

Ai margini della pittura non ufficiale sovietica

degli anni Settanta e Ottanta: Erik Bulatov

Matteo Bertelè

[eSamizdat 2004 (II) 1, pp. 33-40]

“I REALIZED that everything we had learned was a lie and that I really had to start over again, to learn everything from scratch. When I finished studying at the Institute in 1958, I had to face the question: was I a dissident?”, così commenterà in seguito Erik Bulatov la sua conclusione degli studi e l’inizio della sua evoluzione artistica¹. Nato nel 1933 a Sverdlovsk, l’attuale Ekaterinenburg, da una famiglia di alti funzionari del partito trasferitisi poi a Mosca nel 1936, Bulatov viene indirizzato dai genitori fin dall’inizio verso il campo artistico: dapprima all’interno del circolo di disegno e grafica alla Casa dei pionieri, quindi alla scuola di specializzazione artistica e, dal 1952, al prestigioso Istituto d’arte Surikov, nella facoltà di pittura. La rigida formazione all’interno dell’istituto era dettata dai dogmi del realismo socialista e gran parte dell’arte russa delle avanguardie e della pittura occidentale post-impressionista veniva di fatto ignorata ed esclusa dai programmi d’insegnamento. Bulatov cerca quindi al di fuori dell’ambiente accademico i suoi maestri trovandoli in Robert Falk² e Vladimir Favorskij³, due artisti della generazione precedente capaci di mantenere una certa autonomia creativa anche negli anni dello stalinismo. Bulatov, come detto, termina gli studi nel 1958 e la sua fase di secondo apprendimento necessita di anni di affinamento

e, ovviamente, per poterlo fare ha bisogno di trovare una professione parallela. Grazie all’aiuto di Il’ja Kabakov riesce a ottenere un posto come illustratore di libri per l’infanzia, attività che svolgerà per trent’anni e che gli permetterà di aderire nel 1967 al Sojuz chudožnikov [Unione degli artisti]. Il tempo dedicato alla vocazione pittorica viene così notevolmente ridotto e a lungo egli non eseguirà che due o tre tele all’anno: “la fase in cui ho dovuto apprendere tutto da capo è durata fino al 1963. Benché il carattere delle mie immagini sia cambiato anche successivamente, credo tuttora che da quel momento il mio lavoro non consista più nell’apprendimento di esperienze estranee e di essere diventato perciò un artista autonomo”⁴. A partire dallo stesso anno inizia a firmare i suoi lavori e la prima esposizione personale, tenuta insieme a Valentin Kalinin nel 1965 presso l’Istituto di fisica nucleare Kurčatov, viene chiusa dalla polizia a un’ora dall’apertura. Nel 1968 può esporre per due sere, una insieme a Kabakov, al Sinjaja ptica [Uccello blu], un caffè della capitale frequentato da giovani artisti. Il resto delle esposizioni personali a cui prende parte in Unione sovietica viene organizzato dall’Unione degli artisti, cui partecipa esclusivamente in veste di illustratore. La sua prima opera presentata in Occidente, *Avtoportret* [Autoritratto, 1968], esposta in occasione della mostra *Avant-garde russe, Moscou*, organizzata a Parigi nel 1973 da Dina Vierny, suscita notevole interesse fra il pubblico⁵. Sarà proprio Dina

¹ E. Bulatov, “Erik Bulatov and Oleg Vassiliev”, *Soviet dissident artists. Interviews after Perestrojka*, a cura di R.-M. Baigell, New Brunswick 1995, p. 153.

² Robert Falk (1886–1958), pittore russo ebreo sensibile agli sviluppi dell’arte in Occidente, partecipò dal 1911 alle esposizioni di Mir Iskusstva, gruppo di artisti sorto intorno all’omonima rivista pubblicata a San Pietroburgo dal 1899 al 1904. Falk si fece erede in epoca sovietica del credo della rivista divenendo uno dei più strenui difensori dell’autonomia artistica da ogni sorta di accademismo o ingerenza politica e ciò gli precluse a lungo la possibilità di esporre pubblicamente le proprie opere.

³ Vladimir Favorskij (1886–1964) artista eclettico che sperimentò dal campo della grafica all’incisione, dalla scenografia alla scultura in legno ed elaborò diverse teorie nel corso di anni di insegnamento nel campo delle arti visive.

⁴ E.A. Peschler, *Künstler in Moskau. Die neue Avantgarde*, Schaffhausen 1988, p. 91.

⁵ L’immagine del quadro di Bulatov fu stampata sui manifesti della mostra e su gran parte del materiale pubblicitario. Bulatov, benché presente alla mostra con quella sola opera, fu quindi eletto a portabandiera della nuova generazione artistica moscovita. Per questo motivo non gli fu concesso l’espatrio e, spesso, negli anni successivi, gli fu negata la possibilità di partecipare a mostre all’estero in cui erano esposte sue opere. Si veda a questo proposito M. Hayot, “L’espoir sans espoir. La peinture non officielle russe”, *L’œil*, 1977, 263, p. 25.

