



DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA E BENI CULTURALI
DEPARTMENT OF PHILOSOPHY AND CULTURAL HERITAGE
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

PRESIDENTE ONORARIO | HONORARY PRESIDENT
Michail Shvydkoj

VICEPRESIDENTE ONORARIO | HONORARY VICE-PRESIDENT
Tatiana Shumova

DIRETTORE | DIRECTOR
Silvia Burini

VICEDIRETTORE | VICE-DIRECTOR
Giuseppe Barbieri

SEGRETERIA SCIENTIFICA | SCIENTIFIC SECRETARY
Matteo Bertelé
Alessia Cavallaro



**Fondazione
Querini Stampalia**
Onlus

PRESIDENTE | PRESIDENT
Marino Cortese

VICEPRESIDENTE | VICE-PRESIDENT
Antonio Foscari

CONSIGLIERI | COUNCILLORS
Daniela Brusegan
Giovanni Castellani
Irene Favaretto

DIRETTORE | DIRECTOR
Marigusta Lazzari

I PARTNER DELLO CSAR | CSAR PARTNERS



**grafiche
antiga**

MALIPARMI



Mostra | Exhibition

DIREZIONE SCIENTIFICA E CURATELA
SCIENTIFIC DIRECTORS AND CURATORS
Giuseppe Barbieri
Silvia Burini

SEGRETERIA SCIENTIFICA | SCIENTIFIC SECRETARY
Matteo Bertelé
Alessia Cavallaro

SEGRETERIA ORGANIZZATIVA | ORGANIZATION SECRETARY
Angela Bianco
Tiziana Bottecchia
Dora De Diana
Angelo Mini
Marta Savaris

PRESTATORI | LENDERS
Shalva Breus
Artur Danielyan

PROGETTO GRAFICO E PIANO DI COMUNICAZIONE
GRAPHIC DESIGN AND COMMUNICATION PLAN
DM&B Associati, Pordenone

UFFICIO STAMPA | PRESS OFFICE
Studio Esseci, Padova
**Sara Bossi con Monica Anzilio, Fondazione
Querini Stampalia**

PROGETTO ESPOSITIVO | EXHIBITION DESIGN
Giuseppe Barbieri
Silvia Burini

MATERIALI MULTIMEDIALI | MULTIMEDIA MATERIALS
Marco Barsottini, CamerAnebbia, Milano
Giulio Zavatta

INSTALLAZIONI MULTIMEDIALI | MULTIMEDIA INSTALLATIONS
Neo Tech s.r.l.

MEDIATORI CULTURALI | CULTURAL MEDIATORS
Angela Bianco

COORDINAMENTO ALLESTIMENTO | LAYOUT COORDINATION
Silvio Moretti

REALIZZAZIONE ALLESTIMENTO | EXHIBITION SET-UP
Veneta Artigianale

TRASPORTI | TRANSPORTATION
Crown Fine Art

CONDITION REPORTS
Matteo Bertelé
Angela Bianco

Catalogo | Catalogue

CURATORI | CURATORS
Giuseppe Barbieri
Silvia Burini

COORDINAMENTO EDITORIALE | EDITORIAL COORDINATOR
Matteo Bertelé

SAGGI | ESSAYS
Yevgeny Barabanov
Giuseppe Barbieri
Grisha Bruskin
Silvia Burini
Boris Groys
Mikhail Iampolski

TRADUZIONI | TRANSLATIONS
Daniela Almansi
Nina Bouis
Valentina Parisi

FOTOGRAFIE | PHOTOGRAPHY
Valentin Chertok
Dima Galanternik
Vasilij Sokornov

REALIZZAZIONE EDITORIALE | EDITORIAL PRODUCTION
Terra Ferma - Crocetta del Montello (TV)

COORDINAMENTO REDAZIONALE | EDITORIAL COORDINATOR
Alessandra Crosato

IMPAGINAZIONE | LAYOUT
Renata Pizzol

PROGETTO GRAFICO | GRAPHIC DESIGN
Patrizio De Mattio

RINGRAZIAMENTI | ACKNOWLEDGMENTS
Lia Altman
Stefania Amerighi
Shaul Bassi
Paolo Bertini
Shalva Breus
Vittoria Dall'Armellina
Artur Danielyan
Maria Redaelli
Elena Tukmacheva
Margherita Zuin

© 2015 Centro Studi sulle Arti della Russia - CSAR
© Grisha Bruskin
© Terra Ferma Edizioni
Tutti i diritti riservati
All rights reserved

Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV)
tel. 0423.86268
info@terra-ferma.it
www.terra-ferma.it

ISBN 978-88-6322-258-6

GRISHA BRUSKIN
ALEFBET
ALFABETO DELLA MEMORIA
THE ALPHABET OF MEMORY

a cura di | edited by

Giuseppe Barbieri
Silvia Burini

TERRA FERMA

Sommario | Index

Griša Bruskin

Il ciclo di arazzi di Alefbet, o la prosecuzione della lingua 7
The Alefbet Tapestry, or the Continuation of Language

Evgenij Barabanov

Aleph, bet, gimel... 11
Alef, Bet, Gimel ...

Giuseppe Barbieri

Alefbet: una grammatica tra iconologia e narratività 27
Alefbet: a Grammar between Iconology and Narrativity

Silvia Burini

Visibile parlare: intertestualità e sistemi
di modellizzazione secondaria nell'opera di Griša Bruskin 41
Visible speech: intertextuality and secondary modelling systems
in the work of Grisha Bruskin

Boris Grojs

L'uomo allegorico 57
Allegorical Man

Michail Jampol'skij

Una gnosi pittorica, Il ciclo di arazzi di Griša Bruskin Alefbet 69
Painterly gnosis (On Grisha Bruskin's Alefbet tapestry)

CATALOGO DELLE OPERE | CATALOGUE OF EXHIBITED WORKS 117

Griša Bruskin

Vocabolario mitologico a commento del ciclo di arazzi Alefbet 171
Mythological Glossary with Commentary for the Alefbet Tapestry

Biografia e apparati 227

Biography and apparatus

Visibile parlare¹: intertestualità e sistemi di modellizzazione secondaria nell'opera di Griša Bruskin

Visible speech¹: intertextuality and secondary modelling systems in the work of Grisha Bruskin

Silvia Burini

Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova.

Purgatorio, 10, 94-96

"He who never saw anything new,
made this visible speech,
which is novel to us because it is not found here".

Dante: *Purgatorio*, 10, 94-96

Un misterioso alfabeto costituito da 160 personaggi: angeli, demoni con il volto di animali, figure trafitte da un fulmine, uomini che portano sulle spalle la loro ombra, o scrutano nei segreti del libro. Per la sua prima esposizione a Venezia Griša Bruskin, uno dei più importanti artisti russi viventi, apprezzato e riconosciuto a livello internazionale almeno dalla metà degli anni '80, ha scelto il progetto *Alefbet*. Cinque grandi arazzi (2,80 x 2,10 m) rappresentano il cuore della rassegna, cui si giunge, tuttavia, esaminando in precedenza i disegni preparatori dell'artista, le gouaches e sei straordinari dipinti, ossia le diverse tappe in cui si è articolato questo complesso e affascinante "archivio del segno". Una sintesi densissima, che fa memoria di una millenaria tradizione, quella ebraica del Talmud e della Kabbalah, nel momento stesso in cui la rivela come possibile e permanente chiave di lettura simbolica della nostra storia e del nostro presente. È la fine degli anni '50 quando Bruskin scopre nella tematica ebraica un soggetto del tutto nuovo per la realtà sociale e l'arte sovietica, dato che in URSS mancava in modo pressoché categorico una qualsiasi forma di vita ebraica quotidiana e religiosa. Bruskin vi giunge in maniera, per così dire, indiretta: sebbene, infatti, provenisse da una famiglia ebrea, di scienziati, essa era lontana da problematiche religiose. Il suo comprendere e interiorizzare l'essere ebreo, la sua ebraicità, avviene perciò – è lui stesso a ribadirlo più volte – attraverso i libri e i racconti dei parenti. Un'esperienza che si configura come una vera e propria "ricostruzione" archeologica, nonché come la composizione di una peculiare "collezione" che lo conduce a uno stile particolare e originalissimo, in cui i frammenti di un passato perduto e riaffermato sembrano scaturire, almeno inizialmente, da una specie di carnevale pittorico un po' fiabesco, ricco di motivi allegorici e simbolici, ma anche surreali.

Un forte cambiamento, anzi una vera rottura, si registra negli anni '80 quando Bruskin comincia a frequentare i maggiori esponenti del concettualismo e della Soc Art², Dmitrij Prigov, Boris Orlov, Rostislav Lebedev.

