse direzioni e una tra queste era lo sviluppo dell'arte degli Urali. C'è stato un programma di cui non ricordo esattamente, ma che in generale riguardava l'arte regionale. Allora non era ancora la Biennale industriale degli Urali ma da lì hanno iniziato a sviluppare l'idea, l'unione dell'arte con il tema industriale, le fabbriche. Questo è stato tra il 2007-2010. Era tutto molto intenso e moltissimo di questo lavoro è stato preparatorio e forse non con così tante persone. Abbiamo cercato di sfruttare tutte le risorse locali, abbiamo coinvolto storici, architetti, cioè, chi potesse essere attratto da discussioni su temi attuali. Poi è stato davvero il momento di iniziare a collaborare con le imprese anche solo perché non avevamo spazi espositivi. Così ancora prima della Biennale c'è stato il Festival Art Zavod (2 volte: 2007 e 2009). Io ho curato l'edizione del 2009 e ho cercato di promuovere i miei interessi, primo tra tutti per me allora era il tema di *Sopromat efekty materiala* (material resistance), una disciplina della fisica che studia gli effetti del materiale e la sua resistenza (in epoca sovietica piacevano molto le abbreviazioni e le espressioni brevi). È interessante perché da un lato è qualcosa di tangibile, dall'altro lato si tratta della connessione con una persona che invece non è tangibile, come un'emozione che possiamo causare. La luce e il suono sono già elementi di confine, cioè possono essere interpretati come qualcosa di tangibile e come intangibile e l'unico metodo per seguirli in maniera stimolante è l'arte.

Era il 2009 e ad essere onesti era tutto molto strano perché prima di questo nel 2008 c'era già stato il primo festival, ma anche in quel caso solo per un paio di giorni e tutto con un budget molto ridotto e uno stress immenso (di solito succede così in Russia, penso che lo si senta anche da altri e non solo da me). Nel mio caso abbiamo avuto in concessione un enorme edificio di *kamvol'nyj kombinat* (fabbrica per la produzione di lana): io stessa non ne avevo mai sentito parlare, ma attraverso amici abbiamo trovato questa fabbrica dove c'erano degli spazi vuoti, alcuni molto lontano dal centro della città, per cui è stato difficile anche trovare un modo per portare il pubblico. È stato impegnativo quindi

organizzare bene non solo la parte espositiva, ma anche il programma delle performance (abbiamo presentato anche diversi lavori di light art). Per me è stata un'esperienza coinvolgente pensare a come questi nuovi media possano essere incorporati nella comprensione dell'arte contemporanea. Prima perché oltre ai miei colleghi in questa città, poche persone capiscono o anche solo pensano all'arte contemporanea e questo è il problema principale. Riflettendo sulla discriminante che differenzia la Russia dal resto del mondo, per prima cosa io direi la mancanza di conoscenza dell'arte contemporanea da parte del pubblico e a maggior ragione sull'arte dei nuovi media neanche a parlarne, è l'effetto del ritardo naturale dei 20 anni. Ma va anche notato che ora tutto sta cambiando. Sono andata di nuovo in America per la scuola di specializzazione nel 2011 e continuo ad essere in qualche modo in contatto, cioè sono tornata una volta all'anno, ora che sono più vicina essendo Europa anche due volte all'anno circa. La nuova generazione si occupa di diversi programmi di Art and Science, di Media Art perché trovano le cose da sé su internet e vanno da soli ad Ars Electronica. A proposito, quando mi hanno invitata nella giuria di Ars Electronica, è stato anche un grande onore del tutto inaspettato, perché io semplicemente li tampinavo in maniera assidua in modo che ci inviassero materiali, video che mostravano qualcosa per scopi educativi. Ho svolto anche un tirocinio in residenza a ZKM a Karlsruhe, sempre stato alla fine del 2009 all'inizio del 2010. Ho ottenuto inoltre una sovvenzione per i curatori dei paesi in via di sviluppo, cioè lavoravo come curatore e nel frattempo scrivevo la tesi in russo per l'Università Federale degli Urali dove mi dicevano che non era importante l'esperienza curatoriale ma solo il lavoro in biblioteca. Quindi, quando sono stata a ZKM i libri e le mostre sono stati per me un incentivo a fare davvero qualcosa a Ekaterinburg nell'ambito dello sviluppo di una direzione più seria e complessa. Allora abbiamo formulato questo programma di tecnologie artificiali che seguivano diverse tendenze scientifiche, sia con programmi educativi sia di supporto nella creazione di nuovi lavori e mostre. Questa era l'idea ma nel 2011 me n'ero già andata. Mi sembra che comunque qualcosa sia stato fatto dato che anche tu mi hai trovato in associazione a questo programma. Posso dire quali sono le mie sensazioni rispetto a tutto ciò. In primo luogo,

portare avanti contemporaneamente un programma fatto bene e grande all'interno di una piccola organizzazione e dal finanziamento pubblico limitato è estremamente difficile. Alisa aveva l'ambizione di fare sul serio la Biennale iniziando subito come se già fosse qualcosa di colossale. Per me era difficile agire in concorrenza e sentivo che avevo poco sostegno amministrativo anche all'interno dell'organizzazione. In realtà mi fa piacere che ci sia una direzione promettente e anche che ci siano prospettive di cooperazione più seria con l'università. Questo programma lo abbiamo iniziato proprio come una collaborazione con la facoltà di storia dell'arte. Insieme a loro, nei loro spazi, si sono svolti i nostri laboratori aperti, un programma educativo in cui il nostro pubblico era di solito composto da loro studenti. Ad esempio, il gruppo *Kuda begut sobaki / Where the dogs run*⁴⁵⁰ ha realizzato un progetto con la facoltà di fisica, nel laboratorio di nano tecnologia ed è stato anche commissionato da questo laboratorio, cioè li hanno pagati.

M.R. Per quanto riguarda l'accoglienza da parte del pubblico, quindi, com'era alle prime iniziative? Dove pensa che si svilupperà l'arte dei nuovi media in Russia e in che modo?

K.F. Partiamo con Innoprom innanzitutto perché era sponsorizzato. Innoprom è una fiera industriale, una grande fiera in cui le differenti imprese possono mostrare quello di cui si occupano, per cui tutto riguarda l'innovazione. Poiché era una delle prime e soprattutto in quel particolare luogo (tra l'aeroporto e la città, come se la città fosse un immenso complesso di norma vuoto ma che poi a volte si riempie con queste fiere), volevano costruire uno spazio che fosse ammaliante e non riguardasse le imprese di per sé ma la tecnologia e l'innovazione presentata in modi creativi. Per renderlo bello ci hanno come investito buoni fondi il che ha aiutato anche noi a stabilirci in maniera professionale e a lavorare con diverse ambasciate in modo da poter portare artisti stranieri con molta esperienza. In quel periodo siamo riusciti a coinvolgere anche

⁴⁵⁰ <http://wheredogsrun.ru/en/m-home-2/m-eng-rus/> (ultima consultazione 30.05.2022).

i ragazzi del posto che in quel momento non erano nemmeno ancora artisti e sono contenta che sia successo. Ad esempio, il matematico Denis Perevalov che lavora con le tecnologie interattive e con la tecnologia dei sensori interattivi (*kinect*) e il monitoraggio. Lavorando come programmatore e matematico ben concentrato nella parte tecnica era anche interessato al lato creativo e concettuale. Ha aiutato anche il gruppo *Kuda begut sobaki / Where the dogs run* e ora collabora con Anastasija Krochaleva e sono il duo *Muzej večno igrajuščich atrakcionov / Museum of endless attractions* (entrambi seguono un corso alla scuola Rodčenko con Alexei Shulgin per potersi affermare coraggiosamente come artisti professionisti). Denis mi ha contattata quando ero a Karlsruhe in Germania nel 2012 e abbiamo parlato del fatto che entrambi eravamo interessati all'arte interattiva e abbiamo deciso di collaborare. Anche grazie a lui ho capito che era possibile trovare qualcuno che facesse dei nuovi lavori con queste pratiche, il che è molto importante poiché significava e significa che è possibile trovare qualcuno del luogo che sa e capisce di cosa stiamo parlando senza per forza recuperare qualcuno da fuori.

A proposito dell'accoglienza da parte del pubblico, se si parla di *kamvol'nyj kombinat* era tutto molto strano, ed è stato difficile anche per me stessa tenere traccia di qualcosa perché eravamo completamente sotto stress, appena ci rendevamo conto di quello che stava succedendo, tutti sono venuti e se ne sono andati, ma il pubblico che è venuto non so come abbia reagito, cioè manca un'analisi di questo aspetto. Anche questo è caratteristico per la Russia, vale a dire l'assenza di una riflessione su quello che accade. Dall'Italia tu ci hai trovati e scrivi persino una tesi, ma in Russia c'è una grave insufficienza di critica in questo campo. A San Pietroburgo, ad esempio, ora c'è un programma speciale all'Istituto Smol'nyj gestito da Natalya Fedorova che ha come indirizzo i nuovi media. Lei è un'artista che si occupa anche di teoria e curatela, fa moltissime cose e insieme abbiamo anche pensato di dover fare tanto più, ad esempio giocando sul fatto che siamo entrambe Fedorova e magari si possono attivare progetti congiunti come ad esempio una rivista dove i suoi studenti specializzandi possono scrivere sulla tecnologia. Ora comunque davvero molto è cambiato, cioè nella stessa San Pietroburgo alla ITMO University è stato lanciato un intero

programma su Arte e Scienza, anche se riguarda proprio la pratica è comunque molto importante per iniziare. E più ci saranno luoghi per gli artisti formando un vero e proprio ambito professionale più si formerà la massa critica. Mi sembra che sia questo il problema principale in Russia. Penso addirittura che quello che sta avvenendo lì ora sia anche più dinamico e interessante di quello che accade in Europa. Il ritmo è diverso certo dove ci sono già le istituzioni, ma c'è energia ed è fondamentale. Probabilmente in termini di qualità, c'è ancora molto da migliorare e il fatto che mancano i fondi e mancano i luoghi in cui è possibile esporre sul serio rimane ancora una caratteristica essenziale.

M.R. Sono molto interessata all'aspetto delle iniziative private e pubbliche e mi chiedo come cambi, se cambia, l'accoglienza da parte del pubblico sulla base di questa discriminante. Qual è la sua esperienza in merito?

K.F. Mi sembra che dipenda davvero dal contesto, perché in Russia negli anni '90 il rapporto con lo Stato era duplice, cioè da un lato c'era l'eredità dell'URSS con l'accezione negativa del controllo, della censura e così via, d'altra parte significava anche professionalità, che era permessa dal sostegno dello Stato. Basti pensare all'Unione degli artisti dell'URSS, per cui tutti i grandi artisti in un modo o nell'altro avevano a che fare con lo Stato. Se parliamo invece di arte visiva già negli anni '90, la mia ex organizzazione GCSI aveva poche risorse, per così dire, rispetto ad altre di Mosca. Gli spazi sembravano molto modesti, ma per la qualità delle mostre mi sembra che tutto quello che è stato fatto sia apprezzabile in quanto lavoro intellettuale.

A proposito di privato e pubblico diciamo che in Russia con lo Stato ci può essere una relazione ma ci sono pochi soldi, poche risorse.

E nelle regioni in linea generale è tutto insoddisfacente. Le iniziative educative ora ci sono a San Pietroburgo e a Mosca, anche nelle altre regioni qualcosa c'è. Ad esempio, Dmitry Galkin a Tomsk, dove c'è una grande università e ci sono alcune di interesse in questo campo. Qualcosa ci sarà anche a Ekaterinburg, dove l'enfasi sulla Biennale e il centro El'cyn è considerevole.

Vorrei dire inoltre che c'è una persona nella squadra di GCSI che si occupa della Biennale, è anche un laureato della Facoltà di filosofia e si chiama Dmitry Bezuglov. È una persona molto flessibile e molto ricettiva ai cambiamenti e anche alla cultura digitale, gli interessa non solo la tecnologia o la tecnologia nelle arti ma in quale società viviamo (con temi come il transumanesimo). In quanto curatore del programma pubblico della Biennale ha invitato Bulatov e mi sembra anche Galkin, e altri artisti russi come Ippolit Markelov che ha realizzato un'installazione insieme a Joe Davis dal MIT durante la Biennale. Ha invitato anche Natalia Fuchs e se non mi sbaglio e Irina Aristarchova, cioè le persone che si dedicano ai nuovi media. Questo approccio si è riflesso nella mostra stessa anche se molto superficialmente, ma poi c'è stata anche una conferenza che ha organizzato Dima Bezuglov. Anche chi si occupa solo di arte contemporanea è attratto da qualcosa di più complesso e tecnico, ovvero non solo dal video ma dal tema della cultura digitale, di come anche i social media siano sempre più dentro l'arte come qualcosa da indagare.

Il supporto privato a Ekaterinburg quindi per l'arte tecnologica non c'è anche se c'è già esperienza di cooperazione con diverse fabbriche. Ad esempio, il luogo in cui si svolge la Biennale è già per la seconda volta un impianto opto meccanico, ovvero dove programmano i semafori, e per questo era stata proposta una residenza artistica per qualcuno che lavorasse con le loro tecnologie ma mi sembra che non se ne sia fatto nulla. Le residenze che sono state fatte in tempo di Biennale riguardano la storia del luogo, le questioni sociali e sociopolitiche o una qualche forma di poetizzazione. Io credo che dobbiamo superare questa fase e non avere fretta soprattutto nei piccoli centri, cioè non a Ekaterinburg dove in ogni caso ci sono molte università e c'è un buon pubblico proprio tra l'*intelligencija*, ci sono persone che sanno comprendere e guardare tutto ciò che accade nel mondo. Ma da qualche parte, nelle città molto piccole non è così (la Biennale si svolge ora in luoghi diversi come Nižnij Tagil). È difficile lì per le persone del pubblico avvicinarsi anche solo all'arte contemporanea e se si ha a che fare con le nuove tecnologie può essere ancora più difficile. È meglio non affrettare gli eventi e aspettare il momento giusto per proporre le iniziative, come

nel mio caso. Già il fatto che ci siano Denis Perevalov e altri significa che è stato già fatto molto.

Appendice B – Illustrazioni

Indice

<i>Figura 1: Košečka [Gattino], 1968.</i>	218
<i>Figura 2: Il “Letatlin” di Vladimir Tatlin nella sala da ballo del Club degli scrittori sovietici, 1932.</i>	219
<i>Figura 3: El Lisickij, Tatlin za rabotoj [Tatlin al lavoro], 1922.</i>	220
<i>Figura 4: Scena dal film di Dziga Verov Čelovek s kinoapparatom [L'uomo con la macchina da presa], 1929.</i>	221
<i>Figura 5: Kazimir Malevič, Dom. Eskiz dekoracii k opere Matjušina “Pobeda nad solncem”. 2e dejstvie, 6ja kartina [Casa. Schizzo per la decorazione dell'opera di Matjušin “Vittoria sul sole”. Secondo atto, sesta scena].</i>	222
<i>Figura 6: Kollektivnye Dejstvija [Azioni Collettive], S. Romaško [A S. Romaško], 1989.</i>	223
<i>Figura 7: Andrej Monastyrskij, Razgovor s lampoj [Conversazione con una lampada], 1985.</i>	224
<i>Figura 8: Kollektiv Dviženie [Collettivo Movimento], Manifest russkich kinetov [Manifesto dei cinetici russi], 1966.</i>	225
<i>Figura 9: Galina Bitt, Futurologičeskaja schema vzajmosvjazi tehnosvjazi technoevoljucii i chudožestvennoj kul'tury [Schema futurologico della relazione tra tecnoevoluzione e cultura artistica].</i>	226
<i>Figura 10: Bulat Galeev con lo strumento lucemusicale Kristall.</i>	227
<i>Figura 11: Installazione Elektronnyj chudožnik [Artista elettronico], 1976.</i>	227
<i>Figura 12: Piratskoe Televidenie – (Timur Novikov, Vladislav Mamyshev-Monroe, Sergej Bugaev-Afrika), 1991.</i>	228
<i>Figura 13: Piratskoe Televidenie - Naučnaja Fantastika [Fantasia scientifica], 1991.</i>	228
<i>Figura 14: Locandina di Gagarin party, 1991.</i>	229
<i>Figura 15: Biglietto per Gagarin Party, 1991.</i>	229
<i>Figura 16: Foto della serata Gagarin Party, 1991.</i>	230
<i>Figura 17: Foto della serata Gagarin Party, 1991.</i>	230
<i>Figura 18: Comunicato stampa della fondazione della galleria Škola, Mosca, 1991.</i>	231
<i>Figura 19: Sergei Shutov, Čuvstvennye opyty [Esperimenti sensuali], 1992.</i>	232
<i>Figura 20: Kiber-femin-klub.</i>	233
<i>Figura 21: Gia Rigvava, Ty bessilen?! [Sei impotente?!], Centro di Arte Contemporanea di Mosca 1993.</i>	234
<i>Figura 22: Comunicato stampa di Media Forum XXIII del festival internazionale cinematografico di Mosca, 2001.</i>	235
<i>Figura 23: Victoria Ilyushkina, I save them, 2017.</i>	236
<i>Figura 24: Alexandra Dementieva, Breathless, 2012.</i>	236
<i>Figura 25: Festival' Noye territorii iskusstva [Nuovi territori dell'arte], Krasnojarsk 1993.</i>	237
<i>Figura 26: Booklet di UF GCSI [Filiale degli Urali del centro statale di arte contemporanea].</i>	238
<i>Figura 27: Festival'-laboratorija “ArtZavod”, Ekaterinburg 2008.</i>	239
<i>Figura 28: El'cyn Centr, Ekaterinburg.</i>	240



