

vedere
l'invisibile
icone russe dalla
collezione Intesa Sanpaolo



VALERY KOSHLYAKOV
architetture celesti

a cura di | edited by
Giuseppe Barbieri, Silvia Burini

Edizioni Gallerie d'Italia | Skira

vedere
Invisibile
icone russe dalla
collezione Intesa Sanpaolo



VALERY KOSHLIAKOV
architetture celesti

Intesa Sanpaolo

Giovanni Bazoli
Presidente Emerito
Chairman Emeritus

Gian Maria Gros-Pietro
Presidente | Chairman

Carlo Messina
Consigliere Delegato e CEO
Managing Director and CEO

Paolo M. Grandi
Chief Governance Officer



Gallerie d'Italia - Palazzo
Leoni Montanari, Vicenza
19 novembre | November 2020
10 ottobre | October 2021

Progetto espositivo di
Exhibition project by

INTESA  SANPAOLO

Iniziativa nell'ambito di
This initiative is part of
Progetto Cultura

In partnership con
In partnership with



CSAR
CENTRO STUDI
SULLE ARTI
DALLA RUSSIA

Ideazione e Organizzazione Devising and Organisation

Intesa Sanpaolo
Arte, Cultura e Beni Storici
Art, Culture and Historical
Heritage
Executive Director
Gallerie d'Italia
Direttore | Director
Michele Coppola

Patrimonio Storico Artistico
e Attività Culturali
Historical Artistic Heritage
and Cultural Activities
Silvia Foschi

Archivio Storico
Historical Archives
Barbara Costa

Patrimonio Artistico
Artistic Heritage
Laura Feliciotti
con | with Sara Pozzato e | and
Micaela Cascella, Elisa Viola

Iniziativa Culturali e Progetti
Espositivi | Cultural Initiatives
and Exhibition Projects
Antonio Ernesto Denunzio
con | with Denise Baretta

Allestimenti Espositivi
Exhibition Set-ups
Mariangela Taliento

Promozione, Marketing
e Partnership Culturali
Cultural Promotion, Marketing
and Partnerships
Laurence Aliquot

Promozione e Marketing
Culturale | Cultural Promotion
and Marketing
Simona Cantone
con | with Isabella Sala
e | and Alessandro Spagnoli

Coordinamento Editoria
e Musica | Publishing
and Music Coordination
Rosanna Benedini
con | with Laura Tombola,
Valeria Tortosa

Partnership Artistico
Culturali | Artistic and
Cultural Partnerships
Tiziana Antonella D'Amico
con | with Gaia Dell'Orto

Gallerie d'Italia - Palazzo
Leoni Montanari
Vicedirettore | Deputy Director
Elena Milan

Supporto Amministrativo
Administration Support
Carlo Serra
con | with Adriana Giuffrida,
Stefania Sanson

Si ringraziano | Thanks to

Media and Associations Relations
Matteo Fabiani
Media Attività Istituzionali,
Sociali e Culturali | Media
Institutional, Social and Cultural
Activities
Elisa Ferrio
con | with Silvana Scannicchio

Si ringraziano le strutture del
Gruppo Intesa Sanpaolo
Special thanks to the departments
of the Intesa Sanpaolo Group

Acquisti | Procurement

Amministrazione e Fiscale
Administration and Tax

Comunicazione e Immagine
Communication and Corporate
Image

Immobili e Logistica
Real Estate and Logistics

Legale e Contenzioso - Group
General Counsel | Legal Affairs -
Group General Counsel

Organi Collegiali e Affari
Societari | Corporate Bodies
and Corporate Affairs

Comunicazione Interna
Internal Communication

Realizzazione | Production

Concept e curatela
Concept and Curation
Giuseppe Barbieri, Silvia Burini
Assistente ai curatori
Curators assistant
Maria Redaelli

Progetto di allestimento, visual
e progetto grafico | Layout design,
visual and graphic design project
Studio Polo 1116, Venezia
Sergio Brugiolo, Chiara Romanelli

Revisione conservativa
Condition reports
Valentina Piovan

Contributi multimediali
Multimedia installations

Nikita Tikhonov
Direttore generale | General Director
Arts Media srl

Touchscreen
camerAnebbia, Milano

Traduzione dei testi in mostra
Exhibition signage translations
Alphaville. Traduzioni e Servizi
Editoriali

Audioguida | Audio guides
iThalia srl

Didattica e servizi educativi
Teaching and educational services
a cura di | curated by
Civita

Un particolare ringraziamento a
Special thanks to
Olga Golovanova, Agata Keran

In copertina / Cover
Valery Koshlyakov
Ikonos N. 6, 2009
cartone | cardboard, 83 × 17 × 40 cm
Proprietà dell'artista | The artist's property

Design
Marcello Francone

Redazione | Copy editor
Doriana Comerlati

Impaginazione | Layout
Evelina Laviano

Traduzioni | Translations
Daniela Almansi
Cristina Popple

Ricerca iconografica
Iconographical research
Paola Lamanna

First published in Italy in 2020 by
Skira editore S.p.A.
Palazzo Casati Stampa
via Torino 61
20123 Milano
Italy
www.skira.net

Crediti fotografici | Photo credits
Archivio Patrimonio Artistico Intesa Sanpaolo
Foto Valter Maino: pp. 79, 100, 106, 108, 116, 119
Courtesy Valery Koshlyakov: pp. 102, 104, 105,
110, 111, 114, 115, 118
Alexandra Leroy: pp. 101, 103, 107, 109, 112,
113, 117
Vladimir Sichev: p. 120

Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con
qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei
diritti e dell'editore

© 2020 Intesa Sanpaolo
© 2020 Skira editore, Milano
Tutti i diritti riservati

All rights reserved under international copyright
conventions.
No part of this book may be reproduced or
utilized in any form or by any means, electronic or
mechanical, including photocopying, recording,
or any information storage and retrieval system,
without permission in writing from the publisher.

Printed and bound in Italy. First edition

ISBN: 978-88-572-4381-8

Finito di stampare nel mese di novembre 2020
a cura di Skira editore, Milano
Printed in Italy

Contents | Sommario

- 21 *Ikonos*. Dressing the Space
Ikonos. Vestire lo spazio
Valery Koshlyakov
- 33 Valery Koshlyakov: Icons and *Ikonosy*
Valery Koshlyakov: icone e *ikonosy*
Silvia Burini
- 73 Epiphanies in Space
Epifanie dello spazio
Giuseppe Barbieri
- 99 Works
Opere
- 121 Biographical Note
Nota biografica



Silvia Burini

Valery Koshlyakov: Icons and *Ikonosy*

Valery Koshlyakov: icone e *ikonosy*

*Living culture cannot be a repetition of the past –
it invariably gives rise to structurally
and functionally new systems and texts.
But it cannot but contain the memory of the past.*
Yuri Lotman, Boris Uspensky¹

The Caducity of the Monument between Memory and Everyday Life

Valery Koshlyakov was born in Salsk, southern Russia, in 1962, and has been living between Moscow and Paris for many years. He is internationally recognised as one of the most significant contemporary Russian artists. After starting his career as a stage designer, he became active in Rostov's underground art scene, where he collaborated with the collective Art or Death. The name, a tribute to Che Guevara's slogan "Homeland or Death", expressed the revolutionary spirit of its young protagonists. Active between 1987 and 1990, the group never actually disbanded, although it no longer convenes officially. Its members Avdei Ter-Oganyan, Yuri Shabelnikov, Vasily Slepchenko, Nikolai Konstantinov, the poet Miroslav Nemirov and the musician Sergei Timofeev opposed the official style of

Pagina | Page 32
Arco | *Arch*, 1995, tempera su cartone
tempera on cardboard, 300 × 400 cm,
particolare | detail. Per gentile concessione
dell'artista | Courtesy the artist

*Una cultura viva non può essere una ripetizione del passato:
essa genera immancabilmente dei sistemi e dei testi
strutturalmente e funzionalmente nuovi.
Ma essa non può non contenere in sé memorie del passato.*
Jurij Lotman, Boris Uspenskij¹

La caducità del monumento tra memoria e quotidiano

Valery Koshlyakov² è nato a Sal'sk, nella Russia meridionale, nel 1962; ormai da tempo vive tra Mosca e Parigi. È riconosciuto a livello internazionale come uno dei più significativi artisti russi contemporanei. Ha lavorato all'inizio come scenografo teatrale ed è stato poi attivo sulla scena underground di Rostov. In quella città ha collaborato al collettivo Arte o Morte. Il nome, che si richiamava al motto del Che ("Patria o Muerte"), indicava lo spirito rivoluzionario che animava quei giovani protagonisti. Il gruppo è stato attivo dal 1987 al 1990, ma non si è mai sciolto del tutto. In realtà i suoi membri – Avdej Ter-Oganjan, Jurij Sabel'nikov, Vasilij Slepchenko, Nikolaj Konstantinov, il poeta Miroslav Nemirov e il musicista Sergej Timofeev – hanno continuato a farne parte, pur senza incontrarsi ufficialmente. Si opponevano all'ufficialità del tardo realismo socialista e, una volta trasferitisi da Rostov a Mosca, cominciarono a organizzare mostre in un edificio occupato in vicolo Trechprudnyj, in opposizione al concettualismo moscovita.

late Socialist Realism. After moving from Rostov to Moscow, they started organising exhibitions that were critical of Moscow conceptualism in an occupied building in Trekhprudny alley.