A mysterious alphabet of 160 characters: angels, animal-faced demons, thunderstruck figures, humans carrying their own shadow on their shoulder, or delving into the secrets of the book. For his first exhibition in Venice, Grisha Bruskin, one of the greatest Russian artists alive, internationally appreciated and acknowledged at least since the mid 1980s, has chosen the project *Alefbet*. At the heart of the collection are five large tapestries (2.80 x 2.10m). These, however, can be reached only after examining the artist's preparatory sketches, gouaches, and six striking paintings that articulate the steps of this complex and fascinating "archive of the sign". This highly condensed synthesis draws on the millenary Jewish traditions of the Talmud and Kabbalah, offered as possible and permanent symbolic keys to our own history and present.

Towards the end of the 1950s, Bruskin found in Judaism an entirely new theme for Soviet society and art, at a time when the Jewish way of life, both in religious and daily practice, was virtually absent in the USSR. Bruskin's discovery of that culture happened, so to say, by a sideways path: he did come from a Jewish family of scientists, but one that was quite detached from religious issues. His awareness of being Jewish emerged – as he repeatedly stated himself – through the books and accounts of his relatives. The configuration of that experience is therefore that of an archaeological "reconstruction" and of the creation of a peculiar "collection". This led him to achieve a highly idiosyncratic style, where the fragments of a past lost and retrieved seem to emerge, at least initially, from a kind of pictorial fairy-tale Carnival, rich in allegorical, symbolic, but also surrealist motives. In the 1980s, Bruskin's work went through a considerable change, one could even say a rift, as he started associating with the main exponents of Sots Art²: Dmitrij Prigov, Boris Orlov and Rostislav Lebedev. His style subsequently evolved from a slightly decorative primitivism to a concise manner that evoked the

Da questo momento il suo stile cambia, passando da un primitivismo un po' ornamentale a una maniera asciutta, che assume il sembiante plastico dai poster sovietici (nello stesso stile in cui Il'ja Kabakov, per intenderci, crea la serie dedicata all'appartamento in coabitazione, la cosiddetta *kommunalka*). L'interesse di Bruskin per la produzione ideologica sovietica nasce di sicuro a seguito delle sue frequentazioni dei soc-artisti; ma mentre Orlov guarda alla monumentalità del regime, Bruskin è più attratto dalle statue più modeste di pionieri, soldati e lavoratori che abbellivano facciate e parchi al tempo di Stalin. Il tema ebraico, però, non viene dimenticato, anzi: esso corre parallelo alla problematica sovietica, tanto è vero che l'artista stesso scriverà che tra l'approccio talmudico e quello marxista c'è molto in comune.

Ma lasciamo da parte il tema della ebraicità di Griša Bruskin, che viene affrontato più propriamente in altri saggi del catalogo, per considerare più da vicino la struttura semiotica del *diskurs* bruskiniano.

Nel suo famoso quadro *Fundamental'nyj leksikon* (*Lessico Fondamentale*, 1986), una sorta di grammatica bruskiniana – abbecedario primordiale, origine e sintesi di tutta la sua lingua – l'artista compie un'opera di sistematizzazione del sistema segnico sovietico con la stessa accuratezza con cui nella Torah si elencano i peccati dell'umanità: in ogni celletta c'è una statua di gesso che tiene in mano un segno visivo, una medaglia, il modellino del mausoleo di Lenin, un segnale stradale o una carta geografica. Bruskin ricerca in sostanza una lingua meno esoterica rispetto ad altri suoi compagni, privilegia il racconto, la narrazione. È come se si presentasse a nome di un archeologo del futuro, che cerca di comprendere il senso degli artefatti di una civiltà passata. Questa apertura verso il pubblico era dettata anche dalle mutate condizioni politiche. Non c'era più il pubblico ristretto degli anni '70, che spesso coincideva con gli artisti stessi, frequentatori di mostre che avevano sede nei loro stessi appartamenti: ai tempi della *Perestrojka* si affaccia finalmente la possibilità di fare mostre in sale espositive e quindi di esporre lavori anche di grandi dimensioni.

Il progetto *Alefbet* è appunto una parte essenziale del complessivo macro-testo bruskiniano. Un alfabeto "cucito", materico. Un archivio della memoria che si fa testo. Bruskin scrive:

Per ragioni storiche note a tutti, l'ebraismo non è stato in grado di creare un equivalente artistico pari alle sue iniziative spirituali. Ho sempre avuto la sensazione di una sorta di vuoto culturale che, a livello individuale, avrei voluto colmare per mezzo dell'arte. L'immagine possiede la capacità di agire come una forza magica.³

E ancora:

Gli ebrei sono il popolo del Libro. Il Libro è il simbolo fondamentale dell'ebraismo. Il Libro è il Mondo, e il Mondo è il Libro. Nel Libro è contenuto l'universo. Si pensa che nel Libro sia celato il nome dell'Autore, quella

graphics of Soviet posters (i.e. the style of Il'ja Kabakov's series about the communal apartment known as *kommunalka*). Bruskin's interest in ideological Soviet art certainly arose from his frequentation of Soc-artists; however, while Orlov looked at the regime's monumental aesthetics, Bruskin was attracted to the more modest statues of the *pionery* (Soviet boy-scouts), soldiers, and workers decorating the façades and parks under the Stalinist regime. The Jewish theme, however, was not forgotten, but ran parallel to the Soviet question. Indeed, Bruskin wrote that Talmudic and Marxist approaches have much in common.

But let us set aside the theme of Grisha Bruskin's Jewishness, which is more appropriately treated in other essays of this catalogue, and examine more closely the semiotic structure of his *diskurs*.

In his famous painting *Fundamental'nyj leksikon* (*Fundamental vocabulary*, 1986), a kind of Bruskinian grammar and primordial primer containing the origins and synthesis of his entire language, Bruskin compiled a systematic catalogue of the Soviet sign system, with the same accuracy used in the Torah's listing of human sins: each niche contains a plaster statue holding a visual sign – a medal, a small model of Lenin's mausoleum, a street sign, or a geographical map. Bruskin was essentially striving at a less esoteric language than the one used by his colleagues, and privileged storytelling and narration. It is as if he were impersonating a future archaeologist who tries to understand the artefacts of a past civilization. This openness towards the public was also caused by the change in the political situation. The restricted public of the 1970s, which often coincided with the artists themselves attending exhibitions set up in their own flats, was a thing of the past. During the *perestrojka*, it was finally possible to set up exhibitions in exhibition spaces, and therefore to showcase larger formats. In this sense, the *Alefbet* project is an essential part of Bruskin's global macrotext: a "sewn-up", material alphabet, an archive of the memory turned into a text. Bruskin writes:

Judaism, for well-known historical reasons, did not create the artistic equivalent of its spiritual initiatives. I always sensed a certain cultural vacuum that I wanted to fill on an individual, artistic level. The image can act as a magical force³.

And again:

Jews are the people of the Book. The Book is the fundamental image of Judaism. The Book is the World, and the World is the Book. The Book contains the Universe. They believe that in the Book lies hidden the name of the Author, a golden key to the mysteries of the world. That the letters and text were written by the Creator. That is why the Book as such became the proto-image of my art in general and of the

Alefbet tapestry in particular.

I consider the idea of Alefbet as an artistic concept, as art and nothing more, a kind of a "glass bead game." It was important for me to create a work in the form of pages, palimpsest, letter, envoy, message, a fragment of an endless book that can be continued, added to, and commented upon. Alefbet—secret writing, a declaration, a rebus, a mythological dictionary—"continues the language" in a system of symbols and mythologemes, allegories that must be deciphered and puzzled out. You must find your own explanation.

The background of the work is in the form of script. Against that background are placed figures of people, unified by their dress: tallits and covered heads, that is, they are addressing God. There are one hundred sixty people. Nothing is happening between them, they are merely presented and tied by the context. Each character is provided with an accessory. It becomes a symbol-figure, a mythologeme-figure. These figures form a kind of dictionary, lexicon, collection, alphabet (in Hebrew, *Alefbet*). This is my personal commentary on the Book⁴.

The tapestry is accompanied by a commentary to the commentaries, written by the artist himself. In turn, following the Talmudic tradition, viewers must add their own commentaries to the artist's, and thereby get closer to truth. *Alefbet* is a sphinx that poses riddles to the viewers⁵. To use a metaphor from the Kabbalah, one could say that each element of the work, down to the minor characters, is a tiny particle composing the overall mystery of history, a sparkle of light. As the viewers move from one mythologeme to the next, and perceive their sense and relationship, they put the pieces together and reconstruct the meaning of the painting. Bruskin's entire work should therefore be taken as a macrotext. His literary production – he is also a writer⁶ – should not be separated from his visual production, and both, as we shall see, are connected by a profound intertextual relationship. Moreover, I think that Bruskin should be viewed less as a "binary" than as a "ternary" artist. While it is true, as written by Groys e lampolski⁷, that he is a "Soviet Jewish" artist, he is also an artist deeply connected to the Russian tradition.

