

POETRY & PERFORMANCE

THE EASTERN EUROPEAN PERSPECTIVE

Archivio audiovisivo e fotografico di poesia e performance dell'area est europea

Mostra a cura di

Tomáš Glanc e Sabine Hänsgen

con la co-curatela di

Diego Giannettoni e Valentina Parisi

dal 5 al 17 dicembre 2025

DiDstudio – Fabbrica del Vapore

Via Procaccini, 4 - Milano

Poetry & Performance - The Eastern European Perspective è una mostra di materiali audiovisivi e fotografici d'archivio, nonché di opere di artisti contemporanei. Nonostante la loro diversità, queste opere sono accomunate dall'interesse per l'arte performativa e l'espressione poetica nelle loro configurazioni creative.

La mostra illustra come le strategie della performance poetica siano emerse in vari luoghi dell'area est-europea dagli anni '60 del secolo scorso fino ai nostri giorni, ponendosi spesso come forma di sovversione contro i regimi politici dominanti e la cultura mainstream.

È parte del programma NAO Performing Festival 2025, organizzato da DiDstudio sotto la direzione artistica di Claudio Prati.

Curata da Sabine Hänsgen e Tomáš Glanc, la mostra nasce dal progetto di ricerca ERC "Performance Art in Eastern Europe (1950-1990)" realizzato dall'Università di Zurigo. Tra il 2017 e il 2024 versioni diverse della mostra sono state presentate in nove differenti sedi espositive in otto paesi europei: - Zilina (SVK), Belgrado (SRB), Zurigo (CH), Dresda (DE), Budapest (HUN), Wrocław (POL), Liberec e Praga (CZE), Dnipro (UKR) - sarà presentata per la prima volta in Italia a Milano, nella cornice del DiDstudio, Fabbrica del Vapore.

In collaborazione con i curatori, gli artisti e le artiste in mostra sono stati selezionati da Diego Giannettoni e Valentina Parisi, responsabili anche del concept tematico, del public program e dell'allestimento incentrato sulle videoinstallazioni, in linea con gli interessi di ricerca del DiDstudio.

Akademia Ruchu

Gábor Aitorjay

Nikita Alekseev

Pavel Arsen'ev

Azioni Collettive

Babi Badalov

Bu-Ba-Bu

Bum-Bam-Lit

Nuša & Srečo Dragan

Else Gabriel &

Via Lewandowsky

Rimma Gerlovina

Elena Glazova

Tomislav Gotovac

Group of Six Artists

Michail Gulin

Gino Hahnemann

Tibor Hajas

Vladimir Kopicl

Naško Križnar

Katalin Ladik

Jurij Lejderman &

Andrej Silvestrov

Vlado Martek

Kirill Medvedev

Andrej Monastyrskij

Orange Alternative

Orbită

Roman Osminkin

Ewa Partum

Dmitrij Prigov

Lev Rubinštejn

Tamás St. Auby

Mladen Stilić

László Szalma

Dezider Tóth

(Monogramista T.D.)

Jiří Valoch

Leonid Vojcechov

POETRY AND PERFORMANCE

The Eastern European Perspective

Tomáš Glanc, Sabine Hänsen

Nella seconda metà del ventesimo secolo, gli artisti dell'Europa orientale in particolare hanno accettato la sfida di riflettere sulla strumentalizzazione del linguaggio a fini comunicativi e politico-ideologici, richiamando l'attenzione sulla sua *made-ness*, ovvero sulla sua dimensione materiale e mediale. Inoltre, hanno creato situazioni performative per se stessi e per il proprio pubblico al fine di verificare la realizzabilità delle proprie potenzialità espressive. In altri termini, la performance poetica ha reso tangibili i limiti del linguaggio e della parola.

In tutti gli Stati del blocco socialista, seppur in misura diversa, la poesia e la performance sono state investite di un significato doppiamente sub-culturale. Da una parte minavano la percezione convenzionale della scrittura e della parola come mezzi neutrali; dall'altra la loro inaccettabilità sullo sfondo politico-culturale dell'epoca le confinava di necessità entro la scena artistica non-ufficiale o indipendente.

La pratica di scrittura del *samizdat*, così come l'auto-pubblicazione da parte degli artisti in relazione con gli strumenti della poesia visiva e concreta, sono già state poste al centro di precedenti progetti. Minore attenzione è stata dedicata finora alle circostanze in cui avvenivano le performance. Oltre alla letteratura dattiloscritta, troviamo in primo piano elementi quali letture orali e installazioni poetiche, spesso realizzate nell'ambito delle mostre auto-organizzate, azioni poetiche e interventi nello spazio pubblico. Le interrelazioni variabili tra testo letto e situazione agita rappresentavano in genere lo stimolo stesso da cui scaturivano azioni, performance e happening, e questo è una caratteristica specifica dell'arte performativa dell'est europeo.

Concentrandoci sugli artisti dell'Europa orientale non intendiamo tuttavia "territorializzare" la nostra tematica. Con il termine "prospettiva" miriamo innanzitutto a mutare punto di vista, ad aprire nuovi orizzonti di riflessione sulle potenzialità e sui limiti del linguaggio. Nell'arco di decenni in Europa orientale si è andata infatti evolvendo una spiccata sensibilità per il potere del linguaggio e, allo stesso tempo, per la sua fragilità e vulnerabilità.

La poesia e la performance hanno dato esiti specifici all'interno delle diverse culture est-europee. Tuttavia, esistono paralleli tra movimenti e approcci che risultavano isolati non soltanto dagli sviluppi dell'arte al di là della cortina di ferro, ma, paradossalmente, anche dalle altre culture est-europee, a causa delle restrizioni imposte alla libertà di movimento degli artisti. Ciononostante, un tratto comune che possiamo riscontrare è la trasgressione delle convenzioni della cultura locale e l'emergere di una rete internazionale di contatti. La nostra mostra vuole contribuire alla riscoperta di queste connessioni, rimaste sconosciute fino a poco tempo fa.

In particolare, intendiamo illuminare la tensione esistente tra le posizioni individuali di artisti e artiste e il fenomeno dei collettivi artistici che si definivano in base alla specificità delle comunità e delle subculture locali. Questa tensione emerge dalle registrazioni video, dai film e dalle fotografie presenti in mostra. Artisti e artiste appartenenti alle subculture degli stati socialisti vengono accostati a posizioni contemporanee che proseguono la tradizione dell'incontro tra poesia e performance e che testimoniamo il tentativo di emanciparsi dagli strumenti di controllo e dalle forme normative della comunicazione attuale. *Poetry & Performance – The Eastern European Perspective* illumina così la situazione dei paesi post-socialisti di oggi attraverso il prisma del linguaggio e dell'ideologia, rinviando al contempo a quello che è stato il loro punto di partenza.

Poetry & Performance – The Eastern European Perspective mostra come l'attitudine critico-soversiva dispiegata contro i regimi autoritari del passato possa essere applicata anche alle retoriche politiche del presente, in riferimento alla manipolazione del linguaggio con e attraverso il linguaggio. Attualmente è essenziale prestare attenzione anche ai cambiamenti del linguaggio e delle relazioni del testo e della parola che si verificano nell'ambito delle nuove tecnologie, così come osservare le trasformazioni avvenute riguardo le emozioni. Ora come allora, la poesia e la performance continuano ad assumere una rilevanza straordinaria nei periodi di crisi socio-politica, poiché queste forme espressive effimere e flessibili consentono di riflettere su relazioni e contesti che altrimenti rischiano di rimanere non affrontati.

INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE
 INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE

Poetry&Performance. The Eastern European Perspective

A cura di Tomáš Glanc e Sabine Hänsgen
 Co-curata da Diego Giannettoni e Valentina Parisi

Milano, Fabbrica del Vapore, DiDstudio, Via Procaccini 4
 5-17 dicembre 2025

Progetto espositivo

Diego Giannettoni

Traduzione testi e sottotitoli

Diego Giannettoni e Valentina Parisi

Selezione e revisione testi critici

Valentina Parisi

Progetto grafico e visuals

Diego Giannettoni
 (eccetto grafiche depliant: Studio48)

Organizzazione e public program

Diego Giannettoni e Valentina Parisi

Stampa

Lineatre service snc

Indice

Tomáš Glanc, Sabine Hänsgen
 Poetry&Performance. The Eastern European Perspective

pag. 3

Video

Tamás St. Auby, Gábor Altorjay
 IL PASTO (In Memoriam Batu Khan)

pag. 8

Tibor Hajas
 VIGIL

pag. 9

Günter Hirt, Sasha Wonders
 L'arte della auto-rappresentazione

pag. 11

Günter Hirt, Sasha Wonders
 La scena come opera d'arte

pag. 13

Andrej Monastyrskij
 CONVERSAZIONE CON LA LAMPADA

pag. 14

Dmitrij Prigov
 IL PULOTTO

pag. 15

Lev Rubinštejn
 IL POETA E LA FOLLA

pag. 16

Vladimir Kopicl
 SENZA TITOLO

pag. 17

Akademia Ruchu
 EUROPA

pag. 20

Tomislav Gotovac
 POINT BLANK. WAR ART

pag. 21

Kirill Medvedev
 LIVE LONG, DIE YOUNG

pagg. 22-23

Katalin Ladik
 POEMIM

pag. 24

Orbita
 FM SLOW SHOW

pag. 28

Jurij Lejderman & Andrej Silvestrov
 BIRMINGHAM ORNAMENT

pag. 29

Roman Osminkin
 RAGIONI PER CUI ALCUNI POETI CI HANNO
 LASCIATO SUBITO E PER CUI ALTRI POETI
 NON HANNO ALCUNA INTENZIONE DI ANDARSENE

pag. 30

Pavel Arsen'ev
 POEMA SUL FETICISMO DELLE MERCI

pag. 31

Roman Osminkin
 RELAX 24/24

pag. 32

Else Gabriel & Via Lewandowsky
 SUBLIME LIEBE

pag. 36

Gino Hahnemann
 SEPTEMBER SEPTEMBER

pag.37

Naško Križnar
 UN FILM SUL FILM

pag. 40

Ewa Partum
 ACTIVE POETRY

pag.41

László Szalma
 AKCIJA-A

pag. 42

Mladen Stillinović
 POČETNICA 1,2,3

pag. 43

Nuša & Srečo Dragan
 VIETNAM

pag. 44

Katalin Ladik
 O-OPUS

pag. 45

Foto

Jiří Valoch
 I'M WRITING WHILE BEING PHOTOGRAPHED

pag. 49

Nikita Alekseev
 10.000 PASSI

pagg. 50-51

Dezider Tóth (Monogramista T.D.)
 SNOW ON A TREE
 A BOOK IN ITS PRENATAL STATE

pag. 52

Bu-Ba-Bu (Jurij Andruchovič)
 CHRYSLER IMPERIAL

pag. 53

Group of Six Artists
 ETO

pag. 54

Tomislav Gotovac
 DEGRAFITIRINJE

pag.55

Orange Alternative
 PRECZ Z (U)PAŁAMI

pag. 56

Leonid Vojcechov
 DISCORSO DIRETTO

pag. 57

Elena Glazova
 ERASED SONG/ERASED LANDSCAPE
 FULL CYCLE OF SONGS

pag. 58

Babi Badalov
 LENIN STALIN PUTIN MALEVIČ
 TO SEE SEA TO SEA SKY

pag.59

Bum-Bam-Lit
 PERFORMANCE LETTERARIA

pag. 60

Michail Gulin
 NOT TAKEN DOWN, NOR HUNG UP

pag. 61

Rimma Gerlovina
 FOUR PRELUDES FOR A VOICE QUINTET

pag. 62

Vlado Martek
 PRIDE
 ARTISTS ON ARMS

pag. 63

Azioni Collettive
 SLOGAN-77

pag. 64

Biografie degli artisti
 (in ordine alfabetico)

da pag. 68

Biografie dei curatori,
 co-curatori e collaboratori

pagg. 86-87

Credits

pagg. 90-91

Ringraziamenti

pag. 93

INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE

INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE INDICE

Tamás St. Auby, Gábor Altorjay IL PASTO (In Memoriam Batu Khan), 1966-2013

8 mm, b&n, suono, 10:13 min (HUN)



Quest'uomo e questa donna che fumano
nervosamente sono dei servizi segreti

*"L'happening sorge dalla volontà di riorganizzare il processo dato e naturale della Storia."*¹

Sono queste le parole che Tamas St.Auby (e i suoi numerosi eteronomi, Szentjóby, Stjauby, St. Turba, che sembra importante citare in una contemporaneità che moltiplica le identità) pronuncia(no) in voiceover nei primi minuti di *Il pasto - In Memoriam Batu Khan*. Questo e altri commenti vengono incisi nel 2013 dapprima su uno sfondo grigio e poi, in seguito, sulle immagini risalenti al 1966, l'anno dell'happening dall'omonimo titolo, organizzato insieme a Gabor Altorjay. Si tratta del primo happening della storia di cui si abbia conoscenza in Ungheria, realizzato in seguito ai contatti che lo stesso Tamás aveva stabilito con il movimento transnazionale Fluxus.

Già il sottotitolo ci fa entrare in maniera diretta nella Storia a partire dal riferimento a Batu Khan. Batu era il figlio del condottiero mongolo (o tataro) Temujin, nome di battesimo meno noto del titolo politico da lui stesso incarnato: Gengis Kahn. Batu Khan, al comando dell'Orda d'Oro, un esercito di poco meno di un milione di individui, conquisterà quella che poi è divenuta nota come la seconda estensione territoriale più grande dell'Eurasia. Intorno al 1235 Batu Khan sottomise infatti i principati della Rus' di Kiev che rimasero sotto il suo giogo per generazioni.² Il suo impero, denominato per l'appunto Orda d'Oro, includeva anche l'Ungheria attuale e ha lasciato vestigia come la cella sotterranea in cui artisti e pubblico, come si vede nelle immagini, entrano per l'happening, che, come preannuncia il titolo, altro non è che un banchetto.

Ma come mai il sottotitolo omaggia Batu Khan?

Forse perché, come riporta St. Auby, la cella è stata costruita dai Tatar?³ Non sembra questa la motivazione di un riferimento così esplicito. Che sia piuttosto perché Batu Khan è noto come il condottiero dell'esercito che ha umiliato i russi? Ci troviamo quindi di fronte a un parallelismo di natura politica che risignifica, o "riorganizza", un evento storico in forma di protesta, dando voce a un auspicio più attuale (del 1966), ovvero la liberazione dal giogo sovietico? Non si può certo escludere. Ma si può azzardare una terza ipotesi: si narra che, dopo la battaglia sul fiume Kalka (31 maggio 1223), i Tatar vincitori banchettassero insieme ai prigionieri russi (l'esercito radunato dai principi di Kiev, Halych e Černigov) che, incatenati sotto i tavoli, sarebbero stati prima nutriti con gli scarti per poi essere brutalmente soffocati.⁴ Alle ritualità spietate dell'Orda d'Oro si riconetterebbe anche l'insostenibile caos sonoro che accompagna

Il pasto. Testimoniato esclusivamente dal commento di St.Auby,⁵ si ricolleggerebbe alle macchine d'assedio utilizzate da Batu Khan sotto le mura di Kiev del 1240, così rumoroso da impedire qualunque colloquio all'interno della città. O forse è un errore, forse questi fatti narrati non hanno alcuna connessione con l'happening.

Che cosa significa "riorganizzare il processo dato e naturale della storia"? Concentriamoci sul pubblico: viene definito dall'autore come persone prese dalla storia ordinaria, quotidiana.⁶ L'eco dell'happening, così ci viene detto, inoltre, continua a riverberarsi a distanza di quarantasette anni (2013), e "continuerà a farlo per sempre"⁷ - di certo ancora dodici anni dopo, nel 2025 - a cinquantanove anni dall'evento.

La relazione con la Storia sembra essere dunque la chiave di lettura della opera. Nel contesto sovietico, la temporalità cosmologica del Partito comunista soppiantava tutte le altre temporalità, compresa quella della vita quotidiana, instaurando un'immobilità totalizzante - chiarissima, a questo proposito, Eda Čufer: "Il tempo si è fermato con la morte di Lenin. Il comitato organizzatore del funerale ne ha autorizzato la mummificazione e la preservazione per l'eternità".⁸

In tale contesto, è inevitabile che la concezione dell'opera d'arte si estenda anch'essa all'eternità e che la percezione di eventi risalenti a secoli prima sia ancora presente ed evocabile.

Ancora più emblematica del rigetto di questa atmosfera totalizzante (se non lo è già l'azione di per sé, ovvero la remissione fisica, letterale di una materialità autoritaria e indigeribile) è l'informazione, fornita senza intermediazioni, della presenza (scoperta in seguito), della polizia politica: i due agenti, un uomo e una donna che fumano nervosamente,⁹ sono le prime persone inquadrare per pochi frame nel film, le prime fugaci immagini che compaiono.

A bilanciare tale shock iniziale è la chiusa che denuncia la strategia inversa: ovvero la dinamica diffamatoria e la distorsione dei fatti veicolati per mezzo stampa¹⁰ con la precisa volontà - del tutto fallita - di depotenziare l'innegabile forza espressiva dell'happening.

(Diego Giannettoni)

Tibor Hajas VIGIL, 1980

b&n, suono, 8:56 min (HUN)



e che ti rappresenti anche quando
non sarai più in grado di farlo da solo.

LA SCENA:

Lo spazio della performance, asettico e ascetico, occupa circa la metà di un ambiente cavernoso. Il pubblico, numeroso, deve accomodarsi nell'altra metà. Pavimento di pietra. La scena della performance: un'altra parete bianca, di fronte, a sinistra del palco, una piattaforma di legno. Un cucciolo di pastore tedesco di due mesi dorme sulla piattaforma, legato a un guinzaglio. Sul proscenio - a una certa distanza dalla prima fila del pubblico - due casse altoparlanti sono montate su altre piattaforme di legno, ai lati del palco. Linee bianche: i cavi elettrici che si collegano alle casse. Il performer e gli assistenti indossano camici da chirurghi, anch'essi bianchi.

L'AZIONE:

Il performer svuota un secchio d'acqua sul pavimento. (Un secchio smaltato bianco). Le luci nella stanza si spengono; si accende il bulbo di una luce da 200 Watt (lampadine con filamento di tungsteno sottovuoto, siamo nel 1980), collegata a un cavo di 15 metri arrotolato nella mano destra del performer. Nella mano sinistra, tiene una canna a mo' di bastone. Un assistente gli copre gli occhi annodandogli intorno alla testa una sciarpa nera. Il performer tentennando cammina nell'acqua e, nel mezzo della pozzanghera, d'impulso rompe la lampadina sul pavimento. La lampadina esplose. Buio. Poi, dall'altra parte della pozzanghera, si accende una lampada al quarzo bluastro, che illumina il cucciolo di pastore tedesco addormentato e la parete bianca. Barcollando, il performer si allontana dal pubblico che lo guarda, la parete lo ferma. Qui si disfa sia della sciarpa che del bastone. Voltandosi di faccia al pubblico, all'incirca al centro del palco, si stende faccia a terra al pavimento, aprendo le braccia, prostrato. Strisciando lentamente, si approssima al bordo dell'acqua. Una volta arrivato, rimane steso per circa un minuto, poi si solleva e, con mani e ginocchia a terra, si trascina ancora più vicino all'acqua. Nel lucchicchio della lampada al quarzo, si inclina in avanti e cerca di captare il suo riflesso sulla superficie dell'acqua, carica di elettricità. Passa circa un minuto. Subito dopo - ancora gattonando - si dirige verso il cucciolo e prova a svegliarlo. Lo accarezza, gli sussurra, lo tasta, gli dà dei colpettini, lo chiama con vari nomignoli affettuosi. Il cucciolo si solleva sulle zampe. Il performer lascia il cagnolino e gattona ancora verso il centro del palco. Lì resta di nuovo disteso sul pavimento, ma stavolta a pancia in su. Dopo circa un minuto, entrambi gli assistenti si inginocchiano accanto a lui per iniettarli nella gamba un tranquillante. Il cagnolino comincia a piangere acutamente.

Il performer, ora incosciente, è sdraiato da solo di fronte alla parete. All'improvviso si accendono le luci della stanza; l'ombra-Horus del cagnolino scompare per l'illuminazione. Il cucciolo viene sciolto e lasciato a vagare nella sala. Si attivano gli altoparlanti; si sente la voce del performer riprodotta da un mangianastri. Mentre parla, gli assistenti asciugano la pozzanghera d'acqua non più elettrificata, con il suo corpo riverso. Lo trascinano in giro, fermandosi ogni tanto. La voce tace, il corpo giace inerte nella luce. Il pubblico viene condotto fuori dalla sala e il performer riguadagna coscienza.