Vierny a introdurre Bulatov nell'ambiente occidentale, dando il via a una serie di mostre personali e collettive sia in Europa che in America. Nel 1990 matura la decisione di trasferirsi con la moglie a Parigi, dove tuttora vive e lavora.

La produzione artistica di Erik Bulatov si inserisce più o meno consapevolmente a metà strada fra le due principali correnti artistiche non ufficiali, sviluppatasi in Unione sovietica a partire dall'inizio degli anni settanta, note comunemente come *soc-art*⁶ e *Concettualismo romantico moscovita*⁷. Egli matura tuttavia autonomamente teorie e tecniche che presentano, sulla base della conoscenza personale fra i vari artisti, punti in comune con autori di entrambi i movimenti. La nascita e sopravvivenza di tali forme d'espressione artistica fu uno dei primi sintomi del clima di parziale distensione inaugurato da Chruščev e proseguito da Brežnev: onde evitare un'ulteriore propagazione di forme di dissenso, le autorità decisero infatti di allentare in qualche misura la morsa del controllo statale, preferendo isolare dal resto della popolazione tali fenomeni piuttosto che, salvo in alcuni casi, reprimerli⁸. In quegli anni "la situazione del momento permetteva sia un tacito, incolore adeguamento privo di particolari rischi o sacrifici, sia la possibilità di elaborare una mitologia culturale alternativa, personalizzata, ispirata a esigenze e ideologie non necessariamente forzate"⁹.

Molti, soprattutto intellettuali e artisti di Mosca e Leningrado, iniziarono così a condurre una "doppia vita", generando un fenomeno definito da Groys "schizofrenia sociale". Bulatov non fa eccezione: "I was not antagonistic, but I required inner freedom. Later it became evident that once we adopted this attitude we automatically became part of the opposition to the official ar-

tists"¹⁰. La sua vita subisce così uno sdoppiamento e per anni egli deve passare da una vita all'altra, vivendo quindi costantemente in bilico. Da qui la sua concezione del genere umano: "Gli uomini che dipingo si trovano solitamente al confine fra lo spazio dell'immagine e quello in cui io mi trovo"¹¹. A tale duplicità corrisponde una sorta di bilinguismo artistico: da una parte egli è costretto ad accettare e usare il linguaggio del realismo socialista, non soltanto nella professione di illustratore, ma nella vita di tutti i giorni, in quanto unica lingua corrente; dall'altra egli elabora un linguaggio alternativo attraverso cui potersi esprimere liberamente e rappresentare la vita quotidiana: "Quanto sia grossa la discrepanza fra la nostra lingua e ciò che vogliamo esprimere è evidente. Tuttavia non dobbiamo rinunciare alla nostra lingua. Al contrario dobbiamo costruire su questa discrepanza"¹².

La presa di coscienza di tale discrepanza corrisponde al cosiddetto periodo di secondo apprendimento, in cui egli si dedica all'analisi degli elementi pittorici eseguendo numerose tele astratte, sulle quali traspare sul piano figurativo i risultati delle sue ricerche. Le sue teorie partono dai risultati delle avanguardie moderne, prima di tutto la negazione dell'oggetto in quanto unità inscindibile. La sua attenzione si rivolge quindi alla superficie dell'oggetto, la componente più adatta alla rappresentazione, visto che per sua natura tende a circoscriverlo nello spazio. Lo spazio di conseguenza viene concepito come distanza che separa l'osservatore dall'oggetto, o meglio dalla sua superficie, ed esiste in sua funzione. Per rappresentare la concezione di superficie e spazio Bulatov utilizza un esempio molto efficace, la prima persona plurale: se immaginiamo di essere su un'auto in movimento e osserviamo il paesaggio attraverso il finestrino laterale, il mondo ci appare come una serie di immagini a noi parallele, cioè come una superficie. Il vetro appiattisce la visione, per cui noi la percepiamo come qualcosa di irrealmente ed effimero, distante da noi, quindi in un certo senso rassicurante, proprio in quanto limitata. Lo spazio, al contrario, viene concepito come tutto

⁶ Termine coniato da Komar e Melamid unendo al concetto di *Socialističeskij Realizm* quello tipicamente americano di *pop-art*. Laddove la *pop-art* riproduceva modelli e stili presi dalla pubblicità e dal mondo dello spettacolo, la *soc-art* riprendeva gli elementi caratterizzanti la realtà sovietica, le icone dell'ideologia propagandata.

⁷ Si veda B. Groys, "Moskovskij romantičeskij Konceptualizm", *A-ja*, 1979 (I), pp. 3-5.

⁸ Vanno sicuramente menzionati un paio di "interventi" statali tristemente passati alla storia: la visita di Chruščev al Maneggio (1962), in cui insultò e condannò alcuni giovani artisti non conformisti e la mostra successivamente denominata *bul'dozernaja* (1974) in cui agenti del KGB e tre bulldozer distrussero le opere di giovani artisti che avevano esposto senza permesso opere "sovversive" alla periferia di Mosca.

⁹ G.P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino 2001, p. 315.

¹⁰ *Soviet dissident Artist*, op. cit., p. 158.