Bruskin's entire artistic trajectory takes us back to the act of naming, to the alphabet as a symbolic form (a morpheme more than a phoneme, the beginning and end of every text). However, his research also results in a kind of "magic mirror" in which the world is recomposed in a kaleidoscope of fragments. Bruskin's literary texts are fully isomorphic with his tapestries: the act of sewing together, over and over, these written pieces, brings us back, almost mimetically, to the tapestry itself, where the final image becomes assembled – and seems at times out of focus, as if it were the anamorphosis of a tapestry.

In order to discuss Bruskin's work, we must also address the

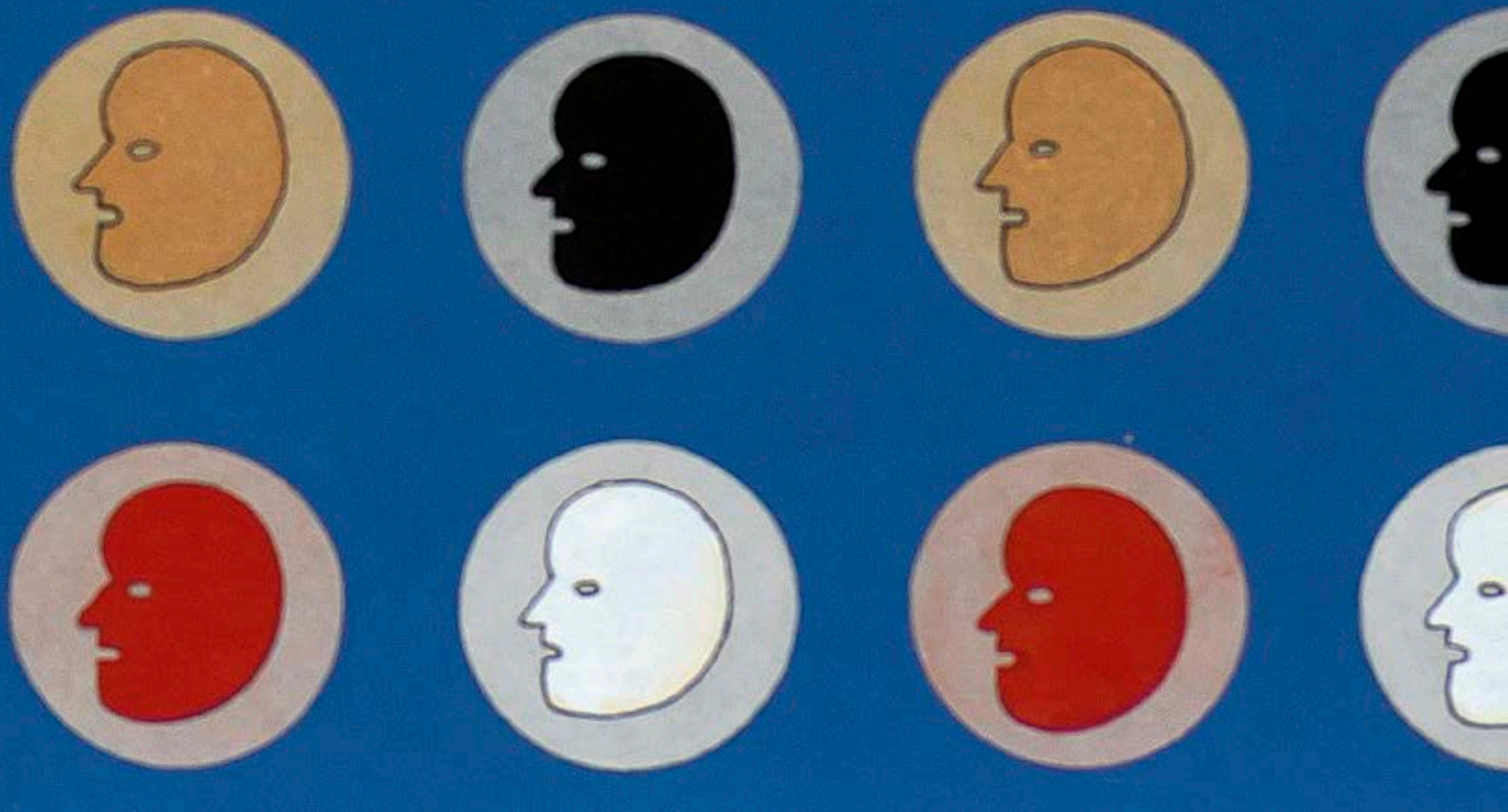
minuscola chiave d'oro che permette di accedere ai segreti del mondo. Che le lettere e il testo siano stati tracciati dal Creatore. Ecco perché il Libro in quanto tale costituisce l'immagine originaria della mia arte in generale, e del ciclo *Alefbet* in particolare.

Considero l'idea di *Alefbet* come un concetto artistico, come arte e nulla di più, come una specie di gioco con le biglie. Per me era importante creare un quadro a immagine delle pagine di un libro, di un palinsesto, di una lettera, di un messaggio, di un annuncio, come il frammento di un libro infinito che si può continuare, integrare, commentare. *Alefbet* è questa crittografia, un messaggio, un rebus, un vocabolario mitologico che "prosegue la lingua" all'interno di un sistema composto da simboli-mitologemi, allegorie che è necessario decifrare e interpretare. Cui occorre fornire una propria spiegazione personale. Lo sfondo dell'opera è costituito da una sorta di *script*, di scrittura. Sullo sfondo spiccano figure di uomini accomunati dai loro abiti: indossano *tallit* e hanno il capo coperto, come se si stessero rivolgendo a Dio. In tutto i personaggi sono centosessanta. Tra di loro non accade nulla, essi vengono presentati e basta, sono legati dal contesto. Ciascun eroe è dotato di un suo accessorio. Si ottiene così una figura-simbolo, una figura-mitologema. Con queste figure ho iniziato a comporre una sorta di vocabolario, di lessico, una specie di collezione, di alfabeto (in ebraico *Alefbet*). Il mio commento personale al Libro.⁴

L'arazzo è accompagnato da un commento ai commenti, redatto dall'artista stesso. Lo spettatore, a sua volta, seguendo la tradizione del Talmud, dovrà aggiungere i propri commenti ai commenti dell'artista e, in questo modo, potrà avvicinarsi alla verità. *Alefbet* è una sfinge che pone degli enigmi allo spettatore⁵. Usando una metafora della Kabbalah, si può dire che ogni elemento dell'opera, fino al personaggio più accessorio, è una piccolissima particella del mistero complessivo della storia, una scintilla di luce. Lo spettatore, muovendosi da un mitologema all'altro, percepisce il senso e le relazioni, mette insieme le schegge ricostruendo il significato del quadro. Tutta l'opera di Bruskin va dunque considerata come un macrotesto. La sua produzione letteraria – egli è anche scrittore⁶ – non va disgiunta da quella visuale, e le due, come vedremo, stanno in un profondo rapporto di intertestualità.

Inoltre credo sia necessario considerare Bruskin come artista non tanto "binario" quanto "ternario": se è vero, come scrivono Groys e Jampolskij⁷, che abbiamo a che fare con un artista "ebreo sovietico", è anche vero che si tratta anche di un artista legato profondamente alla tradizione russa.

Il percorso artistico di Bruskin ci riporta *in toto* all'atto della nominazione, all'alfabeto come forma simbolica, prima di tutto (morfema prima ancora che fonema, inizio e fine di ogni testo), ma l'esito della sua ricerca è anche una sorta di "specchio magico" in cui il mondo si ricompone in un caleidoscopio di frammenti. I testi letterari di Bruskin sono del tutto isomorfi agli arazzi: cucire e ricucire insieme quei "brani" di scrittura ci riporta, quasi



mimeticamente, proprio all'arazzo, dove si assembla un'immagine finale, a volte apparentemente sfuocata, come se si trattasse dell'anamorfosi di un arazzo.