TESTO:

Non è facile iniziare a parlare a me stesso, / non è facile scindermi se in questo posso contare solo su me stesso. / Mettere in salvo, evacuare la coscienza in un luogo più sicuro / di dove si trova adesso. / Almeno per un breve periodo di tempo / rischiare di rinunciare a ogni possibile sostegno / e ad ogni circostanza attenuante per un esperimento. / Rinunciare ai miei vestiti, ai miei piaceri / alle pareti, agli oggetti e ai riferimenti temporali che mi circondano ora. / Assottigliarmi in suono puro, / in pura presenza dell'immaginazione, / perdere tutto ciò che mi lega a questo posto. / Perché ci sarà un momento in cui mi si potrà solo ascoltare. / Quando sentirò questa voce - / o non so nemmeno come chiamare colui che sentirà questa voce - / potrò rivolgermi ad essa? - / Quando riuscirai a sentirla / questa voce dovrebbe rassicurarti / che sta andando tutto bene, / che c'è qualcuno che veglia su di te, / che ti osserva e si prende cura di te, / e che ti rappresenta anche quando / non sarai più in grado di farlo da solo. / Qualcosa che ti avverta: / non lasciare che ti ingannino, / Signore, / non farti trarre in inganno. / Dobbiamo tornare a questo suono, / a questa coscienza, / questo è il faro, / la luce di posizione, la direzione. / Questa è la misura a cui, se necessario, / è ancora possibile adattarsi. / Sono sveglio, mi mantengo vigile, / puoi fidarti di me, non ho alternative. / Questa voce è pura veglia, niente di più, / non esisterebbe, se non fosse vigile. / E la mia vita da sveglio si limita, / che tu lo senta o meno, / a ripetere ancora e ancora: / Signore, / non lasciare che ti ingannino. / Forse per te io sono cieco, brancolo nel buio. / Sto barcollando nel mio stesso futuro, / che sei tu, / non vedo e non capisco niente, / non posso essere d'aiuto. / Ma io non sono qui per aiutarti come tu l'immagini. / Io non brancolo, non vado a tentoni. / Io non mi muovo. / Io non ti appartengo più di quanto / non appartenga a qualsiasi altra cosa. / È possibile che nel luogo dove tutto / questo viene detto / non ci sia nessuno e niente al di fuori / della mia voce. / Non ha importanza. / Anzi, / mi piace questo pensiero. / Come mi piace l'immagine di una televisione / dimenticata accesa in un appartamento vuoto; / c'è qualcuno che si prende cura della casa, / qualcuno è sveglio. / Ma è solo la televisione accesa. / Non lasciare che ti ingannino, / Signore. / Sono sveglio; / veglio su di te, / sui tuoi minuti che passano, sulla tua città. / In tutto questo tu non mi disturbi minimamente, / come non mi disturba il fluire di un fiume o la presenza di un animale. / In questa notte niente mi disturba; / sono solo. / E non voglio risvegliare nessuno e niente; / potrebbe spaventarmi a morte un altro essere vivente... / il sogno perderebbe la sua guida. / Perché solo coloro che dormono non vedono / gli altri addormentati; / ai loro occhi tutto ha lo stesso peso, tutto è vivo, / vivido e irresistibilmente mutevole, / come i sogni stessi. / Non farti ingannare, Signore. / Non posso conformarmi a te, / non posso essere alla tua mercé. / Sono diventato un segnale stradale, / che tu l'abbia voluto o no; / posso soltanto essere un puro riferimento, / qualcosa a cui fare ritorno. / Ma non per forza; / siamo indipendenti l'uno dall'altro. / Non lasciare che ti ingannino, Signore. (x2) / Ripeto questa frase; / non posso e non voglio fare altro per te. / Sono lo sguardo freddo e fisso sopra di te, / l'unico con cui si può guardare / all'essere umano senza dolore. / Non mi stuferò di questo, / né posso stancarmi. / Di ciò che stanca te non posso stancarmi, questa eventualità non è contemplata... / Io sono invulnerabile. / La consapevolezza totale della mia fragilità / è ciò che mi rende invulnerabile, / così tanto che posso rimanere in silenzio; / posso osare anch'io addormentarmi, / avere il coraggio di oscurarmi tra le / luci delle lampade accese, tutto solo - / e sopportare che il mondo rimanga indenne, intatto e senza padroni. / Ma tu non farti ingannare. / Io non mi faccio ingannare, Signore.

1 The lunch - In Memoriam Batu Khan, Tamas St.Auby, min. 1:45

2 Per una storia approfondita della Russia medievale, si veda: A. Bruckner [et alia], Storia universale: lo sviluppo dell'umanità sotto l'aspetto politico, sociale e intellettuale, Società Editrice Libreria, Milano - cap. 108

3 vd. 1, min 3:12
4 vd. 2

5 vd. 1, min 4:27
6 vd. 1, min 2:55
7 vd. 1, min 1:30

8 Eda Čufer, *Enjoy Me, Abuse Me, I Am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins*, "Situation East" in Ana Janewski [et alia], *Art & Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: a critical anthology*, The Museum of Modern Art, NY, 2018 - sez. 1, pag. 31 - traduzione mia

9 vd. 1, min 2:03
10 vd. 1, min 9:35

L'ARTE DELLA AUTO-RAPPRESENTAZIONE*

Günter Hirt, Sasha Wonders

* testo tradotto originalmente pubblicato in:

Konzept – Moskau – 1985. Eine Videodokumentation in drei Teilen. Band 1: Poesie. Band 2: Aktion. Band 3: Ateliers. Wuppertal: Edizioni S. Press 1991

La scena artistica non-ufficiale di Mosca negli anni '70 e '80 era enfaticamente "ai margini" (per citare una famosa opera di Ilya Kabakov) – ma non era esterna alla cultura sovietica. Non era una scena dissidente in senso politico o etico. I suoi componenti vivevano divisi tra la consapevolezza elitaria della propria condizione marginale e l'interesse per l' "ordinario popolo Sovietico", per il linguaggio, i rituali e la simbologia della quotidianità.

Sullo sfondo della vita sovietica ritualizzata e ideologizzata, la stessa esistenza degli artisti underground diventava oggetto di auto-rappresentazione. Pubblici artistici differenti che, nei fatti, si sarebbero esclusi reciprocamente, si combinavano qui paradossalmente in una sorta di cultura domestica di avanguardia. Il gesto trasgressivo che aveva caratterizzato le avanguardie artistiche e letterarie d'inizio Novecento incontrava qui la atmosfera intima di un gruppo di amici.

Questo abbozzo di vita artistica di avanguardia ai margini della cultura ufficiale, aveva avuto una sua immediata preistoria negli anni '50 e '60, durante il cosiddetto disgelo di Chruščëv, all'epoca delle riforme introdotte nel 1956, dopo il 20° Congresso del Partito Comunista dell'URSS. Nel 1957, in occasione del Festival Mondiale della Gioventù tenutosi a Mosca, ebbero i primi contatti diretti con l'arte contemporanea occidentale. Giovani poeti e cantautori si esibirono di fronte a un pubblico numeroso. Agli artisti che non aderivano più alla linea del Realismo Socialista, fu concessa la possibilità di esporre, seppure in rare occasioni. Case editrici e riviste letterarie cominciarono a pubblicare letteratura critica occidentale con tirature elevate. È in questa atmosfera che si cominciò a sperare in un arte senza più restrizioni. Presto, tuttavia, le imposizioni culturali e politiche tornarono a farsi sentire e si giunse a una spaccatura della vita culturale. Gli artisti e gli scrittori che si concepivano come non-ufficiali attuarono una rottura cosciente con il sistema culturale sovietico e vennero definiti nei modi più disparati: "formalisti", "astratti", "decadenti" e "borghesi".

Uno dei nuclei originari del mondo dell'arte non-ufficiale era il circolo dei poeti e degli artisti che si riuniva nel sobborgo di Lianozovo. Qui, nella stanza di Oskar Rabin in una baracca alle porte di Mosca, emerse un modello di cultura domestica che ispirerà generazioni di artisti. In questo mondo in cui la poesia e la pittura si trovavano a stretto contatto, cominciarono a svilupparsi forme estetiche che oltrepassavano i confini delle arti individuali.

Per sopravvivere alla rottura con la cultura ufficiale e creare un proprio campo di appartenenza, scrittori e artisti avevano bisogno di condizioni nuove. Proprio per questo avvenimenti quotidiani come gli incontri tra amici, l'allestimento di mostre in appartamento e le letture private acquisirono un valore importante, trasformandosi in espressioni simboliche della ricerca di forme alternative di comunicazione.

Come scrisse Vsevolod Nekrasov: "La libertà di parola, anche nel più ristretto degli spazi, era già libertà allo stesso modo in cui una cella vivente è già un organismo". Si trattava di una qualità nuova. [...] E nel 1958 Lianozovo era tra le cellule primordiali di questa libertà: uno spazio privato con uno status ineguagliabile, quello di una pinacoteca accessibile a tutti.

Una piccola stanza in una baracca che poteva essere visitata da chiunque. Una zona ad accesso libero, come diremmo oggi. Una stanza da visita. Se vuoi – vieni!

Negli anni '70, sulla scena letteraria e artistica sovietica dell'arte non ufficiale si affaccia il concettualismo moscovita come movimento artistico e filosofico a sé. I membri di questo circolo erano particolarmente interessati all'ambiente ideologico in cui vivevano. Erano affascinati dai simboli, dai miti e dai rituali della cultura di massa Sovietica e si definivano non come fanatici della morale o dissidenti politici, bensì come ricercatori culturali ed etnologi della vita sovietica di tutti i giorni. La prospettiva in cui si ponevano era quella di osservatori-partecipanti. Avevano scoperto come le arcaiche idee mitologiche del linguaggio, e il suo potere espressivo immediato fossero sopravvissuti fino al presente. Gli slogan di propaganda sembravano incantesimi magici; le celebrazioni di massa organizzate in occasione delle ricorrenze politiche potevano essere interpretate come antichi rituali tribali. Ma ad essere indagata non fu soltanto la sfera dei discorsi politici ufficiali o ufficiosi. Si esaminò l'intero spettro della cultura di massa: (le letture di consumo, le canzoni pop, la musica folk, i film), l'organizzazione della vita quotidiana (per strada e negli appartamenti), e non da ultimo l'ufficialmente disprezzato, aggressivo e osceno linguaggio colloquiale. Il concettualismo moscovita non mirava tanto a una critica politica generale della cultura totalitaria sovietica quanto a un'esplorazione dei suoi microcosmi. Con il passare degli anni, si andò delineando una mappa contraddittoria dei topoi sociali di questa cultura, sospesa tra gli appartamenti comunitari e l'Esposizione Panrusa della VDNCh (Mosca, 1957), tra i quartieri-dormitorio periferici e la Piazza Rossa, tra la provincia e la metropoli.

Come osservatori partecipanti, i concettualisti moscoviti hanno incluso se stessi nella propria ricerca. Si sono definiti in quanto parte della cultura che andavano studiando. Nei confronti dell'ambiente circostante, hanno elaborato una strategia duplice di elitario auto-distanziamento e adattamento. Quest'interpretazione ambivalente di sé – per cui da un lato ci si posizionava ai margini mentre dall'altro ci si sottometteva alle norme della cultura dominante – si tradusse in una forma pressoché unica di auto-rappresentazione. La propria esistenza come artista si trasformava in un'opera d'arte. Le conversazioni e le interazioni sociali all'interno della cerchia diventavano evento estetico. I lavori esposti negli atelier, nelle mostre d'appartamento, o in sale espositive fittizie creavano la cornice per storie, leggende e commenti sospesi in un'ambivalenza giocosa tra autenticità e stilizzazione. Le letture poetiche e le azioni artistiche divenivano per l'intera cerchia occasione di auto-rappresentazione performativa.

¹ Vsevolod Nekrasov: 'Obyzannost'znat', in: Anna Zhuravleva / Vsevolod Nekrasov: Paket, Moska: Meridian, 1996, p. 357.

LA SCENA COME OPERA D'ARTE*

Günter Hirt, Sasha Wonders

* testo tradotto originalmente pubblicato in:

Konzept – Moskau – 1985. Eine Videodokumentation in drei Teilen. Band 1: Poesie. Band 2: Aktion. Band 3: Ateliers. Wuppertal: Edizioni S. Press 1991

I video qui raccolti sono stati registrati nel 1985. Eravamo entrati in contatto con l'arte non ufficiale letteraria di Mosca nel 1982, quando quell'ambiente era ancora ampiamente sconosciuto. Il concettualismo moscovita, nato negli anni '70, era al suo apice; eppure quella corrente, resa più tardi famosa a livello internazionale dalle installazioni di Il'ja Kabakov e dai romanzi di Vladimir Sorokin, era a malapena nota all'infuori dei circoli intellettuali locali. Lo stesso si può dire di pittori come Erik Bulatov, Oleg Vasil'ev e Ivan Čujkov. Per non parlare poi di poeti come Vsevolod Nekrasov, Dmitrij Prigov e Lev Rubinstein, il cui lavoro sarebbe rimasto a lungo precluso al pubblico internazionale, non fosse altro che per la barriera linguistica. Anche le azioni e le performance effettuate in questa cerchia restavano un angolo cieco per il pubblico occidentale. Presto ci siamo resi conto come la sola traduzione dei testi non fosse sufficiente per documentare in modo adeguato lo spirito singolare di questa scena e la dimensione performativa delle sue pratiche artistiche. A partire dal 1983, abbiamo così cominciato a realizzare registrazioni audio e video in occasione di visite agli atelier, letture poetiche, azioni artistiche e conversazioni tra amici. Queste nostre prime registrazioni sono state incluse nel 1984 nell'antologia *Kulturpalast* in linea con gli standard delle audiocassette di allora.¹ Abbiamo poi pubblicato la prima versione video in una videocassetta VHS intitolata *Moskau Moskau* [Mosca-Mosca].² Una versione più estesa suddivisa in tre parti è stata prodotta dal Kunstmuseum di Berna con il titolo *Konzept-Moskau* [Concetto-Mosca] nel 1985 in occasione della mostra *Ich lebe, ich sehe* [Io vivo – Io vedo].³

La presente riedizione digitale è basata su questa versione ed è stata realizzata come una sorta di anacronismo produttivo: una ri-medializzazione della letteratura e dell'arte risalenti al periodo di registrazione su nastro magnetico nell'era degli archivi digitali.

I video [...] cercano di documentare lo spazio dell'arte nella cultura underground moscovita. I protagonisti principali sono artisti e poeti.

¹ Kulturpalast. *Neue Moskauer Poesie und Aktionkunst. Mit Tonkassette und Karteikartensammlung*. Editore e tradotto da Günter Hirt e Sasha Wonders. Wuppertal: Edizioni S. Press 1984

² Günter Hirt, Sasha Wonders: *Moskau Moskau. Videostücke*. Wuppertal: Edizioni S. Press 1984

³ Vd. Günter Hirt, Sasha Wonders: *Video-Dokumentation*, in: Hans Christoph von Travel, Markus Landert (ed.): *Ich lebe – ich sehe*. Bern: Kunstmuseum 1988, S232-242; conseguentemente rilasciato come edizione di tre parti in videocassetta VHS: Günter Hirt, Sasha Wonders: *Konzept – Moskau – 1985. Eine Videodokumentation in drei Teilen. Band 1: Poesie. Band 2: Aktion. Band 3: Ateliers.* Wuppertal: Edizioni S. Press 1991

Andrej Monastyrskij CONVERSAZIONE CON LA LAMPADA, 1985

b&n, suono, 8:59 min (EX-URSS)



Conversazione con la lampada re-indirizza l'attenzione dello spettatore dall'opera "chiusa" (il testo poetico) alla situazione "aperta" in forma di evento, entro la quale il testo si realizza concretamente (la lettura in pubblico).

Nel ciclo poetico *Ja slyšu zvuki* [Sento suoni, 1975], Andrej Monastyrskij aveva presentato poeti russi classici dell'Ottocento e Novecento, come Aleksandr Puškin, Afanasij Fet, Fëdor Tjutčev, Aleksandr Blok, Osip Mandel'stam, Velimir Chlebnikov e Daniil Charms (et al.) mentre leggevano le loro opere in contesti domestici davanti a pubblici estremamente ristretti. Esattamente la situazione che la cultura del concettualismo moscovita si trovava allora a fronteggiare. L'esperienza di leggere i propri versi a pochi intimi viene proiettata da Monastyrskij all'indietro, nel passato. Accanto ai poeti "storici", nei vari episodi fanno la loro comparsa anche vari amici della scena moscovita che vengono così integrati nella storia "canonica" della letteratura grazie all'effetto livellante della serie testuale.

Sento suoni (scritto nel 1975) segna anche biograficamente per Monastyrskij una transizione dal testo letterario alla performance. La strategia fondamentale adottata dal gruppo *Collective Actions* [Azioni Collettive], da lui co-fondato l'anno dopo, è qui già presente: l'evento artistico si fonda sulla partecipazione condivisa di un gruppo di amici.

Nella lettura-performance *Conversazione con la lampada* (1985), Monastyrskij legge il testo di *Sento suoni* incentrato sulle esperienze di lettura di altri poeti di fronte a un occhio completamente nuovo, ossia davanti alla videocamera di Sabine Hänsgen. Si tratta della prima performance concepita per essere realizzata in URSS - non sono noti esempi precedenti di videoarte.

"Seduto a torso nudo, con una lampada da tavolo tra le gambe, l'artista è l'unico soggetto di questo video. La presenza inquietante della tecnologia [...] lo fa sentire sotto esame in quanto artista. Dal momento che si trova davanti a una videocamera, "deve" fare qualcosa di artistico. Qui Monastyrskij - artista underground ignorato dalle istituzioni, che trae la propria legittimazione esclusivamente dal riconoscimento dei suoi compagni non-conformisti - è chiamato a dimostrare a una non meglio specificata entità che lui è un artista. E, benché confessi di essere spaventato dalla videocamera, io credo che sia stato ben contento di parlare di fronte a questo mezzo, che gli offriva la possibilità di parlare di sé, di aprirsi. E fintantoché si può parlare, non è poi così importante a chi."

(Antonio Geusa)

Dmitrij Prigov IL PULOTTO, 1985

b&n, suono, 5:29 min (EX-URSS)



Testo di Sasha Wonders
da: *Moscow, Concept*, 1985, Edizioni S Press

Dmitrij Prigov era un maestro della autostilizzazione, della trasformazione di sé in un personaggio artistico. Ciò era evidente già dal suo metodo lavorativo. Prigov scriveva le sue poesie secondo un piano prestabilito, quotidiano e autoimposto. Equiparava la propria scrittura poetica alla produzione di merci o di materiali ideologici, disprezzando il logoro stereotipo dell'artista come emarginato geniale, contraddicendo i cliché della "libertà artistica", e dello stile di vita *bohémien*. Prigov era un "poeta del popolo" e un cantore degli dei e degli eroi della mitologia sovietica. Distinguere tra il suo volto autentico e la maschera autoriale che si era scelto, risultava difficile persino ai suoi amici - i compagni della scena artistica moscovita da lui inclusi nel proprio esaltato *pantheon*.

Il paradosso della cultura domestica d'avanguardia, la tensione esistenziale tra partecipazione e distanza, sono serviti a Prigov da stimolo creativo per un riposizionamento delle sfere culturali: *Belyaev*, un quartiere-dormitorio all'estrema periferia meridionale di Mosca, è divenuto il centro della metropoli, mentre il blocco di case in cui è vissuto l'autore è diventata la "città capitale" e il suo appartamento al settimo piano - in punto di contatto tra "Il poeta e il popolo".

Prigov ammetteva la deliberata povertà del suo linguaggio, la programmatica banalità delle sue immagini poetiche, del lessico, del metro e della rima. Era consapevole dell'arcaicità che caratterizzava il linguaggio quotidiano. Nella retorica degli slogan di Stato non meno che nei battibecchi stradali, percepiva gli archetipi degli esorcismi e dei canti religiosi.

L'unione di banale e archetipico è evidente nel suo ciclo poetico dedicato al *Militsaner*, [Il miliziano, o poliziotto, o ancora "pulo", per utilizzare il termine coniato dal traduttore italiano Alessandro Niero, V. P.], che è diventato una sorta di leggenda. Il *Militsaner* era una figura centrale della mitologia sovietica, un'entità onnipotente e transindividuale, sia per i suoi alleati che per i suoi oppositori. [...] Anche i caratteri temporali e spaziali del mondo governato dal *Militsaner* assumevano dimensioni mitiche. Universale ed eterno, aveva un centro inamovibile: Mosca, la misura di tutte le cose, le nazioni e le ere.

Testo di Boris Groys
da: *The Total Art of Stalinism*, Princeton University Press, 1992

Il primo scrittore a prendere una radicale posizione post-utopica fu lo scultore e poeta Dmitrij Prigov che, come Il'ja Kabakov ed Erik Bulatov, divenne una specie di figura di culto delle cerchie culturali di Mosca. Nel suo notissimo ciclo poetico *Militsaner*, Prigov in effetti si identifica o, meglio, gioca con la possibilità di identificare il potere della parola poetica e il potere della parola di Stato. Il *Militsaner* è ritratto come un simil-Cristo che unisce il cielo e la Terra, la legge e la realtà, la volontà umana e quella divina.

[...] Prigov si ispira alla mitologia degli anni '20 e dell'età stalinista, alla glorificazione della milizia in *Bene!* di Majakovskij e nel libro in stile *kitsch* del poeta Sergej Michalkov *Lo zio Stëpa è un militsaner*.

Questa ispirazione è tutto fuorché ironica. Prigov è cosciente che il suo tentativo di catturare le anime degli altri attraverso la poesia è intrinsecamente connesso al mito del *Militsaner*, in cui riconosce il suo rivale più temibile.

[...] L'impulso poetico in quanto aspirazione verso l'"ideale", l'"armonia", che desta "sentimenti gentili", è manifestazione della volontà di potere dell'autore. Il poeta riconosce il proprio doppio nell'immagine che sembrerebbe essere a lui più distante, perfino opposta, ovvero il *Militsaner*. Questo riconoscimento, tuttavia, non implica che Prigov ricorra a posizioni anarchiche o alle estetiche discordanti della protesta per esprimere il suo dissenso. Questa strategia è stata già testata dalla cultura, ed è stato dimostrato che l'intento poetico originale, proprio perché deve agire sull'anima, sul mondo o quantomeno sul linguaggio, richiama intrinsecamente l'ordine divino anche quando sembra negarlo.