¹¹ E. Bulatov, "Gespräch mit Erik Bulatov", B. Groys, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post Stalinismus*, München 1991, p. 181.

¹² E. Bulatov, "Interview mit Erik Bulatov and Ilya Kabakov, Moskau, Juli 1987", *Erik Bulatov, Moskau*, a cura di C. Jolles, Zürich 1988, p. 43.

ciò che vediamo attraverso il parabrezza, sempre nella stessa macchina in movimento. Tutto ciò che ci passa davanti ci sembra tangibile, e quindi vero, e non può lasciarci indifferenti perché ci viene addosso. Quello che ci si presenta davanti è il movimento stesso: la macchina prosegue continuamente verso l'infinito, la strada che percorriamo tende all'orizzonte. È proprio questa estensione infinita l'essenza dello spazio, che viene quindi percepito come il Sublime, ente ideale verso cui tendere, ma che contemporaneamente ci incute timore, in quanto infinitamente superiore all'uomo.

Le teorie di Bulatov partono dalla premessa che l'arte, al contrario delle scienze, non comprende il mondo reale oggettivo, ma il modo in cui la nostra coscienza lo percepisce. Abbiamo quindi bisogno di un ente eterno e immutabile, di un assioma che dia un senso (per Bulatov, un nome) alla nostra esistenza. Qui l'artista inizia a scindere la realtà terrena, finita, oggettiva da quella artistica, infinita. Se nella prima non vi è nulla di eterno, dovremo allora rivolgerci alla seconda: "mi sembra che ci sia un elemento che per l'arte di ogni epoca e probabilmente per gli uomini di ogni tempo ha sempre rappresentato un punto di partenza, una costante: la luce"¹³. La luce sta al mondo dell'arte come lo spazio sta al mondo oggettivo. La realtà oggettiva è subordinata a quella artistica così come lo spazio è subordinato alla luce; lo spazio è infatti l'area solcata dalla luce ed esiste solo in funzione di essa. La luce è l'elemento contrapposto alla superficie, dove vi è una non può esserci l'altra: la superficie infatti non lascia filtrare la luce, può solo rifletterla o "ingoiarla". Bulatov postula l'esistenza di tre tipi di luce: il primo tipo viene definito "sociale", in quanto noi ne siamo illuminati costantemente e appunto per questo è possibile coglierne gli effetti ma non individuarne la fonte. Il secondo tipo di luce, definita "pittorica", è contenuta all'interno del quadro e percepita nello stesso momento in cui l'osservatore mette a fuoco gli oggetti rappresentati e da essa illuminati: ciò è possibile grazie al suo riflesso sulla superficie degli oggetti, perché nei punti della superficie in cui non vi è rifrazione la luce è stata ingoiata. La luce pittorica è perciò ravvisabile solo in alcuni punti della tela e a una determinata distanza dell'osservatore dal quadro e, inoltre, non è infinita in quanto confinata dentro la cornice.

Vi è infine un terzo tipo di luce, denominata "extrapittorica", eterna e continua sia nello spazio che nel tempo: posta oltre la tela, è la luce di cui vive il quadro visto che ogni suo punto ne emette un flusso continuo. Essa ci permette di vedere a qualsiasi distanza la superficie del quadro a prescindere dal contenuto della raffigurazione e dalla distanza dell'osservatore dalla tela. La luce extrapittorica rappresenta il risultato ultimo delle ricerche formali di Bulatov in quanto lo spazio che essa solca crea un'area pura e affrancata dall'abuso ideologico, in cui l'unico potere in gioco rimane quello della tela.

Le dissertazioni teoriche di Bulatov sulla rappresentazione artistica permettono di definire i fondamenti su cui si basa la sua visione del mondo. Egli infatti afferma: "noi vediamo il tramonto soltanto perché è già stato rappresentato"¹⁴. Soltanto quando un elemento viene rappresentato ne percepiamo l'esistenza e quindi lo riconosciamo. Questo quindi il compito dell'arte per Bulatov: dare un nome alle cose. Il mondo dell'arte è quindi infinitamente superiore alla realtà in cui viviamo – la realtà sociale, come egli stesso la definisce – in quanto la comprende e la fa comprendere¹⁵. Tuttavia l'arte non può godere di tale privilegio e vivere in se stessa, bensì deve interagire con la nostra realtà, deve avere una funzione sociale. In questo sta la maggior differenza fra Bulatov e gli artisti della *soc-art*, primi fra tutti i suoi fondatori, Komar e Melamid. Essi partono dal presupposto che la realtà (la realtà sovietica immersa nell'ideologia e artisticamente incarnata nel realismo socialista) sia fasulla. È tuttavia l'unica realtà che conoscono, in quanto è in essa che sono nati e cresciuti. Non trovandovi un'alternativa, quindi, non resta loro che invertirne i segni e, di conseguenza, il significato, forgiando così uno stile derisorio e irriverente. Oppure, appena ne avranno l'occasione, fuggire all'estero. Bulatov pure si rende conto della falsità della realtà sociale ma in lui sorge spontanea la domanda: è questo l'intero mondo, l'unica realtà? "Secondo me la cosa più odiosa commessa dalla propaganda sovietica non sono tanto le menzogne e via discorrendo, quanto il fatto di aver tentato di inculcare nella nostra coscienza che questa struttura sociale nella quale viviamo è l'unica realtà

¹⁴ E. Bulatov, "Interview mit Erik Bulatov and Ilya Kabakov", Ivi, p. 39.