Parlare dell'opera di Bruskin vuole dire affrontare tuttavia anche il problema del "genere". Bruskin spazia infatti dalla pittura alla scultura, dalle ceramiche dipinte agli arazzi, dai disegni alle gouaches, con un interesse verso la materia che lo distingue sensibilmente da colleghi e amici concettualisti, meno votati di lui alla resa plastica⁸. Se c'è un'unitarietà nella sua opera, non è nella forma che va ricercata, quanto piuttosto nella ripetizione di segni, nell'uso costante di un alfabeto originario che viene ogni volta declinato, o meglio incarnato, in generi diversi. Per generi intendo comunque non solo quelli dell'espressività figurativa ma anche il testo letterario. Per questo, nel macrotesto bruskiniano, risulta fondamentale la "collezione": lo sottolinea già Barabanov in questo catalogo⁹ ma è l'artista stesso che, in merito a *Prošedšee vremja nesovershennogo vida* (Tempo passato di aspetto imperfettivo) – quello che sarà il suo primo libro –, scrive: «Mi è subito venuta voglia di organizzare la narrazione secondo il principio della collezione (...) L'idea della collezione è una delle idee più importanti nel mio lavoro visivo»¹⁰. E ancora: «Mentre lavoravo sul libro non mi abbandonava la sensazione di completare una sorta di tavola di Mendeleev. Il

issue of the "genre". Bruskin moves from painting to sculpture, from painted ceramic to tapestry, from drawing to gouaches, showing an interest in *materials* that strongly distinguishes him from his conceptualist colleagues and friends, less concerned with the problem of plastic rendering⁸. If there is a unifying element in his work, it is to be found not so much in the form as in the repetition of signs, in the constant use of a primordial alphabet that each time is declined, or rather embodied, in different genres. By genres, I mean not only the genres of figurative expression, but also literary texts. Hence the fundamental role of the "collection" in Bruskin's macrotext. Barabanov already underlines it in this catalogue⁹, but the artist himself writes about it in his first book, *Prošedšee vremja nesovershennogo vida* (Past Imperfect): "The idea immediately came to me to organise the narrative on the principle of the collection [...] The ideal of the collection is among the most important ones in my visual work"¹⁰. And again: "As I was working on the book, I kept feeling I was completing a kind of Mendeleev's table. My book can be read in any way. For instance, from the end to the beginning, or by choosing a passage right in the middle and reading in all directions"¹¹.

Bruskin also gives us a precious indication about the importance of the image of the text: "Images in the books are an important part of the TEXT. I always wanted to represent images as texts and texts as images"¹².

Moreover, when discussing his book *Myslennno vami* (Yours truly), Bruskin presents it as a variation on the principle of the collection, or as "the artist's private archive turned into text"¹³; and he defines *Podrobnosti pis'mom* (Letter follows) as "the last book of a trilogy"¹⁴ built on the alphabetical principle of a list of names"¹⁵ and as a work "glued together like a collage. The principle of the collage makes the difference here"¹⁶.

This very element inscribes Bruskin firmly within the great Russian tradition. As repeatedly noted, Russian art is "literature-centric"¹⁷ – not only in contemporary art trends or post-modernist strategies, but rather, I think, because of a much more structural motivation which concerns first and foremost the particular connection, or even the primordial commonality, between word and image, alphabet and representation. Dmitry Likhachev observed:

In the culture of Ancient Rus', word and image were more tightly connected than they would later become. And this connection left a mark both in literature and in figurative arts. This interpenetration is a given feature of their inner structure and must be taken into account not only in terms of literary history, but also from a theoretical standpoint¹⁸.

And also: "Figurative art is static by nature and always represents a specific, frozen moment. It has always aspired to overcome immobility by creating the illusion of movement or by leaning toward narrative and story-telling"¹⁹.

As we know, the tendency towards artistic syncretism intensified towards the end of the 19th century via the works of the poet Andrej Belyj, of the painter of Lithuanian origins Mikaloyus Churlionis, of the composer Aleksandr Skryabin and others, who assimilated Wagner's idea of *Gesamtkunstwerk* and combined it with original elements of the Slavic tradition. The greatest Russian Symbolist poet, Aleksandr Blok, wrote on this matter:

Russia is a young country, with a culture of synthesis. Russian artists need not and should not be specialists. Writers should not forget painters, architects and musicians. Even more importantly, prose writers should take poets into account, and vice-versa. [...] In Russia, painting, music, prose and poetry are inseparable and also tightly linked to philosophy, religion, public opinion, and even to politics. Together, they create an impetuous stream that conveys the treasures of our national culture²⁰.

The very origins of Russian figurative art – the sacred icon and its mundane variant, the *lubok* i.e. folk print – suggest the impossibility to separate the two elements in the history of Rus-

libro si può leggere in tutti i versi. Per esempio dalla fine all'inizio, oppure scegliere un passo nel bel mezzo e leggere in tutte le direzioni»¹¹.

Sull'importanza dell'immagine del testo è ancora Bruskin a fornirci una indicazione preziosa: «Le immagini nel libro, sono un'importante parte del TESTO. Ho sempre voluto rappresentare l'immagine come testo e il testo come immagine»¹².

Inoltre, quando ci parla del suo libro *Myslennno vami* (Con voi col pensiero) ce lo presenta come la variante di una collezione, oppure come «l'archivio privato dell'artista trasformato in testo»¹³; mentre definisce *Podrobnosti pis'mom* (Dettagli per iscritto) come «ultimo libro di una trilogia¹⁴ costruita sul principio alfabetico di un elenco di nomi»¹⁵ e come opera «incollata come un collage. Il principio del collage fa in questo caso la differenza»¹⁶. Anche questo elemento inserisce profondamente Bruskin all'interno della grande tradizione russa. Come è stato infatti più volte notato, l'arte russa è "letteraturocentrica"¹⁷, e non solamente nelle tendenze ascrivibili all'arte contemporanea o per quanto riguarda le strategie del postmoderno, quanto piuttosto per una motivazione a mio avviso molto più strutturale, che concerne *in primis* il legame particolare, addirittura la comunanza *ab origine* tra parola e immagine, tra alfabeto e raffigurazione. Lo ha notato Dmitrij Lichačev:

Nell'antica Rus' la parola e l'immagine erano legate più strettamente di quanto lo sarebbero state in seguito. E questo legame lasciò un'impronta sia nella letteratura che nelle arti figurative. Tale compenetrazione è un dato di fatto della loro struttura interiore che va considerato non solo dal punto di vista della storia della letteratura, ma anche dal punto di vista teorico.¹⁸

E ancora: «L'arte figurativa è per sua natura statica e rappresenta sempre un momento particolare, immobile, essa ha sempre aspirato a superare l'immobilità, vuoi creando l'illusione del movimento, vuoi tendendo alla narratività, al racconto»¹⁹.

Come sappiamo una precisa tendenza al sincretismo artistico si acutizza in Russia alla fine del XIX secolo attraverso le esperienze del poeta Andrej Belyj, del pittore di origini lituane Mikalojus Čiurlionis, del compositore Aleksandr Skrjabin e di altri, che assorbono la *Gesamtkunstwerk* wagneriana configurandola con gli elementi originali della tradizione slava. Il più grande poeta del simbolismo russo, Aleksandr Blok, scrive in merito:

La Russia è un paese giovane, la sua cultura è di sintesi. Non c'è bisogno che l'artista russo sia uno specialista, né dovrebbe esserlo, lo scrittore non dovrebbe dimenticare il pittore, l'architetto e il musicista, ancora più importante è che lo scrittore di prosa tenga presente il poeta e viceversa. In Russia pittura, musica, prosa e poesia sono inscindibili e molto legate anche a filosofia, religione, opinione pubblica, persino alla politica. Insieme costituiscono un torrente impetuoso che trasporta i tesori della nostra cultura nazionale.²⁰

È la partenza stessa dell'arte figurativa russa – l'icona sacra e la sua va-

riante profana, il *lubok*, ossia le stampe popolari – a suggerire l'impossibilità di scindere i due elementi nella storia della cultura e del pensiero russo. Anche una figura multiforme come Pavel Florenskij, pur tenendo come punto di riferimento costante il pensiero religioso, dal quale si diramano i filoni della sua meditazione filosofica, psicologica e artistica sfocianti poi in singole ipotesi, rivolge una grande attenzione all'arte profana, considerata parte integrante della sua *Weltanschauung*, che mira a una sintesi omnicomprensiva.

Tutto ciò ci deve rammentare il pericolo che si affronta uniformando la storia dell'arte e della cultura russa a quella delle contemporanee tendenze occidentali europee. È chiaro che, all'inizio del XX secolo, il tentativo di una sintesi delle arti è una tendenza generale, e corrisponde all'esigenza di una nuova visione del mondo. Si tratta di un cammino collettivo, di un percorso complesso da cui non si può prescindere e che non è certamente solo russo. Tuttavia, il concetto di universalismo artistico viene rielaborato in modo molto originale in Russia, proprio per il duplice strato di cui si compone la cultura del Paese. Mi riferisco in particolare alla coesistenza di uno strato superficiale e di uno strato remoto, che corrisponde all'antinomia visibile/invisibile, non riscontrabile in modo altrettanto sostanziale in Occidente. La trasmissione di sensazioni profonde è legata a un forte senso estetico. La parola *krasota* indica una spontanea bellezza interiore, difficilmente definibile, di cui si fa paradigma l'icona, esprimendo la bellezza di un messaggio profondo.