Figura 1: Košečka [Gattino], 1968.
(screenshot dal video: <https://www.youtube.com/watch?v=OYrsjc9dz30>, ultima consultazione 05.07.2021)

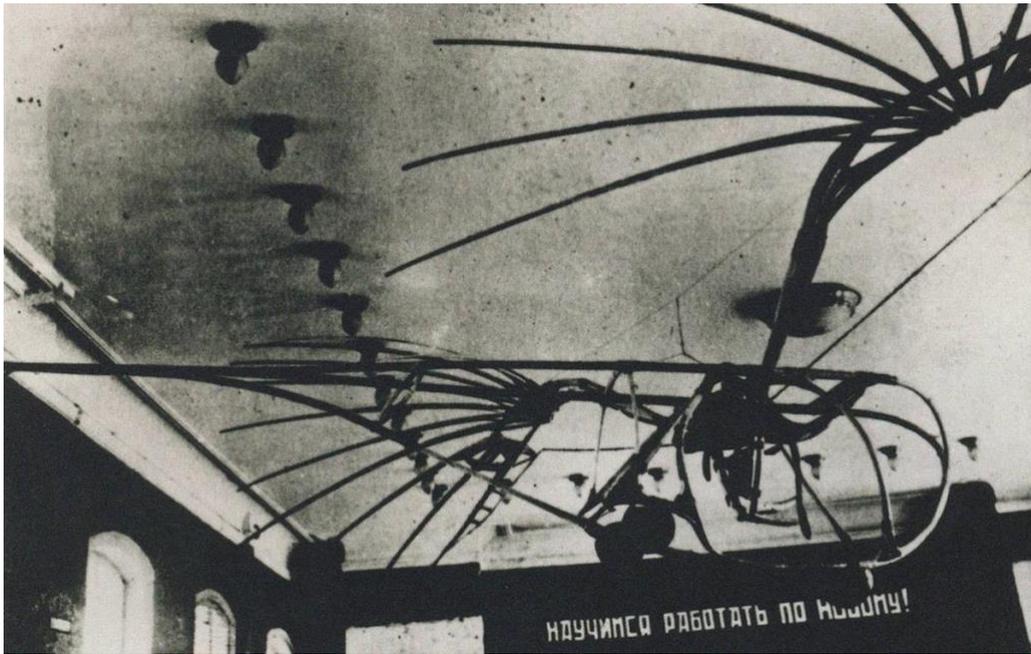


Figura 2: Il "Letatlin" di Vladimir Tatlin nella sala da ballo del Club degli scrittori sovietici, 1932.
© Fine Art Images/Heritage Images/Getty Images
< <https://tass.ru/podkasty/9531003> > (ultima consultazione: 14.12.2021)

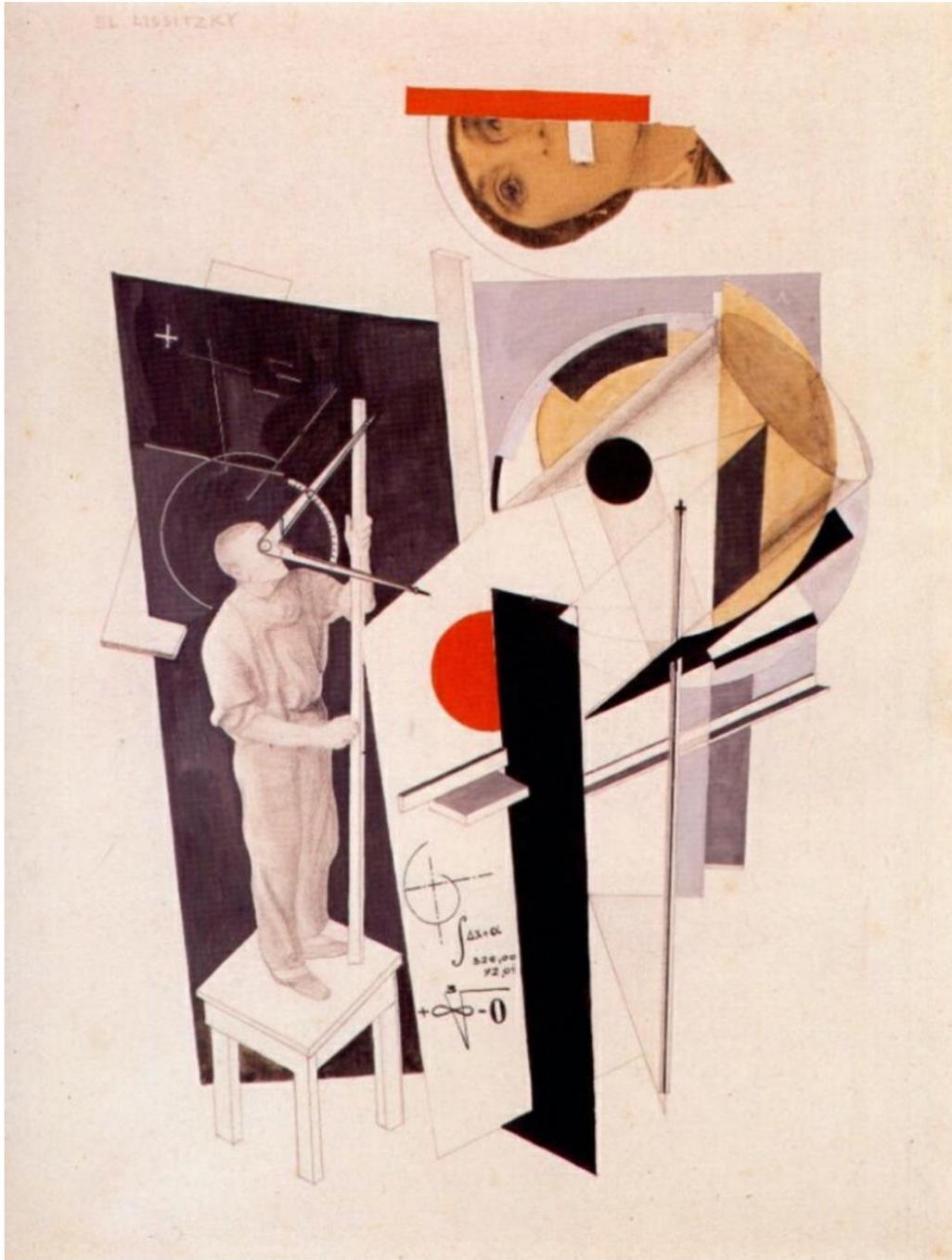
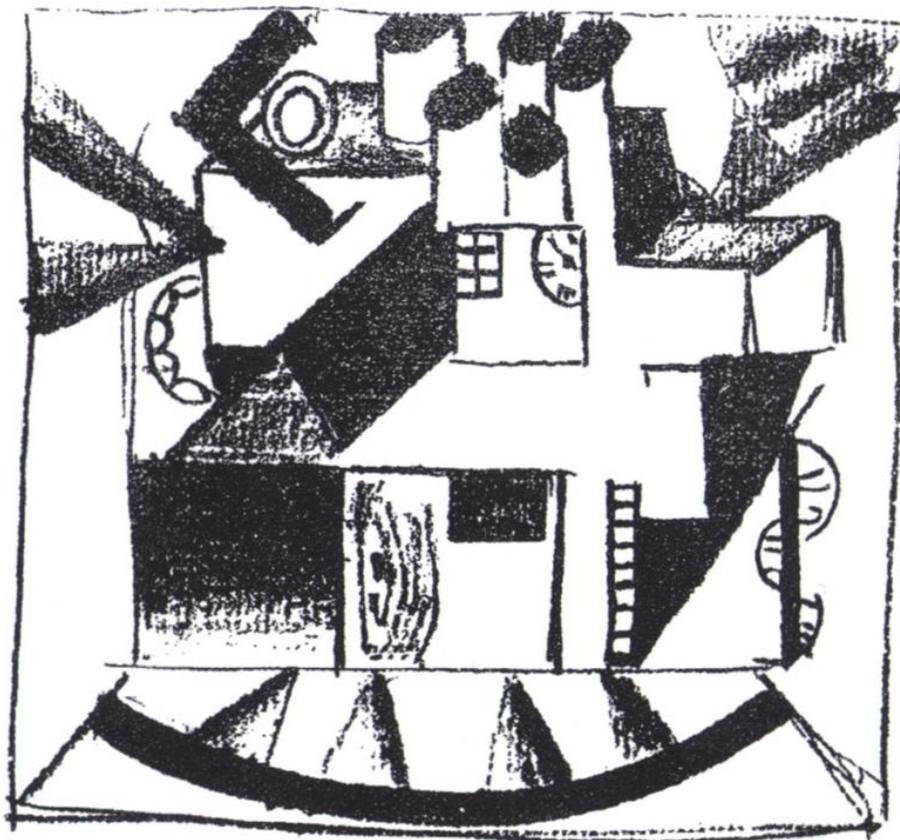


Figura 3: El Lisickij, Tatlin za rabotoj [Tatlin al lavoro], 1922.
< https://arthive.com/it/artists/65361~El_Lissitzky/works/359396~Tatlin_al_lavoro > (ultima consultazione: 14.12.2021)



Figura 4: Scena dal film di Dziga Verov Čelovek s kinoapparatom [L'uomo con la macchina da presa], 1929.
< <https://orloffmagazine.com/content/avangard-i-psihotehnika> > (ultima consultazione: 14.12.2021)



2 днѣ. Графъ Бквп.

Figura 5: Kazimir Malevič, Dom. Eskiz dekoracii k opere Matjušina "Pobeda nad solncem". 2e dejstvie, 6ja kartina [Casa. Schizzo per la decorazione dell'opera di Matjušin "Vittoria sul sole". Secondo atto, sesta scena].
<https://arhive.com/es/publications/2174~Kak_ty_mog_Neskol%27ko_versij_togo_kak_Malevich_soзда_l_Chernyj_kvadrat> (ultima consultazione: 17.12.2021)



Figura 6: Kollektivnye Dejstvija [Azioni Collettive], S. Romaško [A S. Romaško], 1989.
< <https://conceptualism.letov.ru/55/slides/Romashko-3.html> > (ultima consultazione: 20.12.2021)



Figura 7: Andrej Monastyrskij, Razgovor s lampoj [Conversazione con una lampada], 1985.
< <https://thinkai.livejournal.com/65377.html> >; < <https://artguide.com/events/12163> > (ultima consultazione: 19.09.2019)

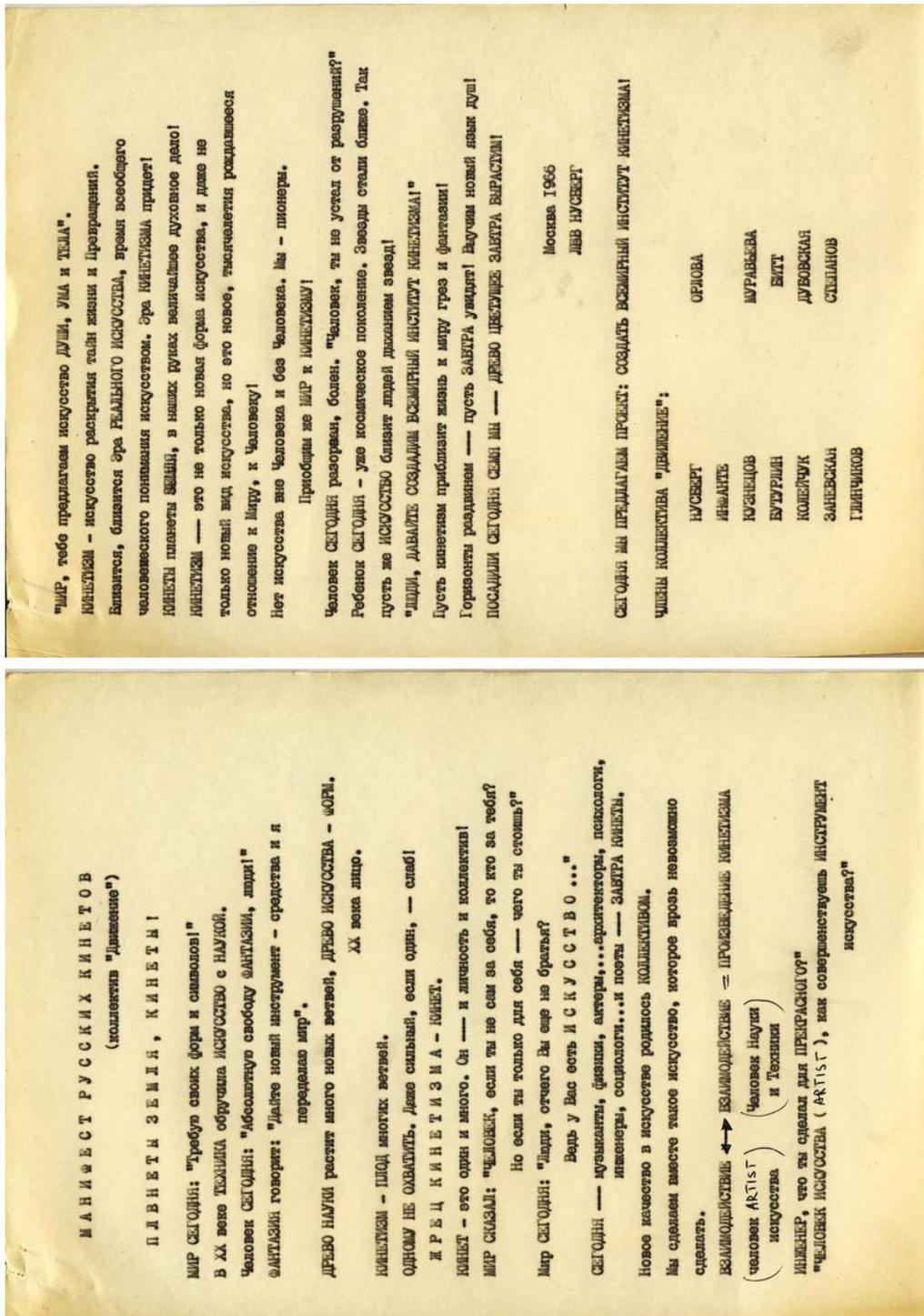


Figura 8: Kollektiv Dvizhenie [Collettivo Movimento], Manifest russkikh kinetov [Manifesto dei cinetici russi], 1966.

< https://monoskop.org/images/4/49/Dvizheniye_1966_Manifest_russkikh_kinetov.jpg > (ultima consultazione: 17.02.2021)



Figura 10: Bulat Galeev con lo strumento lucemusical Kristall.
< <https://inde.io/article/3006-idi-na-svet-kratkaya-istoriya-nii-prometey-i-pionera-mediaarta-bulata-galeeva> > (ultima consultazione 13.02.2022)



Figura 11: Installazione Elektronnyj chudožnik [Artista elettronico], 1976.
< <https://inde.io/article/3006-idi-na-svet-kratkaya-istoriya-nii-prometey-i-pionera-mediaarta-bulata-galeeva> > (ultima consultazione: 13.02.2022)



Figura 12: *Piratskoe Televidenie* – (Timur Novikov, Vladislav Mamyshev-Monroe, Sergej Bugaev-Afrika), 1991.

< <https://vmmf.org/series/view?id=51#work-series-51-7> > (ultima consultazione: 12.01.2022)



Figura 13: *Piratskoe Televidenie - Naučnaja Fantastika [Fantasia scientifica]*, 1991.

< <https://vmmf.org/series/view?id=51#work-series-51-5> > (ultima consultazione: 12.01.2022)



Figura 14: Locandina di Gagarin party, 1991.
 < <https://stihi.ru/2021/01/30/8723> > (ultima consultazione: 10.03.2022)

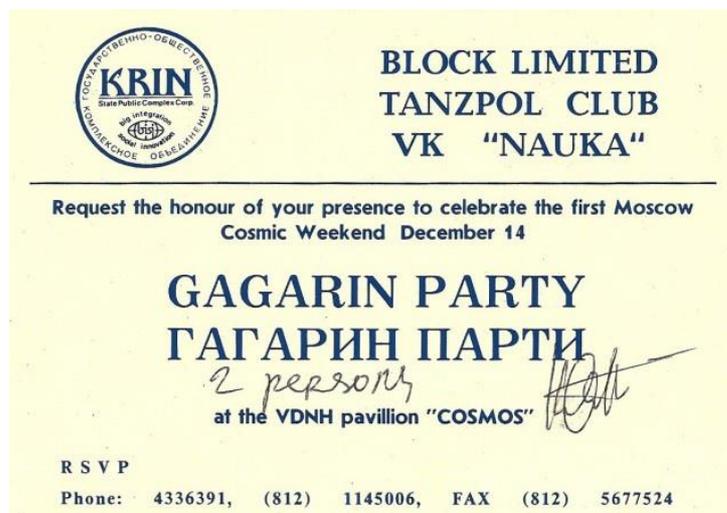


Figura 15: Biglietto per Gagarin Party, 1991.
 < <https://vk.com/@postsoviet-gagarin-party> > (ultima consultazione: 10.03.2022)



Figura 16: Foto della serata Gagarin Party, 1991.

< <https://360tv.ru/news/tekst/poslednjaja-tihaja-noch-moskvy/> > (ultima consultazione: 10.03.2022)



Figura 17: Foto della serata Gagarin Party, 1991.

< <https://testpress.news/smotrite-reportazh-piratskogo-televideniya-s-gagarin-party-1991-goda/> > (ultima consultazione: 10.03.2022)

ГАЛЕРЕЯ "ШКОЛА"

ПРЕСС-РЕЛИЗ

Галерея "ШКОЛА" создана в марте 1991 года при участии Центра современного искусства и частной инициативы является первой отечественной галереей, ориентированной на технические искусства.

СФЕРА ИНТЕРЕСОВ ГАЛЕРЕИ:

фотографии, фотообъект, фотоинсталляция, а также визуальные искусства, использующие современные технологии (такие как видео, компьютерная графика).