¹⁵ Da notare qui i due significati del verbo "comprendere": nel primo caso è inteso come "includere", nel secondo come "capire".

¹³ E. Bulatov, "Gegenstand-Raum-Licht", Ivi, p. 32.

esistente”¹⁶. Se quindi essa non è l’unica realtà, significa che è limitata, che confina con qualcosa d’altro. E quindi, non vi è nulla al di là di tale confine? Si tratta di accettare tale realtà e di analizzarla il più possibile, fino a evidenziarne i limiti. Il mezzo per fare ciò è ovviamente la pittura, o meglio la tela: “per orientarmi nella vita devo rivolgermi al quadro e porgli delle domande. Per avere una risposta, non devo suggerirgli nulla e soprattutto devo porgli bene le domande”¹⁷.



Fig. 1. Živu-vižu

L’incidenza della personalità dell’artista, dei suoi gusti personali, delle sue sensazioni, va quindi ridotta al minimo¹⁸. Ciò di cui l’artista vuole impadronirsi non è la sua relazione personale con il fenomeno, ma il fenomeno stesso. Si tratta semplicemente di aspettare che la realtà, sotto una sua manifestazione qualsiasi, catturi l’attenzione dell’artista: “si potrebbe dire che non vado alla ricerca dell’oggetto, ma che è l’oggetto a cercarmi”¹⁹. Per integrare questa dichiarazione è necessario ricorrere ai versi di un poeta, Vsevolod Nekrasov, la

cui opera presenta una sorta di coincidenza artistica con quella pittorica di Bulatov: *Ja choťja – ne choču – i ne išču – živu i vižu* [Benché io – non voglia – e non cerchi – vivo e vedo]. A questa breve poesia, divenuta nel frattempo suo credo personale, Bulatov dedicherà una tela: *Živu-Vižu* [Vivo-Vedo, 1982, fig. 1]²⁰. Ciò che accomuna il lavoro di entrambi gli artisti è lo studio sui cliché. Afferma Bulatov: “ogni epoca ha un insieme di luoghi comuni che sono caratteristici di essa e che mostrano ciò in cui allora si è creduto e ciò che si è odiato”²¹. Il luogo comune, quindi, racchiude nella sua banalità il tratto distintivo e attualizzante di un’epoca. Per Nekrasov ne consegue la necessità di equiparare alla cosiddetta cultura alta la vita quotidiana, in quanto il *byt* è un fenomeno che “nella sua totale evidenza non necessita di particolari sforzi, chiarimenti o definizioni e che, appunto perché è un dato di fatto, ha rappresentato fino a ora un minimo valore da un punto di vista puramente artistico”²². Ora invece il quotidiano e il luogo comune costituiscono il punto di partenza della ricerca artistico-conoscitiva della realtà per entrambi gli artisti. Soltanto partendo dalle minime manifestazioni della realtà e utilizzando il suo linguaggio si può pretendere di comprenderla. Luogo ideale di osservazione è ovviamente Mosca, dove “il motore di tutto resta visibile”²³, così in *Živu-Vižu* le torri del Cremlino, viste dalla finestra dell’atelier dell’artista, occupano il centro prospettico della tela.

L’uso frequente del testo nelle opere di Bulatov deriva da una prassi avviata dai concettualisti occidentali e ripresa dai moscoviti a partire dall’inizio degli anni Settanta, nel cosiddetto periodo della stagnazione: “la società sovietica completamente burocratizzata del periodo di Brežnev [...] può essere anzi esaminata co-

¹⁶ E. Bulatov, “Estratti da un dialogo”, *Artisti russi contemporanei*, a cura di A. Barzel e C. Jolles, Firenze 1990, p. 40.

¹⁷ E. Bulatov, *Boulatov*, a cura di S. Zadora, Paris 1988, p. 55.

¹⁸ La posizione dell’artista nei confronti della realtà è l’insegnamento più prezioso trasmesso a Bulatov da Robert Falk. Falk afferma che l’artista deve porsi nella maniera più spontanea possibile nei confronti della realtà e abbandonare ogni sorta di atteggiamento aprioristico. Soltanto se egli è sincero può pretendere che anche la sua opera lo sia, che esprima qualcosa di vero. Le capacità fondamentali nel processo creativo sono quindi la concentrazione e l’intuizione. L’artista deve abbandonare qualsiasi pensiero, sia esso relativo alla pittura o no, e affidarsi soltanto alla propria intuizione artistica. La pittura è una necessità tanto fisica quanto mentale perché soltanto tramite essa l’artista può arrivare a capire ciò che con l’intelletto non coglie. Alla fase creativa, manuale, della pittura egli deve saper alternare in giuste dosi una fase contemplativa e meditativa suscitata da ciò che ha appena dipinto. Il pennello è in un certo senso complementare al pensiero. E l’occhio coordina le azioni. Si veda a questo proposito D. Sarabjanov, *Robert Falk*, Dresden 1974, pp. 257–258, 267–268.