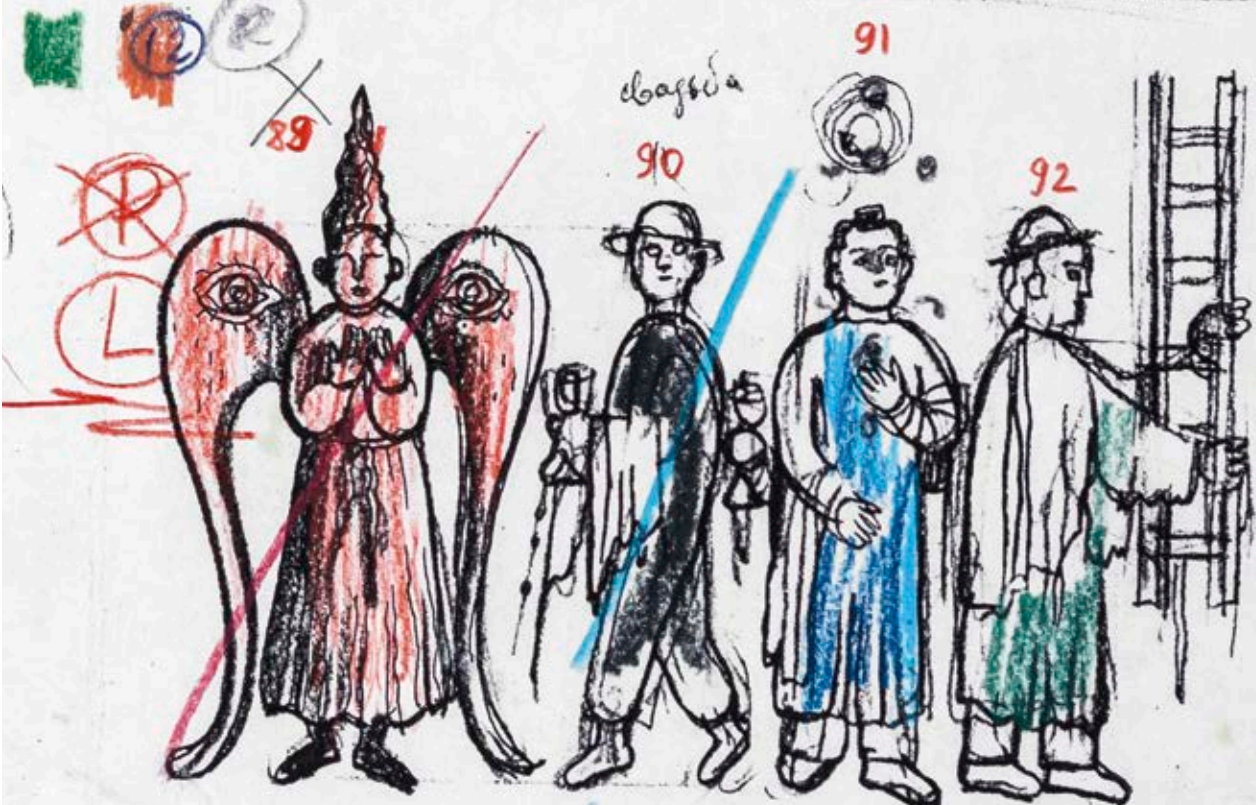
Nel mondo russo prevale così la concezione della bellezza come sintesi della vita, una concezione etico-estetica, basilare per capire le posizioni nei confronti della filosofia dell'arte, che non vale *per sé*, ma fa prima di tutto riferimento a un quadro precipuamente etico-morale, spirituale. La bellezza, insomma, va considerata più come una categoria teologica che estetica. Per il russo la considerazione della natura in termini visual-pittorici non è infatti da considerare nei termini di un'esperienza estetica, che quindi si sovrappone nella coscienza, bensì – con Vasilij Kandinskij – come una *vnutrennjaja neobchodimost'*, una «necessità interiore», che deriva dal fatto di vivere, nel quotidiano (*byt*), anche l'invisibile (*nevidimoe*), in modo totalmente naturale, dato che il modello primordiale di tale comportamento, cioè l'icona, è sinteticamente verbale e visivo (l'icona è infatti sempre accompagnata da una scritta).

La passione, o forse sarebbe meglio dire l'ossessione per la bellezza, è giustificata da una tradizione culturale cui vale la pena accennare. Pavel Evdokimov²¹ ritiene che il valore dell'icona derivi dal fatto che essa raccoglie frammenti di significato e li sintetizza in un'immagine-guida per coloro che la contemplano. L'esperienza della natura, del mondo e contemporaneamente dell'invisibile, di cui l'icona è segno, è pertanto precipuamente visuale. La *proiezione iconica*, cioè la percezione della realtà (*byt*) secondo parametri pittorici, che nel mondo occidentale è in prima analisi esperien-

sian culture and thought. Even a multifaceted figure like Pavel Florenskij, while constantly referring to religious thought in his philosophical, psychological and artistic meditations leading to unifying hypotheses, did pay great attention to mundane art, which he saw as an integral part of his *Weltanschauung* aimed at a global synthesis.

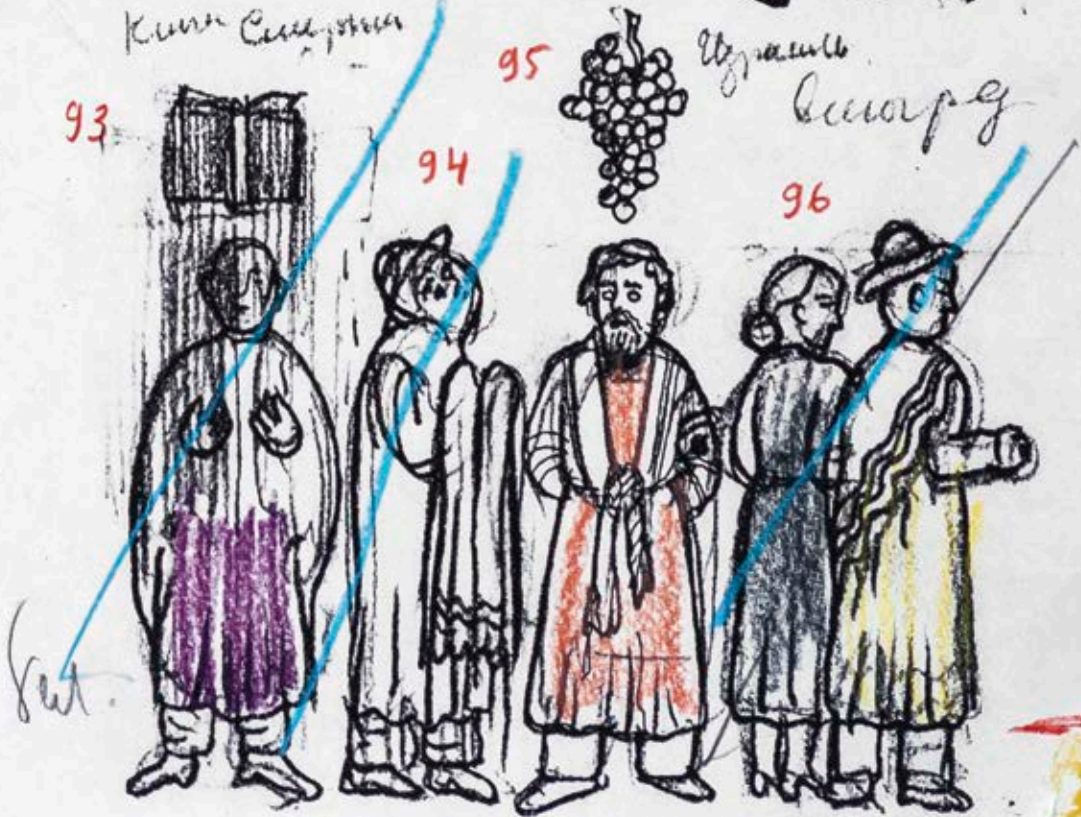
All this should remind us of the dangers of assimilating the history of Russian art and culture with that of contemporary Western European trends. Obviously, at the beginning of the 20th century, the synthesis of all arts is a general trend that responds to the need for a new world vision. It is a collective journey, a complex itinerary, which cannot be ignored and is certainly not only Russian. However, the concept of artistic universalism is re-elaborated in a very original manner in Russia, precisely because of the double layer of that nation's culture. I am referring in particular to the coexistence of a superficial layer and of a remote one, corresponding to a contrast between visible and invisible which is not as substantial in the West. The transmission of profound feelings is connected to a strong aesthetic sense. The word *krasota* denotes a spontaneous, hard-to-define inner beauty. Its paradigm is the icon, which expresses the beauty of a profound message. Thus, in the Russian world, the prevailing concept of beauty is a synthesis of life, an ethical-aesthetic concept that is fundamental to understanding these philosophers' stances on art, which is not regarded as a self-standing value, but refers to an ethical, moral, and spiritual framework. Beauty, therefore, is to be seen as a theological, rather than aesthetic, category. For Russians, the observation of nature is not to be considered as an aesthetic experience overlapping with awareness, but – in Vasilij Kandinskij's words – as a *vnutrennjaja neobchodimost'*, an "inner necessity" derived from the daily experience (*byt*) of the invisible (*nevidimoe*), too. This occurs quite naturally, because the primordial model of this behaviour, the icon, is synthetically both verbal and visual (indeed, icons are always accompanied by a written text).