Koshlyakov's first exhibition was held in the public baths of Rostov:

We were young, we wanted it all, but no one was paying any attention to us. And then, with the beginning of perestroika, a cooperative opened a public bath in Rostov, white and sparkling clean – just like an exhibition space. Ours was a very deliberate initiative.²

In the early 1990s, he moved to Moscow, where he developed his unmistakable style, described by Vitaly Patsyukov as follows: "Valery Koshlyakov discovered in painting a way to preserve a sense of culture through its eternal diagrams, sketches, constructions and contours, in other words in the suggestiveness of its irrationality."³ After being chosen to represent Russia at the Venice Art Biennale of 2003, he was invited the following year to showcase a monumental installation at Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière in Paris. His works are featured in several prestigious collections abroad (the MACRO in Italy, the Centre Pompidou in France), and in Russia (from the Tretyakov State Gallery in Moscow to the State Russian Museum in St. Petersburg). He has also had exhibitions at the Louvre in Paris, at the Guggenheim museums in New York and Bilbao, at the Pushkin Museum in Moscow and at the John F. Kennedy Center for the Performing Arts in Washington.

His inimitable language is instantly recognisable and his work could be described as architectural, monumental, or even titanic. He is a visionary artist in the true sense of the term, and his means of expression are rooted in the great urban myths of humanity. Ever since Koshlyakov's early experience as a stage designer, his creations evoke a deceptive theatrical space that can become the point of encounter between different epochs: ancient Greece,

La prima mostra di Koshlyakov si tenne nei bagni pubblici di Rostov:

Eravamo giovani, volevamo tutto e subito, ma nessuno ci considerava. E proprio allora è cominciata la *perestrojka*, ed è stato aperto a Rostov un bagno pubblico gestito da una cooperativa, molto pulito, bianco, che non si differenziava per nulla da un qualsiasi spazio espositivo. Dal nostro punto di vista era una vera e propria azione consapevole³.

All'inizio degli anni novanta si è trasferito a Mosca, dove ha acquisito un suo stile inconfondibile, puntualmente definito da Vitaly Patsyukov: "Valery Koshlyakov discovered in painting a way to preserve a sense of culture through its eternal diagrams, sketches, constructions and contours, in other words in the suggestiveness of its irrationality"⁴. Scelto per rappresentare la Russia alla Biennale di Venezia del 2003, è stato invitato l'anno successivo a presentare una monumentale installazione a Parigi, alla Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière. Koshlyakov è presente con le sue opere in prestigiose collezioni: in Italia in quella del MACRO, in Francia al Centre Pompidou di Parigi e inoltre nei principali musei russi, come la Galleria Statale Tret'jakov di Mosca o il Museo di Stato Russo di San Pietroburgo. Ha inoltre esposto le sue opere al Louvre di Parigi, ai Guggenheim di New York e Bilbao, al Museo Puškin di Mosca e al John F. Kennedy Center for the Performing Arts a Washington.

Il suo linguaggio inimitabile è immediatamente riconoscibile e la sua opera si può descrivere in molti modi: architettonica, monumentale, a volte addirittura titanica. Si tratta di un artista visionario, nel senso proprio del termine, che affonda le proprie radici espressive nei grandi miti urbani dell'umanità. A partire dalla sua esperienza giovanile come scenografo teatrale, egli tende alla creazione di uno spazio scenico illusorio, dove si possono incontrare epoche diverse: la Grecia antica e



Portale della cattedrale di Rouen
Portal of Rouen Cathedral, 1997
tempera su cartone | tempera

on cardboard, 320 x 200 cm.
Per gentile concessione dell'artista
Courtesy the artist

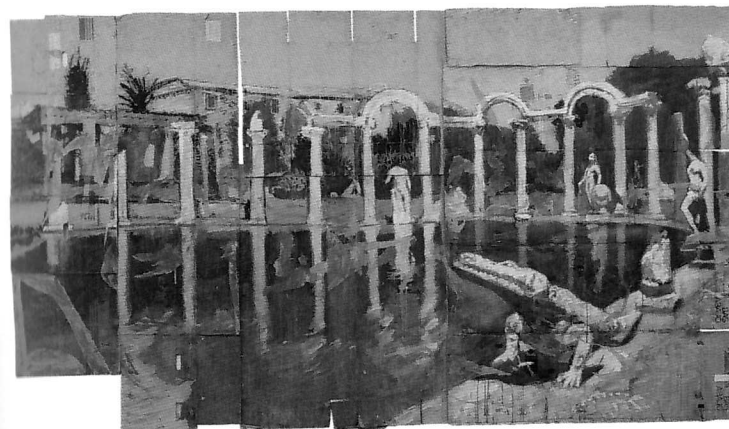
l'impero romano, il Rinascimento e il realismo socialista. Valery ricorda che il nonno e suo padre raccoglievano ritagli e riproduzioni di opere di artisti importanti dalla rivista "Ogonek" (che ha avuto il merito di far conoscere a moltissime persone in Urss la pittura occidentale) e li incolavano alle pareti del loro appartamento. Questa primigenia esperienza visiva ha sollecitato l'interesse del giovane verso l'arte. Koshlyakov era in grado di osservare per ore quei ritagli sulle pareti. Si può dire che sia stato quello l'inizio dello sviluppo del suo sguardo creativo.

La sua maniera è segnata dunque da suggestive vedute – o, meglio, da visioni di tipo onirico-architettonico – in cui compaiono monumenti importanti di città storiche, come Mosca, Venezia, Roma e Atene. Molte sue tele sono dedicate a grandi deittici urbani, da Notre-Dame al Colosseo, dal Partenone all'Arco di Trionfo, al Cremlino. Sono soggetti che si possono leggere come "ritratti" di simboli culturali classici ma che allo stesso tempo sono dipinti su cartoni usati e riciclati sui quali l'artista applica altri ritagli e dettagli. In questo modo le sue opere diventano collage *sui generis* o assemblaggi dal sapore straniante. Si tratta inoltre di lavori di scala imponente, che spesso vengono esposti appesi al soffitto, ma realizzati con materiali semplici e leggeri: cartone, nastro da imballaggio, strati sovrapposti di pittura a olio e vernice spray. Di conseguenza, simboli pregnanti – vere e proprie icone della civiltà antica, moderna e contemporanea – vengono resi visibili attraverso materiali caduchi, quotidiani, banali. I suoi lavori vivono insomma in un eterno ossimoro, in una relazione tensiva, perché hanno come tema i segni magniloquenti dell'arte, simboli fondamentali e inconfutabili del patrimonio culturale mondiale, ma rivelati con materiali volutamente e semioticamente segnati da caducità, deperibilità, mancanza di valore intrinseco.



Forum, 1993
tempera su cartone | tempera on
cardboard, 200 x 250 cm.
Collezione del Krasnoyarsk Museum
Center | Krasnoyarsk Museum
Center Collection

È pertanto difficile e limitante definire l'ambito in cui si muove l'artista. La sua tecnica è complessa: Koshlyakov non è solo un pittore figurativo postmoderno, la sua opera presenta piuttosto un sottile gioco sommatorio di installazioni, pittura materica, scultura e architettura assemblate. Per l'uso che fa del cartone si può senz'altro inserirlo nel contesto di quegli artisti europei degli anni sessanta – come Daniel Spoerri, Jacques Villeglé, Raymond Hains (e in Italia Mimmo Rotella) – che con cartone e readymade hanno cercato di ridefinire il concetto stesso di dipingere. Quando si chiede a Valery perché prediliga un materiale così poco prezioso e deperibile l'artista risponde che l'uso artistico del cartone appartiene a pieno titolo al registro dell'arte già dagli anni novanta del Novecento, come una sorta di aggiornata "versione" della pittura, perché dopo l'astrazione e il concettualismo l'esistenza di un quadro a



Villa Adriana, 1991
tempera su cartone | tempera on
cardboard, 240 x 550 cm.