¹⁹ M. Tupicyn, *Arte sovietica contemporanea*, Milano 1990, p. 152.

²⁰ Bulatov dedica a Nekrasov un trittico: oltre a *Živu-vižu*, dipinge infatti anche *Sevina-Sineva* [Il blu di Seva, 1979], giocato sul diminutivo di Vsevolod, “Sevina”, anagramma di “sineva”, blu, (così come “živu” lo è di “vižu”) e *Poet Vsevolod Nekrasov* [Il poeta Vsevolod Nekrasov, 1981–1985].

²¹ E. Bulatov, “Sewas Bläue – Ich lebe – Ich sehe – Der Dichter Vsevolod Nekrasov”, *Erik Bulatov*, op. cit., p. 27.

²² Ivi, p. 23. Si tratta di un estratto dal discorso tenuto dal poeta in occasione del seminario “Fotografia e arte figurativa” nel 1982 presso il Centro per la tecnica e l’estetica di Mosca, una delle rare occasioni in cui Bulatov ebbe la possibilità di esporre in Unione sovietica una delle sue opere.

²³ “Interview mit Erik Bulatov and Ilya Kabakov”, op. cit., p. 44.

me un esempio eccellente di arte concettuale”²⁴. L’uso inflazionato della parola come mezzo di propaganda di un’ideologia ormai vuota e di una gratuita autocelebrazione del regime, e di Brežnev stesso, segna di fatto il punto di partenza del lavoro decostruttivo applicato dai concettualisti sul testo. La retorica e la demagogia del linguaggio, non soltanto politico ma anche quotidiano, conducono a un azzeramento semantico della parola portato all’estremo dalla scuola concettuale moscovita, per la quale Ekaterina Bobrinskaja ha adottato la formula “arte dopo l’ideologia”²⁵. Il testo, privato del suo (sovra)carico semantico ed estrapolato dal suo contesto tradizionale, assume quindi tautologicamente il ruolo di sè stesso: “This TEXT about which it is deliberately well known that it refers to nothing, means nothing, and corresponds to nothing – nevertheless means a great deal all by itself [...]. Our texts are addressed only to texts, and any text is a text on the previous text”²⁶.

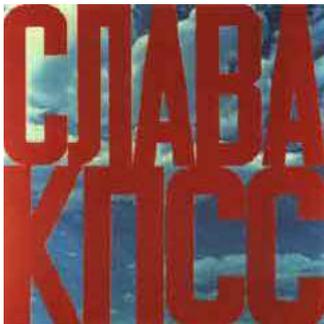


Fig. 2. Slava KPSS

In seguito alla decontestualizzazione effettuata dai concettualisti sulla parola, Bulatov porta all’estremo tale pratica e concepisce il testo come puro segno visivo, come strumento di illusione ottica sfruttandone tutte le potenzialità grafiche. Il testo perde quindi la sua funzione prettamente didascalica, ovvero subalterna all’immagine, tipica dell’illustrazione, per diventarne parte integrante²⁷. In alcune opere dell’artista il testo viene reso

come rappresentazione concreta della sua idea di superficie: la parola nega lo spazio, lo chiude nella sua bidimensionalità, cancellandone l’illusione di profondità. Potremmo dire che la superficie per mezzo del testo si impone sullo spazio. In questo caso la parola è espressa in forma di lode (*Slava Kpss* [Gloria al Pcus], 1975, fig. 2), saluto (*Dobro požalovat’* [Benvenuti], 1973–74) e divieto (*Ne prislonjat’sja*) [Non appoggiarsi], 1986). In ogni caso il testo, appunto per la sua resa bidimensionale, crea un senso di artificiosità e allo stesso tempo di inaccessibilità al paesaggio rappresentato oltre le lettere cubitali ed è reso in modo da creare un’atmosfera oppressiva e claustrofobica, evidente soprattutto in *Slava Kpss*. Qui il messaggio del testo viene confutato dalla sua rappresentazione: la lode al partito, l’inneggiare verso la gloria dei cieli, è rappresentata con minacciose lettere a carattere tipografico, sospese nel vuoto e incombenti sull’osservatore. In altre opere invece il testo, rappresentato in prospettiva centrale, accentua l’idea di spazio, tridimensionalizza l’immagine e apre una dimensione che sembra sfondare la superficie della tela. Il testo può essere in questo caso un ammonimento come in *Opasno* [Pericolo, 1972–73, fig. 3]²⁸ in cui la parola spezza l’atmosfera vagamente bucolica raffigurata, suggerendo una dimensione inquietante di pericolo, quello appunto della realtà ideologizzata infiltrata nella realtà quotidiana anche apparentemente più incontaminata (non casuale quindi la scelta del rosso per la rappresentazione del testo). In alcune delle opere più tarde (*Vižu-Živu* e *Idu* [Vado], 1975) il testo esprime una presa di coscienza, una dichiarazione di esistenza dell’artista, sottolineata dall’uso in prima persona del verbo e dal (non) colore del testo, un bianco iridescente.