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГАЛЕРЕИ:

современная новаторская фотография.

ГАЛЕРЕЯ ОРГАНИЗУЕТ:

выставки фотографов и художников радикальных направлений, работающих с фототехнологиями, ретроспективные экспозиции, посвященные истории советского фотоавангарда.

ГАЛЕРЕЯ ПЛАНИРУЕТ:

участие в видеопроектах.

ЗАДАЧИ ГАЛЕРЕИ:

через нетрадиционные экспозиционные формы и концептуальные подходы

к выставочной деятельности раздвинуть рамки традиционного восприятия искусства фотографии, внести его в систему актуальной художественной практики, стимулировать развитие художественных форм, связанных с технологическими новациями.

С ГАЛЕРЕЕЙ СОТРУДНИЧАЮТ:

художники: Ю. Бабич, В. Куприянов, В. Ефимов, Б. Михайлов, И. Пизанов, М. Серебрякова; *С. Муров, Ю. Лебедьман, В. Чиликин*

критики: Е. Дегозь, В. Мизяно, Т. Салзирн, А. Тарханов, И. Ценипер.

ВЫСТАВКИ, ПРОВЕДЕННЫЕ ГАЛЕРЕЕЙ:

"Реплика" (А. Родченко и Д. Вертов);

Мария Серебрякова;

"Лаборатория мерзлоты" (Мастерская аудиовизуальных экспериментов;

А. Беляев, С. Кусков, К. Преображенский);

Юрий Бабич: Ковры.

ДИРЕКТОР - Ирина Пизанова

КОММЕРЧЕСКИЙ ДИРЕКТОР Александр Романов

ТЕЛ. : (095) 238-40-40

ФАКС : (095) 238-96-66

Б. Якимов
СССР, Москва, ул. Димитрова, 2/6

Figura 18: Comunicato stampa della fondazione della galleria Škola, Mosca, 1991.

Russian Art Archive Network: Archiv Muzeja sovremennogo iskusstva "Garage" – Fond galerej "Škola"

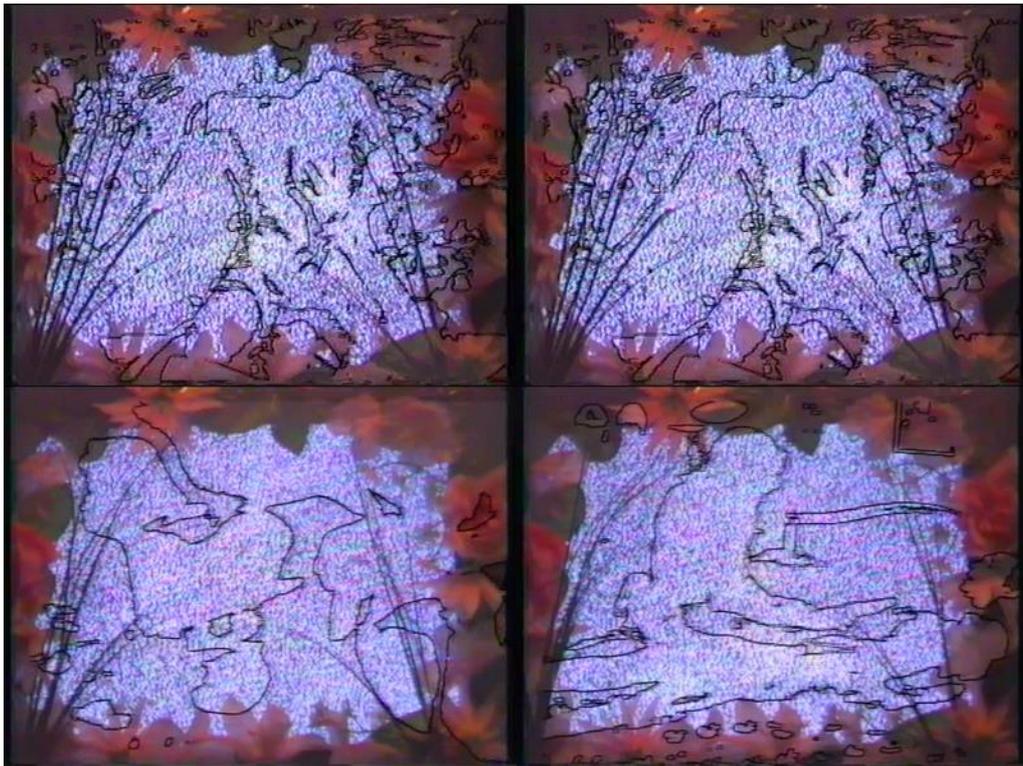


Figura 19: Sergei Shutov, Čuvstvennye opyty [Esperimenti sensuali], 1992.

Collage di fotogrammi

< <http://www.shutovart.org/artworks/1990's/1992%20Sensual%20experiences/index.html> > (ultima consultazione: 19.09.2019)



Figura 20: Kiber-femin-klub.

Collage di foto

< <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/F5639> > (ultima consultazione: 10.03.2022)



*Figura 21: Gia Rigvava, Ty bessilen?! [Sei impotente?!], Centro di Arte Contemporanea di Mosca 1993.
< <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/V11432> > (ultima consultazione: 13.02.2022)*

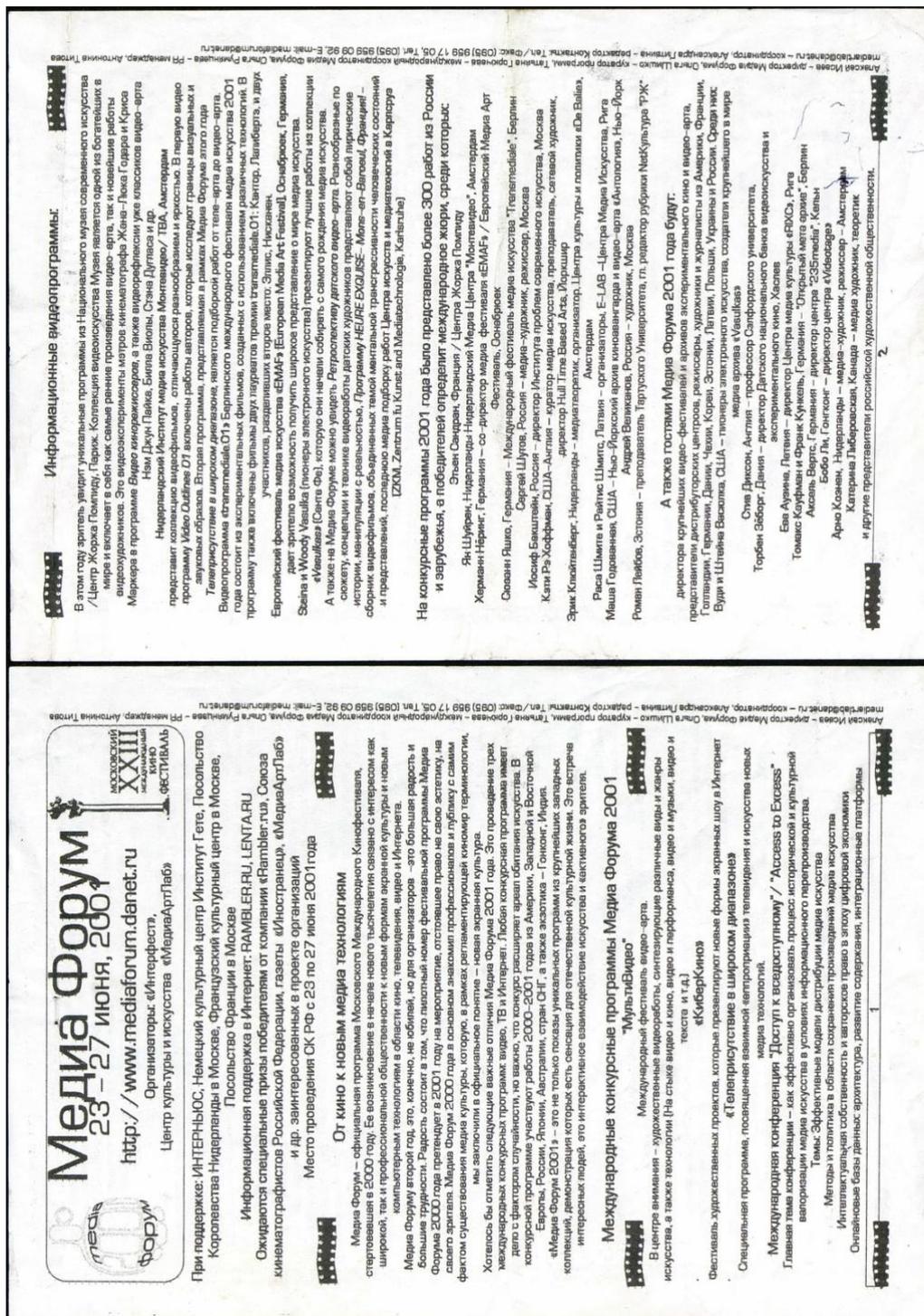


Figura 22: Comunicato stampa di Media Forum XXIII del festival internazionale cinematografico di Mosca, 2001.

< <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E2488> > (ultima consultazione: 13.02.2022)



Figura 23: Victoria Ilyushkina, *I save them*, 2017.
< <http://cyland.org/lab/cyland-art/i-save-them/> > (ultima consultazione: 10.03.2022)



Figura 24: Alexandra Dementieva, *Breathless*, 2012.
< <http://cyland.org/lab/cyland-art/breathless/> > (ultima consultazione: 10.03.2022)

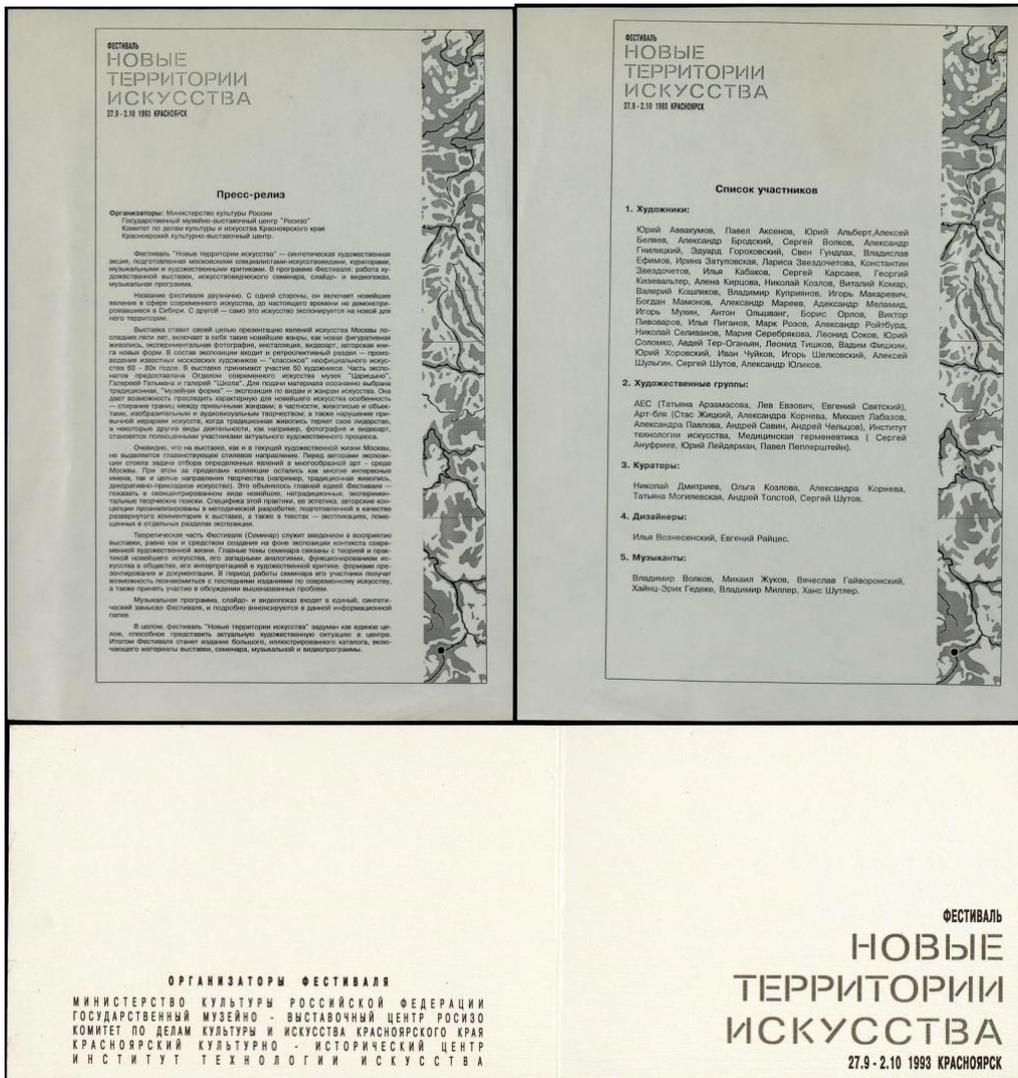


Figura 25: Festival 'Noyve territorii iskusstva [Nuovi territori dell'arte], Krasnojarsk 1993.
 < <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/E152> > (ultima consultazione: 15.03.2022)

УФ ГЦСИ - музейно-выставочная и научно-исследовательская организация. Филиал начал работу в 1999 году, выбрав основной своей деятельности стратегию внедрения современного искусства в общественные пространства города.

С 2005 года новой командой центра были реализованы такие крупные проекты как выставка классика мирового перформанса Улая (Ulay) «Performing Light/Светопредставление», фестиваль public art «СтолоТворение», международный проект «IN TRANSITION RUSSIA», фестиваль современного искусства «АРТ-ЗАВОД» и другие.

В рамках деятельности Центра издавался журнал создателей и потребителей искусства «ZAART», информационно-аналитическое издание, посвященное культурной и художественной жизни Уральского региона и его связей с общими мировыми художественными процессами. Журнал стал своеобразным печатным карликом уральского искусства 2000-х.

С 2008 года филиал ГЦСИ реализует программу «Уральские заводы: индустрия смыслов», основная идея которой - беспрецедентное взаимодействие современного искусства и промышленности, художественное переосмысление темы заводов и промышленной реальности в городской среде. Ключевой проект этой программы - Уральская индустриальная биеннале современного искусства (проходит с 2010 года).

С 2011 года Екатеринбургский филиал ГЦСИ становится Уральским филиалом и расширяет свою деятельность на Уральский федеральный округ (Свердловская, Курганская, Тюменская, Челябинская области, Ханты-Мансийский и Ямало-Ненецкий автономные округа), а также запускает программу поддержки молодых художников проектами «Первые на Марсе» и «Мастерская».

Директор: Алиса Прудникова

620014
Екатеринбург,
Добролюбова, 19а
+7 (343) 380 36 96
www.ncca.ru

Ural branch of the National Center for Contemporary Arts (UBNCCA) is a museum and exhibition center and a research organization. Established in 1999 the UBNCCA states its mission as introduction and dissemination of contemporary art in public urban spaces.

Since 2005 the Center's team has implemented several big cultural projects, such as premier-retrospective of Ulay «Performing light», the public-art festival «Stolpotvorenie», international exhibition project «IN TRANSITION RUSSIA», two consecutive annual festival-laboratories «Art-Factory», and others.

The Center has been a basis for the publication of a quarterly magazine «for producers and consumers of contemporary arts» - «ZAART», which provided a review of the cultural activity in the Urals in its connection to global art. The magazine has become a printed archive of the Ural art of the 2000s. Today «ZAART» is converted into a net-resource, which presents regional cultural projects in modern Russia, particularly of a «non-Moscow» locations.

In 2008 the NCCA branch initiated a program «Ural Factories – Industries of Meaning». The program provides unprecedented interaction between contemporary art and factories and creatively rethinks the phenomena and industrial reality in urban environment. The highlight of the program became the Ural Industrial Biennale of Contemporary Art, which first took place in 2010.

From 2011, the Ekaterinburg branch of the NCCA has been the Ural Branch of the NCCA, reflecting its broader mandate to serve the Ural Federal District (Sverdlovsk, Kurgansk, Tumen, Chelyabinsk, Khanti-Mansiyskiy, Yamalo-Nenetskiy regions). The UB NCCA supports talented young artists with the annual exhibition «The First on Mars» and a project of artist-residencies «Workshop».

620014,
Ekaterinburg, 19a
Dobrolubova st.
+7 (343) 380 36 96
www.ncca.ru

1. ОПЫТЫ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТИ

Программы программы призваны расширить представление зрителя о возможностях и контекстах современного искусства, используя средства на стыке различных дисциплин и художественных практик: изобразительное искусство, видео, кино, архитектура, театр, танец, музыка.

2. АРТ-ИССЛЕДОВАНИЕ

В рамках программы реализуются тематические кураторские проекты, в которых комплексным образом исследуются актуальные вопросы современной действительности. Сюжетные проблемы наполненности, роль художника и зрителя, этика и эстетика искусства, социально-политическая действительность.

3. УРАЛ - РЕГИОНЫ

Художественные проекты, исследующие самобытность уральского искусства, а также особенности других российских регионов, разрабатывает платформу для анализа взаимоотношений Центр-Регион и развитие территорий. Реализуется проект «Мастерская», который направлен на поддержку талантливых местных художников.

4. КУЛЬТУРНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА

Программа направлена на реализацию проектов в сфере журналистики и создания культурного медиа-пространства в Екатеринбурге. Проведение конференций, мастер-классов, круглых столов.

5. СОТРУДНИЧЕСТВО

Программа представляет проекты, организованные в партнерстве с международными и российскими культурными институциями: выставки, презентации видео- и медиапрограмм и другие. Реализуется на территории России и за рубежом.