[...] Prigov conserva e tematizza esplicitamente il legame tra l'elemento poetico e l'ideologia politica e tra l'elemento poetico e la volontà di potere. Egli stesso indossa talvolta il berretto del *Militsaner* quando si rivolge al pubblico con appelli alla gentilezza e alla buona educazione. Qui il desiderio avanguardista di riduzione di sé e delle proprie risorse è scambiato con il suo opposto, perché si mira piuttosto a oltrepassare limiti imposti tradizionalmente al ruolo del poeta, a sfruttare la "sommiglianza tra genitori e figli", alla maniera di Komar e Melamid per creare il simulacro di un culto della personalità autonomo, ma improntato a quello di Stalin al fine di sfuggire al suo potere per così dire, "dalla porta di servizio".

Lev Rubiņštejn IL POETA E LA FOLLA, 1985

b&n, suono, 9:33 min (EX-URSS)



Verso la metà degli anni '70 il poeta moscovita Lev Rubiņštejn ha cominciato a scrivere tutti i suoi testi, frase per frase, non più su fogli bensì su schede bibliografiche - un supporto cartaceo a lui certamente familiare, dal momento che all'epoca lavorava come bibliotecario. L'unità monolitica della forma-libro si disintegra così in una pila instabile di cartoncini tenuti insieme solo dal gesto dell'autore (ironicamente scritto da Lev Rubiņštejn con la "a" maiuscola) che ne dà lettura nel corso di performance tenute generalmente di fronte al pubblico ristretto dei suoi amici concettualisti. Le letture di questi testi si trasformavano in azioni minimali in cui l'autore, con un gesto teatrale elementare, leggeva il contenuto di ciascuna scheda, capovolgendola poi sul tavolo. Ne risultava un'enfaticizzazione della discontinuità fisica tra le unità del testo, finalizzata a trasferire l'attenzione degli astanti dal contenuto verbale al processo della fruizione.

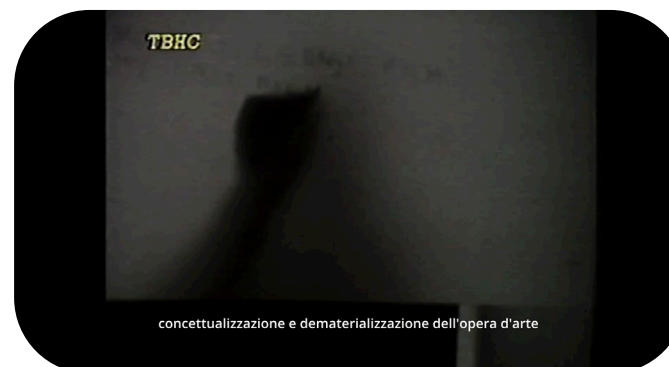
Designati come parte di una *Cartoteca* potenzialmente infinita, i testi su schede di Rubiņštejn sono caratterizzati da un uso magistrale dell'espressione linguistica *trouvé*: lungi dal dar voce all'individualità del poeta, sono assemblati sulla base di frammenti extra-autoriali molto eterogenei fra loro: versi strappalacrime in rima, formule burocratiche, comunicazioni di servizio, slogan ideologici e stralci di conversazioni quotidiane. Veicolati dal medesimo supporto, tali segmenti testuali finiscono inevitabilmente per essere assimilati gli uni agli altri. Come osservava l'autore:

Ogni scheda è sia un oggetto che una unità ritmica universale, che equipara tutti i gesti del discorso - da un'elaborata affermazione teoretica a un'interiezione, da una direzione registica a un frammento di conversazione telefonica.

Ne *Poet i tolpa* [Il poeta e la folla], testo scritto poco prima della registrazione video, Rubiņštejn fa riferimento sin dal titolo all'omonima poesia di Aleksandr Puškin (1828), che affronta il tema romantico dell'incompatibilità tra il mondo artistico e creativo e la banalità quotidiana. Qui Rubiņštejn ricomponde la frattura e "disperde" la poesia nella quotidianità, ricopiando sulle sue schede frammenti di conversazioni e scambi di battute origliati nelle case e per le vie di Mosca.

Vladimir Kopicl SENZA TITOLO, 1972

b&n, suono, 2:21 min (EX-YU)



Frammenti di testo tratti da un'intervista
a Vladimir Kopicl di Gordana Draganić Nonin¹

Vladimir Kopicl ha debuttato nell'ambiente artistico jugoslavo nel 1970 come concettualista, nel gruppo concettuale *Kód, (E e (E-Kód)*. Questo collettivo si dedicava, da una parte, ad esperimenti analitici nel dominio del testo e del linguaggio, mentre dall'altra indagava la tridimensionalità del post-oggetto, ovvero la dematerializzazione dell'oggetto artistico. A tale proposito: "un ruolo particolare era svolto dall'arte politica, impegnata a svelare le restrizioni sociali (del partito) che minacciavano direttamente l'autonomia dell'attività artistica", per citare la studiosa Nebojsa Milenković.

[...]
Nel saggio *Letteratura e rovina* che "apre" il tuo libro omonimo con il sottotitolo "Interazioni transculturali", scrivi che in questi tempi nuovi dovresti fare qualcosa "che segni e storicizzi tutto ciò che esiste, una specie di riattualizzazione di quello che è già entrato nel sentiero della non-esistenza". Diciamo - "la letteratura". Abbiamo veramente seppellito l'avanguardia "in un loculo appropriato del cimitero modernista, accanto ai suoi genitori, cioè originalità e autorialità"?

Entrambe le sagge frasi che hai decorato con il punto interrogativo riflettono i pensieri di tecnofili disillusi, critici cyberpunk e lucidi post-situazionisti della pseudo-cultura planetaria, dei media e di tutte le tipologie di altre spettacolarità che sono ampiamente contenute nel nostro sistema culturale, europeo e non solo. Io ne ho parlato in dettaglio in questa raccolta di saggi su argomenti diversi, ricordando a chi lo ha dimenticato che l'arte non può esistere senza gli artisti, senza la ricerca per l'innovativo, e che la creatività non può essere assimilata agli obiettivi delle cosiddette politiche culturali con i loro indirizzi e temi assegnati in anticipo cui gli artisti dovrebbero conformarsi, riducendosi a volontari obbedienti, ed economicamente convenienti.

[...]
Tu hai citato nella tua prima raccolta di poesia Ludwig Wittgenstein ("Laddove il linguaggio ci porta ad intuire il corpo, e non c'è in realtà nessun corpo, ci piacerebbe che là ci fosse lo spirito") e poi, quarant'anni dopo, lo hai nuovamente citato durante il convegno "Il linguaggio che ci unisce e ci separa" concludendo che il mondo non è più concepibile in un solo linguaggio. Tu sei stato tra i primi concettualisti che, sulla scorta di Wittgenstein, hanno avvertito la necessità di distinguere il linguaggio del discorso parlato e dalle sue applicazioni pratiche. Come ti posizioni rispetto all'attuale *Dichiarazione del Linguaggio Comune*?

Tutto ciò che porta all'unità, planetaria ma anche regionale, è molto meglio di ciò che non porta a niente.

¹ "Gentle macho in retreat", intervista pubblicata sul settimanale VREME, il 9 settembre 2020, <https://vreme.com/en/kultura/inezni-macho-u-uzmicanju/> (url consultato l'ultima volta il 24/07/2025)

Akademia Ruchu EUROPA, 1976

film beta digitale, colore, suono, 3:37 min (POL)



Descrizione tratta da:
Academy of Movement. City. Field of Action, ed. M. Borkowska, Warsaw 2006.

Realizzata non solo a Varsavia, ma anche a Danzica, Olsztyn, Bydgoszcz, Łódź, Cracovia, Lublino, Poznań e Breslavia, la performance *Europa* trae ispirazione dall'omonimo "poema per immagini" di Anatol Stern, tra i testi più importanti e radicali dell'avanguardia polacca. *Europa* uscì in forma di libro d'artista nel 1929, grazie alla collaborazione con l'amico costruttivista Mieczysław Szczuk e con una copertina di Teresa Żarnower. Opera eclettica che combinava motivi suprematisti e dadaisti, ma anche elementi prelevati dall'estetica costruttivista e funzionalista, *Europa* fonde fotomontaggi e disegni con il testo di Stern, denunciando da una parte il dilagare dei nazionalismi, dall'altra le disperate condizioni di vita del proletariato. Non a caso, al centro del libro (di formato quadrato, in un esplicito rimando alle tele suprematiste di Kazimir Malevič) v'era una mappa nera dell'Europa con la scritta S.O.S. La lettera O coincideva significativamente con la posizione geografica della Polonia.

A poco più di trent'anni di distanza, il collettivo Akademia Ruchu (fondato a Varsavia nel 1973) riprende il testo di Stern, diffondendolo o, meglio, letteralmente disperdendolo nello spazio urbano.

"All'improvviso nel 1976, l'anno delle proteste operaie brutalmente represses a Ursus e Radom, il poema di Anatol Stern "Europa" era tornato d'attualità. Nel corso delle nostre azioni di strada, in genere condotte su vie pedonali particolarmente frequentate, i singoli versi del poema, ricopiati su cartelli, venivano mostrati agli spettatori da attori che, correndo, uscivano fuori dal buio, illuminati dai fanali di un'auto e accompagnati dal rumore di un clacson. Ogni volta che si ricostruiva un verso, i cartelli venivano gettati ai piedi della folla che si era assiepatata. Si creavano così nuove combinazioni aleatorie di parole, nuove configurazioni semantiche. Al termine della performance, quando i fanali erano spenti e i clacson tacevano, capitava spesso che alcuni tra gli spettatori raccogliessero i frammenti più significativi, portandoli poi in giro per la città, o appoggiandoli ai muri".

Europa di Anatol Stern
traduzione frammento poesia versione pubblicata nel 1929¹

EUROPA

ABC / abbecedario del massacro / dello sporco dei pidocchi degli incendi / e della misericordia / stati uniti / e – argentina, brasile, cile / stati in lotta fenomeni e noumeni / eternità e nullità - / due grassi pugili che vincono sempre.

Noi / che divoriamo carne / una volta al mese / noi - / che respiriamo lo zolfo / lo zolfo prezioso / come l'aria - / noi / che trasciniamo per le vie una sfilza di pance gonfiate, / che con pugni impotenti / riempiamo le tasche - noi - / perderemo / perderemo / perderemo / come sempre!!!

Ci nutrono / ci nutrono / ci cacciano in gola / trichinelle di cinquecento metri / di prediche / pallide tenie / di giornali / dolci / corrosivi / bacilli di parole / ci cacciano in gola / la confraternita avida / di pennivendoli / di presidenti / di ministri dell'istruzione / cina d'occidente!!! /

Smetti di avvelenarci / noi non siamo topi / oh, se solo potessimo essere una proletaria schiera di ratti / potremmo / mordere / le bianche / carose / dita / che ci offrono / senza sosta / una bianca polvere / avvelenata / pagine consunte / una grande / pioggia / di riunioni / messaggio di propaganda / vangelo del terrore - / un abisso / in cui ci gettiamo / non potendoci gettare / in cielo.

la sola / santa / disciplina / dell'umanità

film della guerra mondiale / registi / operatori / ciechi / sottotitoli tutti sfocati impossibile da comprendere / la gesticolazione urlante / di un miliardo di braccia la recitazione sovraccarica degli occhi degli attori / film di follia ripieno di vermi / di cifre / che non spiegano niente / sprizzanti / odio angoscia di parole / che tutte / tutte / sono rosse ma chi / ma chi / lotta per il cuore emancipato dell'uomo / più caro di tutte le Slesie del mondo / di tutte le indipendenze?!
[...]

¹ Franck Jedrzejewski, Malgorzata Perigot-Gryglewicz, *Le futurisme polonais – Poesie, Manifestes, Declarations*, Volume 2, 1918-1924, Brill, e-book 2024 ISBN 9789004726635
<https://brill.com/display/book/9789004726635/BP000013.xml> (url consultato l'ultima volta il 31/07/2025)

Tomislav Gotovac POINT BLANK. WAR ART, 1992

colore, suono, 9:37 min (EX-YU)



Invitato a partecipare nel novembre 1991 alla mostra *Per la difesa e il rinnovamento della Croazia* presso il Pavillon delle Arti a Zagabria, Tomislav Gotovac prepara tre manifesti e aggiunge a mano in corsivo:

NE HO PIENI I COGLIONI
di comunisti e serbi
TOMISLAV
Gotovac

NON ME NE FREGA UN CAZZO
di Josip Broz Tito, della fratellanza e dell'unità
TOMISLAV
Gotovac

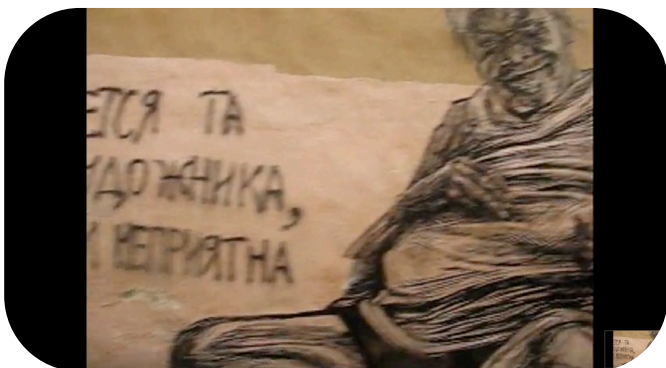
E QUINDI DIO MI FOTTA PURE
questa è Croazia
TOMISLAV
Gotovac

Un'attitudine analogamente nichilista affiora nella performance che Gotovac tiene solo pochi mesi dopo, il 31 gennaio 1992, alla Karas Gallery Salon di Zagabria. La guerra che insanguinerà la Jugoslavia per un decennio è appena cominciata. L'artista con una bomboletta spray scrive sulle pareti della galleria dapprima parole come NEW YORK, HOLLYWOOD, STELLE E STRISCE, U.S.A., GEORGE BUSH, poi, dopo averle racchiuse all'interno di una cornice, le sostituisce con le nuove parole d'ordine della propaganda nazionalista croata: VUKOVAR, ŠKABRNJA¹, ROSSO BIANCO BLU (i colori nazionali), CROAZIA, GIOVANNI PAOLO II. Trasferendo i graffiti dalla strada allo spazio protetto della galleria, Gotovac inscena ad *usum* del pubblico convenuto una pubblica abiura del suo filo-occidentalismo di artista concettuale. L'"arte in tempo di guerra" (per citare il sottotitolo dell'azione, "war art") finisce anch'essa per adattarsi allo "stato d'eccezione" creatosi.

¹ Villaggio della Dalmazia la cui popolazione nel novembre 1991 fu in parte massacrata dall'esercito popolare jugoslavo e dalle truppe paramilitari serbe.

Kirill Medvedev LIVE LONG, DIE YOUNG, 2012

colore, suono, 3:02 min (RUS)



"Cosa occorre per violentare la cultura di strada?
Una amministrazione municipale che finanzia la street art"

Laboratorio di azionismo poetico, 2012

Così in un post sul blog¹ i componenti del Laboratorio di azionismo poetico reagivano all'organizzazione da parte delle autorità di San Pietroburgo del festival Artprospekt, da loro interpretato come un tentativo di trasferire l'opera di giovani e selezionati "pittori da cavalletto" dalle gallerie alle strade, spacciandola per street art. Di fronte a questa strategia di depoliticizzazione di murali e graffiti, tanto maggiore era stato lo stupore da parte di alcuni membri del collettivo nel trovare sparse nei cortili intorno alla prospettiva Litejnyj scritte sui muri che citavano i versi del poema di Kirill Medvedev *Zhit' dolgo, umeret' molodym* [Vivere a lungo, morire giovane], pubblicato l'anno prima nella collana Kraft dall'almanacco Translit e dalla Libera Casa Editrice Marxista. Qui l'autore ricostruiva il (fallito) tentativo di intervistare insieme all'amico artista Nikolaj Olejnikov il regista francese Claude Lanzmann. I due attivisti di sinistra avrebbero voluto interrogarlo a proposito della "Holocaust Industry" (Normann Finkelstein) e della tendenza visibile già all'epoca di sfruttare la memoria della Shoah per legittimare la politica dello Stato di Israele. Ma Lanzmann evitò di rispondere a ogni domanda a tale riguardo. Pensato per essere scandito, il testo di Medvedev, con il suo ritmo spezzato, incarnava il programma dei giovani russi di sinistra dell'epoca, per cui "la politica è al centro della vita come ferita della Storia". E la sua disseminazione nel contesto urbano, documentata dal video, sembrava mettere in pratica il motto del Laboratorio di azionismo poetico: "La poesia o è per tutti, o non è"

Nella pagina accanto,
Traduz. della poesia di Kirill Medvedev *Live Long, Die Young*, 2011

Tanto tempo, tante macchine / tanto denaro e così tanto amore. / Fa davvero caldo e davvero freddo. / Ma la temperatura si approssima allo zero, il regista Lanzmann rilascia un'intervista / ammettiamolo, senza passione. / La rilascia un intellettuale / un tenero amico di Simone de Beauvoir, / uno stretto collaboratore di Sartre.

Ma questo dopo. Per ora / il Primo Canale / lo riprende di fronte / nella stanza accanto / e frammenti di frasi / ci raggiungono.

Il suo film di nove ore / sulla Shoah / lo hanno visto in ogni Paese - / di notte, accatastata in silenzio, / la gente si addormenta e nel dormiveglia / un incubo intasa il cervello e / la voce di un ospite importante / si insinua e si dissolve.

Si insinua, si dissolve, / nel foyer / la bellissima / Camilla, va e viene / si siede sul divano / e dopo se ne va.

L'assistente del diplomatico culturale / dell'Ambasciata Francese / anche lei è qui. / E lei che organizza per me e Kolya / l'intervista con Lanzmann. / E pure giovane e bella. / Un po' più grande di noi / ma sembra ancora più giovane. / Anche se io e Kolya siamo così belli / che non vogliamo sembrare più giovani. / Uno di noi ha trentatré anni, / l'altro trentaquattro. / Ma il meglio di noi / dobbiamo ancora darlo / siamo solo all'alba / del nostro potenziale creativo.

Siamo come Lanzmann / che a diciott'anni / si iscrive al Partito Comunista / Francese.

S'iscrive non perché / abbia letto Marx o Lenin / ma perché glielo propongono i suoi amici / della Resistenza.

Siamo come Lanzmann / che piange quando / muore Stalin.

Piange non per amore / di Stalin / ma perché è / un sentimentale: vede i marinai / sovietici / ammainare le bandiere, / e pensa / al popolo sovietico / che ha incassato / il colpo più tremendo / e spaventoso della guerra.

Siamo come Lanzmann / che nel 1949 / conosce / Simone de Beauvoir e Sartre. Inizia a collaborare con la loro rivista / "Les temps modernes". / E a tutt'oggi / è il capo-redattore / di quella rivista.

Siamo come Lanzmann / che nel 1972 / gira il film / "Perché Israele" / che, per citare l'Enciclopedia / "Non elude questioni spinose".

Abbiamo stabilito tutte le domande / prima dell'intervista. / È come avere dentro / getti d'acqua calda e fredda, / la temperatura è intorno a zero.

Nel frattempo penso a Kolya, / a quanto sia un artista audace. / Nel senso che artisti radicali / se ne trovano ovunque / ma un artista così audace / no, è difficile. / L'audacia di un artista, / penso, / è una dote molto interessante.

Ma adesso il Primo Canale se ne va, / Kolya si toglie il giubbotto con i teschi / e si stempera tutto per le riprese. / "Noi siamo i rappresentanti della Sinistra" / Lanzmann abbassa lo sguardo stanco: / adesso inizieranno con Israele.

Ma Kolya, dopo aver fatto / un po' di pubblicità al suo gruppo, / interroga invece Lanzmann / sull'Arte monumentale: / "L'arte / Monumentale / che forma dovrebbe / avere oggi?" "E che ne so?" - / risponde Lanzmann / - "Non ci può essere / nessuna / Arte Monumentale / oggi. / Il mondo è a pezzi. / Per un'opera monumentale / c'è bisogno di / un'immagine / complessiva del mondo."

"Ma lei / ha realizzato un'opera / monumentale. Forse / avrà qualche idea / a riguardo?"

"Non ci ho mai pensato. / Sono un artista, capite? / Io non penso secondo queste

categorie. E voi chi siete, / comunisti? / La Rivoluzione è affar vostro. / Perché chiedete a me / dell'Arte / Monumentale?"

Le domande le facciamo noi.

Le domande le facciamo noi.

Qui

le domande

le facciamo

noi. [...]

Nell'aria di ferro / di Mosca. / Edelman, Markelov, / Pečerskij sono con noi. / Medvedev l'Orso Ebreo, e Jeff "Pupazzo di Neve" Monson - così ci chiamano / in città.

"In qualità di chi / ha girato quel film? / In qualità di Francese, di Ebreo, / d'intellettuale? / Oppure di membro / della Resistenza?"

"Lo ripeto. / Volevo..."

"Il termine / 'Industria dell'Olocausto' / le dice qualcosa?"

"Cos'è?" / (Avevo avvertito / Kolya che Lanzmann / non avrebbe capito / o avrebbe fatto finta / di non capire / cosa significhi).

"Per Industria dell'Olocausto / in genere si intende / lo sfruttamento della memoria / della Shoah / durante la Seconda Guerra Mondiale, / in particolare per legittimare / lo stato di Israele."

La traduttrice / comincia a / preoccuparsi. / Ci sospetta di / anti-Semitismo.