Un simile processo di straniamento viene applicato da Bulatov non solo sul testo bensì, a partire dalla sua opera più nota e riprodotta, *Gorizont* [Orizzonte, 1971–72, fig. 4]²⁹, anche su elementi figurativi. La tela segna di fatto il passaggio dell’artista dall’astrazione geometrica al figurativismo. Il quadro infatti fu inizial-

²⁴ B. Groys, *Zeitgenössische*, op. cit., p. 34.

²⁵ Si tratta di una parafrasi del manifesto del 1969 *Art after Philosophy* di Joseph Kosuth, ideologo e fondatore della scuola concettuale americana. Si veda E. Bobrinskaja, *Konceptualizm*, Moskva 1994.

²⁶ B. Groys, “Text as a Ready-Made Object”, *Endquote: sots-art literature and soviet grand style*, a cura di M. Balina, N. Condee – E. Dobrenko, Evanston 2000, p. 37.

²⁷ In tale ambito va menzionato anche il fondamentale insegnamento di Vladimir Favorskij per cui “l’uso dei caratteri, tutto il ritmo del libro,

la sua forma complessiva, devono avere una loro intenzione artistica allo stesso modo dell’illustrazione”, V. Favorskij, *Alla ricerca della lepre*, Roma 1993, p. 14.

²⁸ Il testo è tratto dalla segnaletica ferroviaria, cui spesso Bulatov si ispira. Si veda anche *Ne prislonjat’sja* [Non appoggiarsi, 1986], preso dalle scritte sulle porte della metropolitana di Mosca.

²⁹ Nelle traduzioni *Gorizont* spesso compare come Orizzonte rosso.



Fig. 3. Opasno

mente concepito come immagine astratta attraversata da una striscia orizzontale a metà della sua altezza; dopo l'aggiunta del paesaggio, preso da una cartolina, e dei personaggi, la striscia viene però trasformata nella linea dell'orizzonte che Bulatov decide di coprire con un nastro apparentemente infinito della medaglia al valore dell'Ordine di Lenin³⁰. C'è chi invece sostiene che si tratti del tappeto di velluto usato per le cerimonie ufficiali, ma il senso rimane lo stesso. Le ambizioni dell'uomo sovietico che guarda con fiducia e ottimismo al proprio avvenire (orizzonte) si proiettano quindi fisicamente nel massimo riconoscimento ufficiale, l'Ordine di Lenin, in una società che procedeva per onorificenze e premi. Il nastro dell'Ordine ha qualcosa di divino e misterioso nella sua imponente maestosità che lo fa sembrare un monolite, un totem o un menhir. Bulatov conferisce al quadro un'atmosfera di mesta sacralità, ribadita dall'abbigliamento e dall'atteggiamento degli anonimi personaggi rappresentati: "quel che più colpisce in questo quadro è l'assoluta mancanza di ironia. Qui si ritrova la stessa serietà delle innumerevoli premiazioni che la televisione sovietica mandava in onda pressoché quotidianamente"³¹. Si potrebbe interpretare il quadro tuttavia in maniera diametralmente opposta. Il movimento dei personaggi, rappresentati di spalle come in fuga, verso il mare, simbolo di libertà, viene troncato dal nastro-muro-cortina, che blocca il passaggio e la vista dell'orizzonte. Questo è il confine della realtà sovietica, oltre la quale, ammesso che al di là vi sia qualcosa, non è concesso spingersi. Oltre tale valico c'è solo la sorgente del fascio di luce extrapittorica

che ci permette di vedere la tela e di constatare amaramente la nostra situazione. Utilizzando e amalgamando elementi e tonalità prese dalla *pop-art*, dal surrealismo e dal concettualismo, Bulatov dimostra di conoscere bene lo sviluppo dell'arte contemporanea al di fuori dell'Unione sovietica³². Allo stesso modo egli cita un noto quadro di Malevič, allora da poco riesumato dagli scantinati del Museo russo di San Pietroburgo, *Krasnaja Kavalerija* [Cavalleria rossa, 1928–32]. Malevič aveva affermato: "Ho spezzato l'anello dell'orizzonte e mi sono liberato dal cerchio delle cose, dalla linea dell'orizzonte in cui sono rinchiusi l'artista e le forme della natura"³³. E Bulatov ribatte: "Malevič vieta direttamente lo spazio. Semplicemente lo abolisce con un decreto rivoluzionario"³⁴. L'errore di Malevič e in generale di tutti i movimenti delle avanguardie sarebbe stato quindi quello di avere rimpiazzato lo spazio dell'arte con lo spazio sociale: "perciò la forma suprematista così come viene vissuta e dimostrata da Bulatov non libera bensì imprigiona l'uomo, gli sbarra la strada nel suo spazio umano con la sua pretesa superomistica e nello stesso tempo lo rende a sua volta bidimensionale, piatto"³⁵.