6. ОБРАЗОВАНИЕ

Программы нацелены на знакомство широкой публики с разнообразными коллекциями современного искусства. Наряду с двумя основными составляющими - дискуссионным клубом «Промышленные производства» и проектом АРТ-ДОСГОТОВКА, также проводятся разнообразные мастер-классы, творческие встречи и круглые столы.

7. ARTIST-IN-RESIDENCE

Приглашенный на резиденцию художник получает возможность познакомиться с местными культурными традициями и актуальной действительностью. Опыт проживания на территории и непосредственное общение с ее жителями, специалистами, а также проведенные мастер-классы становятся основой для создания художественных произведений.

8. ИСКУССТВО. НАУКА. ТЕХНОЛОГИИ

Инновационная программа, совместная с УрФУ/UrFU, направленная на сотрудничество представителей фундаментальной, прикладной науки и современного искусства. Программа предлагает работу по следующим четырем направлениям: научное (форумы, конференции), образовательное, лабораторно-производственное, выставочное.

9. УРАЛЬСКИЕ ЗАВОДЫ - ИНДУСТРИЯ СМЫСЛОВ

Направление программы - художественное использование производства и ресурсов заводов, создание арт-кластеров и резиденций, Семинары и конференции, посвященные проблеме индустриальности постиндустриального, роли труда и производства в современном обществе. Ключевым проектом программы является Уральская индустриальная международная биеннале современного искусства, которая проходит с 2010 года.

1. УРАЛЬСКАЯ ИНДУСТРИАЛЬНАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Figura 26: Booklet di UF GCSI [Filiale degli Urali del centro statale di arte contemporanea].
 < <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/E22181> > (ultima consultazione: 15.03.2022)



<p>Екатеринбургский филиал Государственного Центра современного искусства Альянс Франсез Екатеринбург TELECLUB</p> <p>При поддержке Управления культуры Администрации города Екатеринбурга</p> <p>Краски проекта:</p> <p>Спонсоры:</p> <p>Медиартнеры:</p> <p>Интернет-портал E1.RU (http://E1.ru) - он-лайн площадка проекта: с 18 по 25 июня - видео и фототчеты в новостях, рубрика "Культура"</p> <p>Екатеринбургский филиал Государственного Центра современного искусства Екатеринбург, ул. Добролюбова, 19а Тел.: (343)380-36-96 E-mail: allisa@uralncca.ru, www.uralncca.ru</p> <p>Альянс Франсез Екатеринбург Тел: (343)350-20-67, www.afrus.ru</p>	<p>«Уральские заводы: индустрия смыслов»</p> <p>Фестиваль-лаборатория «Арт-завод» открывает программу Екатеринбургского филиала Государственного Центра современного искусства «Уральские заводы: индустрия смыслов». Основная идея программы – беспрецедентное для Екатеринбурга и региона взаимодействие современного искусства и промышленности, реализация вопроса о возможности художественного переосмысления темы заводов и промышленной реальности в городской среде. Предполагается работа с заводскими пространствами Екатеринбурга и Уральского региона в течение нескольких лет для создания фестивалей, резиденций художников, объектов land-art и public-art, формируя, таким образом, своеобразную «индустриальную книгу» города, выполненную в форме серии художественных проектов.</p> <p>Мы предлагаем использовать заводскую территорию одновременно в качестве пространства для реализации идей современного искусства и «материала», из которого будут создаваться произведения искусства. Для этого предполагается привлечь к проекту опыт известных зарубежных музеев и галерей, успешно существующих в индустриальных пространствах, фестивальные программы ведущих мировых институций для заводов, известные лофт-проекты, а также индивидуально известных художников, скульпторов, артистов, танцовщиков.</p> <p>Направления программы:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Работа художников с производством, пространством и ресурсами заводов: <ul style="list-style-type: none"> - сотрудничество представителей культурного сообщества (художников, скульпторов, перформеров) с различными промышленными и научно-производственными организациями; - взаимодействие художников непосредственно с производственными мощностями промышленных объектов, программа «резиденций»; 2. Фестивальные мероприятия «Арт-завод» 2008-2012 годы: <ul style="list-style-type: none"> - уникальный в мировом масштабе проект освоения художниками пустующих и действующих заводских пространств, насыщенные их культурными проектами. Практика лофт-проектов и художественных галерей в индустриальных пространствах; - российско-французский проект в рамках празднования Дня города Екатеринбурга 16-22 августа 2008 года; - Художественные проекты, наглядно показывающие трансформацию индустриального ландшафта в культурный. 3. Конференция и ряд семинаров, посвященных проблемам и вопросам индустриального городского пространства и его перестройки в пост-индустриальное. Примеры вопросов, которые планируется обсудить в рамках академической части проекта: «Что такое уральское, и равно ли оно индустриальному?», «Уральская индустриальность: прошлое и настоящее», «Жизнь городских заводских пространств в будущем», «Лаборатория нового на территории прошлого – наполнение новыми смыслами».
--	---

Figura 27: Festival'-laboratorija "ArtZavod", Ekaterinburg 2008.

< <https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/E21818> > (ultima consultazione: 15.03.2022)

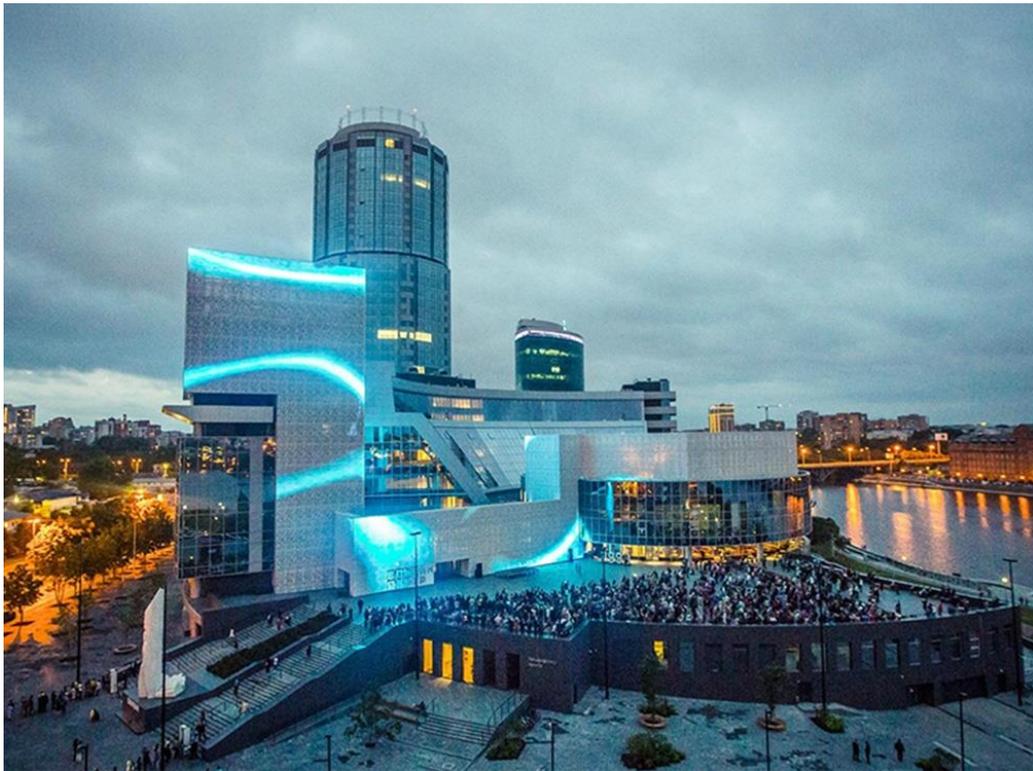


Figura 28: El'cyn Centr, Ekaterinburg.
< <https://eurasian-prize.ru/portfolio-item/yeltsin-presidential-center> > (ultima consultazione: 15.03.2022)

Galleria virtuale



Bibliografia

1929

KAZIMIR MALEVIČ, *Živopisnye zakony v problemach kino* [Le leggi pittoriche nei problemi del cinema], «Kino i kultura», n.7-8, pp. 22-26

VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *O teorii prozi* [Sulla teoria della prosa], Federacija, Moskva

1932

VLADIMIR TATLIN, *Iskusstvo v tehniku* [L'arte nella tecnica] in *Vystavka rabot zaslužennogo dejatelja iskusstv V.E. Tatlina* [Mostra delle opere dell'illustre artista V.E. Tatlin], Moskva-Leningrad, pp. 5-8

1959

FRANCESCO CARNELUTTI, *Arte e scienze*, in *Arte e Scienza*, atti del convegno (Venezia, 31 maggio, 1,2 giugno 1957), San Casciano Val di Pesa, Sansoni editore, pp. 15-28

1960

ETTORE LO GATTO, *Il cavaliere di bronzo. Racconto pietroburchese*, in *Il mito di Pietroburchgo*, Milano, Feltrinelli, pp. 465-481

1966

LEONID PEREVERZEV, *Iskusstvo i kibernetika* [L'arte e la cibernetica], Moskva, Iskusstvo

VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *L'arte come artificio*, in *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, pp. 9-31

1967

MARSHALL McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore

VLADIMIR TASALOV, *Prometej ili Orfej: iskusstvo tekničeskogo veka* [Prometeo o Orfeo: l'arte del secolo tecnologico], Moskva, Iskusstvo

1968

JACK BURNHAM, Systems Esthetics, «*Artforum 7*», n. 1, pp. 30-35

MARSHALL McLuhan, QUENTIN FIORE, *Il medium è il massaggio*, Milano, Feltrinelli

NORBERT WIENER, *La cibernetica: controllo e comunicazione nell'animale e nella macchina*, Milano, Il saggiatore

1969

MICHEL FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard

LEV NUSBERG, *Cybertheater*, «Leonardo», vol. 2, n. 1, pp. 61-62

1970

JACK BURNHAM, *Notes on art and information processing by Jack Burnham*, in *Software. Information Technology: its new meaning for art*, New York, The Jewish Museum, pp.10-14

ALAN TOURAINE, *La società post-industriale*, Bologna, Il Mulino

1972

FREDRIC JAMESON, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Pr.

1973

JOHAN HUIZINGA, *Homo ludens*, Einaudi, Torino

1974

KLAUS GROH, *Ein neuer Konstruktivismus in der UdSSR? Lew Nusberg und die Gruppe "Bewegung"*, «Osteuropa», vol. 24, n. 11-12, pp. 713-718

1975

JURIJ LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta* [La struttura del testo artistico], Sankt-Peterburg, Iskusstvo

CHRISTIAN METZ, *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani

NEIL POSTMAN, CHARLES WEINGARTNER, *L'insegnamento come attività sovversiva*, Firenze, La nuova Italia editrice

1976

UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani

BULAT GALEEV, *Music-Kinetic Art Medium: On the Work of the Group 'Prometei' (SKB)*, Kazan, U.S.S.R., «Leonardo», vol. 9, n. 3, pp. 177-182

VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *Ejzenštejn*, Moskva, Iskusstvo

1977

IGOR GOLOMSHTOK, ALEXANDER GLEZER, *Unofficial art from the Soviet Union*, London, Secker and Warburg

ALAN KAY, ADELE GOLDBERG, *Personal Dynamic Media*, «Computer», vol. 3, n. 10, marzo, pp. 31-41

JURIJ LOTMAN, BORIS USPENSKIJ, *Rol' dual'nych modelej v dinamike russkoj kul'tury (do konca XVIII veka)* [Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)], in *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. XXVIII: Literaturovedenie. K 50-letiju professora Borisa Fedoroviča Egorova* [Saggi di filologia slava e russa. XXVIII: Critica letteraria. Per i 50 anni del professor Boris Fedorovič Egorov], Tartu, Tartuskij gosudarstvennyj universitet, pp. 3-36

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Rudiments païens*, Paris, Union Gènèrale d'Éditions

1979

GUY DEBORD, *La società dello spettacolo*, Firenze, Vallecchi

BORIS EJCHENBAUM, *I problemi dello stile cinematografico*, in *I formalisti russi nel cinema*, GIORGIO KRAISKI (a cura di), Milano, Garzanti, pp. 11-52

BORIS GROYS, *Moskovskij Romantičeskij Konceptualizm. Moscow Romantic Conceptualism*, «A-JA – Žurnal neoficial'nogo russkogo iskusstvo. Unofficial Russian Art Revue», n. 1

JURIJ TYNJANOV, *Le basi del cinema*, in *I formalisti russi nel cinema*, GIORGIO KRAISKI (a cura di), Milano, Garzanti, pp.53-85

1981

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli

MARSHALL McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare. I significati psicologici e sociali di ogni sistema di comunicazione*, Milano, Il Saggiatore

1982

MARGARITA MASTERKOVA, *Performances in Moscow*, «A-JA – Žurnal neoficial'nogo ruskogo iskusstvo. Unofficial Russian Art Revue», n.4

MARGARITA TUPITSYN, *Some Russian performances*, «High Performance», vol. 4, n. 4

KIRILL RAZLOGOV, *Iskusstvo ekrana: problemy vyrazitel'nosti* [L'arte dello schermo: problemi di espressione], Sankt-Peterburg, Iskusstvo

1983

NIKOLAJ TARABUKIN, *From the easel to the machine* (CHRISTINA LODDER, ed. and transl.), in *Modern art and Modernism: A Critical Anthology*, FRANCIS FRASCINA, CHARLES HARRISON (a cura di), New York, Routledge, pp. 130-142

1985

SHERRY TURKLE, *Il secondo io. Il computer e l'uomo: convivere, amarsi, capirsi*, Milano, Frassinelli

1986

JURIJ LOTMAN, BORIS USPENSKIJ, *Il concetto di 'Mosca Terza Roma' nell'ideologia di Pietro I*, «Europa Orientalis», n. 5, pp. 481-494

1987

CYNTHIA GOODMAN, *Digital Visions: Computers and Art*, New York, Harry N. Abrams

1988

BULAT GALEEV, *The Fire of Prometheus: Music-Kinetic Art Experiments in the USSR*, «Leonardo», vol. 21, n. 4, pp. 383-396

1989

Arte e scienza nella perestrojka. Mostra sovietica, Catalogo della mostra Milano, Rizzoli

GILLES DELEUZE, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, in *Michel Foucault. Rencontre internationale* (Paris, 9, 10, 11 janvier 1988), Paris, Le Seuil

1990

GILOTH COPPER, POCOCK-WILLIAM LYNN, *A Selected Chronology of Computer Art: Exhibitions, Publications, and Technology*, «Art Journal», vol. 49, n. 3, pp. 283-297

CYNTHIA GOODMAN, *The Digital Revolution: Art in the Computer Age*, «Art Journal», vol. 49, n. 3, pp. 248-252

FRIEDRICH A. KITTLER, *Discourse Networks 1800 / 1900*, Stanford, Stanford University Pr.

PIERRE LÉVY, *Le technologie dell'intelligenza*, Milano, A/Traverso

MARGOT LOVEJOY, *Art, Technology, and Postmodernism: Paradigms, Parallels, and Paradoxes*, «Art Journal», vol. 49, n. 3, pp. 257-265

ROGER F. MALINA, *Digital Image: Digital Cinema: The Work of Art in the Age of Post-Mechanical Reproduction*, «Leonardo. Supplemental Issue», vol. 3, pp. 33-38

1991

DOUGLAS DAVIS, *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)*, «Leonardo», vol. 28, n.5, pp. 381-386

BULAT GALEEV, *Ars Electronica in the International and Soviet Versions*, «Leonardo», vol. 24, n.4, pp. 475-481

JURIJ LOTMAN, *Kul'tura i vzryv* [La cultura e l'esplosione], Moskva, Gnosis

Malevič artista e teorico, Verona, Olograf

VITTORIO STRADA, *La questione russa. Identità e destino*, Venezia, Marsilio

PETR USPENSKIJ, *Un nuovo modello dell'universo*, Roma, Edizioni mediterranee

1992

JAMES H. BILLINGTON, *The Search for a Modern Russian Identity*, in «Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences», vol. 45, n. 4, pp. 31-44

BORIS GROYS, *Russia and the West: The Quest for Russian National Identity*, in «Studies in Soviet Thought», vol. 43, n. 3, pp. 185-198

JURIJ LOTMAN, *Kul'tura i vzryv* [La cultura e l'esplosione], Moskva [1992], in CATERINA VALENTINO (a cura di), *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli

MARSHALL McLUHAN, BRUCE R. POWERS, *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, Oxford, Oxford University Pr.