Per gentile concessione dell'artista
Courtesy the artist

the Roman Empire, the Renaissance and Socialist Realism. The artist recalls that his father and grandfather would collect clippings and reproductions of important artworks from *Ogonek* (a magazine that had the merit of introducing Western painting to a large number of Soviet readers) and glue them to the walls of their flat. This early visual experience triggered his interest in art. Koshlyakov would look at these clippings for hours, and one could say that they were the beginning of the development of his creative outlook.

His style is characterised by suggestive and dreamlike architectural visions that feature major monuments of historical cities such as Moscow, Venice, Rome and Athens. Many of his canvases depict great urban deictics, from Notre-Dame to the Coliseum, the Parthenon, the Arc de Triomphe or the Kremlin. These subjects, which can be read as “portraits” of classical cultural symbols, are painted on used or recycled cardboard, to which the artist adds further clippings and details. His artworks thus become peculiar collages or assemblages that create a distancing effect. Due to their imposing scale, they are often suspended from the ceiling of the exhibition space. However, their materials tend to be simple and light: cardboard, packing tape, and superimposed layers of oil and spray paint. These weighty symbols, icons of ancient, modern and contemporary civilisation, are thus made visible through perishable, daily and ordinary materials. His works are traversed by a permanent oxymoron, a tension between theme (the grandiloquent signs of art, incontrovertible symbols of the world cultural heritage) and material (deliberately and semiotically marked by caducity, perishability and intrinsic worthlessness).

It would therefore be difficult – and limiting – to try to circumscribe the artist's field of action. His technique is complex: Koshlyakov is more than a postmodern figurative painter, and his body of work testifies to an interplay and combination of installation, textural painting, sculpture and



*Progetto Empire of Culture,
portale di Notre-Dame | Empire of Culture
Project, Portal of Notre-Dame,
2004, bitume, polistirolo | pitch,*

Styrofoam, 500 x 400 cm.
Per gentile concessione dell'artista
Courtesy the artist

architecture. His use of cardboard is akin to that of artists from the 1960s – Daniel Spoerri, Jacques Villeglé, Raymond Hains and, in Italy, Mimmo Rotella – who used cardboard and readymade to rethink the very notion of painting. When asked why he prefers such a cheap and perishable material, Koshlyakov replies that the artistic use of cardboard has been a legitimate practice since the 1990s. In a way, it represents an updated return to figurative pictorial practice, after abstraction and conceptualism had made it seem impossible. This specific form of painting allowed the genre to survive the advent of photography, video art and total installation.

Koshlyakov's pictorial poetics, in my view, uses architecture as an interpretive key of humanity as a whole. The artist's ideal *insula* (in the



Grand Opera di Parigi
Grand Opera of Paris, 1995
tempera su cartone

tempera on cardboard, 420 x 500 cm.
Collezione privata | Private collection

soggetto sembrava impossibile. Ma si tratta in realtà di un tipo specifico e ancora di pittura, che in questo modo è sopravvissuta alla fotografia, alla videoarte e anche alla installazione totale...

La poetica pittorica di Koshlyakov, a mio modo di vedere, fa dell'architettura una chiave di lettura complessiva dell'umanità. L'*insula* ideale dell'artista (nel senso di unità abitativa, tipologia edilizia) è offerta da rovine create artificialmente (dei *fake* o, meglio, dei "simulacri", nel senso conferito al termine da Baudrillard⁵), spesso coperte da teneri toni pastello, mescolati tra loro. Sono le rovine di un mondo antico e mitico, inframmezzate con gli elementi del *byt*, il "vivere quotidiano" sovietico: pezzi di tubi, vecchi rimasugli di tappezzeria, catini. *Insula* è insomma per l'artista il legame con il passato⁶ ma anche la creazione di uno spazio, di un microcosmo. Spesso i suoi segni sono stati chiamati quadri-sogni (visioni): una fantasmagorica fusione, o uno scontro, tra artefatto e *byt* reale. In essi i simboli architettonici della civiltà occidentale e russa ci si presentano come immagini eternamente in equilibrio tra sogno e realtà. Queste maestose costruzioni assumono tuttavia, a volte, il semblante incerto di rovine spettrali. Sfumando i contorni dei monumenti di grandi civiltà, è come se l'artista mettesse a nudo la loro autentica essenza, cercando di cogliere, nelle possenti forme di questi simboli del potere, la fragilità del sogno utopico, la grandezza destinata a un inevitabile collasso⁷.

L'attenzione al *quotidiano*, traduzione per altro molto approssimativa del termine russo *byt*, ci riporta in toto a un concetto lotmaniano, a una visione della vita reale che induce a riflessioni semiotiche, e viceversa: "Byt è il consueto decorso della vita nelle sue forme reali e pratiche; *byt* sono le cose che ci circondano, le nostre abitudini, il nostro comportamento di ogni giorno. Il *byt* ci circonda

sense of a living unit or building typology) is provided by artificially created ruins (*fake* or rather *simulacra*, in Baudrillard's use of the term),⁴ often covered in a blend of soft pastel colours. These ruins of an ancient and mythical world are interspersed with elements from Soviet *byt* ("daily life"): tube fragments, tapestry remnants, basins and other such items. *Insula*, in other words, represents not only the artist's connection with the past,⁵ but also the spatial creation of a microcosm. Koshlyakov's signs are often described as "dream-paintings" or "visions": in these phantasmagorical fusions (or clashes) between artefacts and *byt*, the architectural symbols of Western and Russian civilisations are perpetually in balance between dream and reality. However, these majestic constructions sometimes take on the uncertain appearance of ghostly ruins. By blurring the outlines of the monuments of great civilisations, the artist seems to expose their authentic essence, as if trying to grasp, in the powerful shapes of these symbols of power, the frailty of a utopian dream and the inevitable collapse of greatness.⁶

The attention for *everyday life* – an expression that only approximately translates the Russian term *byt* – brings us to Yuri Lotman's notion of mutual interplay between real life and semiotics: "*Byt* encompasses the ordinary flow of life in its real and practical forms; it consists of the objects around us, our habits and our everyday behavior. *Byt* is all around us, like the air – and, like the air, we notice it only when there is not enough of it or when it goes bad."⁷

In this respect, Koshlyakov's impressive canvases are also marked by images of inner destruction, remainders of troubles and upheavals that have become crystallised into classical ruins, as if they were empty monumental shells.

To Koshlyakov, architectural ruins are the metaphor of his dialogue with the USSR and with its downfall. Like many artists of his generation,

come l'aria e, come dell'aria, ce ne accorgiamo solo quando manca, o quando è inquinata"⁸.

Nelle sue imponenti tele troviamo in questo senso impresse anche immagini di distruzione interna, sopravvissute a turbamenti e sconvolgimenti e cristallizzate in rovine classiche che ci appaiono quasi come un vuoto involucro monumentale.

Le rovine architettoniche sono altresì, per Koshlyakov, la metafora del dialogo che egli instaura con l'Urss e soprattutto con la caduta del sistema. Come per molti artisti della sua generazione, Koshlyakov deve fare i conti con un trauma lacerante. Nessuno si sarebbe aspettato che l'Unione Sovietica crollasse come un castello di carte: invece, nel 1991, l'impero collassò inaspettatamente. Gli imperi crollano con i loro monumenti, le istituzioni, i simboli, i riti e le gerarchie. Koshlyakov si trova davanti al processo di declino dell'impero. I grandi simboli sono entrati nel *byt*, divenendo non solo reperti archeologici, architettura di rovine di un mondo perduto, della classica idea russa di Mosca come erede della potenza simbolica di Roma e Bisanzio, ma anche segni di una quotidianità sovietica ugualmente in via di estinzione.