Ma noi siamo come Lanzmann

che arriva

a Mosca

e ci rilascia questa strana intervista, / senza rivelare i suoi segreti. / Molto riservato, / anzi, duro come un muro, / questo ragazzo la cui giovinezza / si riflette nelle nostre fisionomie / scure.

Lo stesso Lanzmann / ha realizzato / molte interviste: / con Franz Suchomel, / Unterscharführer delle SS, / con Jan Karski / e altri.

Sa molto bene / come spingere / gli intervistati / a confessare o a raccontare questo o quello / il tutto utilizzando / la sua autorità morale.

E qui, gradualmente, / nelle parole di questo Maestro / dell'intervista, / si delinea quella posizione dell'artista / che ci risulta sgradevole. / "Io, sapete, ho soltanto messo insieme / qualcosa. / Mi interessano / le esperienze umane. / Le idee e le ideologie / non sono il mio campo."

No, in effetti di artisti che / sostengono questa posizione ce ne sono parecchi. / E non ci interessano per niente. / Mentre Lanzmann, da una parte, / sfrutta la posizione / dell'artista che lavora con / le emozioni, i ricordi, / le testimonianze / sue e delle altre persone / e quindi più con le emozioni / che con i documenti.

Dall'altra sapeva benissimo / che il suo film / sarebbe stato recepito / come una dichiarazione politica, / che si sarebbe ritrovato al centro / del dibattito / intellettuale e socio-politico.

Influire sui sentimenti delle persone, / come artista e, allo stesso tempo, / rifiutare il coinvolgimento / delle spiegazioni razionali, / che si pretendono da un intellettuale - / è un po' come utilizzare / l'"inconoscibilità" della figura di Hitler / o la Shoah / come argomento politico - / e in questo consiste / l'ipocrisia vergognosa / di Lanzmann e come salvarsi / da questa vergogna / l'anziano Lanzmann / non lo sa.

Ma noi si e glielo diremo sicuramente: / occorre parlare di Israele. / Occorre

parlare di Israele / è questo il segreto dell'immortalità / è questa la ferita bruciante della vita / ed è Lanzmann che l'ha capito / lui lo sa che la politica è nel cuore / della vita come ferita della Storia. / Un trauma che non serve a nessuno / e da cui non si scappa.

...Non si dimentica la politica / non si strappa Israele / dal cuore, / perché la politica / è sempre accanto / e la Palestina è una ferita sanguinante / che dice: / la politica / è sempre vicina. / Non la eviti andando / al supermarket, / non puoi nasconderti / dietro delle belle parole. / E il vecchio Lanzmann / lo capisce / sa che la politica è nel cuore / della vita come ferita della Storia. / Ignorando / le sue stesse cognizioni, / l'apoliticità / porta al marasma.

(Soltanto dopo avrei trovato / questo passaggio / in un'intervista di Lanzmann / a Der Spiegel: Spiegel: lei scrive che / il medico militare israeliano / che l'ha visitata / prima di farla volare su un caccia / ha detto che lei potrebbe vivere / fino a centovent'anni.

Non ha paura della morte / adesso che ha una certa età? Lanzmann: io non ho un'età. / Penso costantemente alla morte, / inclusa la mia. / Al contempo / tutto ciò rimane / assolutamente irrealista. / Come ho già detto / a contare è soltanto la vita)

"Il termine / 'Industria dell'Olocausto' / le dice qualcosa?"

"Non voglio / parlare / di Israele. / Lo ripeto: / voi pensate / secondo / categorie astratte."

"Sì, ma il suo film / ora rientra / nel dibattito / intellettuale - / sull'unicità / della Shoah / sul supposto / anti-Semitismo / dei Polacchi. A molti / è parso che / il suo film / smascheri / Polacchi / come anti-Semiti."

"Israele esiste / sotto una pressione / disumana. / Il suo esercito deve essere giudicato / secondo parametri differenti. / Il carro armato israeliano Merkava / è stato prodotto / in condizioni assolutamente impossibili. / I carristi israeliani / amano i loro Merkava, / sono obbligati ad averli / sempre pronti. / E voi, / invece di inseguire / teorie astratte, / piuttosto provate / a creare opere d'arte..."

E giù a delirare. Il regista è stanco. / È tempo di riposare. / "Comunisti? Io vi conosco: / Rivoluzione e Lubjanka"² / Il diplomatico ci avverte - / il nostro tempo / è quasi scaduto. / Solo un minuto, / l'ultima domanda / semplicissima / è quel che ci serve / per giudicare questo / grigio vegliardo. Per morire giovane / gli è rimasto un minuto. Ma cosa ci dice quella nebbia / nello sguardo? / Frasi interrotte e confuse, / un secco, muto rifiuto? "Forza ragazzi, resistete. Siate forti ancora una volta. I comunisti non si arrendono mai."

¹ <https://poetryactionism.wordpress.com/>

² Riferimento alla polizia politica sovietica.

Katalin Ladik POEMIM, 1980

colore, suono, 8:56 min (EX-YU)



Fin dagli anni Sessanta Ladik ha utilizzato il proprio corpo come strumento per rendere visibile l'elevato livello di politicizzazione del corpo femminile in quanto entità biologica e sociale (nonché proprietà nazionale), relazionandosi alle aspettative esterne e concettualizzando la posizione della donna poetessa e artista all'interno del sistema patriarcale.

24

Nella performance *Poemim* (1978), ripetuta varie volte sia in Jugoslavia che in Ungheria e documentata attraverso il medium fotografico, l'artista nata a Újvidék (Novi Sad) nel 1942 distorce dimostrativamente il proprio volto contro una lastra di vetro per contravvenire agli imperativi estetico-sociali: essere bella, sorridente, accattivante. La deformazione grottesca del viso — come ha evidenziato Emese Kürti — è anche un atto programmatico di decostruzione della propria immagine pubblica, identificata con la "poetessa nuda" di *Shaman Poem* (1970). L'apparente distruzione del volto diventa qui atto di riappropriazione e rivendicazione della propria persona, "alienata" dalle precedenti performance. Nel video in mostra, realizzato grazie alla collaborazione di Bogdanka Poznanović, Ladik, sfruttando in modo ludico il contrasto fra un'esteriorità perfettamente conforme agli standard di bellezza e i propri esasperati comportamenti da freak, esplora ulteriormente la gamma di possibilità offerte da ciò che appare inappropriato o, addirittura, pericoloso.

"Bogdanka [Poznanović], anche lei un'artista multimediale, filmò la mia performance sulle scale dell'Accademia di Belle Arti [di Novi Sad], in condizioni di lavoro spaventose. Io avevo messo insieme vari elementi di alcune mie performance precedenti. Il tema di fondo era la relazione fra l'artista e la sua opera e anche qui, come in una mia poesia, Gyere velem a mitológiába [Entra con me nella mitologia], divento un androgino: prima mi trasformo nell'opera coprendomi di vernice spray bianca, poi mi ribello contro il mio creatore e vado in pezzi. Tuttavia, quando il rivestimento di gesso si sgretola e si stacca dall'opera, che poi è l'artista, lei invecchia di mille anni in un secondo. E questo è il prezzo da pagare per la sua libertà"

(Katalin Ladik)

25

Orbitā (Semēn Chanin, Artūrs Punte, Vladimir Svetlov, Sergej Timofeev) FM SLOW SHOW, 2012

colore, suono, 4:57 min (LVA)



Molte performance degli *Orbitā* sono delle sceneggiature compositive costituite da moduli più che dei programmi scritti e, a seconda delle occasioni, includono elementi come poesie, lingue e suoni differenti. Nel caso di *FM Slow Show*, le onde delle radio locali della città (sulla banda FM) in cui ha luogo la performance svolgono un ruolo importante in ogni iterazione data.

Dalla conversazione in occasione del festival TEDx Talk di Riga (13 giugno 2013)

Artūrs Punte: Ci piacerebbe parlare del genere della lettura poetica. Come sappiamo, è un genere piuttosto arcaico, e la figura del poeta che legge di fronte a un pubblico è sempre indifesa e toccante. Sin dai tempi di Omero, i poeti hanno cercato un modo per presentare questa fragile poesia al pubblico. Hanno abbracciato la lira o la chitarra, hanno fatto ricorso ai più svariati espedienti, poiché il dono della parola, a differenza del talento musicale, drammatico o visuale, è dato più o meno a ciascuno di noi...di conseguenza, il poeta che si presenta di fronte a un pubblico ha bisogno di una cornice speciale.

Sergej Timofeev: Nel nostro tempo, catturare l'attenzione del pubblico è ancora più difficile, perché siamo bombardati di informazioni in continuazione e da tutte le parti. Perciò consentiamo la ricezione soltanto di una parte di queste informazioni, filtrando brutalmente tutto il resto. Ma se intercetti soltanto il cinque per cento di una poesia, non funziona. "Essere o non essere" diventa "Es". Non basta. Quindi agli ascoltatori deve essere data l'opportunità di sintonizzarsi, di cambiare il loro ascolto, di adottare una modalità diversa di percezione. Per questo cerchiamo di creare un ambiente speciale in cui sia possibile captare il nostro segnale. Proprio come quando con un ricevitore radio cerchi d'intercettare la giusta lunghezza d'onda girando la manopola. E così gradualmente ci è venuta l'idea di questo show, *FM Slow Show*, una performance poetica in cui testi, rumori selezionati, frammenti di trasmissioni di stazioni radio presenti in quel momento nell'etere sulla banda FM, tutto questo proviene dalle radio. Ovviamente ci sono molte interferenze, molti rumori che per l'appunto possono essere filtrati, isolando così la musica e il testo poetico, che arriva proprio come il segnale di una stazione radio indipendente.

Jurij Lejderman & Andrej Silvestrov BIRMINGHAM ORNAMENT, 2010

colore, suono, 5:40 min (UKR)



Frammento 36. Sponde del fiume Angara
Frammento 74. Berlino
Frammento 8. Mosca

"Sono anni ormai che Andrej Silvestrov e Jurij Lejderman lavorano a un progetto epico chiamato *Birmingham Ornament*, una serie di sketch surreali (spesso provocatori dal punto di vista politico) che, in teoria, possono essere disposti e riorganizzati a piacimento. Il film comprende diverse linee narrative, ciascuna delle quali è stata girata con uno stile specifico in diversi angoli del pianeta. Tutte le linee si intrecciano per formare una dichiarazione comune che esprime una critica alla civiltà moderna [...]. Non c'è dubbio che si tratti di un'opera poetica altamente multidimensionale e sfaccettata. Qual è allora il suo soggetto? Il linguaggio poetico. Più precisamente, il linguaggio poetico così come lo immaginavano i futuristi: un linguaggio che deve portare alla redenzione, a una vita migliore. [...]

E all'origine di tutto troviamo il "programma" di Lejderman, che consiste fondamentalmente nella trasformazione della geopolitica in geopoetica, ovvero nell'idea di trasformare l'etnia, la politica, interi popoli in oggetti inesistenti, qualcosa di simile a scatole, grumi, armadi...'

Per Lejderman occorre trasformarsi in un soggetto che abita un mondo poetico piuttosto che quello reale (politico, sociale, culturale). La vita individuale dev'essere collocata interamente in questo mondo poetico: bisogna sviluppare un'esistenza impermeabile alle realtà inferiori della vita (quella ordinaria, che il film definisce 'fottuta'). Il 'manifesto' di Lejderman ci informa inoltre che la poesia stessa deve rimanere in forma embrionale, senza germogliare in alcun modo.

Da una parte *Birmingham Ornament* è la continuazione della tradizione avanguardista d'inizio Novecento — un nuovo tentativo di realizzare ciò che il Futurismo, il Surrealismo e altri movimenti non sono riusciti a compiere. È un'avanguardia che ha cent'anni: dopo 'cent'anni di solitudine' riemerge ancora una volta. E questa "ricomparsa" è un neo-surrealismo o una neo-avanguardia, cioè un nuovo sforzo verso un linguaggio poetico che finalmente superi questa "fottuta vita", tutto ciò che rende l'uomo sottomesso alla politica, alla società, ecc.

Al contempo però per Lejderman è impossibile inventare un linguaggio surrealista che non si trasformi in magia nera, che non diventi di natura fascista, che non germogli come l'erba, intrappolando la gente e trascinandola in una sorta di partigianeria sociale o politica. Per evitare che ciò accada, l'artista deve impedire che questo linguaggio sbocci: non appena l'ha delimitato, deve sopprimerlo. E questa soppressione richiede un'ulteriore tecnica, quella della riflessione, in cui qualcosa viene 'catturato' e immediatamente abbattuto, capovolto, cancellato.

[...] Solo questa intersezione di linguaggi diversi, che si interrompono a vicenda, può aprire la strada a un linguaggio poetico che si tiene sotto controllo, impedendo a se stesso di sbocciare in un'espressione fascista: 'Non si tratta di un postmodernismo sciocco, né di una proliferazione di idee ugualmente valide, ma di piantine che non germoglieranno mai, non diventeranno mai erba'.

Come sottolinea Lejderman, 'l'importante è continuare ad accumulare agglomerati in questo mondo, dove tutti, alla ricerca della felicità, cercano una qualche forma di sollievo, disprezzando l'agglomerato'. Si tratta di agglomerati linguistici che diventano un ornamento grazie al quale è possibile spezzare l'inerzia, la stanchezza, l'assorbimento nella squallida vasca da bagno della vita reale che non lascia spazio alla poesia. [...] Ciò comporta una critica nei confronti dei 'fondamenti sociali' che hanno prevalso finora in tutta la letteratura russa, perfino tra i suoi esponenti 'assurdisti' come Daniil Charms o Aleksandr Vvedenskij: '...tutti quegli appartamenti comunitari, i colpi alla porta, polizia, aprite....E se facessimo sparire questa patina sociale come la pioggia, come una giacca smarrita? Se trasformassimo quell'appartamento comunitario in non so che cosa? Allora otterremmo quel pezzo di legno che di per sé non è nulla, ma che può essere qualunque cosa'".

(Uri Gershovich)

Roman Osminkin RAGIONI PER CUI ALCUNI POETI..., 2013

colore, suono, 2:48 min (RUS)



Majakovskij divenne
incomprensibile alle masse

Chi è il poeta?

Una vittima eternamente maledetta della tirannia o un osso gettato in pasto alla plebaglia?

Cosa deve fare oggi il poeta? Coltivare la propria insignificanza, lamentandosi della mancanza delle grandi passioni e delle grandi azioni che sono toccate in sorte ai suoi predecessori?

O equiparare la parola a un sanpietrino e occuparsi di cose concrete, rendendosi utile alla società, testimoniando la verità?

Domanda complessa. Praticamente irrisolvibile nell'ambito del paradigma speculativo di questa sfilata di immagini-finzioni, simulacri del consumismo simbolico.

Al poeta oggi non resta che lamentarsi della sua *aesthesis* frammentata. Ma se all'improvviso dovesse venir fuori che la sua salvezza consiste proprio in queste lamentazioni?

Chi lo sa...

(Roman Osminkin)

RAGIONI PER CUI ALCUNI POETI CI HANNO LASCIATO SUBITO E PER CUI ALTRI POETI NON HANNO ALCUNA INTENZIONE DI ANDARSENE

Perché voi poeti ve ne andate così tardi? / Non siete minori, sapete di non essere destinati al macello, / ma prendete Puškin o Lermontov - che per un proiettile / sono caduti in duello, / per quale cazzo di motivo voi siete ancora qui?

Guardate Gumilev / e il turbine della rivoluzione, / ma guardate pure Blok / e il turbine della rivoluzione. / Esenin ha smesso di scampanare, / Chlebnikov di delirare, / e anche Cvetajeva / si è auto-annichilita.

Majakovskij divenuto / incomprensibile alle masse / ha ceduto la parola / al compagno Mauser. / Mandel'stam anche lui, cazzo, / non sentiva sotto i piedi / né il paese, né la paura, / grazie a Pasternak.

E a Pasternak a proposito / hanno avvelenato la vita pure a lui / anche se, lo sappiamo bene, lui / ha vissuto ancora un pochetto. / A Charms l'assurdità della vita / ha rovinato i nervi, / mentre Vvedenskij / ha preso subito a modello la morte.

Aronzon era stato creato / non per questo mondo / e Vysockij se l'è pappato una cattiva dose. / Voi invece e Evtušenko / vi siete messi subito d'accordo / aggrappandovi alla vita / con l'ostinazione di un Kušner. / Sto scherzando ovviamente / vivete pure quanto vi pare, / certo, non all'infinito, / perché sarebbe indecente.

E invece tu, razza d'idiota, / di sangue aspergi i tuoi versi, / la salute sacrifici agli elementi naturali. / I nostri libri per loro / son comunque nebulosi. / Basta con questi noiosi, / vadano un po' a quel paese.

Pavel Arsen'ev POEMA SUL FETICISMO DELLE MERCI, 2009

colore, suono, 4:07 min (RUS)



devi essere desiderabile.

Realizzato all'interno di un qualsiasi ipermercato, tra la surreale, ostentata indifferenza della clientela, questo intervento incarna esemplarmente la strategia di *Laboratorija Poetičeskogo Akcionizma* [Laboratorio di Azionismo Poetico] mirante a una "dis-alienazione della vita quotidiana attraverso la saturazione dello spazio urbano per mezzo della poesia". Amplificata non solo dal megafono, ma anche dall'indifferenza con la quale viene recepita dagli acquirenti, la voce di Arsen'ev asseconda e incoraggia la loro ansia consumistica, in una torsione grottesca dell'immaginario *agitprop*. Alla base di questa riattualizzazione paradossale dell'oratoria rivoluzionaria v'è ovviamente la constatazione del sentimento di alienazione diffuso nella società post-sovietica degli anni Zero: "Finalmente siamo entrati nell'era dell'eguaglianza, assicurata dalla produzione di massa".

I

*Devi desiderare.
Devi essere desiderato.
Non puoi tenerti a distanza.
Se ti fermi, sei perduto.
È arrivato il momento
di cambiare argomento.
Ti sei fermato troppo a lungo,
guarda, il tuo modello di realtà è obsoleto,
non puoi più pensare come prima.
Sono arrivati tempi nuovi.
Non è tempo di aspettare,
è tempo di agire,
è tempo di acquistare mezzi di trasporto
creati appositamente.
Creati appositamente per chi
non ha dove andare, ma ha dove affrettarsi.
Prova l'adrenalina,
perché non sei comunque in grado di provare altro.
Decidi tu stesso cosa fare ancora.
Comunicare diventa più facile,
quando, del resto,
non si ha più voglia di comunicare con nessuno,
ma resta in contatto,
nel caso servisse
inviarti qualche fattura
o anche soltanto
un altro opuscolo pubblicitario.
In realtà, la pubblicità
ci aiuta a orientarci nel mondo
delle merci,
anche se non è poi così utile
per indicare l'uscita da questo mondo.
Ma anche questo non è poco.*

*Che problema c'è,
goditi il doppio del piacere,
almeno per compensare l'atrofia della volontà
e il desiderio polverizzato sulla superficie.
Le emozioni positive sono garantite,
in misura corrispondente alla categoria
del biglietto acquistato.
Alla fine, porta i tuoi amici
e ricevi un buono sconto.*

II

*Solo in questo mondo possono esistere
reti di centri.
Reti di centri di assistenza post-vendita per abbonati
posti ai di fuori della storia.
Davvero ramificata
la rete dei complessi commerciali e di intrattenimento:
per i veri uomini il complesso di castrazione,
per le belle signore l'invidia del pene,
e anche per i più piccoli abbiamo preparato qualcosa.
Nessuno dovrà annoiarsi.
Se trovi qualcosa di più economico,
vieni, non esitare,
ti restituirò i soldi,
ti restituirò il buon umore,
ti restituirò la giovinezza,
trascorsa in attesa dei saldi,
solo non troverai nulla
di più economico.
E comunque, fai caso
a quante cose gratis ci sono qui.*

Roman Osminkin RELAX 24/24, 2017

colore, suono, 1:19 min (RUS)

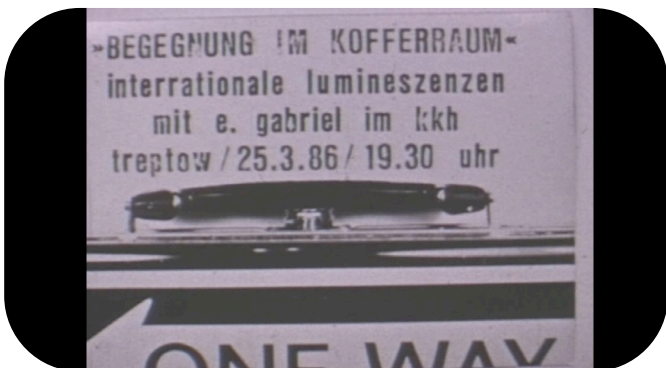


“In questo video la poesia non scaturisce da idee e nemmeno da pratiche discorsive, ma dai frammenti quotidiani e dai brandelli (letterali) di un linguaggio catastroficamente precipitato nell'abisso della pubblicità stradale del relax 24 ore su 24. L'autore arriva sempre troppo tardi, quando il linguaggio è ormai deteriorato e ne rimangono solo dei frammenti sparsi qua e là, distribuiti dai diffusori anonimi di un relax ininterrotto e senza fine. La sequenza video segue le tracce di questa scrittura urbana priva d'autore ed è completata da grida affettive — lampi di quest'ossessione per il relax, accompagnati dall'impossibilità totale di un'interpretazione qualsiasi durante la lettura. Il discorso poetico, che già in epoca romantica era esempio di un discorso emancipato dal peso delle necessità quotidiane, si ricompone a partire da questi frammenti, trasformando l'ossessione linguistica nel tessuto suggestivo di una poesia nuova, sovrappiunta sulle rovine del linguaggio, che è poesia di una società del dopolavoro. Questa nuova poesia promette il tanto atteso riposo dalla stessa parola 'riposo', finora costretta a lavorare 24 ore al giorno”

(Roman Osminkin)

Else Gabriel & Via Lewandowsky SUBLIME LIEBE, 1986

b&n, suono, 13:08 min (EX-DDR)



Alla fine degli anni '80 l'arte della performance nella DDR era una sorta di territorio inesplorato. A inoltrarsi nella maniera più coerente fu un gruppo di studenti d'arte di Dresda: gli *Auto-Perforations-Artisten*. Già il loro nome contiene un'allusione storico-culturale, poiché il termine concreto performance viene aggirato, ma al contempo anche ironicamente deformato. Coniando la parola 'auto-perforazione' si alludeva anche all'azionismo viennese, i cui esiti venivano ripresi dal collettivo in modo molto consapevole. Il quartetto, composto da Else Gabriel, Micha Brendel, Rainer Görss e Via Lewandowsky, ha operato un'efficace trasfigurazione della modernità occidentale alla luce della propria esperienza nella DDR. In effetti, da quest'appropriazione protestante della Germania dell'Est di varie tendenze storiche è emerso qualcosa di nuovo. Anche l'uso attivo delle immagini in movimento faceva parte del loro programma. Nelle due versioni Super 8 sopravvissute della loro tesi collettiva finale *Herz-Horn-Haut-Schrein* (1987), emerge un'impostazione cinematografica molto consapevole per quanto riguarda scenografia, illuminazione e ambientazione. Non si tratta di registrare uno spettacolo dal vivo, ma di creare un arrangiamento esplicitamente cinematografico. Via Lewandowsky era responsabile del lavoro filmico degli *Auto-Perforations-Artisten*. [...] La sua collaborazione con Yana Milev e Else Gabriel risulta particolarmente rilevante per quanto riguarda la fusione di poesia, performance e immagini in movimento.