1993

EKATERINA DEGOT', *Gia Rigvava pokažet vam kakogo byt' zritelem* [Gia Rigvava vi mostrerà cosa vuol dire essere uno spettatore], «Kommersant'», n. 84

EKATERINA DEGOT', *Tri fotografa, dve galerei, odin avtor* [Tre fotografi, due gallerie, un autore]], «Kommersant'», n.107

PAVEL FLORENSKIJ, *Organoproekcija* [La proiezione degli organi], in *Russkij Kosmizm: antologija filosofskoj mysli* [Il cosmismo russo: antologia del pensiero filosofico], SVETLANA SEMENOVA, ANASTASIJA GAČEVA (a cura di), Moskva, Pedagogika-press

MICHEL FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard

VERA POGODINA, “*Čuvstvennyye opyty*” Sergeja Šutova [“Esperimenti sensuali” di Sergei Shutov], «Kommersant’», n. 26

FRANK POPPER, *Art of the Electronic Age*, London, Thames&Hudson

1994

IRINA ALPATOVA (a cura di), *New Media Logia*, Moskva, MediaArtLab

BULAT GALEEV, *The First Experiments of SKB ‘Prometei’ in Videoart*, «Leonardo», vol. 27, n.5, pp. 399-402

BULAT GALEEV, *Prometheus’: Art, Science and Technology in the Former Soviet Union*, «Leonardo», vol. 27, n.5, pp. 351-352

MARSHALL McLuhan, *Understanding media: the extension of man*, Cambridge (MA), MIT

VIKTOR MISIANO, *Cool Reflections: A Kind of Utopian Manifesto for Reconstruction*, «Art Journal», vol. 53, n. 2, p. 85

TAT’JANA MOGILEVSKAJA, *Parti-mejking kak iskusstvo* [Il party-making come arte], «Moskovskij Chudožestvennyj Žurnal», n. 5

TATIANA MOGILEVSKAJA, OLGA SHIHKO, *Nemnogo ob istorii i perspektivach razvitija mediaiskusstva v Moskve* [Brevemente sulla storia e le prospettive di sviluppo dell’arte dei media a Mosca] in *New Media Logia*, IRINA ALPATOVA (a cura di), Moskva, MediaArtLab, pp. 15-22

IRINA PAPERNO, *The meaning of art: Symbolist theories*, in *Creating life. Aesthetic utopia of Russian Modernism*, IRINA PAPERNO, JOAN DELANEY GROSSMAN (a cura di), Stanford, Stanford University Press, pp. 13-23

BORIS USPENSKIJ, *Semiotika iskusstva* [Semiotica dell’arte], Moskva, Jazyki russkoj kul’tury

1995

ANDREI EROFEEV, *Non-Official Art*, Roseville East, Craftsman House

JAMEY GAMBRELL, *The Post-Bulldozer Generations – The Artistic Presence in the Former Soviet Union- Report from Russia*, «Art in America», vol. 83, n. 5

JOHN G. HANHARDT, MARIA CHRISTINA VILLASEÑOR, *Video/Media Culture of the Late Twentieth Century*, «Art Journal», vol. 54, n. 4, pp. 20-25

OLEG KARČEVCEV (a cura di), *Grezy o Zemle i Nebe. Antologija ruskogo kosmizma* [Fantasie sulla terra e il cielo. Antologia del cosmismo russo], Sankt-Peterburg, Chud. Literatura

JURIJ LOTMAN, *Rol' iskusstva v dinamike kul'tury* [Il ruolo dell'arte nella dinamica della cultura], in "Svoe" i "čuzoe" v literature i kul'ture [Il "proprio" e l'"altrui" nella letteratura e nella cultura], «Studia russica helsingiensia et tartuensia», IV, Tartu, Tartu University Pr.

SVETLANA MACHLINA, *Jazyk iskusstva v kontekste kul'tury* [Il linguaggio dell'arte nel contesto della cultura], Sankt-Peterburg, Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja akademija kul'tury

ALLA ROSENFELD, NORTON T. DODGE (a cura di), *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956-1986*, London, Thames and Hudson

GEORGE SOROS, *Soros su Soros. Economia, politica e storia nelle confessioni del "Guru" della finanza mondiale*, Milano, Ponte alle Grazie

PIERRE TEILHARD DE CHARDIN, *Il fenomeno umano*, Brescia, Queriniana

BORIS USPENSKIJ, *Semiotika Iskusstva* [La semiotica dell'arte], Moskva, Jazyki russkoj kul'tury

1996

PIERRE BOURDIEU, *Sur la télévision. Suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'agir

PIER LUIGI CAPUCCI, *Arte e Tecnologie: comunicazione estetica e tecnoscienze*, Bologna, Edizioni dell'Ortica

FRANCESCO CASSETTI, *Il cinema come arte, il cinema come medium*, in *Il cinema e le altre arti*, Leonardo quaresima (a cura di), Venezia, Marsilio, pp.3-12

SABINE HÄNSGEN, *Kino nach dem Kino: Paralleles Kino in Moskau und Leningrad*, in *Russland, wohin eilst Du? Perestrojka und Kultur*, KARL EIMERMACHER, DIRK KRETSCHMAR, KLAUS WASCHIK (a cura di), Dortmund, Projekt Verlag, pp. 471- 484

PIERRE LÉVY, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Milano, Feltrinelli

SANDRA LISCHI, *Una conversazione ininterrotta*, in *Il cinema e le altre arti*, Leonardo quaresima (a cura di), Venezia, Marsilio, 1996, pp. 151-156

NATALIA NESTURKH, *The Theremin and Its Inventor in Twentieth-Century Russia*, «Leonardo Music Journal», n. 6, pp. 57-60

DANIELA STEILA, *Scienza e rivoluzione. La recezione dell'empiriocriticismo nella cultura russa (1877-1910)*, Firenze, Le lettere

1997

INKE ARNS, ANDREAS BROECKMANN, *Small Media Normality for the East*, in Piz Schultz, D.McCarty, Geert Lovink and Vuk Ćosić (a cura di), *ZK Proceedings 4: Beauty and the East*, Ljubljana, Digital Media Lab

JOHANNA DRUCKER, *Digital Reflections: The Dialogue of Art and Technology*, «Art Journal», vol. 56, n. 3, p. 2

PIERRE LÉVY, *Il virtuale*, Milano, Raffaello Cortina editore

1998

SILVIA BURINI, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative* in *Jurij Lotman. Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1998, pp. 131-169

EKATERINA DEGOT', *Kak polučit' pravo na postkolonial'nyj diskurs?* [Come qualificarsi per il discorso postcoloniale?], «Moskovskij Chudožestvennij žurnal», 22 luglio

FREDRIC JAMESON, *Transformations of the Image in Postmodernity in The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London, Verso

VIKTOR MAZIN, *Kabinet nekrorealizma: Jufit i Sankt-Peterburg* [Lo studio del necrorealismo: Jufit e San Pietroburgo], Sankt-Peterburg, Inapress

DMITRIJ SARAB'JANOV, *Russkaja živopis': probuždenie pamjati* [La pittura russa: il risveglio della memoria], Moskva, Iskusstvoznanie

IRINA VANEČKINA, *Kazan: 'Electronics, Music, Light' Conference*, «Leonardo», vol. 31, n.4, pp. 323-324

1999

ADELE MARIE BARKER (a cura di), *Consuming Russia: Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*, Durham, Duke University Pr.

EKATERINA BOBRINSKAJA, "Kollektivnye dejstvija" kak institucija ["Azioni collettive" come istituzione], «Moskovskij Chudožestvennij Žurnal», n. 23

DEBBIE HALL, *The Original and the Reproduction: Art in the Age of Digital Technology*, «Visual Resources», vol. 15, n.2, pp. 269-78

VJAČESLAV IVANOV, *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury* [Selezione di opere di semiotica e di storia della cultura], Moskva, Jazyki russkoj kul'tury

ROSALIND KRAUSS, *A Voyage on the North Sea, Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames&Hudson

PIERRE LÉVY, *Cybercultura: gli usi sociali delle nuove tecnologie*, Milano, Feltrinelli

VIKTOR MISIANO, *Kul'turnye protivorečija tusovki* [Le contraddizioni culturali della tusovka], «Moskovskij Chudožestvennij Žurnal», n.25

ROLAND ROBERTSON, *Globalizzazione. Teoria sociale e cultura globale*, Trieste, Asterios

ANNE MORGAN SPALTER, *The Computer in the Visual Arts*, Reading, Addison Wesley

VLADIMIR VERNADSKIJ, *La biosfera e la noosfera*, Palermo, Sellerio

ALEXEY YURCHAK, *Gagarin and the Rave Kids: Transforming Power, Identity, and Aesthetics in the Post-Soviet Night Life*, in *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*, ADELE MARIE BARKER (a cura di), Durham, Duke University Press, pp. 76-109

2000

EKATERINA ANDREEVA, *O kul'turnych situacii 1990-ch godov, kak my v nee vošli i kuda my iz nee vyšli* [Riguardo la situazione culturale degli anni '90, come ci siamo entrati e come ne siamo usciti], «Moskovskij Chudožestvennij Žurna», n. 28

JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation: Understanding New media*, Cambridge (MA), The MIT pr.

EKATERINA DEGOT', *Russkoe iskusstvo XX veka* [L'arte russa del XX secolo], Moskva, Trilistnik

SABINE HÄNSGEN, *Video, Archive, Storage: Moscow Performance Art in the Age of Digital Repetition*, «ARTMargins»

ALEXEI ISAEV (a cura di), *Vzgljad s Vostoka / The look from the East*, Moskva, MediaArtLab

KAZIMIR MALEVIČ, *Suprematismo*, GABRIELLA DI MILIA (a cura di), Milano, Abscondita

ROSALIND KRAUSS, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson

PIERRE LÉVY, *World philosophie: Le marché, le cyberspace et la conscience*, Paris, Odile Jacob

DRAGAN KUJUNDZIC, "After": *Russian Post-Colonial Identity*, «Comparative Literature Issue», vol. 115, n. 5, pp. 892-908

JURIJ LOTMAN, *Semiosfera*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB

ANNA MARIA NASSISI, *Post-moderno e globalizzazione: il mito di Narciso come rappresentazione dell'identità culturale contemporanea*, in *Estetiche della globalizzazione*, ACHILLE BONITO OLIVA, ANNA MARIA NASSISI (a cura di), Roma, Manifestolibri, pp.119-135

ANATOLIJ OSMOLOVSKIJ, *Actual Art: Here and Now*, Praha, Umelec International, n.4

PAUL VIRILIO, *La bomba informatica*, Milano, Raffaello Cortina Editore

2001

ARJAN APPADURAI, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Parma, Meltemi

JÉRÔME BOURDON, *Introduzione ai media*, Bologna, Il Mulino

ROSSITZA DASKALOVA, *Le contexte de production et de présentation de l'art Web dans les pays de l'ex-Bloc de l'Est (Europe centrale et orientale)*, in «La Revue électronique du CIAC (On-line magazine of the Montreal International Center for Contemporary Art)», n. 12

KATHERINE LIBEROVSKAYA, *Derrière le rideau cyrillique: notes sur l'art et la culture Internet en Russie*, «La Revue électronique du CIAC (On-line magazine of the Montreal International Center for Contemporary Art)», n. 12

AUGUSTO LEGGIO, *Globalizzazione, nuova economia e ict. Conoscerle per coglierne le opportunità ed evitarne i rischi*, Milano, Franco Angeli Editore

LEV MANOVICH, *The Language of New Media*, Cambridge (MA), The MIT Pr.

RANDALL PACKER e KEN JORDAN (a cura di), *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*, New York, W.W. Norton&Company

PETER WEIBEL, TIMOTHY DRUCKREY (a cura di), *Net_condition: Art and Global Media*, Cambridge (MA), The MIT Pr.

2002

GREGG BORDOWITZ, *Network Society*, «Art Journal», vol. 60, n. 1, pp. 10-11

CHARLIE GERE, *Digital Culture*, London, Reaction Books

TAT'JANA GORJUČEVA, *Estetičeskie i tehnologičeskie eksperimenty v videoarte* [Esperimenti tecnologici ed estetici nella videoarte], in ALEXEI ISAEV (a cura di), *Antologija Rossijskogo videoarta* [Antologia della videoarte russa], Moskva, MediaArtLab

ALEXEI ISAEV (a cura di), *Antologija Rossijskogo videoarta* [Antologia della videoarte russa], Moskva, MediaArtLab

ANDREJ KAPETEREV, *Mul'timedia kak sociokul'turnij fenomen* [Il multimediale come fenomeno socioculturale], Moskva, Profizdat

PIERRE LÉVY, *L'intelligenza collettiva: per un'antropologia del cyberspazio*, Milano, Feltrinelli

EDWARD A. SHANKEN, *Cybernetics and Art: Cultural Convergence in the 1960s*, in *From Energy to Information*, BRUCE CLARKE, LINDA DALRYMPLE HENDERSON (a cura di), Palo Alto, Stanford University Press, pp.155-77

EDWARD A. SHANKEN, *Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art*, «Leonardo», vol. 35, n. 4, pp. 433-438

STEPHEN WILSON, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, Cambridge (MA), The MIT Pr.

2003

ROY ASCOTT, *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, EDWARD A. SHANKEN (a cura di), Berkeley, University of California Pr.

SVETLANA BOYM, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, in *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, FILIP MODRZEJEWSKI, MONIKA SZNAJDERMAN (a cura di), Milano, Mondadori, pp. 1-88

BORIS EJCHENBAUM, *La teoria del "metodo formale"*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, TZVETAN TODOROV (a cura di), Torino, Einaudi, pp. 28-72

OLIVER GRAU, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Cambridge (MA), The MIT Pr.

BILLY KLÜVER, JULIE MARTIN (a cura di), *E.A.T.-The story of experiments in art and technology 1960-2001*, Tokyo, NTT InterCommunication Center

KAZIMIR MALEVIČ, *Filosofija kalejdoscopa* [La filosofia del caleidoscopio], in *Sobranie sočinenij v pjati tomach, tom 4. Traktaty i lekcii pervoj poloviny 1920-ch godov* [Edizione delle opere in 5 volumi, volume 4. Trattati e lezioni della prima metà degli anni 1920], ALEKSANDRA ŠATSKICH (a cura di), Moskva, Gileja, pp. 48-67

JUDY MALLOY (a cura di), *Women, Art, and Technology*, Cambridge (MA), The MIT Pr.

GIUSEPPE MARANO, MARCO DESERIIS, *Net Art, l'arte della connessione*, Milano, Shake edizioni

NOAH WARDRIE-FRUIIN, NICK MONTFORT, *The new Media reader*, Cambridge (MA), The MIT Pr.

CHRISTIANE PAUL, *Digital Art*, New York, Thames&Hudson

FRANK POPPER, *From Technological to Virtual Art*, Cambridge (MA), The MIT Pr.

ELENA VARTANOVA, *Mediaekonomika zarubežnych stran: glossarij* [Media economia dei paesi esteri: un glossario], Moskva, Aspekt Pr.

VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, TZVETAN TODOROV (a cura di), Torino, Einaudi, pp. 74-94

2004

KARL AJMERCHACHER, *Ot edinstva k mnogoobraziju. Razyskanijav oblasti "drugogo" iskusstva 1950-ch-1980-ch godov* [Dall'unità alla diversità. Ricerca nel campo dell'"altra" degli anni '50-'80], Moskva, RGGU

ANDREA BALZOLA, ANNA MARIA MONTEVERDI (a cura di), *Le Arti Multimediali Digitali, storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti

NICOLAS BOURRIAUD, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmedia Books

THOMAS ELSAESSER, *The New Film History as Media Archaeology*, «CiNéMAS», vol. 14, nn. 2-3, pp. 75-117

RACHEL GREEN, *Internet Art*, London, Thames&Hudson

MARGOT LOVEJOY, *Digital Currents: Art in the Electronic Age*, New York, Routledge

VIKTOR MISIANO, *Reality Revisited. Russian Art in the New Decade*, «IDEA art+society», n. 19

DIANE NEUMAIER (a cura di), *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-related Works of Art*, New Brunswick, Rutgers University Press

ANTONELLA VARESANO, *Nuovi media magma di linguaggi*, Udine, Forum

2005

IRINA ALPATOVA, *Drugoe iskusstvo. Moskva 1956-1976. K chronike chudožestvennoj žizni* [L'altra arte. Mosca 1956-1976. Cronaca della vita artistica], Moskva, Galart

EVGENIJ BARABANOV, *Iskusstvo na rynke ili rynok iskusstva?* [Arte sul mercato o mercato dell'arte?], «Moskovskij Chudožestvennij Žurnal», n.46

ZYGMUNT BAUMAN, *Globalizzazione e glocalizzazione*, Roma, Armando Editore

EKATERINA DEGOT', VADIM ZACHAROV (a cura di), *Moskovskii konceptualizm* [Il concettualismo moscovita], Moskva, WAM

PETER J. S. DUNCAN, *Contemporary Russian Identity between East and West*, in «The Historical Journal», vol. 48, n. 1, pp. 277-294

ANTONIO GEUSA, *Videotvorčestvo i chudožestvennoe soobščestvo. Istoričeskie paralleli meždu SŠA i Rossiej* [La produzione video e le associazioni artistiche. Parallelismi storici tra USA e Russia], «Moskovskij Chudožestvennij Žurnal», n. 58-59

ROSALIND KRAUSS, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Mondadori, Milano

SANDRA LISCHI, *Il linguaggio del video*, Roma, Carocci editore

MICHAEL RUSH, *New Media in Art*, New York, Thames&Hudson

ALEXEY YURCHAK, *Everything was forever, until it was no more. The last soviet generation*, Princeton and Oxford, Princeton University Press

2006

GIORGIO AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo*, Milano, Nottetempo

JOLINE BLAIS, JON IPPOLITO, *At the Edge of Art*, New York, Thames&Hudson

STUART HALL, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, GIOVANNI LEGHISSA (a cura di), Milano, Il Saggiatore

ROBERT HASSAN, JULIAN THOMAS, *The New Media Theory Reader*, London, Open University Pr.

WENDY HUI KYONG CHUN e THOMAS KEENAN (a cura di), *New media, old media. A history and theory reader*, New York, Routledge

ERIC KLUITENBERG (a cura di), *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, Rotterdam, NAI Publishers

TONY PURVIS, *Get Set for Media and Cultural Studies*, Edinburgh, Edinburgh University Pr.

MARK TRIBE, REENA JANA, *New Media Art*, Köln, Taschen

BRUCE WANDS, *Art of the Digital Age*, New York, Thames&Hudson

SIEGFRIED ZIELINSKI, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge (MA), The MIT Pr.

2007

STEVE DIXON, *Digital performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge (MA), The MIT Pr.

ANTONIO GEUSA, *Istorija rossijskogo videoarta* [Storia della video arte russa], Moskva, Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva

OLIVER GRAU, *Media Art Histories*, Cambridge (MA), The MIT Pr.