Si tratta di un discorso che non può prescindere da temi quali la memoria e la storia. Il consolidamento della memoria collettiva è uno dei compiti di maggiore importanza nell'ambito di quella che potremmo chiamare la strategia culturale contemporanea. Intendendo la cultura, secondo le indicazioni di Jurij Lotman, come memoria non ereditaria dell'umanità, che acquisisce contenuto conservando e accumulando informazioni, si considera oggi prioritaria in Europa l'esigenza di salvaguardare, far conoscere e condividere un passato culturale comune, di cui è fondamentale non disperdere le tracce (come ha ben evidenziato per il XIX secolo Francis Haskell⁹). La conservazione della

he must come to terms with excruciating trauma. No one expected the USSR to collapse like a house of cards, as it did in 1991. And when empires fall, so do their monuments, institutions, symbols, rituals and hierarchies. Facing the decline of the empire, Koshlyakov saw its great symbols become part of the *byt*, turning not only into archaeological remains or architectural ruins of a lost world and of the idea of Moscow as the symbolical heir of Rome and Byzantium, but also into signs of another entity on the brink of extinction – Soviet daily life.

This discussion cannot fail to consider the themes of memory and history. The consolidation of collective memory is one of the main tasks of what we could call our contemporary cultural strategy. According to Lotman's indications, culture is defined as the non-hereditary memory of humanity, whose contents are acquired through the preservation and accumulation of information, and Europe is now considering it a priority to preserve, disseminate and share its common cultural past (as noted by Francis Haskell with respect to the 19th century).⁹ The preservation of memory goes hand in hand with the intellectual history of humanity, which explains why the downfall of a culture inevitably leads to the destruction of its memory, texts, monuments and signs. Hence the relevance of the theme of the ruins. Today, the need to preserve memory is stronger than ever, and the quest for identity generated by social changes focuses the intellectual and scientific debate on the connection between memory and (subjective and collective) identity. Culture is the necessary condition for the existence of any human community. Our choice to establish a dialogue between Koshlyakov and the new display of the icon collection at Gallerie d'Italia, in Palazzo Leoni Montanari, therefore highlights both the icon's symbolic heritage and its active influence on contemporary art.

memoria è ineliminabile dalla storia intellettuale dell'umanità, tant'è vero che la distruzione di una cultura si manifesta anzitutto nella distruzione della sua memoria, nell'eliminazione di testi e monumenti, nell'oblio dei suoi segni. Per questo il tema delle rovine è così rilevante. Forse mai come nella nostra epoca la necessità della conservazione della memoria è stata così fortemente avvertita. L'esigenza di identità generata dai mutamenti sociali del mondo attuale focalizza l'interesse del dibattito intellettuale e scientifico contemporaneo sul nesso tra memoria e identità (soggettiva e collettiva) e su quello tra memoria e storia. La cultura è una condizione necessaria per l'esistenza di qualsiasi collettività umana. Perciò ci è sembrato molto pertinente scegliere di far dialogare Koshlyakov con il nuovo allestimento della collezione di icone nelle Gallerie d'Italia a Palazzo Leoni Montanari. Prima di tutto per mettere in relazione l'eredità segnica dell'icona che riverbera sull'arte contemporanea e per comprendere che si tratta di un nesso ancora molto attivo.

Ikonosy: l'architettura nel contesto della cultura

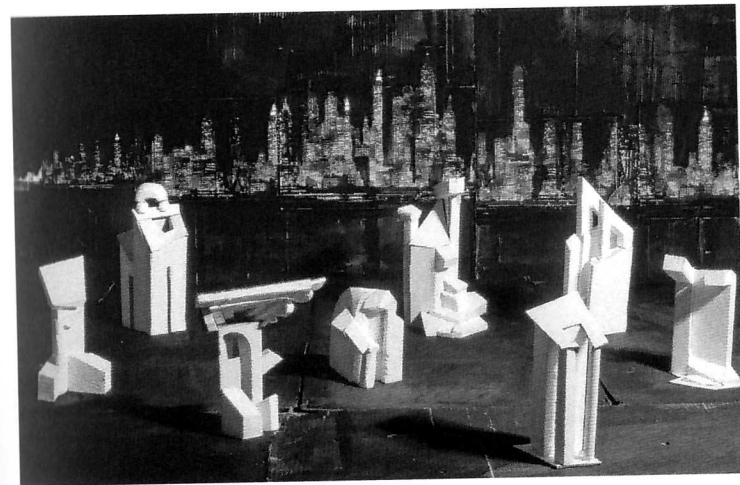
Dagli anni novanta il tema delle fantasie architettoniche diviene dominante nell'opera di Koshlyakov. L'artista studia una serie ampia di manifestazioni architettoniche nella storia: edifici che sono stati realizzati, oppure rimasti come progetti su carta, così come quelli che ci sono pervenuti solamente in forma di rovine. Aggiunge tuttavia una precisa e originale attenzione a una zona che l'architettura di tutti i tempi ha in qualche modo evitato. Nella sua riflessione questo ha significato fare i conti con una sorta di specificità nazionale, un segno convenzionale, ovvero il simbolo dell'architettura devozionale spirituale raffigurato nelle icone. Ciò lo ha condotto a creare un *oggetto*, una forma architettonica

Ikonosy: Architecture in the Context of Culture

Since the 1990s, Koshlyakov's work has been pervaded by architectural fantasies. He studied a wide range of architectural expressions through history, be they concrete buildings, projects on paper or ruins. His additional focus, however, is on a national peculiarity and conventional sign that has hitherto been overlooked by architecture: the symbols of religious and spiritual buildings depicted in icons. This led him to create an *object*, an architectural form that lends himself to several variants: the *ikonos*. This evocative term, almost untranslatable, evokes the notion of "carrying".⁹ At first glance, *ikonosy* are a kind of three-dimensional version of the small buildings and turrets featured in Russian icons. The display is therefore based on the interaction between a contemporary artist and the age-old tradition of the icons of the Intesa Sanpaolo collection. This dialogue of sorts – an interaction or interpretation – becomes a catalyst for unexpected meanings in a new display whose main aim is to show the context in which the icon "lives". I am using this last verb quite deliberately: in the West, icons are "dead" artefacts. In Russia, they are living organisms. And this difference must be perceived.

The relationship that Koshlyakov establishes with the icons through his three-dimensional models or *ikonosy* is entirely original: it moves from the "two-dimensional" relationship (icon vs. pictorial surface), typical of the Russian avant-garde's take on the icon, to a three-dimensional one that pertains, above all, to a reflection on an "architectural model of the world". The *ikonosy*, in other words, can reveal how the experience of the icon can shape the space of *everyday life* and even the objects that reinterpret the sacred model in a trivial key. Koshlyakov, who has been working on icons for at least thirty years, describes this activity as a "parallel occupation". The scope of his research is indeed much wider than a single

declinabile in vari formati: l'*ikonos*. Il suggestivo termine è pressoché intraducibile e significa "portante"¹⁰. A prima vista, e in modo del tutto superficiale, gli *ikonosy* sono una sorta di versione tridimensionale delle architetture che scorgiamo nelle icone russe: casette, piccole costruzioni, torrette. L'idea che sta alla base di questo progetto espositivo è dunque quella di fare interagire un artista contemporaneo con la millenaria tradizione delle icone rappresentata dalla collezione Intesa Sanpaolo. Si tratta di una sorta di dialogo, di interpretazione, ma anche di una modalità che fa divenire questo incontro un possibile catalizzatore di inaspettati significati, in un nuovo allestimento il cui scopo principale è quello di far percepire allo spettatore il contesto in cui "vive" l'icona. Non ho usato il termine "vivere" a caso: per l'Occidente l'icona è un



Ikonosy sullo sfondo della città | Ikonosy against the Background of the City, 2001
polistirolo | Styrofoam



Ikonos, 2003 (The Constructionalist Decorations)
olio su tela | oil on canvas, 289,5 × 145 cm.
Collezione Olga Golovanova
Olga Golovanova Collection

artefatto “morto” della storia, in Russia è un organismo vivo. Questa è la differenza che va percepita.

La relazione che Koshlyakov instaura con le icone, attraverso il dialogo con i suoi modelli tridimensionali, gli *ikonosy*, è completamente originale. Valery passa da un rapporto “bidimensionale” (icona vs superficie della tela), che caratterizza la riscoperta dell'icona da parte dell'avanguardia russa, a una relazione tridimensionale che si collega soprattutto alla questione di ragionare su “un modello architettonico del mondo”. Gli *ikonosy* sono in grado di rivelare cioè in che modo l'esperienza dell'icona modellizzi anche lo spazio del *quotidiano* e quindi incide sugli oggetti che riprendono il modello sacro anche in una declinazione banale o addirittura triviale. L'artista si interessa agli *ikonosy* da almeno trent'anni e definisce questa attività una sorta di “occupazione parallela”. Non si tratta infatti solo di un progetto ma di una vera e propria ricerca di cui fanno parte sculture, fotografie di oggetti popolari e di esiti architettonici e molto altro, come si è visto in questo catalogo nelle foto proposte nel testo di Koshlyakov.