Fig. 4. Gorizont

La forma suprematista, l'essenza del mondo fenomenico per Malevič, è stata quindi sostituita dal nastro dell'Ordine di Lenin che sbarra l'orizzonte, la dimensione dell'utopia. L'orizzonte nel quadro di Malevič è cavalcato da destra verso sinistra da uno squadrone dell'armata rossa. Il movimento richiama l'idea di superficie: l'azione si svolge parallelamente alla nostra esistenza, ogni

³² Si veda I.L. Lamm, "Vlast' prostranstva-prostranstvo vlasti", *Tvorčestvo*, 1990 (II), pp. 6–7.

³³ H. Gassner – E. Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, Köln 1979, p. 73.

³⁴ B. Groys, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano 1992, p. 105.

³⁵ Ivi, p. 106.

³⁰ J. Chalupický, "Erik Bulatov, der Horizont", *Propyläen Kunstgeschichte*, 1978 (II), p. 173.

³¹ A. Mitta, "Estratti da un dialogo", *Artisti*, op. cit., p. 30.

singola striscia di colore del suolo concorre a dare un'idea di movimento orizzontale. In *Gorizont* al contrario è lo spazio che interagisce: i personaggi si muovono lungo una linea non più orizzontale bensì in profondità. Sono messi di spalle, nella stessa direzione in cui guarda l'osservatore, ai margini dell'immagine, come se avessero appena messo piede nello spazio della tela: "il soggetto del quadro si propone all'osservatore come un labirinto con un'entrata comune ma con diverse uscite, non per forza corrispondenti all'intenzione dell'artista"³⁶. Compito dell'osservatore è trovare la propria via d'uscita.



Fig. 5. Ulica Krasikova

L'unica realtà in cui crede Bulatov è quella pittorica, anzi, come egli stesso tiene a precisare, è la realtà dell'immagine, eterna e viva, tramite cui l'uomo riconosce gli oggetti e se stesso. La realtà sociale, al contrario, è estremamente pericolosa poiché si impone su di noi come unica possibilità dell'esistenza e con la sua ideologia impregna ogni aspetto della nostra vita. Per questo motivo non riusciamo a essere obiettivi nei suoi confronti, a rappresentarla oggettivamente, quindi non riusciamo a comprenderla. Per poterla cogliere abbiamo bisogno di una certa distanza, dobbiamo concepirla come "altro" rispetto a noi. Per questa ragione il motivo cui si ispira per ogni lavoro non scaturisce mai da uno studio dal vero, ma solitamente da riproduzioni già pronte: foto, cartoline, poster, quadri, cartelli presi dalla segnaletica stradale e ferroviaria, illustrazioni di libri e giornali³⁷. Si tratta di materiale preso dalla vita quotidiana, di

"una variante non degenerata del realismo socialista"³⁸, ma allo stesso tempo di una pratica cara alla pittura del realismo socialista, in cui il valore depositario di un'opera non è tanto nell'originale, occasionalmente esposto al pubblico, quanto nel suo potenziale divulgativo per mezzo delle riproduzioni³⁹. Fin dall'inizio del processo creativo quindi egli è consapevole del carattere di artificio e contingenza della realtà sociale: solo così riesce a rappresentarla con la debita distanza e a scongiurare il pericolo e la conseguente paura di esserne vittime. La pittura di Bulatov è quindi una sorta di esorcismo in cui egli gradualmente dà forma agli spettri della società sovietica. La logica continuazione di tale discorso è contenuta in *Ulica Krasikova* [Via Krasikova, 1976, fig. 5] in cui realizza, secondo le parole di Margarita Tupycin, "una citazione globale". L'immagine di Lenin viene quindi rappresentata come un'icona profana, un'immagine che, appunto perché talmente inflazionata, ha perso il suo carattere sacrale. È una sorta di dato di fatto, un fenomeno preso dalla realtà quotidiana e inserito in un altro contesto (la tela appunto), un *ready made*⁴⁰.



Fig. 6. Zakat ili rassvet

Nell'introduzione al catalogo della mostra *Traumfabrik Kommunismus* recentemente conclusasi a Francoforte, Groyes definisce la salma di Lenin un *ready made*, o

³⁶ I.L. Lamm, "Vlast", op. cit., p. 6.

³⁷ Spesso su tali raffigurazioni traccia un reticolato per facilitarne la riproduzione oppure vi aggiunge motivi presi da altre illustrazioni o fotografie. Alla base del suo lavoro vi sono quindi anche tecniche tipiche dell'avanguardia nonché dell'arte di propaganda, come il collage e il fotomontaggio.

³⁸ E. Degot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, Moskva 2000, p. 173.

³⁹ Stessa forma divulgativa, ma ovviamente in quantità notevolmente ridotta, avevano l'arte e la grafica occidentale, in cui un ruolo importante ebbe la rivista *America* che divulgò gusti e tendenze d'oltreoceano, fra cui la *pop-art*.