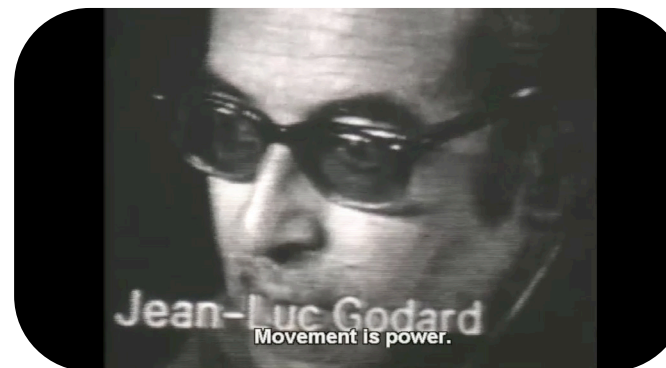
Realizzato nel 1986, *Sublime Liebe* [Amore sublime] rappresenta un'estensione della performance *One Way - Schwarzschild* [One Way - Schermo nero], al centro della prima mostra personale di Else Gabriel. Nella serie fotografica — così come nel film — varie azioni interne ruotano intorno a una piccola valigia di latta, ricoperta dal cartello stradale statunitense di senso unico (One Way). Davanti alla stazione centrale di Dresda vengono estratti dei foglietti numerati, poi disposti nel cortile. Successivamente, la valigetta viene riempita d'acqua e posta su una piastra elettrica. L'azione si basava su un'esperienza quotidiana molto concreta: poiché la libertà di viaggio dell'artista era limitata, la piccola valigetta di metallo era inviata in viaggio in sua sostituzione. Else Gabriel ha affidato la valigetta-giocattolo alla cura di alcuni amici occidentali, che l'hanno portata con sé come mascotte nei loro viaggi. In Svizzera, Germania, Austria, Stati Uniti o Medio Oriente, il passeggero cieco è stato fotografato davanti a luoghi famosi (come lo gnomo da giardino nel popolare film di Jean-Pierre Jeunet *Amélie* o i pinguini del fotografo austriaco Willy Puchner). Le foto inserite nel film sono state affiancate agli scatti realizzati con la valigia One-Way. Al contempo, in una sorta di film d'animazione, una salsiccia a forma di anello viene data in pasto agli avvoltoi e agli elefanti dello zoo. Nella colonna sonora si alternano canzoni cinesi distorte, il respiro affannoso delle alci, balbettii e sibili umani, nonché suoni di origine incerta. Come ulteriore livello, compaiono più volte frammenti di testo animati da singole lettere ritagliate; una sorta di *scrabble in stop-motion* con significati multipli che mutano durante la proiezione. Ad esempio ALTE SCHLÄGE (vecchi colpi) diventa KALTE ANSCHLÄGE (attacchi

freddi), oppure versinnbildlicht (simboleggiato) in vers im licht bild (verso immagine in luce). Sia per contenuto che per presentazione visiva, questi testi vogliono evitare di essere letti come poesia contemplativa. Il loro tono risulta laconico e quasi sarcastico. Inoltre, vengono inseriti troppo brevemente per essere letti e interpretati all'istante. Costituiscono piuttosto un ulteriore livello di collage nella tempesta di informazioni complessiva, fondata sulla sovrastimolazione e sull'assurdità.

(Claus Löser)

Gino Hahnemann SEPTEMBER SEPTEMBER, 1986

colore, suono, 6:09 min (EX-DDR)



Nato nel 1946, Gino Hahnemann ha studiato dapprima architettura. Tuttavia, stimolato dall'amicizia con il poeta ed editore Peter Huchel, ha iniziato ben presto a scrivere testi, senza smettere tuttavia di disegnare e dipingere [...] e acquisendo una certa notorietà nella scena subculturale della Berlino Est dei primi anni '80, per i suoi numerosi film in Super 8. Il suo lavoro cinematografico più rilevante per quanto riguarda l'interazione tra poesia e performance si intitola *September September*.

Miscela raramente riuscita di pamphlet, espressione lirica e documentazione, è stato realizzato per lo più il 24 settembre 1986, giorno del quarantesimo compleanno dell'artista. Il punto di partenza è costituito da una performance che Gino Hahnemann e l'artista Heike Stephan avevano messo in scena nel 1986 nell'ambito di un workshop sulla pace nella Erlöserkirche di Berlino-Rummelsburg. Nel film Hahnemann riflette sulla sua posizione di artista nel sistema chiuso della DDR e, da ultimo, mette in discussione la creazione stessa delle immagini, andando così ben al di là della performance originaria.

A costituire la cornice del film sono le immagini girate nella Erlöserkirche. Si vedono Hahnemann e la sua collega Stephan intenti a scrivere un testo su un foglio di alluminio davanti al crocifisso. Hahnemann rinchioda dei conigli in gabbie, si trucca il corpo con colori scuri, indossa un abito bianco e un copricapo simile a un turbante. Infine, il foglio viene strappato e l'immagine sacra viene esposta. Frammenti di un talk show con Jean-Luc Godard e Rosa von Praunheim alla Berlinale del 1985 (ripresi da un televisore), immagini della Schönhauser Allee, nonché materiale d'archivio, fungono da inserti in questa documentazione lineare della performance. La colonna sonora è una poesia scritta dal regista e letta dall'attore Peter Mario Grau, che viene ripetuta più volte. Il narratore rimodula la sua espressione: sussurra in modo evocativo, poi passa a un tono di voce oggettivo, balbetta, parla in modo robotico o con articolazione enfatica, indulgendo anche in urla estatiche. Quest'intonazione produce in parte effetti comici, in parte riflette la percezione effettiva dello spettatore di ciò che viene rappresentato e dichiarato:

"Il movimento è potere / un inganno / varietà caos / decorazione / vedere immagini / dividere il tempo / mettere insieme tracce / stratagemma in secondi / particolare, totale / io, noi, film".

La combinazione sempre nuova dello stesso testo con intonazioni e immagini completamente diverse spinge a mettere in discussione il medium, poiché gli effetti sono intensificati o soppressi a seconda della variazione. Questo fenomeno percettivo-psicologico non è dissimile dal famoso *effetto Kulešov*. Il richiamo agli esperimenti della prima cinematografia sovietica torna anche nel piccolo omaggio a Sergei Eisenstein: sculture di ragazzi nudi sono montate in modo tale da creare l'impressione di un'animazione — le varie pose confluiscono nel movimento di un unico corpo. Eisenstein aveva adottato un approccio simile in *La corazzata Potëmkin* con i suoi leoni.

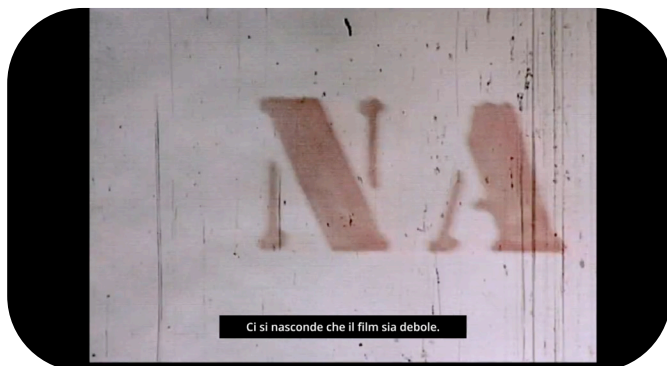
L'aspetto riflessivo, persino critico, nei confronti dei media di *September September* emerge anche nelle brevi sequenze con Godard e von Praunheim, maestri venerati a distanza — i loro film nella Germania dell'Est potevano essere visti soltanto in maniera frammentaria. Qui parlano a una telecamera lontana, le loro voci non si sentono, si muovono come ombre sullo schermo televisivo. Anche in questo caso Hahnemann ha manipolato la realtà: per come sono state montate le immagini, i due registi sembrano dialogare, ma in realtà partecipavano a talk show diversi. Solo il film in Super 8 di Berlino Est li fa conversare insieme.

Se dei registi ci perviene solo un'immagine spettrale, anche il paesaggio urbano di Prenzlauer Berg sembra intrappolato dietro dei veli. Hahnemann lo filma dall'interno di un tram; fuori piove a dirotto, l'acqua scorre lungo i finestrini, i pochi passanti camminano in fretta, curvi, cercando di ripararsi dalla pioggia. Il treno passa anche davanti al Wiener Café, all'epoca popolare luogo di ritrovo per la scena underground di Berlino Est. Nel 1986 la prima grande ondata di persone che abbandonavano la città era già terminata, la cerchia di amici e conoscenti era già stata passata al setaccio. Il vuoto delle strade si associa a questa perdita e appare tutt'altro che idilliaco, intriso piuttosto di sospetto e sfiducia: "cento / occhi camuffati da gocce di pioggia / al finestrino del tram / come testimoni". L'impatto di Gino Hahnemann sulla scena underground della DDR fu immenso. In quanto persona apertamente gay e artisticamente attiva in molti campi, riuscì a connettere varie scene subculturali. Il suo temperamento spensierato e la sua attività creativa furono fonte d'ispirazione per molti.

(Claus Löser)

Naško Križnar UN FILM SUL FILM, 1969

8mm, colore, suono, 1:35 min (EX-YU)



“La peculiarità dei primi film di *OHO* [il gruppo cui apparteneva Križnar, V. P.] è dovuta al fatto che, intorno al 1965-1966, il collettivo si interessava tanto alla letteratura quanto alle arti visive; era un raggruppamento informale di persone dalle idee affini, per lo più giovani, che gravitavano attorno a ‘Tribuna’, il giornale studentesco dell’Università di Lubiana. Ed è proprio allora, ancor prima che il gruppo prendesse realmente forma e si scegliesse un nome, che Naško Križnar ha iniziato a utilizzare una cinepresa da 8 mm e a realizzare progetti insieme ai suoi amici. Già in questa fase iniziale, Marko Pogačnik, uno dei fondatori del gruppo, era alla ricerca di un nuovo tipo di spazio che potesse accogliere un tipo nuovo di pratica artistica. [...]”

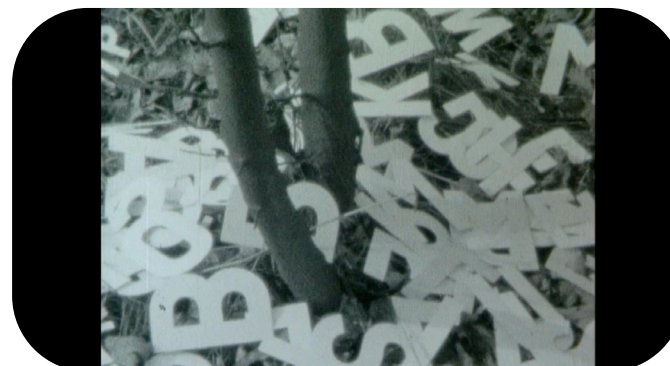
Per i poeti vicini al gruppo il libro era chiaramente lo “spazio” per eccellenza, ma il riferimento alla “rappresentazione” suggerisce che lo spazio della libera visione poteva essere generato anche altrove. La produzione cinematografica di *OHO* può dunque essere interpretato alla luce del desiderio di estendere tale spazio oltre la pagina, pur mantenendo la propria fedeltà nei confronti dell’atto di scrivere. Prendendo in prestito la scrittura poetica dei suoi amici ed estendendone la logica oltre la pagina, Naško Križnar l’ha trasposta nel cinema, trasformando così anche il film in un luogo della topografia estesa di *OHO*.

Tra gli esempi di espansione del dominio di linguaggio e poesia nel campo del cinema prodotti da Križnar in collaborazione con vari membri del gruppo *OHO* troviamo anche *Film o filmu* [Un film sul film], che estende al cinema gli esperimenti tipografici di Matjaž Hanžek e il suo tentativo di frammentare il linguaggio in componenti allitterativi e tautologici che diventano quasi del tutto inafferrabili una volta trasposti sullo schermo. Qui la capacità del film di proiettare immagini nello spazio e nel tempo viene utilizzata in modo nuovo per interrompere i modelli abituali di lettura e visione, e promuovere l’autoriflessività del medium”

(Ksenya Gurshtein)

Ewa Partum ACTIVE POETRY, 1971-73

b&n, muto, 5:53 min (POL)



Nel 1971 Ewa Partum cominciò a utilizzare per le sue performance poetiche lettere dell’alfabeto polacco stampate su carta. Come osserva Angelika Stepken, “...queste lettere di carta venivano allora utilizzate in Polonia per affiggere slogan di partiti politici e iscrizioni commemorative”. Nell’azione, *Obszar na licencij poetyckiej* [An Area for Poetic License, 1971] l’artista sparse queste lettere sul pavimento del *Biuro Poezji* [Ufficio Poetico], fondato a Varsavia da suo marito Andrzej Partum; poiché lo zerbino era imbrattato di colla, le lettere di carta rimasero attaccate alle scarpe, e i visitatori, nell’andarsene, volenti o nolenti le portarono via con sé. Similmente, in *Metapoezja* [Metapoesia, 1972] le lettere venivano trasferite involontariamente dagli ospiti da una stanza all’altra. Questi primi esperimenti si riallacciavano al manifesto che accompagnava l’azione *Obszar zagospodarowany poezją* [Zona gestita dalla poesia, 1970], dove Partum affermava:

“L’attuazione della poesia diventa stimolo per la creazione di una zona gestita dall’immaginazione in maniera tale da estendere il confine della poesia stessa”.

Nella performance *Poezja aktywna* [Active Poetry, 1971], le lettere disseminate nel sottopassaggio di una via di Varsavia provenivano invece dalle pagine dell’*Ulisse* di James Joyce, pubblicato per la prima volta in Polonia nel 1969.

“Parte del romanzo sperimentale costruito con estrema precisione dallo scrittore irlandese fu sparso a caso, trasformato in una variabile dipendente dai movimenti assolutamente insignificanti, asmatici e fortuiti dei passanti. E in questo l’azione di Partum — che l’anno prima si era diplomata proprio con una tesi sugli autori del modernismo polacco — indica la propria discendenza formale dadaista; può essere letta come un gesto nichilista che respinge l’ordine imposto alle strutture linguistiche e che, al contempo, rende impossibile esercitare il controllo su un’opera a seguito della sua smaterializzazione concettuale”

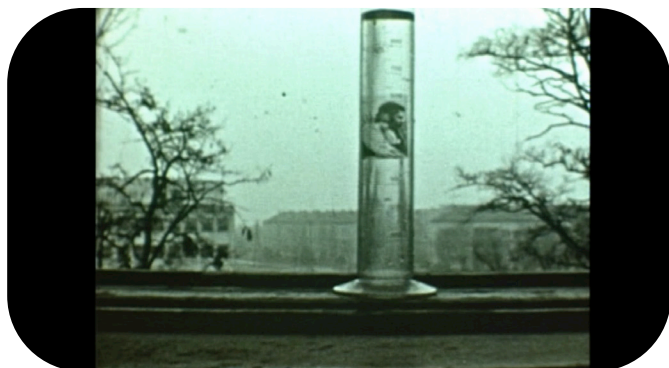
(Piotr Rypson)

“Le lettere sparse da Ewa Partum si appiccicavano alle scarpe dei visitatori e vagavano insieme a loro per la città, perdendosi in mezzo ai rifiuti nelle strade. Forse per qualche istante componevano una parola, o una forma, forse destavano l’interesse di qualcuno o lo innervosivano con la loro ostinata presenza. Alla fine si disperdevano chissà dove nello spazio, lasciando una traccia unicamente nei pensieri di chi le aveva portate con sé”

(Andrzej Turowski)

László Szalma AKCIJA-A, 1971

b&n, muto, 15:16 min (EX-YU)



Il coinvolgimento nel gruppo transnazionale *Bosch+Bosch* (di cui László Szalma nel 1969 era stato un membro fondatore) incoraggiò notevolmente l'artista a sviluppare i propri progetti di intervento spaziale, privilegiando idee non convenzionali invece delle pratiche artistiche tradizionali. Una delle sue azioni più note fu la serie *Dada*, realizzata nel 1972, durante la quale Szalma trasportò un pezzo di stoffa nera con la scritta 'DADA' attraverso tutta una serie di luoghi, ad esempio lungo binari ferroviari abbandonati. Un'altra opera di questo periodo fu l'azione partecipativa *Accento sulla lettera 'A'*, in cui l'artista chiedeva a un passante di usare la propria ombra per accentare una grande lettera 'A' bianca stesa sul terreno. La possibilità di utilizzare il proprio corpo come significante (sfruttata da vari membri di *Bosch+Bosch*) trova qui un'applicazione tanto più paradossale e ambigua, dal momento che la fotografia che documenta l'azione "esclude" dall'inquadratura la parte inferiore della lettera 'A', rendendola così sostanzialmente irricognoscibile.

La medesima lettera torna anche nel film *Akcija-A* [Azione-A, 1971], dove elementi naturali tra i più svariati (il vento, un insetto, di nuovo l'ombra) intervengono in maniera più o meno imprevedibile a modificare il senso delle tracce lasciate da Szalma nel paesaggio (un rotolo di carta perforata per computer, una scarpa scura abbandonata a penzolare a un ramo e ripresa dal basso sullo sfondo del cielo). Tutto partecipa di un gioco semiotico sottoposto al caso, di cui spetta all'artista verificare gli effetti.

(Valentina Parisi)

Mladen Stilinović POČETNICA 1,2,3, 1973

b&n, suono, 5:44 min (EX-YU)



"Mladen Stilinović si avvicinò alle arti visive nei primi anni Settanta, dopo essersi dedicato per qualche tempo alla scrittura poetica e alla realizzazione di film sperimentali. Le sue prime opere, dipinti e collage, includevano spesso elementi verbali e in un certo senso ricordavano le pagine di un libro, mentre nel film *Počētnica 1, 2, 3* [Iniziale 1,2,3, 1973], veniva chiesto al pubblico di leggere ad alta voce le pagine riprese, combinando così parole e immagini. Ben presto l'artista passò a moltiplicare e rilegare questi disegni e collage, dando vita a libri d'artista, oppure unendo le sue sequenze fotografiche in opuscoli pieghevoli a fisarmonica"

(Branka Stipančić)

"I problemi affrontati da Mladen Stilinović sembrano derivare dalla sua lunga esperienza nel campo del cinema amatoriale: l'uso di un medium che è al tempo stesso linguistico e visivo lo ha spinto ad analizzare il rapporto tra i segni iconici e quelli linguistici. In tutte le sue varie forme e tecniche (fotografia, film, pittura, grafica, libri come opere d'arte), il lavoro di Stilinović cerca di decodificare i cliché visivi e verbali e mette in discussione le interpretazioni imposte ai segni iconici e generalmente accettate (le insegne dei negozi dei parrucchieri, ad esempio). [...] Il lavoro di Stilinović è una critica indiretta al realismo nell'arte, che si basa su un falso concetto di significato: 'Il punto di partenza del realismo è l'idea che il segno sia trasparente, ossia che indichi in maniera inequivocabile ciò a cui è riferito...'. Stilinović vuole chiarire che il segno iconico non è motivato, bensì arbitrariamente associato al significato e che tutti i sistemi simbolici sono il risultato di una convenzione"

(Nena Baljković)

Nuša & Srečo Dragan VIETNAM, 1969

b&n, suono, 0:48 sec (EX-YU)



Nel commentare l'emergenza di quella che verrà detta "la Nuova Pratica Artistica" in Jugoslavia, Braco Rotar sottolineava la posizione a sé occupata dal gruppo di Lubiana *OHO*, l'unico – così scriveva nel 1970 – a non basarsi su una "semantica illusionistica o mistificatoria", bensì su un'"e-splícita trasparenza semiotica". Ciò vale sicuramente per *Vietnam*, che risale al biennio 1968-1969, quando Nuša e Srečo Dragan si avvicinarono a *OHO*. In questo brevissimo intervento video si chiede agli spettatori di leggere ad alta voce – in un procedimento che di lì a breve utilizzerà anche Mladen Stilinović – la declinazione della parola 'Vietnam'.