This passion or rather obsession for beauty is justified by a cultural tradition that is worth mentioning. Pavel Evdokimov²¹ believes that the value of an icon comes from the fact that it gathers fragments of meaning and synthesizes them into a guiding image for those who contemplate it. The experience of nature, of the world, and at the same time of the invisible, of which the icon is a sign, is therefore mainly visual. While in the West, the *iconic projection*, i.e. the perception of reality (*byt*) according to pictorial parameters, is mainly an artistic experience, in Russia it is wholly natural, inevitable and ineluctable, because it is connected to the religious tradition (icon) and to folklore (in the *lubok* variation). The icon, as a theological – not as an aesthetic – model, has a double function: orienting the believer's conscience and shaping



Kura C...

Handwritten vertical text on the left margin, partially obscured.



Ugnau...
kuopg

Sat.



the world according to the prototype offered by the icon-*lubok*. Evdokimov describes the icon as an artistic form that can express God's revelation and unveil the truth of humans. The icon conveys the ineffable and makes it present in its symbolic reality. It is a theological venue where speech is expressed in images, or more exactly: "it is that sacred space where, through beauty, *the image enacts the word*"²².

It is precisely a visual text such as the icon, a synthesis of speech and image, which originates in Arnheim's words the difference in "visual thinking" that marks so deeply the whole Russian culture, creating a synthetic and strongly dynamic relation between speech and pictorial sign. As demonstrated by Likhachev works, the literature of Ancient Rus' knew no exact and fixed barrier between verbal and plastic arts. But speech, in turn, was the basis of many artworks of Ancient Rus', especially the miniatures and icons that told the lives of the saints. Real observation was, as it were, submitted to speech; figurative art, being connected to writing, depended largely on the latter's development. Likhachev also notes:

It is difficult to identify what comes first, whether speech precedes representation or vice-versa. In any case, the second possibility is not rare. In fact, themes of figurative art occupy an unusually important place in the literature of Ancient Rus'. [...] One of the favourite themes of the literature of that period is the living image, the image that speaks and betrays itself, moves in space, appears to the artist and declares its wish to be represented. [...] In painting (in all forms of painting), literature verified and commented itself.²³

We must bear in mind, moreover, that Russian socio-cultural imagery contains an *obraz* ("image", but also "icon") that legitimates, also from an aesthetic and philosophical viewpoint, an intersystemic and intertextual approach. One can therefore say that there is a proto-model that can motivate the development lines of the Russian cultural process (and make it unique), a kind of "matrix" upon which epochal elements become grafted (again, see the notion of *Gesamtkunstwerk*).

All of this, I think, is particularly relevant to Bruskin's work: not only because icons, and in particular those with the lives of saints, play a crucial part in his models and reminiscences, but because of the intimately intertextual structure of his work.

As Yury Lotman repeatedly stated, the world is not a text until we decode it, and in order to do so, we need an alphabet.

The letter as morpheme is an image of the alphabet where text is produced by the combination of letters, but at the same time, it also becomes a phoneme, hence a sound. All this is connected to a form of convention that underlies every alphabet, of which the smallest part is the sign.

za artistica, in Russia è invece assolutamente naturale, imprescindibile e ineluttabile in quanto legata alla tradizione religiosa (icona) e folclorica (nella variante del *lubok*).

L'icona, in quanto modello non estetico, ma teologico, assolve la duplice funzione di indirizzare la coscienza del credente a di modellizzare il mondo secondo il prototipo proposto nell'icona-*lubok*. Evdokimov indica l'icona come forma artistica in grado di esprimere la rivelazione di Dio e lo svelamento della verità dell'uomo. L'icona è il veicolo dell'ineffabile che essa rende presente nella sua realtà simbolica, è un luogo teologico dove la parola sarebbe espressa in immagini, o meglio: «è quello spazio sacro in cui, nella bellezza, *l'immagine compie la parola*»²².

È proprio da un testo visuale, come l'icona, sintesi di parola e immagine, che scaturisce, per dirla con Arnheim, la differenza di «pensiero visivo» capace di marcare prepotentemente tutta la vicenda culturale russa e di creare un rapporto sintetico, e comunque marcatamente dinamico, tra parola e segno pittorico. Come dimostrano i lavori di Lichačev, la letteratura anticorussa non conosceva una barriera precisa e fissa tra le arti verbali e plastiche. Ma la parola a sua volta, nell'antica Rus', stava alla base di molte opere d'arte, in primo luogo delle miniature e delle icone che raccontano la vita dei santi. L'osservazione reale era, per così dire, sottomessa alla parola, e l'arte figurativa, legata alla parola scritta, dipendeva in gran parte dallo sviluppo di quella. Scrive ancora Lichačev:

È difficile stabilire, comunque, che cosa venga prima: se cioè sia la parola a precedere la raffigurazione o viceversa. In ogni caso, anche la seconda possibilità non è infrequente. In effetti, i temi dell'arte figurativa occupano un posto inusualmente importante nella letteratura dell'antica Rus'. [...] Uno dei motivi preferiti dell'antica letteratura russa è quello dell'immagine vivente, dell'immagine che parla e si tradisce, si muove nello spazio, appare all'artista e gli dichiara il suo desiderio di essere raffigurata. [...] Nella pittura (in tutte le forme della pittura) la letteratura verificava e commentava se stessa.²³

Si tenga ben presente del resto che alla base dell'immaginario socio-culturale russo esiste un *obraz* ("immagine", ma anche "icona"), il quale legittima, anche da un punto di vista estetico-filosofico, un approccio intersistemico e intertestuale. Si può quindi dire che esiste un protomodello capace di motivare le linee di sviluppo del processo culturale russo (rendendolo unico), una sorta di "matrice", sulla quale si innestano elementi epocali (si richiami ancora una volta la *Gesamtkunstwerk*).

Tutto ciò, a mio avviso, è particolarmente importante per l'opera di Bruskin. Non solo perché le icone, soprattutto quelle con le vite dei santi, giocano un ruolo cruciale tra i suoi modelli e le sue reminiscenze, ma per la struttura profonda della sua opera che è intimamente intertestuale.

Come ha fatto notare più volte Jurij Lotman il mondo non è un testo finché non lo decodifichiamo e per fare questo, per prima cosa, abbiamo bisogno



di un alfabeto. La lettera in quanto morfema è un'immagine dell'alfabeto che si fa testo in combinazione con altre lettere, ma diviene contemporaneamente anche fonema, quindi suono. Tutto ciò è legato a una forma di convenzionalità che è alla base di ogni alfabeto, di cui la parte minima è il segno.

Perciò mi sembra fondamentale affrontare l'opera figurativa di Bruskin – e in questo senso occorre considerare tutto il progetto *Alefbet* come un macrotesto – in una prospettiva intersistemica con la sua produzione letteraria. Quest'ultima risulta perfettamente comparabile a livello tematico, e inoltre ogni suo testo scritto, ogni libro, è accompagnato da serie visive che necessitano a loro volta di un "compimento": un commentario scritto. Rivolgendosi al linguaggio come modello – il proto modello è sempre e comunque l'alfabeto –, Bruskin crea un proprio "sistema di modellizzazione secondaria" nell'accezione lotmaniana.

Già Meyer Schapiro²⁴ aveva tentato un promettente approccio di comparazione tra parola e immagine, correlando la grammatica e lo spazio pittorico. Partendo dalla teoria di Jakobson²⁵, aveva poi dimostrato come certe forme di relazione non siano commutative. Questa relazione tra sistemi formali e semantici offre un buon punto di partenza.

A prescindere dalle corrispondenze, dirette e non, tra due sistemi semio-

It is therefore fundamental, I think, to address Bruskin's figurative work – and in this sense, the whole *Alefbet* project must be viewed as a macrotext – in an intersystemic perspective that includes his literary production. The two are fully comparable at a thematic level, and besides, all his writings and books are accompanied by visual series that require in turn to be "completed" by a written comment. Taking speech as a model – the proto-model is always the alphabet – Bruskin creates his own "secondary modelling system", to use Lotman's term.

Meyer Schapiro²⁴ had already attempted a promising comparison between speech and image by correlating grammar and pictorial space. Starting from Jakobson's theory²⁵, he proceeded to demonstrate how some relations are not commutative. This relation between formal and semantic systems constitutes a good starting point.

Setting aside the direct or indirect correspondences between the two semiotic systems – written and visual signs – we must also consider the medium as such, and distinguish between the intrinsic properties of an artwork and its position within a semiotic system. Arnheim states that objects can remain unmodified by their context only in a fictitious world, but that due to the semic aspect of the work of art, a tension necessarily arises in both liter-



ary and pictorial systems: only then do they become semantically and semiotically comparable. However, the imperfect structural correspondence between painting and writing does not preclude their comparison, if we consider the inter-artistic parallel as an exploration of how these two structures can interact²⁶.