L'idea di fondo di questa mostra è quella di chiarire il legame simbolico-rituale che l'icona ha con il mondo circostante e le modalità con cui la “prospettiva rovesciata”, la vera “forma simbolica” dell'icona, influisce a tutt'oggi su una pluralità di livelli. L'installazione è composta da sette *ikonosy*, site specific, creati cioè appositamente da Koshlyakov in stretto dialogo con quattro icone prescelte nella collezione Intesa Sanpaolo¹¹, in cui è con evidenza ravvisabile la presenza di costruzioni che sono poi “emigrate” trasformandosi nelle fantasie architettoniche dell'artista. Il vertice dell'installazione è rappresentato da una struttura che pende dal soffitto e che rappresenta la Gerusalemme celeste, anche in questa circostanza realizzata con materiali caduchi e di riuso. Vi si aggiungono infine

project and encompasses sculptures, photographs of common objects, architectures and much more, as we can see in the pictures proposed in Koshlyakov's text in this catalogue.

The exhibition clarifies the symbolic and ritual tie between the icon and the world that surrounds it, as well as the various levels on which the "reverse perspective" (the icon's true "symbolic form") operates to this day. The installation is composed of seven site-specific *ikonosy* placed alongside four icons from the Intesa Sanpaolo collection,¹⁰ featuring buildings that have subsequently "migrated" into the artist's architectural fantasies. The installation culminates in a structure that hangs from the ceiling: it represents the Celestial Jerusalem and is made of perishable and recycled materials. Finally, the drawings hanging on the walls establish a different proxemics with the nearby icons.

An *ikonos*, as the artist defines it, is the conventional sign of both cultural objects (such as those featured on the background of icons) and "non-cultural" ones (everyday, common items). This evocative contamination originates from the architectures present in the icons, "modelled" not only on high forms (it is worth noting that avant-garde art was based on elemental forms such as circles and squares) but also on the *byt* and on folk craftsmanship for domestic use: the rural dwelling (*izba*), the sauna (*banya*) and other popular buildings. By investigating and identifying the appearance of *ikonosy* in contemporary buildings, pavilions, kiosks, or even in trashcans, I believe that Koshlyakov intercepts the basic duality of Russian culture, extensively analysed by Yuri Lotman and Boris Uspensky.¹¹

The Russian medieval system was founded on an explicit duality, whereby the world was divided into two poles – heaven and hell. No intermediary or neutral sphere was considered and, as a consequence, human behaviour could be only of two kinds – holy or sinful. This duality

alcuni disegni che sono invece appesi alla parete e che in questo modo instaurano una diversa prossemica con le icone vicine.

Un *ikonos*, così come lo definisce lo stesso artista, è il simbolo convenzionale di un oggetto della cultura, come quello che compare sullo sfondo di un'icona, e allo stesso tempo della "non-cultura", dell'oggetto di un ambiente reale e rozzo. Tale suggestiva contaminazione ha origine nelle architetture presenti nelle icone, che hanno "modellizzato" non solo un registro di forme alte (si ricordi che l'avanguardia si fondava su forme basilari come il cerchio e il quadrato), ma anche il *byt*, i manufatti e gli oggetti di artigianato per uso domestico, la casa contadina (*izba*), la sauna (*banja*), alcuni edifici popolari. Koshlyakov ha cercato e rintracciato la somiglianza degli *ikonosy* in costruzioni contemporanee, padiglioni, chioschi, anche con i cestini della spazzatura. Così facendo ha intercettato, a mio avviso, una basilare caratteristica della cultura russa individuata da Jurij Lotman e Boris Uspenskij¹² che si sono a lungo interrogati sul ruolo dei modelli duali nella cultura russa.

Il sistema medievale russo era fondato su un'esplicita dualità, caratterizzata da una partizione del mondo in due poli: paradiso e inferno. Non veniva contemplata alcuna sfera intermedia o neutra, e di conseguenza nella vita terrena il comportamento poteva essere solo di due tipi: santo o peccaminoso. Questa dualità si estendeva anche ad altri registri, di matrice non cristiana. Un esempio evidente si riscontra nel modo in cui divinità e miti pagani sono penetrati nel sistema culturale del cristianesimo. Gli dei pagani da una parte possono identificarsi con i demoni, occupando una posizione negativa, ma del tutto legittimata nel sistema della nuova religione, dall'altra possono sovrapporsi ai santi cristiani che li sostituiscono a livello funzionale.

also applied to non-Christian domains. The infiltration of pagan deities and myths into the Christian cultural system is a clear case in point: on the one hand, these deities could be identified with demons and were at once characterised negatively and legitimised within the new religious system; on the other, they could blend with the saints that replaced them on a functional level.

The former locations of pagan temples had a similar dual destiny and maintained their sacred function through the simple replacement of the pagan deity with a Christian saint. Daily life in Orthodox Russia thus preserved pre-Christian forms of behaviour: in specific circumstances, Christians were invited to behave in a non-Christian manner, for instance when visiting "impure" locations. One such traditionally impure place was the sauna, where people practice fortune telling, magical medicine and exorcisms. And yet this place also has a prominent role in wedding ceremonies, where rituals associated with the sauna are just as mandatory as the crowning in the church. The two rituals complement each other. It is therefore crucial to take into consideration how such a dual cultural structure allows, in specific circumstances, the icon's "sacred space" to have "impure" expressions that show the traces of pre-Christian culture. As Lotman and Uspensky remind us, culture, unlike time, does not let the past dissolve and disappear. Once the past is fixed in the memory of culture, its permanence is (at least potentially) ensured.

In the 1990s, Koshlyakov started photographing and cataloguing the icon's huge and widespread architectural heritage. As I mentioned, this is the most relevant part, or rather the most original expression, of his personal mythology.¹² The artist describes his approach to *ikonosy* as an original synthesis of the Antiquity, Orthodox icons and the Russian avant-garde. He experimented with every possible material and format,

In modo del tutto analogo anche i luoghi dove erano situati templi pagani trovarono un duplice destino, conservando una funzione di santità semplicemente sostituendo la divinità pagana con un santo cristiano. In tal modo nella vita quotidiana della Russia ortodossa si conservarono forme precristiane di comportamento e, in determinati luoghi e in specifici periodi, il cristiano era indotto a non rispettare le norme della propria religione, come nel caso della visita ai luoghi "impuri".

La sauna, per esempio, risulta un luogo tradizionalmente impuro dove si predice il futuro e si ricorre alle medicazioni magiche degli esorcismi. Eppure il suo ruolo permanente emerge con chiarezza nella cerimonia nuziale, dove i rituali connessi alla sauna sono obbligatori come l'incoronazione in chiesa. Un rituale è di complemento all'altro. Perciò mi pare molto importante considerare come lo "spazio sacro" dell'icona possa, in questa struttura culturale duale, trovare anche declinazioni "impure" in determinati luoghi e contenere dunque le tracce della cultura precristiana. Come ricordano ancora Lotman e Uspenskij, l'essenza della cultura consiste nel fatto che in essa il passato, a differenza dello scorrere naturale del tempo, non si dissolve e non scompare. Quando il passato si fissa nella memoria della cultura, la sua presenza costante viene garantita, almeno a livello potenziale.

Dagli anni novanta Koshlyakov ha cominciato a fotografare e archiviare questo immenso patrimonio architettonico diffuso che deriva dalle forme dell'icona. Ho già detto che questo soggetto è la parte più rilevante della sua mitologia personale, anzi la sua più originale espressione¹³. L'artista definisce la concezione legata agli *ikonosy* come una sintesi inedita di antichità, icone ortodosse e avanguardia russa. In questo ambito ha fatto esperienza di tutti i possibili materiali e formati, da un abbozzo concettuale "da camera" fino agli oggetti-allegorie. In ogni



Ikonos, 2000
olio su tela | oil on canvas, 300 × 200 cm.
San Pietroburgo, Collezione del Museo
di Stato Russo | Collection of the
State Russian Museum, St. Petersburg

caso si tratta di uno strumento quasi di misurazione dello spazio (esteriore ma anche interiore...) attraverso il quale l'artista incarna la sua interpretazione della realtà.