"Per Nuša e Srečo Dragan l'arte è un linguaggio alternativo, una forma di comunicazione, la cui manifestazione esteriore è il processo creativo, che è totalmente immateriale e si realizza solo per mezzo dell'idea. Ciò che viene mostrato nei videotape, nelle fotografie o nei film che producono è solo uno stimolo per la mente dello spettatore. Il loro lavoro consiste quindi in varie 'impressioni della coscienza creativa'. Un principio analogo è al centro del loro progetto di comunicazione audio-verbale per gruppi di sillabe. Nuša e Srečo Dragan sembrano aver notato che in tutta la pratica del concettualismo come forma smaterializzata dell'opera d'arte, l'oggetto invisibile e immaginario è sempre presente. Nella loro prassi l'oggetto si determina in taluni momenti come intuizione di gruppo, come identità di concezione e azione, come liberazione della creatività nella mente dello spettatore"

(Tomaž Brejc)

Katalin Ladik, Attila Csernik, Imre Póth O-OPUS, 1972

b&n, suono, 8:14 min (EX-YU)



"Per il film sperimentale *O-opus* (1972) l'artista ungherese Attila Csernik ha stampato diverse varianti della lettera 'O' su un foglio di carta A4. Poi ha creato una 'O' più grande con della carta da imballaggio e l'ha posizionata sul foglio A4 in varie posizioni. Dopodiché ha filmato la lettera 'O' posizionata su diverse parti del suo corpo e di quello di Ladik, nonché nello spazio. Una volta terminato il film, ha chiesto a Ladik di cantare ciò che vedeva. L'articolazione estrema, l'ampia tonalità e la grande gamma emotiva della voce dell'artista fanno sì che la sua esecuzione non sia una semplice illustrazione delle sequenze di Csernik che ricordano il cinema d'avanguardia delle origini. Pur in sincronia con le immagini, la voce di Ladik si muove in una sfera parallela e autonoma, e in alcuni punti va al di là del minimalismo di ciò che vediamo"

(Emese Kürti)

Il film riflette il tentativo di Csernik (così come di altri artisti appartenenti come lui al gruppo *Bosch+Bosch*) di abbandonare i media tradizionali della poesia visiva e di creare condizioni in cui gli aspetti performativi del linguaggio possano essere visualizzati in forma di oggetti. Qui il linguaggio emerge come energia pura che può operare in una sfera completamente immateriale - quella del suono.

Nel 1973 il film *O-opus* fu proiettato in Ungheria al Chapel Studio di György Galántai a Balatonboglár. In tale occasione Ladik realizzò una performance interagendo con l'installazione creata per l'occasione da Csernik - una grande lettera 'O' appesa a un arco all'interno dello spazio espositivo.

"A differenza della maggior parte dei miei lavori, *O-opus* non si basa sull'improvvisazione. Al contrario, avevo contato le lettere 'O', annotando se fossero grandi o piccole, bianche o nere, fisse o mobili. Dopodiché disegnai il tutto, realizzando la partitura visiva di ciò che avrei cantato."

(Katalin Ladik)

Jiří Valoch

I AM WRITING WHILE BEING PHOTOGRAPHED, 1970-72

6 fotografie in b&n, copie d'esposizione (CZE)



Nel 1969 Jiří Valoch tornò nei suoi lavori d'ispirazione linguistica a un significato squisitamente semantico delle parole. All'uso fino a quel momento esclusivo della macchina per scrivere si affiancarono per lui nuove tecniche artistiche: il disegno, ma anche e soprattutto la fotografia. L'artista si concentrò prevalentemente sulla documentazione fotografica di interventi verbali sui negativi e in ambiti qualitativamente diversi (natura, corpo umano), nonché sull'ordinamento pseudosemantico di sequenze fotografiche (nella sua serie *Haiku*). Il portfolio fotografico di Valoch non è ampio; è stato realizzato per lo più tra il 1969 e il 1974 ed è stato pubblicato nella sua interezza nella prima monografia dedicata all'artista nella serie *Poesia Visiva* (pubblicata da Benjamino Carruci, a cura di Luciano Ori, Roma, 1974, con una prefazione di Aldo Rossi).

(Jana Písaříková)

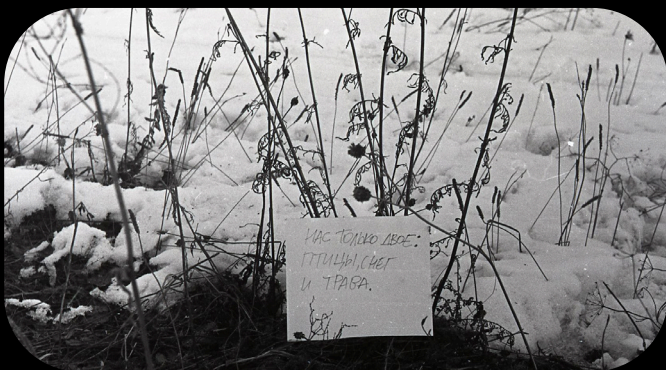
Valoch non utilizzava la macchina fotografica per documentare le sue azioni. Opere come *My Art in My House* (1972) o *Shadow Event* (1972) sviluppano una metodologia a sé, alla ricerca di nuovi formati di linguaggio poetico all'interno degli ambienti domestici. L'artista invade le situazioni della vita quotidiana con espressioni minime, come le parole 'pietra', 'amore' o 'ombra', che producono autonomamente significato in relazione all'ambiente circostante. Come nel caso di molti altri artisti cecoslovacchi, le opere di Valoch non erano apertamente politiche, bensì dotate di un grande potenziale semantico in quanto espressioni di una poesia desoggettivata, libera da qualsiasi schema tradizionale.

(Daniel Grůň)

I Am Writing While Being Photographed (1970-72) tematizza la posizione del poeta alla macchina per scrivere ricorrente in quegli anni e impersonata anche da St. Auby nell'happening *The Lunch*, realizzato con Gábor Altorjay. Nel caso di Valoch, tuttavia, la scrittura meccanizzata non è tanto l'atto nevrotico di un poeta interrato fino alla vita e perciò condannato all'immobilità; nel ripetere ossessivamente la frase del titolo, si riduce piuttosto alla mera constatazione tautologica della situazione che l'altro medium all'opera — ovvero la macchina fotografica — registra in parallelo.

Nikita Alekseev 10.000 PASSI, 1980

serie di 6 fotografie in b&n, copie di esposizione (EX-URSS)



Ho percorso una distanza di 10.000 passi dalla stazione ferroviaria di Kalistovo a Gorodok (Radonež) e poi fino al villaggio di Golygino, fermandomi ogni mille passi. A ogni sosta ho scritto due testi: uno su un cartoncino che ho lasciato nella neve e un secondo su un taccuino che portavo con me. Poi ho scattato quattro foto: le viste che si aprivano davanti a me, a destra e a sinistra e una foto del testo scritto sul biglietto. L'imposizione di un rigoroso ordine numerico all'ambiente naturale; la necessità di concentrarmi sui miei passi per non perdere il conto e muovermi in modo naturale (seguendo i sentieri che conoscevo già, nonché, più o meno, la direzione); la combinazione della necessità pre-programmata di scrivere due tipi di testi con una fluttuazione emotiva aggravata dal fatto che a ogni sosta bevevo vari sorsi di vino rosso; la mancanza di qualsiasi corrispondenza tra il mio percorso "astratto" pianificato in anticipo e la difficoltà fisica effettiva (spesso mi muovevo nella neve profonda) — tutto ciò mi ha fornito l'opportunità di creare un'esperienza di viaggio nella sua forma più pura. I testi e le foto che ne sono il risultato non sono "poesia", "riflessioni" o "paesaggi" in quanto tali; si tratta piuttosto di una "traccia" effimera di viaggio.

Testi dei biglietti

- 1
*Maniche svolazzanti,
tessuti leggeri.
Erba secca.*
- 2
*Sole.
Il treno passa.
Camminare in modo tale
che entrambi i piedi siano in aria.*
- 3
*"Meglio ora che mai".
Poi alzare una mano
sopra la testa:
"Che vuoto qui".*
- 4
*Assi messe insieme
alla bell'e meglio. Lo schiocco
del vento. Come una vela.
Non c'è modo di saperlo.*

5
*Va tutto bene, signora Brown.
Tutto è meraviglioso.
Dove risuonano i campi vuoti?*

6
*Sono sempre più vicino.
Il vento è sempre
più freddo.*

7
*Felicità per chi dona.
"Come finirà la giornata?"*

8
*Siamo solo noi due:
gli uccelli, la neve
e l'erba.*

9
*Una capra su un pendio soleggiato;
le adoro.*

10
*Gloria a Te!
Le gambe deboli
sono colpa mia.*

Taccuino

1
È la fine di maggio, ma sembra ancora inverno. La strada da Kalistovo a Gorodok, tranquilla, deserta, i corvi gracchiano, si sente il chiacchiericcio degli scoiattoli. Cadono lentamente piccoli fiocchi di neve.

2
Stanchezza, monotonia, gioia improvvisa. Cosa e come si capisce, ciò che non si capisce è come muoversi verso la meta. Se un cane che passa mi ferma e mi annusa, allora significa che non sono solo. Ma il significato più ampio è questo: un timido tentativo di liberarsi dalla "monotonia".

3
Come una strada di carta. Da tempo mi interessano i tratti, questo lavoro nasce da lì. Di per sé, è ovviamente "vuoto". All'inizio volevo camminare attraverso la foresta e i campi portando con me una scultura piatta e assolutamente stupida di truciolo — l'ho anche fatta. Avrei camminato, l'avrei posata e avrei lasciato lì accanto un pezzettino di carta con un testo

microscopico. I testi sarebbero stati offensivi, allegri, violenti, politici, erotici, ecc. E io avrei fotografato tutto ciò. Poi ho capito che era una totale assurdità. Questa soluzione mi pare migliore. È una sorta di spazio per scrivere parole. Non so dove sarò tra mille passi, ma nel frattempo ho una lista di argomenti. Da cui — insieme alle parole che sto scrivendo sui biglietti — dovrebbe venir fuori qualcosa.

4
Per ora va tutto bene. Non c'è nessuno in giro ed è bellissimo, anche se questo punto in cui sono arrivato ora potrebbe non essere il più bello. Poco prima ho visto un pendio illuminato dal sole. Era di un colore molto luminoso, più chiaro del bianco, grigio-blu, e sopra c'era un cielo invernale grigio-giallo, soleggiato, più scuro della neve. Assorbirlo semplicemente il più possibile e capire — se non tutto fino in fondo, almeno avvicinarsi all'inizio. È un momento così difficile, sgradevole, da incubo. Ora mi sembra di fluttuare sopra il suolo, ma più tardi le mie scarpe saranno di piombo. Camminare e camminare, e poi cosa, girare in tondo? Bashò mescolato a Turgenev.

5
Tutto intorno c'è la foresta. Più avanti una qualche macchina sta abbattendo alberi con un gran fragore. Ora è tornato il silenzio. Ancora più avanti, qualcos'altro. O forse non capisco il significato di questo "più avanti". Chissà perché, mi interessa di più guardare questo ago di pino secco a una distanza di 50 cm dagli occhi; non riesco a superare i confini dei cerchi in continua espansione. Nelle vicinanze canta una ghiandaia, che continuerà a cantare anche se non la ascolto. In lontananza è passato un treno, forse diretto al Cremlino da Brežnev o, magari, trasportava angurie in Afghanistan. C'è una cosa, grazie a Dio, che so: dove sto andando ora.

6
A parte il resto, mi sto lentamente ubriacando con questo vino. Un ubriaco che cammina. Adesso mi sento trasparentemente bene; ma ultimamente mi sono sentito come un gas inerte, torbido e maleodorante. Sto diventando sempre più solo, e non so star solo. È terribile costruire una casa sulla roccia, sì, e per di più una roccia che non è quella (giusta). Il mio desiderio: "trovarmi da qualche parte che non sia qui". Oggi non sono qui, ma questa è una vacanza che finisce eternamente.

7
E ora arriverò all'antica Radonež, dove nacque San Sergio. Anche se è qui che ero diretto, è notevole che alla fine sia arrivato proprio qui, e in tempo: il sole splende meravigliosamente sulla cupola attraverso gli alberi. Camminerò ancora per 3.000 passi — sono già arrivato.

8
Siamo già stati su questa riva del fiume, cinque anni fa: è stato fantastico! Respirare ciò che è stato allora e ciò che è adesso, espirare negli intervalli; zigzagare e tornare indietro, avvicinandosi alla fine. È strano: so bene che alla fine non ho guadagnato nulla di buono, eppure, nei momenti di lucidità, corro in fretta verso di Lui. È un bene per me essere qui, più vicino alla meta, vicino alla padella.

9
Sono dietro il villaggio, vicino a una specie di stalla. Il sole è tramontato verso sera. Dev'essere bello ovunque. Eppure ho una costante sensazione di stranezza: un luogo strano, un tempo strano. In un modo o nell'altro, superando, saltando cumuli di neve e dossi, cadendo ogni tanto a faccia in giù nella neve. Un viaggio romantico nelle lettere, come quando si guarda il sole attraverso un foglio di carta, o la luna, coprendosi gli occhi con il palmo della mano.

10
Se solo non ci si fermasse, non si mettessero radici, non si costruisse il proprio canone personale. Se ora devo vivere qui, come posso mettere radici e spaccare la roccia? È meglio essere un filo d'erba secco sul ciglio della strada. Lasciare che qualcuno percorra la strada. Volare sul vento senza fermarsi. Se il Signore nella Sua saggezza mi ha reso debole, come posso pensare alla determinazione? È un peccato essere un filo d'erba e seccarsi sul ciglio della strada, a metà strada per chi cammina. Per chi semina e per chi raccoglie. Così, con un crepitio secco e appena udibile, tutto si rompe. Ma essere acqua che scorre non è meglio, né una roccia impossibile da sollevare. Bisogna o saltare davvero, tirar su le gambe e rimanere così, appesi, un monito per chi passa, o imparare con ogni passo sul terreno a misurare la strada, non solo a camminare, ma ad avvicinarsi.
*Ectotatquod exerro modit volorem escias molo que laborro cust, sunt rersperumqui occabor epudiaeerio eum quiae doloro. Et quaspit ex essum id quia eatiorro mo int.
Acepelas a que rehentinvent pro que offic tem ipsae. Dundells dolupti ut minusa nos mod etur molo odipidebita ipsam faccus endae doluptat etum con exerovid mostius aperupt aematot voluptata voloria eruptatum que nobit omnis dolore num*

Dezider Tóth (Monogramista T.D.)
SNOW ON A TREE, 1970
A BOOK IN ITS PRENATAL STATUS, 1983 (CZE)



L'opera di Dezider Tóth, alias Monogramista T.D., è strutturata come un complesso gabinetto di paradossi poetici e curiosità. Il suo lavoro — che adotta vari media — è caratterizzato dall'uso del linguaggio nella sfera delle immagini e si definisce come un gioco di opposti: razionalità e irrazionalità, banalità e sacralità, negazione distruttiva e creazione giocosa [...]

52

Per l'artista l'interruzione della logica della designazione tra immagini, parole e cose, tra vari tipi di segni e oggetti banali, apre un ampio campo all'immaginazione poetica. All'inizio degli anni '70, quando il suo linguaggio artistico si stava formando nel contesto della normalizzazione cecoslovacca, Tóth seguì i principi dell'azione totale, ricollegando l'arte alla sfera della vita quotidiana. [...] Durante l'azione *Sneh na strome* [Neve su un albero, 1970] le parole 'Sneh', 'Snow', 'Neige', 'Hó', 'Schnee' vengono scritte con calce bianca sul tronco e sui rami di un ciliegio nel paesaggio invernale innevato vicino al luogo di nascita di Tóth a Výchapy-Opatovce, vicino a Nitra, una città nella Slovacchia occidentale. L'evento ebbe luogo su iniziativa di Milan Adamčiak, che invitò i suoi amici a partecipare individualmente all'evento *Pax et Gaudium*. La sostituzione performativa dell'oggetto (neve vera) con segni scritti attinti alla convenzione linguistica ha un messaggio principalmente ecologico. Tóth infatti ha incluso quest'azione in un ciclo più ampio intitolato *Ochrana prírody* [Protezione della natura, 1971-1983], dove i suoi interventi performativi nell'ambiente naturale sono registrati esclusivamente sotto forma di fotografie.

Negli anni '70 e '80, Dezider Tóth ha realizzato numerosi libri d'artista e libri-oggetto come *Kniha v prenatalnom stave* [Libro in stato prenatale, 1982]. Nella serie di oggetti dallo stesso titolo, l'artista ha trasferito citazioni tratte da libri liturgici e filosofici su strisce di tessuto, che ha poi avvolto su vari oggetti: ossa, bastoni, bobine. Successivamente, nella sua foto-performance *Invokácia mŕtvym jazykom* [Invocazione in una lingua morta, 1989], ha avvolto le strisce di tessuto stampate con testi liturgici sul suo stesso corpo.

(Daniel Grúň)

Bu-Ba-Bu (Jurij Andruchovič)
CHRYSLER IMPERIAL, 1992

2 fotografie in b&n, copie di esposizione (UKR)



L'opera rock *Chrysler Imperial*, dichiarata dagli organizzatori "epicentro" del festival *Vyvykh-92*, è un esempio dell'abile inversione dei rituali ufficiali dopo la caduta dell'Unione Sovietica. Come proclamavano i giornali, il culmine del festival sarebbe consistito in quest'opera (in realtà burlesca e parodistica) che avrebbe rivelato "un nuovo mito nazionale" al grande pubblico.

Chrysler Imperial venne rappresentata ogni sera per tutta la durata del festival (1 - 4 ottobre 1992) nel Teatro dell'Opera di Leopoli, un edificio *Art Nouveau* risalente alla fine del XIX secolo, sede di molti concerti in epoca sovietica. Situato nel centro simbolico della città, il Teatro dell'Opera non era lontano dall'edificio che ospitava la sede del Museo Centrale Statale di Lenin, dov'erano esposte riproduzioni dei suoi abiti e dei suoi effetti personali. Di fronte al teatro si trovava fino al 1990 un monumento a Lenin, che fu la prima statua sovietica di questo tipo ad essere demolita — un evento che fu trasmesso in televisione in tutta l'Unione Sovietica e che sconvolse sia le autorità che i civili.

La scelta di questo luogo per il festival *Vyvykh-92* non fu casuale. Gran parte dell'entusiasmo che circondava l'evento sembrava derivare dalla sua "profanazione rituale" di luoghi precedentemente sacri. Dove un tempo sorgeva la statua di Lenin, gli organizzatori avevano costruito un immenso palco per la musica rock. Dove prima si trovavano manifesti raffiguranti Lenin e altri leader sovietici, gli organizzatori avevano affisso manifesti nei colori nazionali gialli e blu raffiguranti creature mitiche e gli autori di *Chrysler Imperial*: i componenti del collettivo poetico *Bu-Ba-Bu* (Jurij Andruchovič, Viktor Neborak e Oleksandr Irvanets), vestiti con costumi militari ucraini. In precedenza, le festività ufficiali culminavano immancabilmente con spettacoli teatrali didattici destinati al pubblico delle organizzazioni giovanili e intesi a celebrare l'eroismo di cittadini modello. Queste opere teatrali condividevano i difetti di gran parte della letteratura patriottica: erano caratterizzate da discorsi artificiosi e moralistici, e spesso punteggiate da lunghi numeri musicali che si richiamavano a opere, balletti e altri esempi di alta cultura "legittima". Allo stesso modo, *Chrysler Imperial*, con il suo approccio burlesco sembrava deridere l'uso gratuito della "cultura alta" nella cultura giovanile ufficiale e celebrare i valori delle sottoculture della musica pop occidentale.

(Alexandra Hrycak)

53

Group of Six Artists ETO, 1975

collage di 3 fotografie in b&n, copia d'esposizione (HRV)



Negli anni '70 a Zagabria un gruppo di amici in seguito denominato *Group of Six Artists* [Gruppo dei Sei Artisti] — Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović — organizzò una serie di ventuno “mostre-azioni” tra il 1975 e il 1979. Ad eccezione di Demur, che si era diplomato in pittura all'Accademia delle Arti di Zagabria, i membri del gruppo non avevano una formazione come artisti visivi, ma si avvicinavano alla *Nuova Pratica Artistica* da altri campi, come la poesia (Martek), la fotografia (Sven Stilinović, Vučemilović), la fotografia amatoriale (Jerman) e il cinema amatoriale (Mladen Stilinović). Ciò influì sulla loro posizione comune — antiestetica, antiprogrammatica e antiprofessionale [...]

La distanza iniziale dalle istituzioni accademiche li portò a elaborare il concetto di “azioni-mostra”, presentazioni pubbliche auto-organizzate del loro lavoro che si svolgevano negli spazi aperti e pubblici della città e nei dintorni. Nella sua cronologia delle attività del gruppo, Darko Šimičić fa risalire l'inizio di queste presentazioni auto-organizzate alla notte del 9 ottobre 1974, quando tre membri del gruppo (Demur, Jerman, Martek) intervennero sul cartellone pubblicitario sotto il ponte ferroviario di via Savska a Zagabria. Durante quest'azione Jerman presentò il suo famoso slogan “Questo non è il mio mondo”. Secondo Šimičić, “questa mostra illegale in un luogo pubblico divenne il prototipo delle successive apparizioni del gruppo”.