Roman Jakobson²⁷ proved that the linguistic model can be applied to other semiotic systems, and Dora Vallier²⁸ insisted on the usefulness, if not the extreme necessity, for art historians to look at Jakobson's writings. Vallier maintains, for instance, that some of his statements, to which linguists pay hardly any attention, can open infinite horizons to art critics. For instance, when he writes about differential qualities in his definition of the minimal units of the system, Jakobson aligns two psycho-physical processes: sound and colour, while also stressing a double difference that suggests, beyond succession, a successive simultaneity of oppositions. Therefore, in a space-related visual system such as painting, signs do not form a chain but a simultaneously perceived network. Minimal components cannot be examined outside the simultaneity that holds them together. Jakobson's definition of differential qualities already allows us to posit a convergence between sound and colour. It is up to the art historian to demonstrate it, by applying the linguistic model to the

tici, – la scrittura e il segno visivo –, bisogna anche considerare il *medium* in quanto tale, distinguendo tra le proprietà intrinseche e la posizione di un'opera d'arte all'interno di un sistema semiotico. Arnheim sostiene che solo in un mondo fittizio gli oggetti esistono non modificati dal loro contesto, ma l'opera d'arte ha un carattere semico e in entrambi i sistemi, quello letterario e quello pittorico, si stabilisce necessariamente un grado di tensione tra il mondo semiotico e quello oggettivo: solo a questo punto diventano semanticamente e semioticamente comparabili. L'imperfetta corrispondenza strutturale della pittura e della parola scritta non preclude però la comparazione, se consideriamo il parallelo interartistico un' esplorazione di come queste due strutture possano interagire²⁶.

Roman Jakobson²⁷ ha dato prova della possibilità di avvalersi del modello linguistico in altri sistemi semiotici e Dora Vallier²⁸ ha ribadito l'utilità, se non l'estrema necessità, per uno storico dell'arte, di volgere lo sguardo agli scritti di Jakobson Vallier sostiene ad esempio che certe affermazioni, che passano piuttosto inosservate agli occhi di un linguista, sono in grado di aprire orizzonti sconfinati allo storico dell'arte. Parlando infatti delle qualità differenziali nella sua definizione delle unità minime del sistema, Jakobson allinea due processi psicofisici, suono e colore, ponendo allo stesso tempo l'accento su una duplice differenza che fa intravedere, al

di là della successione, una successiva simultaneità di opposizioni. Dunque, in un sistema visuale e legato allo spazio, quale è la pittura, i segni non formano una catena, ma una trama percepita simultaneamente, così i componenti minimi non possono essere considerati al di fuori della simultaneità che li regge. La definizione di Jakobson riguardo le qualità differenziali permette già di impostare la convergenza suono-colore. Spetta allo storico dell'arte dimostrarlo, *ricalcando sul modello linguistico* la lettura della pittura.

L'opera di Bruskin è, appunto, ricalcata sul modello linguistico in modo esplicito, ma va anche oltre, non essendo solo "alfabeto", ma facendosi "testo" secondo un meccanismo già individuato da Lotman:

Ma se l'arte è un mezzo particolare di comunicazione, una lingua organizzata in modo particolare (nel concetto di lingua entra quel largo contenuto accettato dalla semiotica: «qualsiasi sistema regolato che serve come mezzo di comunicazione e utilizza segni»), le opere d'arte, e cioè le comunicazioni in questa lingua possono essere esaminate in qualità di testi.²⁹

Queste parole precludono a un'idea ripresa da Lotman parecchi anni dopo, ossia la concezione del dialogo tra sistemi semiotici diversi e il concetto di testualità della cultura.

E così, se torniamo per un attimo al concetto di lingua, dato che ogni sistema che abbia come fine la comunicazione può essere definito come lingua, in questo senso dobbiamo intendere anche la lingua pittorica:

Ogni lingua si serve di segni che costituiscono il suo vocabolario (parlano talvolta di "alfabeto": per una teoria generale di sistemi di segni questi concetti si equivalgono), ogni lingua possiede certe regole di unione dei segni, ogni lingua presenta una certa struttura, alla quale struttura è propria una scala gerarchica.³⁰

Nell'opera di Bruskin è evidente che ci troviamo di fronte a *testi codificati in modo diverso* (perché – come si è detto – si tratta di un artista ternario: russo, ebreo, sovietico), ma anche a testi che stanno tra loro *in un rapporto di intertestualità (tra parola e immagine)*. Ecco allora che ciò che è «proprio» (*svoe*) si chiarisce attraverso «l'altrui» (*čuzžoe*), e questo fa sì che noi possiamo considerare il testo di Bruskin come un testo "retorico" nella definizione che, ancora una volta, ne dà Lotman:

Per differenziarlo dal testo non retorico definiremo retorico un testo che può essere rappresentato come unità strutturale di due o più sottotesti fissati, codificati per mezzo di codici diversi reciprocamente intraducibili. Questi sottotesti possono presentarsi come spazi localmente ordinati, e allora il testo nelle sue varie parti dovrà essere letto per mezzo di lingue diverse [...]. Verranno visti come testi retorici tutti i casi di conflitto contrappuntistico di lingue semiotiche differenti nell'ambito di una struttura unitaria.³¹

reading of a painting.

Bruskin's work is indeed explicitly shaped by the linguistic model, but it also transcends it by being not only an "alphabet", but also a "text", following a mechanism already identified by Lotman:

But if art is a special means of communication, a language organized in a particular manner (our concept of language derives from the broad semiotic definition: any ordered system which serves as a means of communication and employs signs), then works of art, that is, messages in this language, can be viewed as texts²⁹.

These words foretell an idea that Lotman would take up several years later: that of a dialogue between different semiotic systems and of the textual nature of culture.

Let us briefly return to the concept of language: insofar as every system aimed at communication can be defined as language, pictorial language can also be interpreted as such:

Every language makes use of signs that constitute its "vocabulary" (sometimes we say its "alphabet" – these concepts have identical meaning for the general theory of sign systems). Every language has certain rules for combining these signs, every language is a hierarchical structure³⁰.

Bruskin's work is clearly composed of *differently encoded texts* (because, as we said, he is a ternary artist: Russian, Jewish, and Soviet), but also of texts that are *intertextually related (between word and image)*. Thus, what is "one's own" (*svoe*) is clarified by what is "of the Other" (*chuzžoe*). We can therefore consider Bruskin's text as a "rhetorical" one, according to a definition provided once again by Lotman:

We shall define the rhetorical text, as distinct from the non-rhetorical text, as one which can be conceptualized as a structural unity of two (or more) subtexts encoded with the help of several, mutually untranslatable, codes. These subtexts may be conceptualized as local subsystems and the text therefore, in its different parts, must be read with the help of different languages [...]. Rhetorical texts will include all instances of contrapuntual collision of different semiotic languages within a single structure³¹.

A striking example of this is when the represented object is decoded by means of a different code. In Bruskin's work, such a transcoding between different genres takes place at various levels: *structurally*, as the alphabet is represented through the tapestry technique which, per se, belongs to another semiotic

system; *semantically*, because these texts are at the intersection of various traditions; and *semiotically*, as they intertextually connect word and image. Nowadays, the notion of "intertextuality", as defined by Julia Kristeva³², is frequently used. When she introduced the term *intertextualité*, it immediately became successful and consequently the object of proper and improper uses. Actually, this concept has often been misunderstood, because it does not refer to the influence of an author upon another, or to the influence exercised by the sources of artistic creation. Instead, it is based on the notion of textual system, and is defined as the transposition of one or more sign systems into another, accompanied by a new articulation of the enunciative and denotative position.

However, if we use the term "text" in Lotman's sense – i.e. not only in terms of verbal messages, but also about visual ones – then the concept of intertextuality can also be applied to the study of pictorial arts. This creates the above-mentioned possibility to consider the functions between literary and pictorial texts in an intertextual relationship. As Bruskin is both artist and writer, his macrotext is particularly amenable to the identification of an "inner intertextual" relation.

Notes

¹ See GIOVANNI POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

² The connection between Bruskin's work, Moscow Conceptualism and Sots Art is a very important topic, which I intend to examine more thoroughly in the future.

³ GRIŠA BRUSKIN, *The Alefabet Tapestry, or the Continuation of Language*, in the catalogue, transl. by Nina Bouis, p. 7.

⁴ *Ibidem*.

⁵ The theme of the "commentary" is also very present in Moscow Conceptualism, for instance in the work of Dmitry Prigov e Il'ja Kabakov.

⁶ GRIŠA BRUSKIN, *Myslennno vami*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2003; Id., *Podrobnosti pis'mom*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2005; Id., *Prošedšee vremja nesovershennogo vida*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007; Id., *Proshedshee vremja nesovershennogo vida*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.