L'apparizione degli *ikonosy* è legata infatti all'interesse di Koshlyakov per i principi della "prospettiva rovesciata" che è la fondamentale caratteristica dello spazio delle icone russe¹⁴. Valery ne indaga il potenziale, considerandola come il fondamento di un nuovo "algoritmo" di organizzazione dello spazio¹⁵. Uspenskij ha fatto notare che l'artista-isografo si pone come osservatore interno, testimone diretto e compartecipe dell'immagine, dove rappresenta in primo luogo non l'oggetto stesso, ma lo spazio che circonda l'oggetto (il mondo nel quale esso si trova) e di conseguenza sistema se stesso e noi come se ci si ritrovasse all'interno del rappresentato¹⁶. Inoltre, basandosi sull'esperienza spaziale e formale dell'avanguardia russa, dove possiamo ricordare gli *archittoni* di Malevič, Koshlyakov tende a realizzare una sorta di archetipo che condensa in sé tutto il potenziale di questo algoritmo e perciò l'*ikonos* diviene la prima lettera di un nuovo alfabeto formale, un simbolo plastico autonomo che indica la frontiera di una situazione spaziale. *Ikonos* è la formazione simbolica di un altro mondo o meglio di un'altra possibilità di mondo nell'intuizione di forme creative popolari, di immagini sociali quotidiane, derivato dalle icone russe, dai progetti costruttivisti e dalle rovine degli antichi imperi: una sorta di "conservatore" e "condensatore" di memoria, in senso lotmaniano.

Non dobbiamo dimenticare infatti che, dai tempi di Pietro il Grande, in Russia si è formata una situazione che definirei di "bilinguismo"¹⁷: da un lato è continuata a esistere la pittura delle icone e parallelamente si è sviluppata la nuova lingua della pittura profana. Anche la cultura della Russia odierna non è estranea a quella antico-russa, mai sradicata:

from a conceptual "chamber" outline to objects-allegories. In all these cases, the *ikonos* serves almost as a tool to measure time (exterior but also interior) and to incarnate the artist's personal interpretation of reality.

The *ikonosy* were born in connection with Koshlyakov's interest in "reverse perspective",¹³ the defining feature of Russian icons, as a potential basis for a new formula of spatial organisation.¹⁴ Uspensky notes that the isographic artist adopts the position of an internal observer, a direct witness that becomes part of the image and depicts in the first place not the object itself but the space that surrounds it (the world in which the object is placed).¹⁵ In other words, it is as if both the artist and the viewer were inside what is being represented. Building upon the spatial and formal experience of the Russian avant-garde (one is reminded of Malevich's *arkhitektors*), Koshlyakov tends toward an archetype that condensates all the potential of this formula. Thus, the *ikonos* becomes the first letter of a new formal alphabet, an autonomous and three-dimensional symbol marking the border of a new spatial arrangement. *Ikonos* is the symbolic configuration of a different world, or rather of a different possibility thereof, through the intuition of creative popular forms and daily social images based on Russian icons, constructivist projects and the ruins of ancient empires: a kind of custodian or, as Lotman would say, "conserver" of memory.

Let us not forget that, since the times of Peter the Great, Russia has been living what I would call a situation of "bilingualism":¹⁶ parallel to the continued existence of icon painting, it saw the emergence of a new, secular pictorial language. Contemporary Russia is neither alien to nor uprooted from ancient Russian culture: the great reforms of Peter the Great had the sole consequence of splitting the culture into two currents. The so-called official current adopted European forms, while the more

l'unica conseguenza delle grandi riforme di Pietro il Grande fu la scissione della cultura in due correnti. La prima, quella cosiddetta ufficiale, assunse le forme europee, mentre la seconda, più autoctona, seguì a sussistere nelle norme del folklore rurale. All'inizio del XX secolo la scissione cominciò a colmarsi sul terreno dell'avanguardia. Nel momento in cui conseguiva una certa maturità stilistica l'arte nazionale si mostrò più sensibile al fascino delle proprie tradizioni. Anche la corrente che mirava a rendere il paese del tutto simile all'Europa non disdegnava le proprie radici antiche-russe.

In questa prospettiva di lunga durata il caso degli *ikonosy* di Valery Koshlyakov mi pare estremamente interessante. Ho già chiarito altrove che nella cultura russa c'è la coesistenza di uno strato superficiale e di uno strato profondo, che corrisponde all'antinomia visibile/invisibile, non riscontrabile in modo altrettanto sostanziale in Occidente.¹⁸ La trasmissione di sensazioni profonde è legata, come abbiamo già visto, a un forte senso estetico: la *krasota* russa è una spontanea bellezza interiore, difficilmente definibile, di cui si fa paradigma l'icona, esprimendo il fascino di un messaggio profondo. L'icona, come modello *non* estetico, ma addirittura teologico, assolve la funzione di indirizzare la coscienza del credente a modellizzare il mondo secondo un protocollo implicito (anche nella sua variante profana e laica, ossia il *lubok*, la stampa popolare). Per i russi la considerazione della natura in termini visuale-pittorici non è da considerarsi come un'esperienza estetica, che quindi si sovrappone alla coscienza. Piuttosto – come Kandinskij ripete continuamente – è una sorta di necessità interiore che deriva dall'esperire nel quotidiano (*byt*) anche l'invisibile (*nevidimoe*), in modo totalmente naturale, dato che il modello primordiale di tale comportamento, cioè l'icona, rappresenta l'espressione dell'invisibile nell'arte pittorica. Pertanto mi pare molto

autochthonous one preserved the forms of rural folklore. In the early 20th century, this divide started being bridged by avant-garde artists. Once it achieved a certain degree of maturity, national art grew fascinated by its own traditions. Even art whose aim was to make the country more similar to Europe did not turn away from its ancient Russian roots.

In this long-term perspective, the case of Koshlyakov's *ikonosy* strikes me as particularly interesting. I have explained elsewhere that Russian culture is defined by the coexistence of a superficial layer and a deeper one, corresponding to an antinomy between visible and invisible that has no substantial equivalent in Western culture.¹⁷ The conveyance of deeply set sensations, as mentioned above, has a powerful aesthetic connotation: Russian *krasota* designates a spontaneous and hard-to-define inner beauty epitomised by the icon's capacity to express the fascination of an underlying message. The icon is *not* an aesthetic model but a theological one, whose function is to orient the conscience of the believer and to model the world according to an implicit protocol (the same applies to the icon's secular variant, the popular prints known as *lubki*). To Russians, the visual and pictorial contemplation of nature is not an aesthetic experience, superimposed on consciousness. As frequently reiterated by Kandinsky, this inner necessity originates from experiencing the invisible (*nevidimoe*) in everyday life (*byt*). This experience comes quite naturally, as its primary model, the icon, is a pictorial expression of the invisible. Hence the importance of Koshlyakov's choice to consider the *ikonosy* as structures, as individual temple-cabins modelled on the architecture of icons, but in the register of the *byt*. It is as if the structure of the icon penetrated and epitomised not only the high world of symbols but also the natural perception of the architectural space. In this sense, Koshlyakov's approach clearly ties with Lotman's theory of the *ensemble*.¹⁸

importante la scelta di Koshlyakov di considerare gli *ikonosy* come strutture, cabine-tempio individuali che nascono da una modellizzazione delle architetture delle icone ma a livello del registro del *byt*. È come se in questo modo la struttura dell'icona penetrasse e modellizzasse non solo il mondo alto dei simboli ma perfino la naturale percezione architettonica dello spazio. In questo senso il suo percorso si collega con evidenza alla teoria dell'*ansambl'*, dell'*insieme*, sviluppata da Lotman¹⁹.

La peculiarità degli elementi che costituiscono l'insieme è la loro eterogeneità, a cui si ricollega direttamente la teoria dell'*intérieur*. Secondo Lotman qualsiasi *intérieur* culturale realmente esistente non sarà mai composto di un agglomerato di oggetti contemporanei rispetto al tempo della loro "produzione". L'*ansambl'* è per Lotman un concetto strutturalmente "dialogico", poiché le varie arti, modellizzando in maniera differente gli stessi oggetti, conferiscono al pensiero artistico una



Homeless Paradise, 2012
legno, metallo | wood, metal, 600 × 700 cm.