Le “azioni-mostra” acquisirono maggiore visibilità dopo quella tenuta in Piazza della Repubblica (la piazza centrale di Zagabria) nell'ottobre 1975. In quest'occasione Jerman espose le sue “fotografie elementari” insieme allo slogan “La vita, e non gli slogan”; Mladen Stilinović distribuì foto di sorrisi ai passanti; Demur incollò sul cartellone pubblicitario un poster su cui era scritta solo la parola “Eto” [Ecco qua]; Vučemilović chiese ai passanti di scattargli una foto.

A giudicare dalle reazioni che gli artisti registrarono e pubblicarono in seguito sulla loro rivista “Maj 75”, i cittadini di Zagabria non rimasero particolarmente impressionati e definirono la mostra “idiozia internazionale”, vedendola come un sintomo di malattia o, semplicemente, di immaturità e pigrizia da parte degli studenti.

(Ivana Bago)

Tomislav Gotovac DEGRAFITIRINJE, 1990

serie di 4 fotografie in b&n, copie d'esposizione (HRV)



In quest'azione concepita come un omaggio all'artista Fluxus Wolf Vostell e alla sua tecnica del *décollage*, Gotovac si assume l'improbabile incarico di ripulire i muri da tutto ciò che i graffiti generalmente raccolgono — esternazioni ideologiche, la cui decifrabilità va perduta di lì a breve, conati di insofferenza e ribellione o, al contrario, dichiarazioni di amore eterno. Anche se per nulla eterne si rivelarono le scritte che ricoprivano il centro sociale “Kasarna” a Fažana, meticolosamente cancellate dall'artista. Così facendo, l'artista proseguiva idealmente la sua performance *Cleaning of Public Spaces* (Homage to Vjekoslav France aka The Bolshevik and Cleaning Apostle) tenuta il 28 maggio 1981 sulla Piazza della Fratellanza e dell'Unità a Zagabria. E, al contempo, intervenendo sui muri della località istriana di Fažana (che ancora ricorda la sua presenza, come testimonia l'edizione 2024 del festival “Vladimir”) offriva simbolicamente al proprio paese la possibilità di sfruttare la tabula rasa da lui appena creata. Inutile dire che il palinsesto di graffiti sottostanti sarebbe di lì a breve riaffiorato da sotto la vernice, vanificando il suo lavoro.

(Valentina Parisi)

Orange Alternative PRECZ Z (U)PAŁAMI, 1987

serie di 4 fotografie e 1 disegno in b&n, copie d'esposizione (POL)



"[...] Nell'azione successiva, che si tenne un mese dopo il 1° giugno, i cappelli da gnomo furono sostituiti da t-shirt e, in particolare, da lettere dipinte su queste t-shirt. Questo happening si faceva beffe della legge che proibiva l'esposizione in pubblico di striscioni contro il regime.

L'happening *Precz (U)Palami* [Via il caldo / Via i manganelli, 1987] si basava su un gioco di parole. Dimostrava inoltre che è possibile arrestare le lettere. Qual è la differenza tra la parola 'UPALY' (che in polacco significa caldo) e la parola 'PALY' (che significa manganelli) se non una sola lettera, la 'U'? La sua presenza (o assenza) cambiava completamente il senso del titolo. Tra i partecipanti all'happening c'era anche Józef Pinior, membro della direzione nazionale del sindacato *Solidarność*. Questo causò un certo scompiglio all'interno della leadership di *Solidarność*, secondo cui azioni simili erano lontane dalle strategie elaborate dall'opposizione politica.

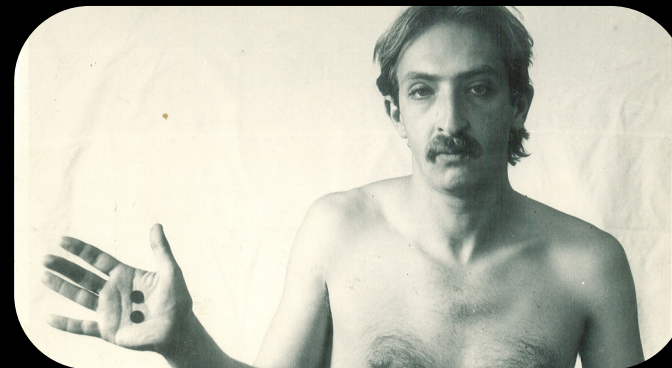
Le vacanze si avvicinavano, in città si soffocava per il caldo. Le temperature all'ombra superavano i trenta gradi centigradi. Major raccolse alcune t-shirt tra i suoi amici. Le ragazze vi scrissero delle lettere, in modo che, quando tutte le t-shirt (cioè le persone che le indossavano) si fossero disposte nell'ordine giusto, si formasse uno slogan: 'PRECZ Z UPALAMI' ('Via il caldo'). Non appena la lettera 'U' scomparve, lo slogan assunse un nuovo significato: 'PRECZ Z PALAMI' ('Via i manganelli'). I cospiratori si incontrarono nel passaggio vicino a Piazza del Mercato Nuovo. Fu proprio in quel momento che Józef Pinior entrò in scena. Stava andando a seguire una notizia per Radio Europa Libera. Ma mancava una lettera. Non c'era via d'uscita: Józef Pinior, che allora era alla guida del sindacato 'S' [*Solidarność*], indossò la maglietta con la lettera 'R'. Lo slogan ambulante raggiunse il bar Barbara's con un'auto della polizia che lo inseguiva.

L'happening si rivelò dotato di dimensioni cosmiche e umane. Scatenò energie planetarie, raggiungendo profondità psicologiche. Quando la lettera 'U' prese il suo posto accanto alla 'P', il sole nel cielo, come sotto l'influsso dello slogan, si nascose dietro una nuvola. Quando la lettera 'U' sparì, il sole tornò a splendere. I movimenti della lettera 'U' ebbero un effetto simile sull'auto della polizia. Quando c'era lo slogan 'Via il caldo', la milizia se ne andava e il sole scompariva. Tuttavia, non appena riapparve lo slogan 'Via i manganelli', la milizia rispuntò fuori insieme al sole. Alla fine arrivarono altri mezzi della polizia e l'intera compagnia fu arrestata.

da *Le vite degli uomini arancio* di Major Waldemar Fydrych

Leonid Wojcechov DISCORSO DIRETTO, 1984

serie di 2 fotografie in b&n, copie d'esposizione (UKR)



Jurij Lejderman: Un numero significativo di opere di Wojcechov è costituita da oggetti discorsivi costruiti su giochi di parole. Esistono dunque in un determinato contesto linguistico e a priori sono estranei alla realizzazione (anche se a volte lo stesso Wojcechov desiderava ardentemente realizzarli, o cercava di convincersi che lo desiderava). Non si tratta di "oggetti linguistici" incentrati sulla rottura dei paradigmi semantici come nel concettualismo, ma proprio di "oggetti discorsivi", legati al modo di parlare, alla durata stessa del discorso, alla pronuncia, al luogo in cui si vive.

Leonid era costantemente ossessionato da idee di progetti globali, molto divertenti ma impossibili da realizzare. Ad esempio, trasformare le cascate del Niagara in una fontana. C'erano progetti di natura più sociale, come la trasformazione del culto del leader ucraino Machno in una nuova religione nazionale ucraina. Sperava costantemente nella realizzazione di questi progetti che però esistevano solo a livello verbale. Secondo me, si tratta di un caso unico nella storia dell'arte del XX secolo. Un uomo da cui sgorgano centinaia di progetti, che nascono ogni giorno e poi vengono dimenticati, riaffiorano dopo 10-15 anni, vengono costantemente discussi, esistono a livello di aneddoto o battuta. Una conversazione che dura tutta una vita. Questa strana forma d'esistenza dell'opera d'arte coincide con l'epoca della *perestrojka*, che corrispondeva molto bene a questo tipo di comportamento estetico, quando c'erano moltissimi progetti e sembrava che tutto ciò che si concepiva fosse possibile. Anche se nulla di tutto ciò è mai stato realizzato.

Elena Glazova
ERASED SONG/ERASED LANDSCAPE, 2018
FULL CYCLE OF SONGS, audio, 25:00 min, 2018 (LVA)



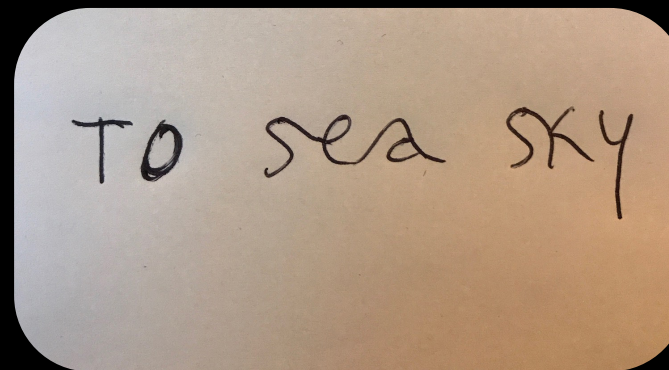
La prima parte di *Full Cycle of Songs* (10 minuti) utilizza registrazioni d'archivio di canzoni popolari lettoni come unica fonte di input per la composizione sonora. Nella parte centrale, invece, il materiale delle canzoni popolari è mixato con registrazioni della mia voce; gli ultimi 10 minuti sono semplicemente registrazioni della mia voce che interpreta le stesse canzoni, pesantemente alterate dall'elaborazione digitale.

58

Per questa composizione ho fatto ricorso a registrazioni d'archivio di canzoni popolari lettoni (le registrazioni più antiche possibili, risalenti al 1927), canzoni tratte dalla routine quotidiana che riflettono le fasi della giornata. Questo materiale folclorico rappresenta lo schema microcosmico di un ciclo di vita e presuppone la corrispondenza con altri livelli: un'armonia universale macrocosmica, l'espressione del carattere nazionale, archetipi del pensiero collettivo, e così via. Il titolo, *Full Cycle of Songs*, si riferisce all'insieme completo delle canzoni che un essere umano potrebbe ascoltare o cantare nel corso della sua vita. La loro somma indicherebbe che l'esistenza di quell'individuo è diventata completa, o si sta avvicinando all'eternità -- da qui il gusto un po' tragico del brano. Le registrazioni più antiche reperibili delle canzoni (1927, registrate su cilindri di cera) fungono anche da contrappunto alle tecniche contemporanee di registrazione e di elaborazione digitale che utilizzo e, dal momento che il materiale ha quasi 100 anni ed è stato registrato su uno dei primi supporti per la registrazione e la riproduzione del suono, servono come commento aggiuntivo al ciclo di vita.

Le fotografie di *Erased Song/Erased Landscape*, (2018) si riferiscono invece alla natura effimera dei supporti per i dati che utilizziamo nell'esistenza di tutti i giorni e ai fenomeni della memoria in relazione alla routine quotidiana. Per la creazione di queste immagini ho usato frammenti della mia vita quotidiana, che contengono anche alcune riprese di uno schermo televisivo con immagini trovate VHS, un formato dotato di una sua estetica, ma che non è più in uso. La routine quotidiana si fonda dunque con l'oblio di un mezzo obsoleto, suggerendo l'imperfezione della memoria individuale. Uno strato di immagini si sovrappone all'altro, alcuni frammenti vengono riproposti, ingranditi e congelati, altri vengono completamente dimenticati. [...] L'intero progetto — il brano sonoro e le immagini — alludono alla possibilità di incorporare la memoria storica nella mente di un individuo: quest'ultima infatti non viene mai cancellata e le nuove costruzioni si basano su quelle vecchie.

Babi Badalov
LENIN STALIN PUTIN MALEVIČ
TO SEE SEA TO SEA SKY (AZE)



Nella sua opera Babi Badalov affronta con frequenza il tema dei confini linguistici, intervenendo nello spazio pubblico con le sue costruzioni linguistiche. Lavora in modo performativo con la visualizzazione del linguaggio, con i mezzi della poesia visiva, situandosi sui confini linguistici e culturali in qualità di migrante, nomade o "famigerato straniero". È nato nel 1959 nei monti Talisci, una catena montuosa che si estende nel nord-ovest dell'Iran e nel sud-est dell'Azerbaijan. In questa zona di confine vivono i Talisci, la madre di Badalov appartiene a quest'etnia, mentre il padre è azeri. Babi è il settimo di dieci figli. La madre parla la lingua taliscia, o *lerik*, una lingua dell'Azerbaijan nord-occidentale e dell'Iran nord-occidentale, uno dei numerosi dialetti del ramo caspico della lingua iraniana. Il padre invece parla azeri (una lingua affine al turco). Non è un caso dunque se il confronto artistico e al contempo socio-politico e politico-poetico con la lingua è diventato la firma dell'opera di Badalov. [...] Il medium per eccellenza del suo lavoro è un muro o un'altra superficie verticale, che l'artista iscrive a modo suo. Questo manoscritto realizzato in loco (esattamente nel senso etimologico di *manu scriptum*, ossia "scritto a mano") viene ricombinato con frammenti di scrittura o di testo che l'artista porta con sé su diversi tessuti come materiali prefabbricati. Il risultato sono composizioni visivamente e scritturalmente uniche, che rendono visibili diverse lingue e combinazioni linguistiche, alfabeti, nonché considerazioni originali e sovversive sulla fonetica e sull'ortografia.

Negli interventi di Badalov il gioco linguistico e la (in)traducibilità, l'omofonia, le corrispondenze reali o apparenti tra diverse espressioni, grafemi e oggetti linguistici diventano lo strumento di una poetica che non deriva tuttavia dalla prospettiva di una conoscenza sovrana di molte lingue [...]. Si tratta invece di un approccio che nasce da un'emergenza linguistica, dal caos linguistico di un emarginato, da un deficit di conoscenza dovuto a una mancanza di formazione linguistica, da una sorta di analfabetismo intenzionale, cioè riflessivo e coltivato, del soggetto scrivente e parlante. Badalov è un *outsider* linguistico, un ignorante solo in apparenza, che in realtà trasforma la sua lacuna formativa in una sensibilità decisa, attiva, operativa e non solo trae vantaggio dalla propria situazione dal punto di vista artistico, ma la eleva a tema principale della sua opera.

(Tomáš Glanc)

59

Bum-Bam-Lit PERFORMANCE LETTERARIA DEL GRUPPO, 1995-97

documenti e fotografie a colori e in b&n, copie d'esposizione (BLR)



La prima azione di quello che è probabilmente il movimento letterario più noto della Bielorussia moderna, *Bum-Bam-Lit* – co-fondato dal poeta Zmicier Vishniou – ha avuto luogo pochi giorni dopo il referendum [del 1995, in cui si optò per il ritorno ai simboli sovietici e l'adozione del russo come seconda lingua nazionale, V. P.] ed è stata una risposta diretta allo stesso. Durante una performance di poeti e musicisti al Liceo Umanitario Bielorosso, Ilya Sin ha strappato i propri vestiti e li ha inchiodati a una croce di assi grezze. L'evento è stato interrotto dall'irruzione della polizia e la croce è stata successivamente "mandata in esilio" nelle acque del fiume Svislach.

Gli artisti hanno interpretato il referendum come il primo passo verso il suicidio della Bielorussia e hanno intitolato la loro azione *La croce della nostra esistenza*. Un atto di suicidio mitico. Il manifesto dell'azione precisava che era vietato filmare o fotografare l'evento, per evitare che le immagini fossero utilizzate a fini propagandistici. Allontanandosi così dal regno della propaganda, il movimento diventava, com'è ovvio, altamente politico. Come quasi nessun'altra realtà artistica all'epoca, Bum-Bam-Lit analizzava la situazione politica della Bielorussia, come si può vedere dal titolo del loro primo volume di scritti, anch'esso affidato al corso dello Svislach all'interno di bottiglie e sotto forma di barchette di carta: Нам хана - вакол хунта (in italiano: Siamo fregati - Siamo circondati dalla giunta).

Gli artisti di *Bum-Bam-Lit* dichiararono che uno dei loro obiettivi era liberare la letteratura dalla tirannia delle redazioni e delle case editrici. Cercavano nuovi modi per diffondere i propri testi e rinegoziavano attivamente ciò che la letteratura può essere. Performance in spazi pubblici, testi stampati o poesie scritte su pillole che venivano poi ingerite sono solo alcuni degli esempi delle nuove forme utilizzate dagli artisti di *Bum-Bam-Lit*.

Un vecchio lavandino trovato su un balcone da Siersh Minskevich e utilizzato come gong improvvisato per dare inizio alle azioni di *Bum-Bam-Lit* divenne ben presto il simbolo del movimento. Questo oggetto ordinario, che diventa straordinario grazie alla sua inclusione nello spazio letterario, rinvia ai principi fondamentali del gruppo: tutto può essere arte, tutti gli argomenti sono benvenuti, qualsiasi tipo di voce è ammessa.

(Iryna Herasimovich)

Michail Gulin NOT TAKEN DOWN, NOT HUNG UP, 2023

2 fotografie a colori, copie d'esposizione (BLR)



L'azione di Gulin *Territory Protest*, realizzata nel marzo 2014 pochi giorni dopo l'annessione della Crimea da parte della Russia, si svolge al di fuori dello spazio urbano. In un campo aperto l'artista, incatenato come un cane, protesta camminando in cerchio e portando un cartello rosa con un punto blu. Perfino una forma di protesta muta e astratta come questa può aver luogo solo su un campo vuoto — ammesso e non concesso che sia possibile in generale.

Gulin utilizza la documentazione video di questa azione come sfondo per la sua opera *Neither taken down nor hung up*, realizzata per una mostra dal titolo *Il complesso di Cassandra* che si è tenuta al Japanisches Palais di Dresda nel 2023. Davanti a una proiezione della sua protesta [...] l'artista colloca un'installazione: cinque rettangoli piatti fatti di terra che evocano tombe appena scavate. A ciascuno dei rettangoli è attaccato un palloncino dorato di elio a forma di lettera. Una volta messi insieme, i palloncini formano la parola 'Krieg' ("guerra" in tedesco). Entrando nello spazio espositivo, la prima cosa che cattura l'attenzione del pubblico sono queste lettere che ricordano vagamente l'onnipresenza della guerra nei media. Soltanto in un secondo momento notiamo i rettangoli di terra che assomigliano a tombe.

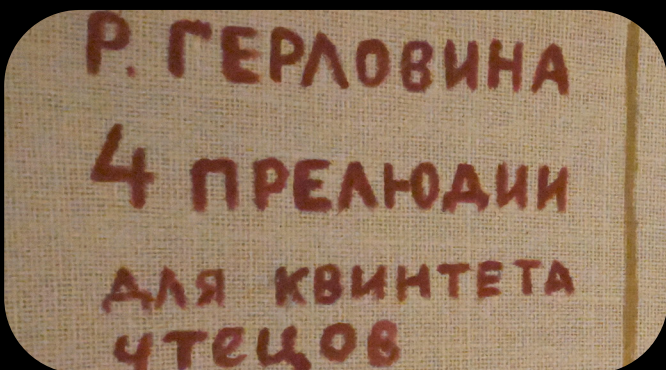
La protesta silenziosa di Gulin risale al 2014 — un periodo in cui nella maggior parte dei paesi europei non si utilizzava ancora la parola "guerra" in riferimento a quanto stava avvenendo a est — e rimanda al nesso tra la dittatura in Bielorussia e la guerra di aggressione russa contro l'Ucraina. *Neither taken down nor hung up* mette in discussione le nostre prospettive (si vedono le tombe o soltanto la guerra così come viene presentata dai media? La protesta silenziosa verrà finalmente ascoltata?) e mostra palesemente la disperazione di un artista bielorosso il cui monito, come quello di Cassandra, è stato ignorato.

Limitare l'espressione di sé va di pari passo con le restrizioni imposte al linguaggio. Gulin l'ha dimostrato nella performance da lui realizzata in occasione dell'inaugurazione de *Il Complesso di Cassandra*. Vestito da Ronald McDonald (secondo Gulin un simbolo ironico dello 'sviluppo' democratico del suo Paese, dal momento che i franchising McDonalds aperti dopo la caduta del Muro erano stati chiusi o, meglio, rinominati *Mak.by* non appena la Bielorussia aveva cominciato a isolarsi), Gulin legge una sua poesia composta esclusivamente da slogan, titoli di giornale, statistiche sugli arresti in Bielorussia, versi di canzoni sovietiche e altre frasi trouvés. La dichiarazione artistica si dissolve nel linguaggio ambientale e, al contempo, si cristallizza a partire da esso. L'artista diventa lo specchio e il testimone di una realtà repressiva, i confini della sua dichiarazione artistica crollano insieme a quelli di una realtà che non può cambiare. Può solo assemblare e recitare ciò che questa realtà gli mette a disposizione.