⁷ Cfr. BORIS GROYS, *Allegorical Man*, in the catalogue, pp. 57-68, transl by Nina Bouis, and MIKHAIL JAMPOLSKI, *Painterly Gnosis. On Grisha Bruskin's Alefabet Tapestry*, in the catalogue, transl. by Nina Bouis, pp. 69-116.

⁸ On this, see SILVIA BURINI, *Il fecondissimo nulla: alcuni esempi di semiotica dello zero nel concettualismo russo*, in «Annali di Ca' Foscari»,

Un esempio eclatante è il caso in cui l'oggetto della rappresentazione si decodifica con un codice diverso. Si tratta di una transcodificazione all'interno di generi diversi, che in Bruskin avviene a livelli diversi: *strutturale*, in quanto l'alfabeto viene rappresentato attraverso la tecnica degli arazzi di per sé appartenente a un altro sistema semiotico; *semantico*, perché si tratta di testi che intersecano tradizioni diverse; infine *semiotico*, in quanto rapporto intertestuale tra parola e immagine.

Oggi giorno si parla correntemente di "intertestualità", nell'accezione chiarita da Julia Kristeva³². Quando la parola *intertextualité* venne introdotta da Kristeva ebbe immediatamente un grande successo con relativo uso e abuso. Si tratta infatti di un concetto che è stato spesso frainteso, in quanto non si riferisce all'influenza di un autore su un altro o dell'influenza che hanno le fonti della creazione artistica. Coinvolge invece il sistema testuale e viene definito come la trasposizione di uno o più sistemi di segni in un altro, accompagnata da una nuova articolazione della posizione enunciativa e denotativa.

Ma se noi usiamo il termine "testo" in senso lotmaniano, quindi non solo in relazione ai messaggi verbali, ma anche per quelli visuali, il concetto di intertestualità potrà essere adottato anche nello studio delle arti pittoriche. Si crea così, come già accennato, la possibilità di considerare le funzioni tra testo letterario e testo pittorico in un rapporto di intertestualità. Da artista e scrittore qual è, Bruskin si presta particolarmente all'individuazione di un rapporto "interstestuale interno" al suo macrotesto.

Note

¹ Cfr. GIOVANNI POZZI, *Sull'orlo dell'invisibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

² Il rapporto tra l'opera di Bruskin il concettualismo moscovita e la Soc Art è un argomento di grande importanza che mi riservo di approfondire.

³ GRIŠA BRUSKIN, *Il ciclo di arazzi di «Alefbet», o la prosecuzione della lingua*, nel catalogo, p. 7.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Il tema del "commentario" è molto presente anche nel concettualismo moscovita, basti pensare all'opera di Dmitrij Prigov e Il'ja Kabakov.

⁶ Cfr. GRIŠA BRUSKIN, *Myslennno vami*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2003; Id., *Podrobnosti pis'mom*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2005; Id., *Prošedšee vremja nesovershennogo vida*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007; Id., *Prjamye i kosvennye dopolnenija*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.

⁷ Cfr. BORIS GROYS, *L'uomo allegorico*, nel catalogo, pp. 57-68, e MIKHAIL JAMPOL'SKIJ, *Una gnosi pittorica. Il ciclo di arazzi di Griša Bruskin «Alefbet»*, nel catalogo, pp. 69-116.

⁸ Cfr. in proposito SILVIA BURINI, *Il fecondissimo nulla: alcuni esempi di semiotica dello zero nel concettualismo russo*, in «Annali di Ca' Foscari», XLVII (2008), 2, pp. 191-223.

⁹ EVGENIJ BARABANOV, *Aleph, bet, gimel...*, nel catalogo, pp. 11-24.

¹⁰ GRIŠA BRUSKIN, *Podrobnosti pis'mom*, cit., p. 521-522.

¹¹ Ivi, p. 522.

¹² Ivi, p. 523.

¹³ *Ibidem*.

- ¹⁴ Si veda sul tema della scrittura di Bruskin anche MARK LIPOVECKIJ, *Prisutstvuja nastol'ko naskol'ko pozvoljaet otsutstvie*, in GRISHA BRUSKIN, *Podrobnosti pis'mom*, cit., pp. 490-517.
- ¹⁵ GRIŠA BRUSKIN, *Podrobnosti pis'mom*, cit., p. 525.
- ¹⁶ Ivi, p. 526.
- ¹⁷ MICHAIL EPŠTEJN, *Pustota kak priem. Slovo i izobraženie u Il'i Kabakova*, in «Oktjabr'», 10 (1993), pp. 177-192.
- ¹⁸ DMITRIJ LICHACĀEV, *Le radici dell'arte russa: dal Medioevo alle avanguardie*, Milano, Fabbri, 1991, p. 92.
- ¹⁹ Ivi, p. 95.
- ²⁰ ALEKSANDR BLOK, *Bez božestva, bez vdochnoven'ja*, <http://gumilev.ru/criticism/29/>; trad. it. in DMITRIJ SARAB'JANOV, *Arte russa*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 192.
- ²¹ Cfr. PAVEL EVDOKIMOV, *La Teologia della Bellezza*, Roma, Edizioni Paoline, 1984.
- ²² Ivi, p. 20.
- ²³ DMITRIJ LICHACĀEV, *Le radici dell'arte russa: dal Medioevo alle avanguardie*, cit., p. 46.
- ²⁴ Cfr. MEYER SCHAPIRO, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Sings*, «Semiotica», vol. I, n. 3 (1969), pp. 223-242.
- ²⁵ Cfr. ROMAN JAKOBSON, *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 339-351.
- ²⁶ Cfr. RUDOLF ARNHEIM, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974, e lb., *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- ²⁷ Cfr. ROMAN JAKOBSON, *Poetica e poesia*, cit., p. 172.
- ²⁸ Cfr. DORA VALLIER, *Sulle arti figurative*, in *Roman Jakobson*, a cura di Pietro Montani e Massimo Prampolini, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 359.
- ²⁹ Cfr. JURIJ LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972, p. 10.
- ³⁰ Ivi, p. 13.
- ³¹ JURIJ LOTMAN, *Il girotondo delle muse*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, p. 102.
- ³² Cfr. JULIA KRISTEVA, *Semiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1969; lb., *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, Basil Blackwell, 1981.
- XLVII (2008), 2, pp. 191-223.
- ⁹ YEVGENY BARABANOV, *Alef, Bet, Gimel...*, in the catalogue, transl. by Nina Bouis, pp. 11-24.
- ¹⁰ GRISHA BRUSKIN, *Podrobnosti pis'mom*, cit., p. 521-522. Unless otherwise stated, the translation is mine (NdT).
- ¹¹ *Ibidem*, p. 522.
- ¹² *Ibidem*, p. 523.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ On Bruskin's writing, see also MARK LIPOVECKIJ, *Prisutstvuja nastol'ko naskol'ko pozvoljaet otsutstvie*, in GRISHA BRUSKIN, *Podrobnosti pis'mom*, cit., pp. 490-517.
- ¹⁵ GRISHA BRUSKIN, *Podrobnosti pis'mom*, cit., p. 525.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 526.
- ¹⁷ MICHAIL EPŠTEJN, *Pustota kak priem. Slovo izobraženie u Il'i Kabakova*, in «Oktjabr'», 10 (1993), pp. 177-192.
- ¹⁸ DMITRIJ LICHACĀEV, *Le radici dell'arte russa: dal Medioevo alle avanguardie*, Milano, Fabbri, 1991, p. 92.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 95.
- ²⁰ ALEKSANDR BLOK, *Bez božestva, bez vdochnoven'ja*, <http://gumilev.ru/criticism/29/>.
- ²¹ Cf. PAVEL EVDOKIMOV, *La Teologia della Bellezza*, Roma, Edizioni Paoline, 1984.
- ²² *Ibid.* p. 20
- ²³ DMITRIJ LICHACĀEV, *Le radici dell'arte russa: dal Medioevo alle avanguardie*, cit. p. 46.
- ²⁴ Cf. MEYER SCHAPIRO, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Sings*, «Semiotica», vol. I, n. 3 (1969), pp. 223-242.
- ²⁵ Cf. ROMAN JAKOBSON, *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 339-351.
- ²⁶ Cf. RUDOLF ARNHEIM, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974, and id., *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- ²⁷ Cf. ROMAN JAKOBSON, *Poetica e poesia*, cit., p. 172.
- ²⁸ Cf. DORA VALLIER, *Sulle arti figurative*, in *Roman Jakobson*, a cura di Pietro Montani e Massimo Prampolini, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 359.
- ²⁹ Cf. JURIJ LOTMAN, "The structure of the artistic text," transl. by Gail Lenhoff and Ronald Vroom, *Michigan Slavic Contributions* 7, 1977, p. 6.
- ³⁰ *Ibid.*, pp. 7-8.
- ³¹ JURIJ LOTMAN, *Universe of the Mind. A Semiotic theory of Culture*, London, Tauris, 57.
- ³² Cf. JULIA KRISTEVA, *Semiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1969; lb., *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, Basil Blackwell, 1981.