EVGENIJ KIKS, *Nacionalizacija vseh galerej i muzeev* [La nazionalizzazione di tutte le gallerie e dei musei], «Moskovskij Chudožestvennij Žurnal», n. 64

KAREN A. VERSCHOOREN, *.art. Situating Internet Art in the Traditional Institution for Contemporary Art*, tesi magistrale, Cambridge (MA), Massachusetts Institute of Technology

LIUDMILA VOROPAI, *Institutionalisation of Media Art in the Post-Soviet Space: The Role of Cultural Policy and Socioeconomic Factors*, «Re:place»

2008

WALTRAND BAYER, *The Unofficial Market: Art and Dissent, 1956-88*, «Zimmerli Journal», n.5, pp. 58-83

JEAN BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura. Bestie, beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Roma, Pigreco

CHARLIE GERE, *Digital Culture*, London, Reaktion Books

BORIS GROYS, *Europe and Its Others*, in *Art Power*, Cambridge (MA), The MIT Pr., pp. 173-181

IL'JA KABAKOV, *60-70e. Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve* [Anni 60-70. Note sulla vita non ufficiale a Mosca], Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie

CHRISTIANE PAUL, *New media in the white cube and beyond*, Berkeley, University of California Pr.

ALISA PRUDNIKOVA, KSENIA FEDOROVA, *Ot sebja k sebe: iskusstvo peremeščenij* [Da sé a sé: l'arte del movimento], in *In Transition Russia 2008*, catalogo della mostra presso il Museo di Belle Arti di Ekaterinburg (16 ottobre-16 novembre 2008) e il Centro Nazionale di Arte Contemporanea di Mosca (28 novembre-22 dicembre 2008), Limassol, Neme

JUAN PUNTES et al. (a cura di), *Thaw (Russian Art from Glasnost to the Present)*, New York, Chelsea Art Museum

HANNAH WESTLEY, *The Body as Medium and Metaphor*, Leiden, Brill Rodopi

2009

MARIANNE VAN DEN BOOMEN, SYBILLE LAMMES, ANN-SOPHIE LEHMANN, JOOST RAESSENS, MIRKO TOBIAS SCHÄFER (a cura di), *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*, Amsterdam, Amsterdam University Pr.

GLEN CREEBER, ROYSTON MARTIN, *Digital cultures. Understanding New Media*, London, Open University Pr.

OLGA GORIUNOVA, *Vitalist Technocultural Thinking in Revolutionary Russia (on Piotr Engelmeier)*, in *Place Studies in Art, Media, Science and Technology. Historical Investigations on the Sites and the Migration of Knowledge*, ANDREAS BROECKMANN, GUNALAN NADARAJAN (a cura di), Weimar, VDG - Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, pp. 183-197

HANNES LEOPOLDSEDER, CHRISTINE SCHÖPF, GERFRIED STOCKER, *The network for art, technology and society. The first 30 years ars electronica 1979-2009*, Stuttgart, Hatje Cantz, 2009

WILLIAM MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore

PIOTR PIOTROWSKI, *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde*, in *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, SASCHA BRU, JAN BAETENS, BENEDIKT HJARTARSON, PETER NICHOLLS, TANIA ØRUM, HUBERT BERG (a cura di), Berlin, De Gruyter, pp. 49-58

MICHAEL RUSH, *New Media in Art*, New York, Thames&Hudson

EDWARD SHANKEN, *Art and Electronic Media*, New York, Phaidan Pr.

HITO STEYERL, *In Defense of the Poor Image*, «e-flux Journal», n. 10

SUE THORNHAM, CAROLINE BASSETT, PAUL MARRIS (a cura di), *Media Studies. A Reader Book*, Edinburgh, Edinburgh University Pr.

MARGARETA TILLBERG, *You are now leaving the american sector: the russian group Dvizhenie, 1962-1978*, in *Place studies in art, media, science and technology. Historical investigations on the sites and the migration of knowledge*, ANDREAS BROECKMANN, GUNALAN NADARAJAN (a cura di), Weimar, VDG - Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, pp. 147-166

LIUDMILA VOROPAI, *Beta-versija avto poesiza* [La versione beta dell'autopoiesi], «Moskovskij Chudožestvennyj Žurnal», nn.71-72

2010

EDIT ANDRÁS, *Budušće za nami: vospominanja o socialističeskom prošlom* [Il futuro è dietro di noi: ricordi del passato socialista], in ALINA IGNATOVA (a cura di), *Transitland: dvadcat' let videoarta Central'noj i Vostočnoj Evropy posle padenija Berlinskoj steny 1989-2009* [Transitland: vent'anni di videoarte in Europa Centrale e Orientale dopo la caduta del muro di Berlino 1989-2009], Moskva, Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva

KONSTANTIN BOCHOROV, *Performans i video v sovremennom russkom iskusstve* [La performance e il video nell'arte contemporanea russa], in ALINA IGNATOVA (a cura di), *Transitland: dvadcat' let videoarta Central'noj i Vostočnoj Evropy posle padenija Berlinskoj steny 1989-2009* [Transitland: vent'anni di videoarte

in Europa Centrale e Orientale dopo la caduta del muro di Berlino 1989-2009], Moskva, Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva

NICOLAS BOURRIAUD, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books

SILVIA BURINI, *L'ultimo Lotman: scritti dal 1991 al 1993*, in *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas, Ju.M. Lotman. Per una semiotica della cultura*, TIZIANA MIGLIORE (a cura di), Roma, Aracne, pp. 13-28

SARAH COOK, *A Brief History of Working with New Media Art: Conversations with Artists*, Berlin, The green box

RUGGERO EUGENI, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci Editore

BERYL GRAHAM, SARAH COOK, *Rethinking curating: art after new media*, London, The MIT Pr.

ALINA IGNATOVA (a cura di), *Transitland: dvadcat' let videoarta Central'noj i Vostočnoj Evropy posle padenija Berlinskoj steny 1989-2009* [Transitland: vent'anni di videoarte in Europa Centrale e Orientale dopo la caduta del muro di Berlino 1989-2009], Moskva, Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva

ANNIE VAN DEN OEVER (a cura di), *Ostrannenie. On "Strangeness" and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Amsterdam, Amsterdam University Pr.

DOMENICO QUARANTA, *Media, New Media, Postmedia*, Milano, Postmedia Books

OLGA SHISHKO, *Prostranstva videoarta* [Lo spazio della videoarte], in ALINA IGNATOVA (a cura di), *Transitland: dvadcat' let videoarta Central'noj i Vostočnoj Evropy posle padenija Berlinskoj steny 1989-2009* [Transitland: vent'anni di videoarte in Europa Centrale e Orientale dopo la caduta del muro di Berlino 1989-2009], Moskva, Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva, pp. 36-42

SLAVOJ ŽIŽEK, *The Matrix*, Sesto S.G. (MI), Mimesis

2011

EKATERINA ANDREEVA, *Vse i ničto. Simboličeskie figury vtoroj poloviny XX veka* [Tutto e niente. Figure simboliche della seconda metà del XX sec.], Sankt-Peterburg, Ivana Limbacha

EVGENY DOBRENKO, *Utopias of return: notes on (post-)Soviet culture and its frustrated (post-)modernization*, «Studies in East European Thought», vol. 63, n. 2, pp.159-171

EDITH W. CLOWES, *Russia on the Edge. Imagined geographies and Post-Soviet Identity*, New York, Cornell University Pr.

OLIVER GRAU, *Media Art challenge to Our Societies*, in *Imagery in the 21st Century*, OLIVER GRAU, THOMAS VEIGL (a cura di), Cambridge (MA), The MIT Pr., 2011, pp. 349-374

ERKKI HUHTAMO, JUSSI PARIKKA (a cura di), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley, University of California Pr.

PIETRO MONTANI, *Dziga Vertov. L'occhio della rivoluzione*, Milano-Udine, Mimesis

PAOLA ROSA, ANDREA BALZOLA, *L'arte fuori di sé: un manifesto per l'età post-tecnologica*, Milano, Feltrinelli

ANTONIO SOMAINI, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi

IVOR STODOLSKIJ, *A 'non-aligned' intelligentsia: Timur Novikov's neo-avantgarde and the afterlife of Leningrad non-conformism*, «Studies in East European Thought», vol. 63, n. 2, pp.135-145

MARGARITA TUPITSYN, *Andrei Monastyrsky*, «Artforum», febbraio, pp. 247-248

TAT'JANA VOLKOVA, VIKTORIJA LOMASKO, *Taktičeskie media* [I media tattici], in ALINA IGNATOVA (a cura di), *Meždunarodnij simpozium «Za i Protiv mediakul'tury»* [Atti del convegno del simposio Internazionale «Pro&Contra della cultura dei media»], Moskva, MediaArtLab

2012

OCTAVIAN EȘANU, *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group Before and After 1989*, Budapest, Central European University Pr.

PIOTR PIOTROWSKI, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London, Reaction Books

GENE M. YOUNG, *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*, New York, Oxford University Press

2013

LAURA BARRECA, *Arte e tecnologia: dalle avanguardie storiche alla new media art*, Roma, Aracne

HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci editore

BIRGIT BEUMERS (a cura di), *Russia's New Fin de Siècle: Contemporary Culture Between Past and Present*, Bristol, Intellect Ltd.

EKATERINA BOBRINSKAJA, *Čužie? Tom 1. Neoficial'noe iskusstvo: mify, strategii, koncepcii* [Altri? Vol. 1. Arte non ufficiale: miti, strategie e concezioni], Moskva, Breus

AMY BRYZGEL, *Afrika and Monroe: Post-Soviet Appropriation, East and West*, in *Russia's New Fin de Siècle. Contemporary Culture Between Past and Present*, BIRGIT BEUMERS (a cura di), Bristol, Intellect Books, pp. 83-98

SILVIA BURINI, *Il proprio e l'altrui. Appropriazioni ed "esplosioni" nella cultura figurativa russa*, in *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, JOHN BOWLT, NICOLETTA MISLER, EVGENIJA PETROVA (a cura di), Milano, Skira, pp. 32-35

ANNA DEMIŠINA, *Vizual'nye iskusstva v situacii globalizacii kul'tury: insitucional'nyj aspekt* [Le arti visive nell'ambito della globalizzazione della cultura: l'aspetto istituzionale], Sankt-Peterburg, Asterion

ANTONIO GEUSA, *Lost in Translation*, catalogo dell'evento collaterale della 55esima Biennale d'arte presso gli spazi espositivi di Ca'Foscari, Venezia (1 giugno-15 settembre 2013), Moskva, Muzej sovremennogo iskusstva

ANTONIO GEUSA, *Kak vojtj v istoriju* [Come entrare nella storia], in *Mifologija media. Opyt istoričeskogo opisanija tvorčeskoj biografii. Alexei Isaev (1960-2006)* [La mitologia dei media. Pratica della descrizione storica della biografia dell'artista. Alexei Isaev (1960-2006)], LJUDMILA BREDICHINA, OLGA SHISHKO (a cura di), Moskva, Novoe Literaturnoe obozrenie, pp. 84-91

ANDREJ KOVALEV, *Installirovanie devjanostych/Installing the '90s*, in *Rekonstrukcija 1990-2000/Reconstruction 1990-2000* (catalogo della mostra, Ekaterina Foundation 18.09.13 – 24.11.13), Aleksandra Obuchova (a cura di), Moskva, Garage, 2013, pp.18-39

ROSALIND KRAUSS, *Postrstructuralist and deconstruction*, in *Art since 1900*, DAVID JOSELIT, YVE-ALAIN BOIS, HAL FOSTER, BENJAMIN BUCHLOH, ROSALIND KRAUSS, London, Thames&Hudson, pp. 42-51

LEV MANOVICH, *Software takes command*, New York, Bloomsbury Academic

JENNIFER MILAM, "Art Girls": *Philanthropy, Corporate Sponsorship, and Private Art Museums in Post-Communist Russia*, «The Thoughtful Museum», vol. 56, n. 4, pp. 391-405

ALLA MITROFANOVA, *Načalo 90ch kak epoha prisvoenija novych media. Vospominanija s popytkoj sobrat' istoričeskij obraz* [L'inizio degli anni '90 come l'epoca di dei nuovi media], in *Mifologija media. Opyt istoričeskogo opisanija tvorčeskoj biografii. Alexei Isaev (1960-2006)* [La mitologia dei media. Pratica della descrizione storica della biografia dell'artista. Alexei Isaev (1960-2006)], LJUDMILA BREDICHINA, OLGA SHISHKO (a cura di), Moskva, Novoe Literaturnoe obozrenie, pp. 37-46

JULIA NOORDEGRAAF, COSETTA G. SABA, BARBARA LE MAÎTRE, VINZENZ HEDIGER (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University Pr.

ANATOLIJ PROCHOROV, *Polcarstva za strannogo konja!* [Il mio regno per uno strano cavallo!], in *Mifologija media. Opyt istoričeskogo opisanija tvorčeskoj biografii. Alexei Isaev (1960-2006)* [La mitologia dei media. Pratica della descrizione storica della biografia dell'artista. Alexei Isaev (1960-2006)], LJUDMILA BREDICHINA, OLGA SHISHKO (a cura di), Moskva, Novoe Literaturnoe obozrenie, pp. 161-168

BERNARD SEREXHE (a cura di), *Preservation of digital art: theory and practice: the Project Digital Art Conservation*, Karlsruhe, ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe

JANA VAINGURT, *Wonderlands of the Avant-Garde. Technology and the Arts in Russia of the 1920s*, Evanston, Northwestern University Pr.

CHRIS WAHL, *Between Art History and Media History: A Brief Introduction to Media Art*, in *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, JULIA NOORDEGRAAF, COSETTA G. SABA, BARBARA LE MAÎTRE, VINZENZ HEDIGER (a cura di), Amsterdam, Amsterdam University Pr., pp. 25-58

STEPHEN WILSON, *Art + Science Now*, New York, Thames&Hudson

GENE YOUNGBLOOD, *Expanded Cinema*, PIER LUIGI CAPUCCI, SIMONETTA FADDA (a cura di), Bologna, Clueb

2014

WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Francesco Valagussa (a cura di), Torino, Einaudi

NICOLAS BOURRIAUD, *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Milano, Postmedia Books

ENRICO CASTELNUOVO, *La frontiera nella storia dell'arte*, «Il capitale culturale», vol. X, pp. 985-1008

ANNA FLORKOVSKAJA, *Neoficial'noe iskusstvo v SSSR. 1950-1980e gody* [L'arte non ufficiale in URSS. Anni 1950-1980], Moskva, BuksMArt

SLAVA GEROVITCH, *CYBEROCRAZIA O CYBUROCRAZIA? Il destino di un'utopia cibernetica nell'Unione Sovietica*, in *La politica degli esperti. Tecnici e tecnocrati in età contemporanea*, ELISA GRANDI, DEBORAH PACI (a cura di), Milano, Unicopli, pp. 199-213

MICHAEL GORHAM, INGUNN LUNDE, MARTIN PAULSEN (a cura di), *Digital Russia: The Language, Culture and Politics of New Media Communication*, London, Routledge

CAT HOPE, JOHN RYAN, *Digital Arts: An Introduction to New Media*, New York, Bloomsbury

JON IPPOLITO, RICHARD RINEHART, *Re-collection: art, new media and social memory*, Cambridge (MA), The MIT Pr.

SYLVIE LACERTE, "9 Evenings: Theatre and Engineering". *Ten Performances that Bemused the New York Art World*, in *Histories of Post-Digital: 1960 and 1970s Media Art Snapshots*, EKMELE ERTAN (a cura di), Istanbul, Akbank Sanat, 2014, pp. 11-29

2015

MATTEO BERTELÉ, ANGELA BIANCO, ALESSIA CAVALLARO (a cura di), *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Università Ca' Foscari 26-28 novembre 2013), Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma

THOMAS DACOSTA KAUFMANN, *Reflections on World Art History*, in *Circulations in the Global History of Art*, THOMAS DACOSTA KAUFMANN, CATHERINE DOSSIN, BEATRICE JOYEUX-PRUNEL (a cura di), pp. 23-46

JAY DAVID BOLTER, DIANE GROMALA, *Windows and Mirrors – Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*, Cambridge (MA), The MIT Pr.

FRANCESCO CASSETTI, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani

VALENTINO CATRICALÀ (a cura di), *Media art: towards a new definition of arts in the age of technology*, Pistoia, Gli Ori

VALERIE FRISSEN, SYBILLE LAMMES, MICHIEL DE LANGE, JOS DE MUL, JOOST RAESSENS, *Homo ludens 2.0: Play, media, and identity*, in *Playful Identities. The Ludification of Digital Media Cultures*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 9-50

DMITRIJ GALKIN, *New Media: domašnie, bezdomnye, intimnye* [New Media: familiari, senz'altro, intimi], in OLGA SHISHKO e ANDREJ ŠČERBENOK (a cura di),

Rasščepenie vizual'nogo značenie novycjih media. Sbornik statej po materialam Meždunarodnogo simpozijuma «Za i Protiv mediakul'tury» [La scissione del significato visivo dei nuovi media. Atti del convegno del simposio Internazionale «Pro&Contra della cultura dei media»], Moskva, Muzejno-vystavočnoe ob''edinenie Manež

DMITRIJ GALKIN, ANASTASIJA KUKLINA, *Razvitoe sovremennogo iskusstva v regionach Rossii: global'nyj kontekst i lokal'nye proekty* [Lo sviluppo dell'arte contemporanea nelle regioni russe: il contesto globale e i progetti locali], "Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, n. 397, pp. 65-74

BORIS GROYS, *O novom. Opyt ekonomiki kul'tury* [Sul nuovo. Esperienza di economia della cultura], Moskva, Ad Marginem Pr.