⁴⁰ Un *ready made* è un prodotto già realizzato, un manufatto in cui il processo di creazione è stato annullato, o secondo un'espressione cara ai concettualisti, e non soltanto moscoviti, è stato ridotto al punto zero. Il processo di creazione artistica risulta superfluo in quanto l'oggetto, nel momento stesso in cui noi lo percepiamo, contiene l'idea, per cui è già completo in sé. Il *ready made* non è sottomesso alla categoria di tempo, è quindi eterno e incorruttibile.

meglio il *Ready made*⁴¹. In essa infatti veniva risolta ogni coppia antitetica, perché Lenin, confutazione viva dell'antitesi vita-morte, rappresentava la sintesi stessa degli opposti sotto il segno dell'integrità ideologico-culturale sovietica. Soltanto nei termini di una visione unitaria dei prodotti artistici e culturali sovietici è quindi possibile coglierne appieno oggi, a una certa distanza dal crollo del suo sistema ideologico, la portata artistica e culturale. La lettura tradizionalmente antagonista fra arte ufficiale e non, fra conformisti e non, chiaramente espressa nelle denominazioni, deve quindi essere superata a vantaggio di una visione globale, da punti di vista ovviamente differenti, se non addirittura contrapposti⁴². Una delle tele esposte di Bulatov, dall'emblematico titolo *Zakat ili rassvet* [Tramonto o alba, 1989, fig. 6] è stata scelta come immagine simbolo della mostra e stampata quindi sul materiale pubblicitario. A trent'anni dalla citata mostra parigina, che celebrò in occidente i giovani artisti non ufficiali moscoviti come vittime del regime, Bulatov viene scelto ancora una volta come artista-simbolo di un'esposizione per certi versi storica. Questa volta però come illustratore di quella "fabbrica dei sogni" che è stato il comunismo. La tela di fatto rappresenta uno di quei casi in cui l'estetica adottata da Bulatov è talmente ispirata al linguaggio dell'arte di propaganda (nella semplificazione ed essenzialità quasi tipografica dell'immagine) e del realismo socialista dall'altra (nella resa mimetica degli elementi naturali), da sembrarne effettivamente uno dei prodotti più fedeli. Lavori precedenti di Bulatov, fra cui una serie di ritratti di Brežnev, venivano di fatto considerati opere non ufficiali, pur non essendovi nessun elemento sovversivo o derisorio. La differenza stava essenzialmente nel fatto che Bulatov non veniva riconosciuto come pittore dall'Unione degli artisti. Il ruolo sociale di un artista definiva l'artista stesso e tutto ciò che esulava dalle sue mansioni ufficiali non veniva riconosciuto. Se nei periodi di totalitarismo "l'estetica viene fatta coincidere

con l'ideologia politica"⁴³ ed è pretesto di facili categorizzazioni, giudizi e spesso accuse, è forse necessario ora superare questi pregiudizi estetici. Di fatto oggi, in epoca postcomunista, tante barriere sia creative che critiche sono crollate. Ciò ovviamente non giustifica l'oblio storico, ma ci consente di applicare criteri estetici privi di preconcetti e categorie a priori. Spetta quindi a noi scegliere quale tipo di interpretazione dare alla tela di Bulatov, decidere se si tratta di un tramonto o di un'alba, di un sogno o di un incubo.

La scelta di Bulatov di adottare in maniera così fedele lo stile ufficiale costituisce l'unico rimedio al pericolo insito nella realtà ideologica e ideologizzante: infatti tutta l'arte è soggetta alla manipolazione politica eccetto quella che usa il suo linguaggio. Proprio in virtù dell'utilizzo di tale linguaggio ideologico Bulatov e altri artisti non ufficiali vanno considerati come compensazione, come compendio critico, spesso ironico, e assolutamente complementare alla cultura totalitaria. L'ambizione delle avanguardie moderne di forgiare un uomo nuovo, culto poi portato alle conseguenze estreme dall'arte stalinista, trova il suo prodotto ultimo proprio nell'opera di alcuni artisti delle cosiddette seconde avanguardie, definiti da Groys "gli ultimi uomini nuovi"⁴⁴. Se nella sua controversa opera *Lo Stalinismo ovvero l'opera d'arte totale* Groys ha analizzato la progressiva transizione dalle avanguardie moderne al regime totalitario in chiave evolutiva e non selettiva, sotto questa nuova luce andranno cercati anche i legami fra arte ufficiale e le avanguardie post-moderne sovietiche (definite spesso seconde avanguardie) e andrà analizzata anche l'opera di Bulatov, che rappresenta uno dei principali punti di contatto tra queste due realtà.

www.esamizdat.it

⁴¹ Si veda B. Groys, "Die Massenkultur der Utopie", *Traumfabrik Kommunismus*, a cura di B. Groys e M. Hollein, Frankfurt 2003, pp. 20-37.

⁴² La mostra, curata da Groys stesso, è un'ottima visualizzazione di tale unificazione a posteriori e riesce a ricreare l'atmosfera di un vero e proprio pantheon sovietico, un'illustrazione a 360 gradi di oltre settant'anni di dittatura culturale in cui a opere di artisti di corte staliniana sono affiancati lavori irriverenti della *soc-art*.

⁴³ I. Golomstock, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano 1990, p. 130.

⁴⁴ B. Groys, "Die Massenkultur", op. cit., p. 37.