Torino | Turin, Galleria Civica
d'Arte Moderna e Contemporanea

The heterogeneity that characterises the elements of an ensemble is directly relevant to the theory of *intérieur*. Lotman never sees an existing cultural *intérieur* as an agglomeration of objects that are contemporary to their "production". The *ensemble* is structurally "dialogical": the different arts involve different modelisations of the same objects and thereby ensure an essential dimension of art, namely its multilingualism. According to Lotman, individuals tend toward *ensembles* that generate a combination of heterogeneous artistic impressions. Hence, the definition of *intérieur* is extended to a direct connection between a variety of objects and artworks within a specific cultural space. Lotman's concepts of *ensemble*, *intérieur* and artistic multilingualism pave the way to a new methodological approach, whereby a group of heterogeneous artworks within a given cultural space cannot be considered separately from the individual that belongs to the same *ensemble*. The dynamic relationship between the elements of the *ensemble* can be explained through a quintessentially Lotmanian contrast: the universal space of culture (*universum*) is divided into an inner sphere, which is "one's own" (*svoya*), and the sphere outside of culture, which is "other" (*chuzhaya*).¹⁹

However, one should not forget the essential role of the context:

A text removed from its context presents itself as a museum exhibit – as the depositary of constant information. It is always equal to itself and incapable of generating new fluxes of information. A text in context is a functioning mechanism that constantly recreates itself, changing its appearance and generating new information.²⁰

The new display for the permanent exhibition of the collection is meant to showcase the icon in its context, thereby treating it as a living cultural "text", capable of generating new meanings. The definition of *ensemble* therefore articulates the problem also as a dialogue between historical and

dimensione essenziale: il poliglottismo artistico. Secondo il principio lotmaniano, l'individuo tende verso insiemi che generano una combinazione di impressioni artistiche, in linea di principio eterogenee. Da questa notazione nasce l'allargamento della definizione di *intérieur*, visto come legame diretto tra oggetti e opere d'arte diverse all'interno di un determinato spazio culturale. I concetti di *ansambl'*, *intérieur* e "poliglottismo artistico" espressi da Lotman aprono la strada a un nuovo approccio metodologico poiché opere d'arte eterogenee all'interno di uno spazio culturale dato non si possono considerare separatamente dal comportamento dell'individuo che fa parte di questo insieme. Questo tipo di rapporto dinamico degli elementi dell'insieme si chiarisce attraverso la contrapposizione tra "proprio" (*svoe*) e "altrui" (*čuzoe*), luogo lotmaniano per eccellenza. Infatti uno dei tratti distintivi fondamentali di ogni cultura è secondo Lotman la distinzione dello spazio universale (*universum*) in sfera interna, ossia della cultura, "propria" (*svoja*), e sfera esterna, cioè esterna alla cultura, "altrui" (*čuzaja*)²⁰.

Ma non bisogna dimenticare in ciò l'essenzialità del contesto:

Un testo estrapolato dal contesto si presenta come un oggetto esposto in un museo: è depositario di informazioni costanti. È sempre uguale a se stesso, e non è in grado di generare nuovi flussi d'informazione. Il testo nel contesto è un meccanismo in funzione, che ricrea continuamente se stesso cambiando fisionomia e genera nuove informazioni²¹.

Il nuovo allestimento che abbiamo proposto per l'esposizione permanente della raccolta dovrebbe rivelare l'icona nel suo contesto e renderla in questo modo un "testo" vivo della cultura in grado di generare nuovi significati. La definizione di *ansambl'* configura pertanto il problema anche come dialogo tra contesto storico e testo contemporaneo, come

contemporary contexts, as in the case of Koshlyakov's project. Lotman observes that the architectural space is always also a semiotic one. But a semiotic space cannot be homogeneous: heterogeneity is intrinsic to its structure and function. As a consequence, the architectural space is always an *ensemble*, an organic whole whose various self-sufficient elements work as units of a greater order.²¹ These same premises, I believe, underlie the dialogue between Koshlyakov and the icons: a dynamic relationship between "one's own" and "other".

The spatial implications of this contrast are highly original and stimulating: Lotman tells us that a culturally and architecturally assimilated space becomes an active element of human consciousness. Individual and collective consciousness (i.e. culture) therefore unfolds in space and functions according to its own categories:

No thought can exist removed from the human-made semiosphere (which includes the landscape created by culture). Architecture too must be assessed in the wider framework of human cultural activities. And culture, being a mechanism for the elaboration and generation of information, is necessarily in a condition of collision and reciprocal tension between the different semiotic fields.²²

As noted by Koshlyakov himself, there is an obvious connection between his *ikonosy* and the conventional architecture of the icons of "another world". The latter, as such, already has a strongly symbolic and semiotic connotation, while the fragmentation of the *ikonos* is related to the avant-garde.²³ The only difference is that, in the case of the avant-gardes, the symbolic liberation of humanity is an utopia of the future, whereas the *ikonosy* involve an escape from daydreams toward personal peace or a space on earth: a "temple-cabin" for one, a kind of individual salvation.

accade nel progetto di Koshlyakov. Lotman ci fa notare come lo spazio architettonico sia sempre semiotico. Ma lo spazio semiotico non può essere omogeneo: l'eterogeneità strutturale-funzionale è l'essenza della sua natura. Da ciò deriva che lo spazio architettonico è sempre un insieme. Un insieme è un intero organico, nel quale unità varie e autosufficienti intervengono come elementi di un'unità di ordine più elevato²². Con queste premesse va letto a mio avviso anche il dialogo che Koshlyakov riesce a instaurare con le icone: una relazione dinamica tra "proprio" e "altrui".

La questione degli spazi "propri" e "altrui" è molto originale e stimolante, poiché lo spazio assimilato culturalmente, e quindi anche architettonicamente, dall'uomo – ci dice sempre Lotman – è un elemento attivo della coscienza umana. Pertanto la coscienza, sia individuale sia collettiva (cultura), è spaziale, si sviluppa nello spazio e ragiona con le sue categorie:

Il pensiero estrapolato dalla semiosfera creata dall'uomo (nella quale rientra anche il paesaggio creato dalla cultura) semplicemente non esiste. Anche l'architettura deve essere valutata nell'ambito della attività culturale complessiva dell'uomo. E la cultura come meccanismo di elaborazione dell'informazione, come generatore di informazioni si trova necessariamente in una condizione di collisione e di reciproca tensione tra i diversi campi semiotici²³.

Come ha fa notare lo stesso Koshlyakov, è evidente il legame degli *ikonosy* con l'architettura convenzionale delle icone di "un mondo altro", un'architettura già di per sé fortemente simbolica²⁴ e semioticamente connotata, mentre la frantumazione dell'*ikonos* è imparentata con l'avanguardia, con l'unica differenza che in essa la liberazione simbolica

¹ Yuri M. Lotman, Boris A. Uspensky, "The role of dual models in the dynamics of Russian culture (up to the end of the eighteenth century)", in Ann Shukman (ed.), *The Semiotics of Russian Culture* (Ann Arbor: Dept. of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1984), pp. 3–35. For the transliteration of names from Cyrillic we opted for the current one in English-speaking countries.

² See <https://kulturologia.ru/blogs/231217/37127/>: last accessed 18 January 2020.

³ Vitaly Patsyukov, "Painting as the archive of Culture", in V. Koshlyakov: *Painting/Installations* (Moscow: Perm Museum of Contemporary Art, 2010), n.p.

⁴ See Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (Paris: Galilée, 1981).

⁵ See <https://kulturologia.ru/blogs/231217/37127/>: last accessed 18 January 2020.

⁶ These considerations arise from reading the artist's autograph texts and from conversations I had with him.

⁷ Yuri M. Lotman, "Conversations on Russian Culture", *Russian Studies in History* 35, no. 4 (Spring 1997), pp. 6–34, here p. 12.

⁸ See Francis Haskell, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past* (New Haven: Yale University Press, 1993).

⁹ The word is a portmanteau between the terms *ikona* (icon) and *nosit'* (to carry) and refers to the concept of *ikonostas* (the wall where the icons are displayed).

¹⁰ The icons selected are the *Annunciation to the Mother of God*, the *Entrance of the Mother of God to the Temple*, the *Resurrection of Lazarus* and the *First Ecumenical Council of Nicaea*.

¹¹ See Lotman, Uspensky, "The role of dual models".

¹² See Mikhail Dmitriev, "Ikonus", in Valery Koshlyakov, *Iconuses/Constructions*, edited by Olga Golovanova (Moscow: Perm Museum of Contemporary Art, 2010), pp. 7–9.