EKATERINA LAZAREVA, *Futurizm kak predčustvie novyx media* [Il futurismo come anticipazione dei nuovi media], in OLGA SHISHKO e ANDREJ ŠČERBENOK (a cura di), *Rasščepenie vizual'nogo značenie novycjih media. Sbornik statej po materialam Meždunarodnogo simpozijuma «Za i Protiv mediakul'tury»* [La scissione del significato visivo dei nuovi media. Atti del convegno del simposio Internazionale «Pro&Contra della cultura dei media»], Moskva, Muzejno-vystavočnoe ob''edinenie Manež

DMITRIJ LICHACEV, *Russkaja kul'tura v sovremennom mire* [La cultura russa nel mondo contemporaneo], in *Izbrannye trudy po russkoj i mirovoj kul'ture* [Testi scelti sulla cultura russa e mondiale], Sankt-Peterburg, Spbgup, pp. 53-67

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *After Six Months of Work... (1984)*, in *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*, YUK HUI e ANDREAS BROECKMANN (a cura di), Lüneburg, Meson press, pp. 29-66

ELENA SELINA, ANTONIO GEUSA, *Vladislav Mamyshev-Monroe. Archiv M.*, Moskva, Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva

2016

VALENTINO CATRICALÀ, *Media art. Prospettive delle arti verso il XXI secolo*, Sesto S.G. (MI), Mimesis

SERGEJ EJZENŠTEJN, *Montaž* (1938) [Il montaggio (1938)], in *Za kadrom. Ključevye raboty po teorii kino* [Fuori campo. I lavori chiave della teoria cinematografica], Moskva, Akademičeskij proekt; Gaudeamus, pp. 331-367

THOMAS ELSAESSER, *Film history as media archaeology. Tracking digital media*, Amsterdam, Amsterdam University Press

ALEKSANDR GRIGOR'EV, *Kinetizm v Rossii XX vek. Gruppy DVIŽENIE. 1962-1976* [Il cinetismo in Russia nel XX sec. Il gruppo MOVIMENTO. 1962-1976], Moskva, Znak

Nonkonformiz. Russkoe i sovetskoe iskusstvo 1958-1995. Sobranie muzeev Ljudviga [Nonconformismo. Arte russa e sovietica 1958-1995. Collezione del museo Ludwig], Sankt-Peterburg, Russkij gosudarstvennyj muzej

ANDREA PINOTTI e ANTONIO SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi

DOMENICO QUARANTA, *Opera aperta. Dall'arte cinetica alla New Media Art*, «Luk», n. 22, pp. 16-20

NICHOLAS V. RIASANOVSKY, *Storia della Russia dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, pp. 435-452.

VALERY SHILOV, SERGEY SILANTIEV, *'Machines à Comparer les Idées' of Semen Korsakov: First Step Towards AI*, «IFIP International Conference on the History of Computing (HC)» (Brooklyn, maggio 2016), pp. 71-86

KOSTANTIN SIMONOV, *Russkij vopros* [La questione russa], Moskva, FTM

2017

SILVIA BURINI, *"Ecologia" della cultura: le conversazioni di Jurij Lotman*, in *Jurij Lotman. Conversazioni sulla cultura russa*, Milano, Bompiani, pp. 7-23

SILVIA BURINI, *Traduzioni e dialoghi: la ricezione dell'arte russa all'estero*, «Europa Orientalis», vol. 36, pp. 473-496.

JOHN CLARKE, *Stile*, in, *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani. Subculture giovanili nella Gran Bretagna del dopoguerra*, STUART HALL, TONY JEFFERSON, Anzio-Lavinio, Novalogos, pp. 203-220

ANDREJ CHLOBYSTIN, *Šizorevoljucija. Očerki peterburgskoj kul'tury vtoroj poloviny XX veka* [Schizorivoluzione. Saggi sulla cultura pietroburchese della seconda metà del XX secolo], Sankt-Peterburg, Borey Art Center

SIMON DAWES, *What is Media Theory?*, in «Media Theory. Manifestos», vol. 1, n.1, pp. 1-11

RUGGERO EUGENI, *Che cosa sarà un dispositivo*, in *Cinema, media, soggettività*, JEAN-LOUIS BAUDRY, Brescia, La Scuola, 2017, pp. 5-43

MALIN HEDLIN HAYDEN, *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations*, London, Routledge

ANDREJ KOVALEV, *Kniga peremen. Tom. 1. Materialy k istorii russkogo iskusstva* [Il libro dei cambiamenti. Vol. 1. Materiali per una storia dell'arte russa], Moskva, Izdatel'skie rešenija

JURIJ KR PAN, *Art&Science the relationship that is not existing but yet it's functioning*, in *The practice of art and science*, GERFRIED STOCKER, ANDREAS J.HIRSCH (a cura di), Stuttgart, Hatje Cantz, pp.92-93

MARK LIPOVECKIJ, *Postmodern Crises. From Lolita to Pussy Riot*, Boston, Academic Studies Pr.

LEV MANOVICH, *Teorii soft-kul'tury* [Le teorie della software cultura], Nižnij Novgorod, Krasnaja Lastočka

LAURIE OUELLETTE, JONATHAN GRAY (a cura di), *Keywords for Media Studies*, New York, NYU Pr.

DMITRIJ PILIKIN, *CYLAND – Ostrov v okeane media* [CYLAND – un'isola nell'oceano dei media], in LUDMILA BELOVA (a cura di), *Laboratorija mediiskusstva CYLAND. KIBERFEST10 - al'bom-katalog k jubileju laboratorii i festivalja mediiskusstva* [Il laboratorio di arte multimediale CYLAND. CYFEST10 - album-catalogo in occasione dell'anniversario del laboratorio e del festival di arte multimediale], Sankt-Peterburg, CYLAND

LIUDMILA VOROPAI, *O nekotorykh momentakh social'noj istorii sovremennogo iskusstva v Rossii desyatykh godov dvadtsat' perbogo veka* [Riguardo alcuni momenti della storia sociale dell'arte contemporanea in Russia negli anni '10 del XXI secolo], «Moscow Art Magazine», n.100

2018

FRANÇOIS ALBERA, ANTONIO SOMAINI (a cura di), *Dziga Vertov. Le ciné-oeil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, Dijon, Les presses du réel

ANDREJ CHAAS, *Korporacija sčast'ja. Istorija rossijskogo rejva* [La società della felicità. Storia del rave russo], Sankt-Peterburg, Pal'mira

ANDREJ CHAAS, EKATERINA ANDREEVA, *Kto pridumal russkij rejv* [Chi ha inventato il rave russo], Moskva, Ripol Klassik

DARIA CHERKASHINA, *Art and Technology Meet in St. Petersburg: An Interview with Five Female Artists of the CYLAND MediaArtLaboratory*, «Digital Icons. Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media», n. 19, pp. 129-142

WOLFGANG ERNST, *Archeologia dei media*, in *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, GIUSEPPE FIDOTTA, ANDREA MARIANI (a cura di), Meltemi editore, Milano, pp. 141-76

BORIS GROYS, *In the Flow. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale*, Milano, Postmedia Books

BORIS GROYS, *Russian Cosmism*, Cambridge, EFlux-MIT Pr.

KLARA KEMP-WELCH, *Networking the bloc. Experimental Art in Eastern Europe, 1965-1981*, Cambridge (MA), MIT

RONALD KOLB, SHWETAL A. PATEL, *Questionnaire: Alisa Prudnikova*, «On curating», n. 39

MARCO MANCUSO, *Arte, tecnologia e scienza. Le art industries e i nuovi paradigmi di produzione nella new media art contemporanea*, Sesto S.G. (MI), Mimesis

JANINA PRUDENKO, *Kibernetika v gumanitarnych naukach i iskusstve v SSSR. Analiz bol'shich baz dannyh i komp'iuternoe tvorčestvo* [La cibernetica nelle discipline umanistiche e nell'arte in URSS. Analisi di grandi database e computer art], Moskva, Garage

ALISA PRUDNIKOVA (a cura di), *Čto-to novoe i neobyčnoe: auditorija sovremennogo iskusstva v krupnyh gorodach v Rossii* [Qualcosa di nuovo e inusuale: il pubblico dell'arte contemporanea nelle grandi città in Russia], Moskva; Ekaterinburg, Kabinetnyj učenyj

WERNER SCHWEIBENZ, *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction*, «Museum international», 2018, vol.70, n.1-2, pp. 8-21

VLAD STRUKOV, SARAH HUDSPITH (a cura di), *Russian Culture in the Era of Globalisation*, London, Routledge

OL'GA TURYŠEVA, *Pavermanovskie čtenija. Literatura. Muzyka. Teatr. Sbornik naučnyh trudov. Vypusk 3* [Lecture Pavermanovskiane. Letteratura. Musica, Teatro. Raccolta di lavori scientifici. Terza uscita], Ekaterinburg, Kabinetnij učenyj

ELENA VARTANOVA, *Media theory in Russia: A current wave of fermentation*, «World of Media-2018. Journal of Russian Media and Journalism Studies», n. 1, pp. 25-32

SIEGFRID ZIELINSKI, *Nove miniature*, in *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, GIUSEPPE FIDOTTA, ANDREA MARIANI (a cura di), Milano, Meltemi editore, pp. 55-76

2019

DALILA D'AMICO, *Atlante video-iconografico: Nine Evenings: Experiment in Art and Technology*, 1966, «Sciami», n.5

BORIS GROYS, *In the Flow. L'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale*, Milano, PostMedia books

SABINE HÄNSGEN, *The Snowfield as an Archive of Soviet Underground Performance Art*, in SUSI K. FRANK, KJETIL A. JAKOBSEN (a cura di), *Arctic Archives: Ice, Memory and Entropy*, Bielefeld, Transcript Verlag, pp.143-152

DONNA HARAWAY, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli

MARINA MAXIMOVA, *Transformation of the Canon: Soviet Art Institutions, the Principles of Collecting and Institutionalisation of Contemporary Soviet Art*, «Journal for Art Market Studies», vol. 1, 2019, pp. 1-16

ANASTASIJA PACEJ, *Kuratorskie strategii v kontekste chudožestvennoj samoorganizacii. Opyt art-centra "Puškinskaja-10"* [Strategia curatoriali nel contesto dell'autoorganizzazione artistica. L'esperienza del centro d'arte "Puškinskaja-10"], «Novoe Iskusstvoznanie», n. 4, pp.78-89

JUSSI PARIKKA, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Roma, Carocci

MARIA REDAELLI, *My Boyfriend Came Back From The War: una narrazione visiva di Olia Lialina*, in *Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo. Текст и образ. От античности к современности* (atti del convegno: I International Conference of PhD Students. "Text and Image. A Dialogue from Antiquity to Contemporary Age", Venezia, 6-7 giugno 2019), MARIA REDAELLI, BEATRICE SPAMPINATO, ALEXANDRA TIMONINA (a cura di), Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, vol. 2, pp. 17-30.

BEN ROBERTS, MARK GOODALL (a cura di), *New Media Archaeologies*, Amsterdam, Amsterdam University Pr.

GERFRIED STOCKER, CHRISTINE SCHÖPF, HANNES LEOPOLDSIEDER, *Out of the box. The midlife crisis of the digital revolution. Ars electronica 2019. Festival for art, technology and society*, Stuttgart, Hatje cantz

2020

SABINE HÄNSGEN, *The Snowfield as an Archive of Soviet Underground Performance Art*, in *Arctic Archives: Ice, Memory and Entropy*, SUSI K. FRANK, KJETIL A. JAKOBSEN (a cura di), New York, Columbia University Pr., pp. 143-152

VASILIJ KANDINSKIJ, *O duchovnom v iskusstve. Polnoe kritičeskoe izdanie s dopolnenijami i drugimi tekstami o nauke ob iskusstve v 2 tomach* [Lo spirituale

nell'arte. L'edizione critica completa e altri testi sulla scienza dell'arte in due tomi], NADEŽDA PODZEMSKAJA (a cura di), Moskva, BuksMArt

MARK O'NEILL, JETTE SANDAHL, MARLEN MOULIOU (a cura di), *Revisiting Museums of Influence*, London, Routledge

OLGA TOBRELUTS, NIKOLAJ MARGIEV, *Andeground 90-ch: chudožniki na tancpole* [L'underground degli anni '90: artisti sulla pista da ballo], Sankt-Peterburg, Centr sovremennogo iskusstva im. Sergeja Kurechina

2021

DIANA AYTON-SHENKE (a cura di), *CYFEST-13: COSMOS and CHAOS*, «Leonardo», vol. 54, n.1

VASILIJ KANDINSKIJ, *Punto linea superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Milano, Adelphi

MARINA MAXIMOVA, *Commercial art galleries as canon-makers: the Moscow art scene in the early 1990s*, «Journal of Visual Art Practice», vol. 19, n.3, pp. 269-283

WU MING, *Proletkult*, Torino, Einaudi

BENJAMIN PETERS, *Where in the World is Russian Media Theory?*, «Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media (digitalicons.org)», n. 20, pp. 17-30

ANDREA PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi

STANISLAV SAVICKIJ, *Kolobok Maleviča i dr. Vzgljad iz Peterburga na sovremennoe iskusstvo 2010-ch godov* [Kolobok di Malevič e degli altri. Lo sguardo da Pietroburgo all'arte contemporanea degli anni '10], Sankt-Peterburg, Jaromir Hladik press

2022

SILVANO TAGLIAGAMBE, *Dal caos al cosmo. Introduzione al cosmismo russo*,
Roma, Sandro Teti Editore

Risorse online

- DALILA D'AMICO, *Atlante video-iconografico: Nine Evenings: Experiment in Art and Technology*, 1966, «Sciami», n.5, 2019: < <https://webzine.sciami.com/atlante-video-iconografico-nine-evenings-experiment-in-art-and-technology-1966/> > (ultima consultazione: 12.07.2021).
- “Serendipità”: < <https://www.treccani.it/vocabolario/serendipita/> > (ultima consultazione 26.06.2021).
- Comunicato stampa della mostra “Cybernetic Serendipity”: < <http://www.medienkunstnetz.de/exhibitions/serendipity/> > (ultima consultazione 26.06.2021).
- CHRISTIANE PAUL, *Histories of the digital now*: < <https://whitney.org/essays/histories-of-the-digital-now> (ultima consultazione 25.06.2021).
- HAKIM BEY, *The Temporary Autonomous Zone*, in *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, pp. 90-119: < <https://theanarchistlibrary.org/library/hakim-bey-t-a-z-the-temporary-autonomous-zone-ontological-anarchy-poetic-terrorism> > (ultima consultazione 21.11.2021).
- KATHERINE LIBEROVSKAYA, *Derrière le rideau cyrillique: notes sur l'art et la culture Internet en Russie*, «Magazine électronique du CIAC (On-line magazine of the Montreal International Center for Contemporary Art) », n. 12, 2001: < http://ciac.ca/documents/magazine/no_12/cadre.html > (ultima consultazione 11.06.2019).
- FLORIAN SCHNEIDER, JAMES ALLAN, *RUNET: NetCulture in Russia. Interview with OIia Lialina*, 2000: < <https://www.heise.de/tp/features/RUNET-NetCulture-in-Russia-3445421.html> > (ultima consultazione 30.05.2019).
- Open Society Foundations: < <https://www.opensocietyfoundations.org/who-we-are/our-history?#1991-central-european-university-opens-its-doors> > (ultima consultazione 26.11.2021).
- ROSSITZA DASKALOVA, *Le contexte de production et de présentation de l'art Web dans les pays de l'ex-Bloc de l'Est (Europe centrale et orientale)*, «La Revue électronique du CIAC (On-line magazine of the

- Montreal International Center for Contemporary Art) », n. 12, 2001: < http://ciac.ca/documents/magazine/no_12/cadre.html > (ultima consultazione 25.02.2020).
- KAZIMIR MALEVIČ, *O novych sistemach v iskusstve. Statika i skorost'* [Sui nuovi sistemi dell'arte. Statica e velocità], Vitebsk, 1919: < <http://kazimirmalevich.ru/bsp211/> > (ultima consultazione 19.07.2021).
 - *Košička* [Gattino]: < <https://www.youtube.com/watch?v=OYrsjc9dz30> > (ultima consultazione 23.09.2021).
 - Storia della computer grafica in Russia: < <https://www.graphicon.ru/en/russia/history> > (ultima consultazione 23.09.2021).
 - PAVEL FLORENSKIJ, *Organoproekcija* [La proiezione degli organi], in *Russkij Kosmizm: antologija filosofskoj mysli* [Il cosmismo russo: antologia del pensiero filosofico], SVETLANA SEMENOVA, ANASTASIJA GAČEVA (a cura di), Moskva, Pedagogika-press, 1993: < http://nffedorov.ru/wiki/Флоренский_П._А._Органопроекция > (ultima consultazione 14.09.2021).
 - VLADIMIR TATLIN, *Iskusstvo v techniku* [L'arte nella tecnica] in *Vystavka rabot zaslužennogo dejatelja iskusstv V.E. Tatlina* [Mostra delle opere dell'illustre artista V.E. Tatlin], Moskva-Leningrad, 1932, pp. 5-8: < <http://theory.totalarch.com/node/337> > (ultima consultazione 23.07.2021).
 - LIUDMILA VOROPAI, *Institutionalisation of Media Art in the Post-Soviet Space: The Role of Cultural Policy and Socioeconomic Factors*, re:place, novembre 2007: < <http://pl02.donau-uni.ac.at/jspui/handle/10002/449> > (ultima consultazione 23.02.2020).
 - LEV MANOVICH, *Behind the screen. Russian New media*, 1997: < <http://manovich.net/index.php/projects/behind-the-screen-russian-new-media> > (ultima consultazione 17.06.2021).
 - SERGEJ BUGAEV-AFRIKA, *VDNCh – 80 let: vspominaem, kak v pavil'one "Kosmos" v 1991-m prošel pervyj moskovskij reyv* [VDNCh – 80 anni: ricordiamo come nel padiglione "Cosmo" nel 1991 si svolse il primo rave russo], 30.08.2019: < <https://daily.afisha.ru/cities/12687-vdnh-80-let-vspominaem-kak-v-pavilone-kosmos-v-1991-m-proshel-pervyy-moskovskiy-reyv/> > (ultima consultazione 06.12.2021).
 - *"Istorija razvitija mul'timedia iskusstva Leningrada - Sankt-Peterburga 1985-2000 godov"* ["Storia dello sviluppo dell'arte multimediale di Leningrado - San Pietroburgo 1985-2000"]: <

- <https://www.kuryokhin.net/istoriamediaiskusstva> > (ultima consultazione 16.05.2022).
- TIMUR NOVIKOV, *Kak ja pridumal reyv* [Come ho ideato il rave]: < <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovicha-novikova/kak-ya-pridumal-reyv> > (ultima consultazione 20.03.2020).
 - Evgenij Kozlov, *Tanzpol (Fontanka 145)* (2017): < <https://www.youtube.com/watch?v=0ntnJHNYU30> > (ultima consultazione 10.01.2021).
 - *Piratskoe Televidenie, Kosmičeskaja večerinka* [Rete TV Pirata, Serata cosmica] (1991): < <https://www.youtube.com/watch?v=FPrs9TaDja0> > (ultima consultazione 10.01.2022).
 - *Piratskoe Televidenie* [Rete TV Pirata]: < <https://vmmf.org/series/view?id=51> > (ultima consultazione 01.12.2021).
 - *Piratskoe Televidenie, AntiGKCP* (1991): < https://www.youtube.com/watch?v=VxUR_HQgt4g > (ultima consultazione 10.01.2022).
 - *Piratskoe Televidenie, Gagarin pati* (1991): < <https://www.youtube.com/watch?v=W4-liR4EZxA> > (ultima consultazione 10.01.2022).
 - *Novoe Piratskoe Televidenie* [Nuova Rete TV Pirata]: < <https://vmmf.org/series/view?id=53> > (ultima consultazione 01.12.2021).
 - *Soviet Parallel Cinema*, “Eefb. The East European Film Bulletin”, vol.109, 2020: < <https://eefb.org/volumes/vol-109-november-2020/> > (ultima consultazione 05.12.2021).
 - VLADIMIR KOZLOV, *The CINE FANTOM club*: <http://www.passportmagazine.ru/article/1595/> (ultima consultazione 02.12.2021).
 - OLIA LIALINA, *Netfilm*: < <http://will.teleportacia.org/josephine/> > (ultima consultazione 03.12.2021).
 - ALEKSANDR BLOK, *Bez božestva, bez vdochnoven'ja* [Senza divinità, senza ispirazione], 1921: < http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1921_bez_bozhestava.shtml > (ultima consultazione 10.12.2021).
 - KD, *Tri Portreta (prodolženie “75 avtobusa”)* [Tre ritratti (continuazione di “75 autobus”)] (8 ottobre 2021): < <https://conceptualism.letov.ru/160/index.html> > (ultima consultazione 12.12.2021).

- KD, *Poezdki za gorod* [Viaggi fuori città]: < <https://conceptualism.letov.ru/KD-actions.html> > (ultima consultazione 12.12.2021).
- KD, *Ostanovka* [Fermata] (1983): < <https://conceptualism.letov.ru/KD-actions-22.html> > (ultima consultazione 17.12.2021).
- KD, *Desjat' pojavlenij* [Dieci apparizioni] (1981): < <https://conceptualism.letov.ru/KD-actions-16.html> > (ultima consultazione 17.12.2021).
- SABINE HÄNSGEN, *Video poiesis*: < <https://conceptualism.letov.ru/Sabine-Haensgen-video-poiesis.html> > (ultima consultazione 17.12.2021).
- KD, *S. Romaško* [A S. Romaško]: < <https://conceptualism.letov.ru/KD-actions-55.html> > (ultima consultazione 17.12.2021).
- Andrej Monastyrskij, *Ja slyšu zvuki* [Sento suoni]: < <https://rvb.ru/np/publication/01text/33/01monastyrsky.htm> > (ultima consultazione 16.12.2021).
- *Manifest russkich kinetov* [Manifesto dei cinetici russi]: < https://monoskop.org/images/4/49/Dvizheniye_1966_Manifest_russkikh_kinetov.jpg > (ultima consultazione 17.02.2021).
- MARIJA KRAVCOVA, *Kogda galeristy byli radikalami, a chudožniki "novymu russkimi"* [Quando i galleristi erano radicali e gli artisti i "nuovi russi"], «Artguide», 31.03.2014: < <https://artguide.com/posts/559-koghda-ghalieristy-byli-radikalami-a-khudozhniki-novymi-russkimi> > (ultima consultazione 28.02.2020).
- ALEKSANDR EVANGELI, *Irina Meglinskaja: "Ja vošla čerez druguju dver'"* [Irina Meglinskaja: "Sono entrata da un'altra porta"], 18.06.2007: < <http://azbuka.gif.ru/critics/meglinskaya> > (ultima consultazione 29.02.2020).
- VERA POGODINA, *"Chuvstvennyye opyty" Sergeja Šutova* ["Esperimenti sensuali" di Sergei Shutov], «Kommersant'», n. 26, 13.02.1993: < <https://www.kommersant.ru/doc/38906> > (ultima consultazione 29.02.2020).
- EKATERINA DEGOT', *Tri fotografa, dve galerei, odin avtor* [Tre fotografi, due gallerie, un autore], «Kommersant'», n.107, 09.06.1993: < <https://www.kommersant.ru/doc/50277> > (ultima consultazione 29.02.2020).
- Alexei Shulgin, *Turn off the Tv set* (1995): < <http://www.netarts.org/mcmogatk/1996/rsk3vhu/index1.htm> > (ultima consultazione 05.01.2021).

- Electroboutique: < <http://www.electroboutique.com> > (ultima consultazione 30.05.2022).
- “DIGITAL BRIDGES. Russian Media Art from St. Petersburg in Rotterdam.”: < <https://v2.nl/events/digital-bridges> > (ultima consultazione 19.05.2021).
- “POSTINFORMATION. Exhibition in the context of “Digital Bridges - Russian Media Art from St. Petersburg”.”: < <https://v2.nl/events/postinformation> > (ultima consultazione 19.05.2021).
- “POSTINFORMATION UTOPIA”:
<<https://v2.nl/events/postinformation-utopia> (ultima consultazione 19.05.2021).
- OBN – Old Boys Network, *100 anti-theses*:
< <https://www.obn.org/cfundef/100antitheses.html> > (ultima consultazione 20.05.2021).
- VNS Matrix, *The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century* (1991):
< <https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century> > (ultima consultazione 21.05.2021).
- GALINA LIMBA, ALLA MITROFANOVA, *Drugoj kontinent opyta. Kiberfeminizm, mašiny dlja samorealizacii i kiborganičeskaja transformacija jazyka* [Un altro continente di esperienza. Cyberfeminismo, macchine per l’autorealizzazione e la trasformazione del linguaggio Cyborg]: < <https://nosorog.media/interview/cyberfeminism> > (ultima consultazione 11.03.2020).
- JOSEPHINE BOSMA, *Interview Alla Mitrofanova & Olga Suslova*, 15.06.1997:< <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9706/msg00107.html> > (ultima consultazione 11.03.2020).
- ANTON DANILOV, “*Eto byl art-proekt v stilistike devjanostych*”: *kak zapustili pervyj “Kiber-femin-klub” v Rossii. O post-sovetskom aktivizme rasskazyvaet Irina Aktuganova* [Era un progetto artistico nello stile degli anni Novanta: come venne lanciato il primo “Kiber-femin-klub” in Russia], 08.03.2021: < <https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life-interview/255365-irina-aktuganova?fbclid=IwAR1mdsLgswnpSWrB9RlOIi-WdC6A0AoZF8rcQC1FQiz-q4k6sXt6pIDXQj0> > (ultima consultazione 19.05.2021).
- EKATERINA DEGOT’, *Gia Rigvava pokazet vam kakogo byt’ zritelem* [Gia Rigvava vi mostrerà cosa vuol dire essere uno spettatore],

- «Kommersant'»), 07.05.1993: < <https://www.kommersant.ru/doc/47158> > (ultima consultazione 20.01.2022).
- Media Forum of MIFF: < <https://www.mediaartlab.ru/mediaforum/?lang=en> > (ultima consultazione 25.01.2022).
 - Network project-forecast PRO&CONTRA “MEDIA ART 2020—2040”: < <https://www.mediaartlab.ru/?lang=en> > (ultima consultazione 25.01.2022).
 - LASER (Leonardo art science evening rendezvous): < <https://leonardo.info/laser-talks> > (ultima consultazione 27.01.2022).
 - ISAST: The International Society for Art, Science & Technology: < <https://isea-archives.siggraph.org/presentation/isast-the-international-society-for-art-science-technology/> > (ultima consultazione 27.01.2022).
 - The State Hermitage Museum - The Youth Educational Center: < <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/learn/youth-center> > (ultima consultazione 27.01.2022).
 - CYLAND video archive: < <http://videoarchive.cyland.org> > (ultima consultazione 27.01.2022).
 - CYLAND audio archive: < <https://cyland.bandcamp.com> > (ultima consultazione 27.01.2022).
 - Archivio “Made in Cyland”: < <http://cyland.org/lab/made/in-cyland/> > (ultima consultazione 27.01.2022).
 - “Made in Cyland” – video interviste: < https://www.youtube.com/playlist?list=PLxfD4yyMvYbXT16chOSWN19aBvNyDBA_E > (ultima consultazione 27.01.2022).
 - Anna Frants, Marina Koldobskaya, *Drumpainting* (2007): < <http://cyland.org/lab/cyland-art/drumpainting/> > (ultima consultazione 27.01.2022).
 - Alexandra Dementieva, *Breathless* (2012): < <http://cyland.org/lab/cyland-art/breathless/> > (ultima consultazione 27.01.2022).
 - Victoria Ilyushkina, *I save them* (2017): < <http://cyland.org/lab/cyland-art/i-save-them/> > (ultima consultazione 27.01.2022).
 - Alexey Grachev, Sergey Komarov, *Exaltation* (2019): < <http://cyland.org/lab/cyland-art/exaltation/> > (ultima consultazione 27.01.2022).

- Ivan Govorkov, Elena Gubanova, *Wind of changes* (2018): < <http://cyland.org/lab/cyland-art/wind-of-changes/> > (ultima consultazione 27.01.2022).
- STANISLAV DIMITRIEV, *Kak vyživaet sovremennoe iskusstvo za predelami stolic* [Come sopravvive l'arte contemporanea oltre i confini delle capitali], «The Russian Art Newspaper», 05.04.2016: < <https://www.theartnewspaper.ru/posts/2866/> > (ultima consultazione 03.02.2022).
- Filiale della galleria Tret'jakov a Kaliningrad: < <https://www.tretyakovgallery.ru/for-visitors/museums/tretyakovskaya-galereya-zapad> > (ultima consultazione 01.02.2022).
- Filiale della galleria Tret'jakov a Samara: < <https://www.tretyakovgallery.ru/for-visitors/museums/filial-tretyakovskoy-galerei-v-samare> > (ultima consultazione 01.02.2022).
- Filiale della galleria Tret'jakov a Vladivostok: < <https://www.tretyakovgallery.ru/for-visitors/museums/filial-tretyakovskoy-galerei-vo-vladivostoke> > (ultima consultazione 01.02.2022).
- Programma “*Iskusstvo i nauka: XX vek v detaljach*” [Arte e scienza: il XX sec. nei dettagli]: < https://nccakaliningrad.ru/20th_century > (ultima consultazione 01.02.2022).
- *II Krasnojarskij mezhdunarodnyj festival' media iskusstva* [II festival internazionale di media art di Krasnojarsk]: < <https://www.krasdomkino.ru/events/ii-krasnoyarskiy-mezhdunarodnyj-festival-media-iskusstva> > (ultima consultazione 02.02.2022).
- *Krasnojarskaja muzejnaja biennale* [La biennale museale di Krasnojarsk]: < <http://biennale.ru> > (ultima consultazione 02.02.2022).
- *Media-Centr Vychod*: < <http://www.museum.ru/M2780> > (ultima consultazione 03.02.2022).
- *Istorija zdanija Ural'skogo filiala GCSI* [La storia dell'edificio della filiale degli Urali del centro statale di arte contemporanea]: < <http://www.ncca.ru/articles.text?filial=5&id=408> > (ultima consultazione 03.02.2022).
- Filiali del museo statale delle belle arti Puškin: < <https://pushkinmuseum.art/museum/branches/index.php> > (ultima consultazione 01.02.2022).
- Ekaterinburg. Ural'skij filial [Ekaterinburg. Filiale degli Urali] – museo statale delle belle arti Puškin: <

- <https://pushkinmuseum.art/museum/branches/ekb/index.php> > (ultima consultazione 01.02.2022).
- Booklet - *Ural'skogo filiala GCSI* [filiale degli Urali del centro statale di arte contemporanea]: <
<https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/E22181> > (ultima consultazione 01.02.2022).
 - Biennale industriale degli Urali: <
<https://uralbiennale.bm.digital/article/599384138643170243/istoriya-uralskoj-biennale> > (ultima consultazione 22.01.2022).
 - Brochure – *Festival'-laboratorija "Art Zavod"* [Festival-laboratorio "Art Zavod"]: <
<https://russianartarchive.net/en/catalogue/document/E21818> > (ultima consultazione 22.01.2022).
 - RONALD KOLB, SHWETA A. PATEL, *Questionnaire: Alisa Prudnikova*, «On curating», n. 39, 2018: < https://www.on-curating.org/issue-39-reader/questionnaire-alisa-prudnikova-asked-by-elizaveta-yuzhakova.html#.YiiWKC_uZao > (ultima consultazione 22.01.2022).
 - NeMe: < <https://www.neme.org> > (ultima consultazione 20.01.2022).
 - Festival di strada della videoarte "*Pusto*": <
<https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D6270> > ; <
<https://pusto-video.livejournal.com/> > (ultima consultazione 22.01.2022).
 - OUTVIDEO 2004: <
<https://marinarazheva.wordpress.com/category/фестиваль/page/2/> > (ultima consultazione 16.01.2022).
 - ARSENY SERGEYEV, "OUTVIDEO" festival: Penetration of video art into LED screen network, «Screens magazine», n. 11, 2006: <
<http://www.screens.ru/en/2006/11.html> > (ultima consultazione 14.01.2022).
 - ARSENY SERGEYEV, *O tom, kak chudožnik stal kuratorom* [Come l'artista è diventato curatore], 18.06.2021: <
<https://eusp.org/news/arseniy-sergeev-o-tom-kak-khudozhnik-stal-rabotat-kuratorom> > (ultima consultazione 16.01.2022).
 - ARSENY SERGEYEV, "OUTVIDEO" festival: Penetration of video art into LED screen network, «Screens magazine», n. 11, 2006: <
<http://www.screens.ru/en/2006/11.html> > (ultima consultazione 14.01.2022).

- HITO STEYERL, *In Defense of the Poor Image*, «e-flux Journal», n. 10, 2009: < <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> > (ultima consultazione 20.01.2022).
- European Museum Forum- The Kenneth Hudson Award: < <https://www.europeanforum.museum/en/winners/kenneth-hudson-award/> > (ultima consultazione 20.01.2022).
- European Museum Forum- The Kenneth Hudson Award: < <https://m.facebook.com/EuropeanMuseumForum/photos/a.10155179702324827/10155179705534827/?type=3> > (ultima consultazione 20.01.2022).
- Boris Bernaskoni - YELTSIN CENTER: < <http://bernaskoni.com/projects/yeltsincenter> > (ultima consultazione 14.01.2022).
- The First Offline Conference of the Russian Art Archive Network: < <https://garagemca.org/en/event/the-first-offline-conference-of-the-russian-art-archive-network> > ; < <https://yeltsin.ru/affair/Pervaya-konferenciya-Seti-arhivov-rossijskogo-iskusstva/> > (ultima consultazione 20.01.2022).
- The Russian Art Archive Network (RAAN): < <https://russianartarchive.net/en/about> > (ultima consultazione 20.01.2022).
- “*Stoj! Kto idet?*” [Fermo! Chi va là?]: < <http://www.ncca.ru/events.text?filial=2&id=30> > (ultima consultazione 20.01.2022).
- Festival digitale di public art al Centro El’cyn: < <https://yeltsin.ru/news/Festival-cifrovogo-pablik-arta-v-Elcin-Centre/> > (ultima consultazione 24.01.2022).
- TAT CULT LAB / Mediaart: < <https://www.behance.net/gallery/93999679/Identity-for-TAT-CULT-LAB-MEDIAART-2019> > (ultima consultazione 05.02.2022).
- *Vystavka “Luce”. Vidimaja muzyka Skrjabina. Eksperimenty kazanskich svetomuzykantov* [Mostra “Luce”. La musica visibile di Skrjabin. Esperimenti dei musicisti della luce di Kazan’]: < <https://vystvka--lucevidimaya-muz.timepad.ru/event/1926980/> > (ultima consultazione 05.02.2022).
- Laboratoria - Galleria Tret’jakov: < <https://laboratoria.art> > (ultima consultazione 05.02.2022).
- *Otkrytaja baza dannyh mezhdisciplinarnogo iskusstva v Rossii* [Database aperto di arte interdisciplinare in Russia] - Università europea

di San Pietroburgo: < <https://eusp.org/news/eu-vyigral-grant-na-sozdanie-onlayn-arkhiva-mezhdisciplinarnogo-iskusstva-rossii> > (ultima consultazione 05.02.2022).