¹³ See Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, edited by Nicoletta Misler (Rome: Casa

del libro editrice, 1983); Boris A. Uspensky, *Semiotika iskusstva* (Moscow: Škola "Jazyki russkoj kul'tury", 1995). See also Dmitriev, "Ikonus", p. 7.

¹⁴ See Dmitriev, "Ikonus", pp. 7–9.

¹⁵ See Boris A. Uspensky, "Semiotika ikony", in *Semiotika iskusstva*, pp. 221–46.

¹⁶ See Lev Livshits, *Russkoe iskusstvo X-XVII vekov* (Moscow: Trilistnik, 2000), p. 165.

¹⁷ See Silvia Burini, "La verità della bellezza: il sacro e l'arte russa", in *Kandinskij Gončarova Chagall: Sacro e bellezza nell'arte russa*, exhibition catalogue (Milan: Gallerie d'Italia-Skira, 2019), pp. 25–41.

¹⁸ See Yuri M. Lotman, "L'insieme artistico come spazio quotidiano", in Silvia Burini (ed.), *Il girotondo delle muse: Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione* (Bergamo: Moretti e Vitali, 1998), pp. 23–37.

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁰ Yuri M. Lotman, "L'architettura nel contesto della cultura", in *Il girotondo delle muse*, p. 38.

²¹ *Ibid.*, pp. 47–48.

²² *Ibid.*, p. 49.

²³ One should not forget that Russian religious architecture has always been associated with a strong symbolism in terms of both structure and colour. This symbolism is ruled by two main interconnected principles: an anthropological and a cosmological one. The temple can be compared with the body enclosing the soul, and its structure is therefore presented as a human shape. In the outline of churches and cathedrals standing out in the Russian plain, people can recognise the representation of the body of Christ. Even the number of domes has a meaning: one dome represents the Christ, the one Lord of the Church. Three represent the Trinity; five, the Christ surrounded by his four evangelists; seven, the seven ecumenical councils which formulated the basic dogmas of the Orthodox church; nine, the traditional nine ranks of angels; and thirteen domes represent the Christ and the twelve apostles. Their colours, although not strictly codified, also reflect an icono-

dell'uomo è l'utopia del futuro. Negli *ikonosy*, al contrario, c'è una fuga dai sogni a occhi aperti verso la pace personale o verso uno spazio individuale sulla terra: è una sorta di "cabina-tempio" singola, una qualche forma di individuale salvezza.

¹ Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij, *Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa fino alla fine del XVIII secolo*, in Aleksandr Veselovskij et al., *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Einaudi, Torino 1980, p. 275.

² Per la traslitterazione del nome dal cirillico abbiamo mantenuto quella che è correntemente usata all'estero ossia Valery Koshlyakov, mentre in tutti gli altri casi ci siamo avvalsi della traslitterazione scientifica per l'italiano ISO9.

³ Si veda <https://kulturologia.ru/blogs/231217/37127/>: ultima consultazione 18 gennaio 2020.

⁴ Vitaly Patsyukov, *Painting as the archive of Culture*, in V. Koshlyakov, *Painting/Installations*, Perm Museum of Contemporary Art, Mosca 2010, s.p.

⁵ Cfr. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981.

⁶ Cfr. <https://kulturologia.ru/blogs/231217/37127/>: ultima consultazione 18 gennaio 2020.

⁷ Queste considerazioni nascono dalla lettura di testi autografi dell'artista e da conversazioni che ho avuto con lui.

⁸ Jurij M. Lotman, *Byt i kul'tura*, in *Besedy o russkoj kul'ture*, Iskusstvo-SPb, San Pietroburgo 1994, p. 10.

⁹ Cfr. Francis Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven 1993.

¹⁰ È una fusione del termine *ikona* e del verbo *nosit'*, portare. Si riferisce al concetto di *ikonostas*, ossia la parete che porta le icone.

¹¹ Le icone scelte sono quelle dell'*Annunciazione della Madre di Dio*, dell'*Ingresso della Madre di Dio nel Tempio*, della *Resurrezione di Lazzaro* e del *Primo Concilio ecumenico di Nicea*.

¹² Cfr. Lotman, Uspenskij, *Il ruolo dei modelli duali...*, cit., pp. 242–286.

¹³ Cfr. Michail Dmitriev, *Ikonus*, in Valery Koshlyakov, *Iconuses/Constructions*, a cura di Olga Golovanova, Perm Museum of Contemporary Art, Mosca 2010, pp. 7–9.

¹⁴ Si veda a questo proposito Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, Casa del libro editrice, Roma 1983, e Boris A. Uspenskij, *Semiotika iskusstva*, Škola "Jazyki russkoj kul'tury", Mosca 1995. Cfr. anche Dmitriev, *Ikonus*, cit., p. 7.

¹⁵ Cfr. Dmitriev, *Ikonus*, cit., pp. 7–9.

¹⁶ Cfr. Boris A. Uspenskij, *Semiotika ikony*, in *Semiotika iskusstva*, cit., pp. 221–246.

¹⁷ Cfr. Lev Livšic, *Russkoe iskusstvo X-XVII vekov*, Trilistnik, Mosca 2000, p. 165.

¹⁸ Cfr. Silvia Burini, *La verità della bellezza: il sacro e l'arte russa*, in *Kandinskij Gončarova Chagall. Sacro e bellezza nell'arte russa*, catalogo della mostra, a cura di Silvia Burini, Giuseppe Barbieri e Alessia Cavallaro, Gallerie d'Italia-Skira, Milano 2019, pp. 25–41.

¹⁹ Cfr. Jurij M. Lotman, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, in *Il girotondo delle*

graphical usage: gold symbolises divine light, incorruptible nature and earthly glory, and is found on the dome of churches dedicated to Christ and the twelve festivities; light blue with stars is typical of churches dedicated to the Mother of God, as the star represents the birth of Christ; green is the colour of the Holy Spirit and is found in churches dedicated to the Holy Trinity; and silver-domed churches are dedicated to saints. The variants, however, are manifold, such as the lilac-coloured domes of a church in Palekh, representing the transfiguration of Christ. Black domes are rare and are usually associated with the churches of convents and monasteries, as they represent monastic life. As for multi-coloured domes, they symbolise the beauty of the Celestial Jerusalem.

muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione, a cura di Silvia Burini, Moretti e Vitali, Bergamo 1998, pp. 23-37.

³⁰ *Ibid.*, p. 28.

³¹ Jurij M. Lotman, *L'architettura nel contesto della cultura*, in *Il girotondo delle muse...*, cit., p. 38.

³² *Ibid.*, pp. 47-48.

³³ *Ibid.*, p. 49.

³⁴ Non bisogna dimenticare che l'architettura religiosa russa è da sempre a sua volta legata a un forte simbolismo, sia strutturale sia coloristico. Nella simbologia dell'architettura sacra russa predominano due principi connessi tra di loro: quello antropologico e quello cosmologico. Il tempio è assimilabile all'anima dell'uomo e l'edificio funge da involucro, come il corpo rispetto all'anima, e di conseguenza la struttura si presenta come l'immagine della forma corporea umana. Nella sagoma delle chiese e delle cattedrali che si innalzano nelle pianure russe la gente vede la raffigurazione del corpo del Signore. Inoltre la quantità di cupole ha un significato: una cupola indica il Cristo, l'unico Capo della Chiesa; tre cupole rappresentano la

Trinità; cinque cupole, Cristo contornato dai quattro evangelisti; sette cupole, i sette concili ecumenici sui quali si basa la Chiesa ortodossa; nove cupole, i nove ranghi angelici; tredici cupole, Cristo circondato dagli apostoli. I loro colori, benché non siano codificati in senso stretto, riflettono alcune usanze iconografiche. L'oro è caratteristico della luce divina e della natura incorruttibile e simboleggia la gloria terrestre. I templi dedicati a Cristo e alle dodici feste hanno le cupole dorate. Quelle azzurre con le stelle sono tipiche delle chiese dedicate alla Madre di Dio perché la stella rammenta la nascita di Cristo. Il verde è il colore dello Spirito Santo, e verdi sono le cupole delle chiese intitolate alla Santissima Trinità, mentre sono d'argento quelle delle chiese dedicate ai santi. Ma ci sono molte varianti: una chiesa a Palekh ha le cupole lilla perché rimandano alla Trasfigurazione di Cristo. Le cupole di colore nero si incontrano raramente e in genere decorano le chiese dei conventi e dei monasteri perché simboleggiano la vita monacale. Quelle variopinte rappresentano invece la bellezza della Gerusalemme celeste.