(Iryna Herasimovich)

Rimma Gerlovina FOUR PRELUDES FOR A VOICE QUINTET, 1974

3 fotografie a colori (EX-URSS)



Il nome di Rimma Gerlovina è associato ai suoi *Cubi*, realizzati a Mosca a partire dal 1973: solidi geometrici e poetici, unità minime di significato, oggetti interattivi elementari, paradossali e infantili, destinati ad essere manipolati e riasssemblati dall'autrice stessa o dallo spettatore. Le foto di alcune performance realizzate con i cubi (oltre che dei cubi medesimi) furono esposte a Venezia nel 1977 in occasione dell'evento principale della *Biennale del Dissenso* — la mostra *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, curata da Enrico Crispolti e Gabriella Moncada — e l'anno successivo, sempre nel contesto della Biennale, da Mirella Bentivoglio alla mostra *Materializzazione del linguaggio*. Ma, come scrive Gerlovina:

“...prima che i cubi prendessero vita, vari esperimenti con la prosa visiva e la poesia hanno preceduto quelle scintille di immaginazione concettuale” che sono apparse poi come lampi di un'esperienza immediata, “racchiusa” nei cubi. Nel tentativo di fornire una storia visuale di quel periodo, si può ricordare che tutte le prime prose visive e poesie dattiloscritte sono state scritte seguendo modelli diversi e pubblicate come libri fatti a mano. Quasi tutti questi libri contengono opere grafiche di Valerij [suo marito, V. P.], ovvero monoprime realizzate con l'aiuto di carta carbone colorata. I romanzi visivi *Sle*, (1972) e *Nel vento* (1973) sono scritti come un flusso di coscienza; in un certo senso, è un linguaggio della natura stessa, espressivo nel suo carattere selvaggio e nella sua onniscienza latente, pieno di pause, e raffiche di vento. I poliloghi si presentano come copie stenografiche di conversazioni, riportate parola per parola, comprese le esitazioni, le interiezioni e i borbottii.

La fase successiva ha portato con sé l'intera serie di partiture poetiche destinate alla lettura simultanea da parte di più voci, disposte in una sorta di madrigali parlati. Nelle poesie polifoniche *Canzoni per Irina e Pensieri per Irina* (rispettivamente per tre e cinque voci) la lettura all'unisono si alterna a una separazione leggermente cacofonica delle voci: ogni voce ha una sua parte distinta, adattata a tutte le altre. Nel libro *Versi per lettura polifonica* (1974), ogni poesia è scritta su una pagina separata che si apre a lepporello. Rilegate insieme e riunite sotto una copertina rigida, queste poesie sembrano costituire una sorta di comunità letteraria, composta da membri piuttosto indipendenti. Le pagine, alcune delle quali lunghe più di un metro, sono ritagliate da carta da parati rosa, l'unica carta monocromatica sufficientemente lunga che eravamo riusciti a trovare a Mosca all'epoca. Piegare separatamente, ogni poesia mantiene le sue caratteristiche distintive sia nel tema che nella forma, scritta come un valzer senza parole, disposta in una montagna di voci, o visualizzata come un paesaggio minimalista di parole.

L'uso di diversi dettagli concettuali nella poetica, e in particolare nella forma costruttiva della sua rilegatura “collettiva”, avvicina questo libro al regno degli oggetti d'arte interattivi e al nuovo genere di cubi concettuali.

La partitura polifonica *Quattro preludi prima della nascita* (1974) è scritta per un quintetto di voci recitanti in cinque lingue slave: russo, bulgaro, polacco, ceco e serbo. In quel momento mi sembrava naturale trasformare l'oggetto della formazione filologica che avevo ricevuto all'Università Statale di Mosca in uno strumento creativo. Quella partitura riflette un'eco dell'unione protoslava nei suoi aspetti morfologici e fonetici, riportando così le parole e i loro suoni alle loro fonti ancestrali, in un monologo polivalente che si divide in un coro di voci. La fusione visiva e sonora della famiglia linguistica slava produce l'effetto di un canto sciamanico, che procede su uno sfondo di parole familiari mescolate a morfemi oscuri. Il significato della poesia appare relativamente chiaro, ma non del tutto. C'è qualcosa di nascosto nel profondo della memoria genetica di ogni persona di lingua slava. La poesia è composta da quattro preludi; il quarto è composto in modo arbitrario, cioè non ha né trama né forma, ma suggerisce una totale libertà di interpretazione. *Quattro preludi prima della nascita* è stata l'ultima partitura polifonica che ha preceduto i cubi, contraddistinti da una nuova forma di pensiero concettuale.

(Valentina Parisi)

Vlado Martek PRIDE, 1976 ARTISTS ON ARMS!, 1983 (HRV)



“Scrivere poesia significa innanzitutto controllarmi, per non fare manovre evasive nello spazio prima di iniziare a scrivere, controllare la mia testa e le mie motivazioni (perché scrivo?), rendermi conto della responsabilità, riordinarmi prima di scrivere. In questo senso scrivere poesia è una provocazione nel linguaggio, distruzione, ma anche costruzione.

Lavoro sulla poesia al di fuori del quadro degli ideali o delle poesie finite, percepisco questo processo sempre come un unico ideale. Ogni preparativo è migliore dell'ideale. E i singoli elementi sono migliori dell'opera nel suo complesso. Mi distacco da tutte le poesie, dalla poesia e dai poeti, per poter essere responsabile della prossima poesia che creo lavorando sulla poesia. Sono un pre-poeta.

Quindi lavoro per lo sviluppo di un essere cosciente, di un individuo critico, la cui creatività non servirà a produrre oggetti. Il mio talento per la poesia e la lingua non mi serve per creare poesia, ma per sottolineare, con l'aiuto della poesia, la libertà, la qualità della vita, il fatto che l'uomo non dovrebbe agire automaticamente”.

(Vlado Martek, Sulla pre-poesia)

Vlado Martek ha iniziato a scrivere poesie all'età di quindici anni. Nel 1974 era già pronto a “lasciarsi i libri alle spalle”. La poesia non lo soddisfaceva più. Per l'artista impaziente scrivere su carta e aspettare che un giorno i suoi testi venissero stampati era fonte di frustrazione. Gli mancava un contatto più diretto con il pubblico. Con i suoi amici Željko Jerman e Boris Demur intraprese allora un'azione notturna in cui esponevano le loro opere sui cartelloni pubblicitari urbani sotto il ponte ferroviario di Savska Street. Martek affisse una delle sue poesie che aveva riscritto su un grande foglio di carta. L'atto intimo di scrivere poesie si ritrovò all'improvviso trasferito in uno spazio pubblico e l'artista si confrontò per la prima volta con i passanti.

Ispirati da ciò che stava accadendo sulla scena artistica di Zagabria e Belgrado, Željko Jerman, Mladen Stilinović, Vlado Martek, Boris Demur, Sven Stilinović e Fedor Vučemišević decisero di organizzare azioni collettive in strada, spinti dallo stesso desiderio di rivolgersi direttamente al pubblico. Le “azioni-mostra” organizzate come *Gruppo dei Sei Artisti* in spazi pubblici, prima nei bagni pubblici di Zagabria sulla riva del fiume Sava, poi a Novi Zagreb e nel centro della Città Vecchia, alla Facoltà di Filosofia dell'Università, furono fondamentali per Martek [...] Nel 1978 Martek propose al CEFFT (Centro per il cinema, la fotografia e la televisione, uno dei dipartimenti delle Gallerie della città di Zagabria attraverso il quale il *Gruppo dei Sei Artisti* otteneva i permessi per esporre in città) una serie di azioni di “agitazione poetica”: avrebbe stampato volantini con lo slogan anonimo ‘Leggi le poesie di Majakovskij’, ‘Leggi le poesie di Éluard’ e ‘Leggi le poesie di Mallarmé’ e li avrebbe distribuiti e affissi in tutta la città. Dal momento che la proposta non venne accettata, Martek decise di realizzarla illegalmente, come tutte le sue successive agitazioni poetiche.

(Branka Stipančić)

“Majakovskij fu l'inizio di tutto, sia sul piano concreto che simbolico. Rappresentava tutto quello che volevo dalla vita: rendere più dinamica la mia arte”

(Vlado Martek)

Azioni Collettive SLOGAN-77, 1977

foto grafie di documentazione a colori e in b&n, copie d'esposizione (EX-URSS)



Su una collina, fra gli alberi, è stato appeso un drappo rosso (10 m x 1m) con la scritta a lettere bianche: 'NON MI LAMENTO DI NULLA E MI PIACE TUTTO, MALGRADO NON SIA MAI STATO QUI E NON SAPPIA NULLA DI QUESTI LUOGHI' (Citazione dal libro di Andrej Monastyrskij *Non succede nulla*)".

attiva (quasi sul metro di un lavoro riappropriato e personalizzato) che non strettamente individualistica in senso esclusivo, come nei modelli occidentali. Il denominatore ricorrente è una tensione alla comunicazione che, da intersoggettiva, aspira subito a farsi universale, planetaria. E in quest'aspetto è riscontrabile un'indubbia originalità".

64 Regione di Mosca, linea ferroviaria per Leningrado, stazione Firsanovka, 26 gennaio 1977. A. Monastyrskij, V. Miturič-Chlebnikova, N. Alekseev, G. Kizeval'ter, N. Panitkov, M. K., A. Abramov. (Valentina Parisi)

Nel 1977, il numero speciale U.R.S.S. di "Flash Art" (no. 76-77), pubblicava in copertina accanto a Joseph Beuys e a immagini riferite a *Documenta 6*, una delle fotografie che documentavano l'azione *Lozung-77* [Slogan-77], svoltasi qualche mese prima. Presentando sulla stessa rivista i materiali trasmessi da Mosca da "I.M." sotto forma di microfilm e secondo modalità che all'epoca non potevano non essere cospirative, Ilaria Bignamini specificava:

"Il materiale non è omogeneo e non rappresenta il dissenso in Unione Sovietica. Può essere visto solo come un collage di esperienze individuali molto diverse. La semi-ufficialità e la non-ufficialità sono termini che stanno ad indicare solo le contingenti possibilità di lavoro di questi diversi artisti e, in sé, non sottendono alcun dissenso".

L'obiettivo polemico, nemmeno troppo mascherato, era la politicizzazione dell'underground moscovita che pareva sottinteso in operazioni quali il focus della Biennale di Venezia 1977 sul dissenso sovietico, voluto dall'allora presidente della rassegna veneziana Carlo Ripa di Meana. Includendo nella mostra *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, gli stessi materiali fotografici pubblicati qualche mese prima da "Flash Art" e presentandoli nell'ultima sezione, intitolata "Mediazione concettuale, comportamento e azioni collettive", Enrico Crispolti teneva inconsapevolmente a battesimo il gruppo di Andrej Monastyrskij che all'epoca non aveva ancora un nome.

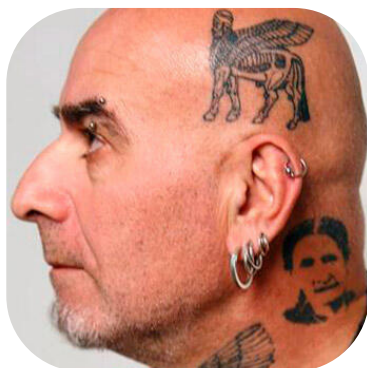
D'altro canto Crispolti sottolineava come la dizione "azioni collettive" potesse essere applicata anche a molti altri collettivi moscoviti, anch'essi rappresentati in mostra, come *Gnezdo* (Il Nido: Gennadij Donskoj, Miša Rošal', Viktor Skersis) o a tandem artistici già emigrati a New York (Vitalij Komar e Aleksandr Melamid) o in procinto di emigrare (Rimma e Valerij Gerlovina): "Si tratta dell'aspetto di ricerca di più recente manifestazione nell' U.R.S.S., all'inizio della seconda metà degli anni Settanta, in modi notevolmente differenziati ma consapevoli tutti di operare con alle spalle le esperienze sia concettuali che comportamentistiche occidentali. [...] In questo senso, l'area di ricerca identificata in questa sezione comporta l'entrata in gioco di un elemento di mediazione concettuale e di implicazioni comportamentali a livello di azione piuttosto collettiva e comunque

A. Monastyrskij - S. Hänsgen, da *Dialogo sugli Slogan di Azioni Collettive*, 2005:

A. M.: L'allontanamento dal contesto esterno dell'Unione Sovietica avvenne praticamente subito dopo *Slogan-77* che utilizzava ancora la forma dello slogan sovietico. Il secondo, *Slogan-78*, era già una riflessione sul contenuto interiore del primo, il terzo comportava addirittura la rimozione della visibilità del testo, nonché la sua rimozione dalla discorsività nella descrizione, ovvero la completa formalizzazione e "azzeramento" di qualsiasi discorso ideologico [...]

Il testo genera l'evento. Se all'inizio della serie l'evento è generato da un testo "nascosto", 'estraneo' (come imitazione esplicita o implicita, partendo dal presupposto che ogni evento estetico proviene da un testo), allora nello sviluppo della serie — e, nel caso della pratica pluriennale di *Azioni Collettive*, abbiamo uno sviluppo piuttosto approfondito — emerge una sorta di percorso più "stretto", un sentiero, a differenza delle strade di campagna iniziali, appena visibili o dissestate; le ipotesi estetiche delle nuove articolazioni si aggiungono a quelle precedenti. Come se dal campo si passasse al sentiero. I primi slogan li abbiamo realizzati in spazi aperti, "campestri", gli ultimi due su una radura non troppo ampia nel bosco con un sentiero che la attraversa. Nel primo caso abbiamo a che fare con lo spazio, con l'orizzonte, nel secondo col luogo e le verticali (il bosco). I primi slogan "campestri", con "bordi" esteticamente indefiniti, interagiscono bene con i contesti esterni, addirittura si dissolvono in essi [...] i secondi, "sentieristici", al contrario, hanno una loro rigida struttura estetica, separata dai contesti esterni tra l'altro anche dalla storicità [...] I primi slogan sono realizzati in un'estetica "di sfondo". Sono strumentali e, in un certo senso, semplicemente un pre-testo per percepire e contemplare il mondo esterno circostante (contesto); al contempo contengono una forte carica critica nei confronti degli strati ideologici dei contesti stessi. Gli ultimi slogan invece sono autosufficienti, si offrono alla contemplazione in quanto tali e in questo senso sono artisticamente più "brillanti". Quindi, a mio avviso, la macchina testuale allontana dall'immediatezza, creando alla fine mondi a sé stanti.

BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE
 ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS



BABI BADALOV

Babi Badalov (1959, Lerik, Azerbaijan) è un poeta sonoro e artista visivo.

La sua pratica artistica si esprime attraverso una costante esplorazione dei limiti del linguaggio. Badalov si occupa in particolare della lingua come strumento di isolamento degli individui, laddove essa cessa di essere un codice condiviso. L'artista affronta temi geopolitici legati all'attualità, che spesso riflettono la sua esperienza personale.

A partire dal 2007, il critico e curatore Viktor Misiano ha presentato i progetti audiovisivi di Badalov in varie mostre. In seguito a ciò, l'artista ha esposto le sue opere in numerosi spazi e istituzioni internazionali, tra cui Manifesta 8, Palais de Tokio, la Biennale degli Urali e il Museo d'Arte Contemporanea di Anversa.

Attualmente vive a Parigi.

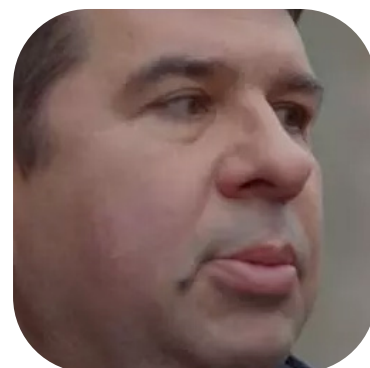


BU-BA-BU / JURIJ ANDRUCHOVIČ

Bu-Ba-Bu è un gruppo di scrittori ucraini fondato nel 1985 a Leopoli da Jurij Andruchovič, Viktor Neborak e Oleksandr Irvanets.

Le tre sillabe che compongono il nome del collettivo stanno per "burlesque, balagan e buffonada". Il gruppo, particolarmente attivo tra il 1987 e il 1991, mirava a proporre, attraverso le proprie performance, un'interpretazione carnevalesca di eventi e situazioni.

La prima serata pubblica di Bu-Ba-Bu si è svolta alla fine del 1987 a Kiev, mentre l'apice dell'attività del gruppo si ebbe in occasione del festival giovanile di cultura alternativa e generi artistici non tradizionali *Vyvykh-92*, tenutosi a Leopoli nel 1992, nonché con le quattro rappresentazioni dell'opera poetica di Bu-Ba-Bu *Chrysler Imperial* (diretta da S. Proskurnia). Nel 1995, il primo libro collettivo dei bubabisti *Bu-Ba-Bu. T.v.o.[...]ry* è stato pubblicato dalla casa editrice "Kamenyar". Nel 1996, il progetto editoriale *Chrysler Imperial (Thursday-6)* ha di fatto posto fine all'esistenza di Bu-Ba-Bu.



BUM-BAM-LIT / ZCMIER VISHNIOU

Attivo dal 1995, Bum-Bam-Lit rappresenta uno dei movimenti letterari più rilevanti in Bielorussia dopo il crollo dell'Unione Sovietica.

L'attività del gruppo è stata particolarmente intensa fino al 1999, anche se alcuni suoi membri non ritengono che il movimento si sia esaurito. Tra gli artisti più importanti che vi hanno preso parte ricordiamo Zmier Vishniou, Viktor Zhybul, Alhierd Bacharevich, Valshyna Mort, Jurias Barysevich e Michasj Bashura.

Le pratiche di Bum-Bam-Lit sono eterogenee e includono azioni in spazi pubblici, performance, libri di poesia autoprodotti, nonché poesie riportate su supporti di vario tipo, tra cui le pillole.

La critica bielorusa Marharyta Alyashkevich ritiene che "gli autori non siano affatto interessati soltanto all'inclusione nel canone letterario 'consolidato' di temi brutali o a un suo rifiuto violento; piuttosto, sono alla ricerca di una modalità di espressione individuale. Ognuno di loro stabilisce le proprie nuove regole del gioco".



AZIONI COLLETTIVE

Il Gruppo *Kollektivnye deistviia* è stato fondato a Mosca nel 1976 da Andrei Monastyrsky, Nikita Alekseev, Georgy Kizevalter e Nikolai Panitkov.

Alcuni anni più tardi anche gli artisti Elena Elagina, Igor Makarevich, Sergej Romashko e Sabine Hänsgen si sono uniti al collettivo. Alle loro azioni minimaliste, organizzate come gite fuori città e spesso ambientate in un campo di neve intonsa, hanno preso parte vari esponenti del Concettualismo moscovita. Dagli anni Ottanta in poi, il gruppo ha iniziato a raccogliere la documentazione relativa alle proprie azioni in una serie di volumi che combinano una vasta gamma di materiali: testi descrittivi, racconti dei partecipanti, commenti teorici, discussioni, fotografie, disegni e diagrammi. Grazie alla ricchezza dei contenuti, queste raccolte formano un'opera d'arte descrittiva, narrativa e interpretativa a sé stante.

I primi cinque volumi, apparsi inizialmente in samizdat, sono stati pubblicati nella raccolta *Kollektivnye deistviia, Poezdki za gorod* (Azioni collettive, Gite fuori città, 1998) che include le azioni realizzate tra il 1976 e il 1989. Un secondo volume, che comprende le azioni realizzate dal 1990 al 2009, è apparso nel 2009 per la collana *Biblioteka moskoskogo konceptualizma* (Biblioteca del concettualismo moscovita) dell'editore German Titov. Nel 2011 il gruppo ha rappresentato la Russia alla Biennale di Venezia.

BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE
 ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS



NUŠA & SREČO DRAGAN

Nuša Dragan (1943, Jesenice-2011) e il suo compagno Srečo Dragan (1944, Spodnji Hrastnik) sono importanti membri della neoavanguardia slovena.

Nuša Dragan ha conseguito la laurea in Pedagogia e Sociologia all'Università di Lubiana, mentre Srečo Dragan si è laureato in Pittura all'Accademia di Belle Arti di Lubiana e nel 1971 ha frequentato un corso sui nuovi media a Londra.

Tra il 1967 e il 1988, Nuša e Srečo Dragan hanno formato un duo artistico. Nel 1969 hanno realizzato la prima opera video nell'ex Jugoslavia, *White Milk of White Breasts*. Tra il 1968 e il 1969 hanno prese parte alla produzione artistica del gruppo OHO. Le loro opere iniziali sono nate nel contesto del *Reism*, dell'arte povera, del concettualismo, della contestualizzazione del linguaggio, dell'installazione e dell'uso delle nuove tecnologie del cinema e del video. Dal 1988 lavorano individualmente.



ELSE GABRIEL

L'artista Else Gabriel (1962, Halberstadt, DDR) si occupa di installazioni e video.

Nel 1982 si è iscritta all'Accademia di Belle Arti di Dresda, dove ha studiato musica sacra e scenografia. Durante gli studi ha fondato il gruppo artistico *Auto-Perforations-Artisten*, insieme a Michael Brendel, Rainer Görss e Via Lewandowsky. Si è laureata nel 1987, ottenendo il primo diploma assegnato a una performance di gruppo nella Germania dell'Est. Gabriel è emigrata nella Germania Ovest poco prima della dissoluzione della Repubblica Democratica Tedesca, sviluppando la propria pratica individuale e operando all'interno del duo artistico "(e.) Twin Gabriel" (con Ulf Wrede). Attualmente è Professoressa di arte e scultura all'Accademia d'arte di Weissensee. L'unico film realizzato da Else Gabriel nella Germania dell'Est è *Sublime Love*.



RIMMA GERLOVINA

Rimma Gerlovina (Mosca/URSS, 1951) è un'artista concettuale e include nella sua pratica fotografie, testi e performance.

Insieme a Valeriy Gerlovin, ha preso parte ad alcuni movimenti concettualisti underground nella Russia sovietica, prima di emigrare negli Stati Uniti nel 1980. La loro produzione, basata sul paradosso, è ricca di implicazioni filosofiche e mitologiche. Molte delle loro immagini fanno riferimento a un'iconografia di conoscenza universale, con allusioni alla simbologia cristiana, all'alchimia e alla numerologia. Il loro libro *Concepts* è stato pubblicato in Russia nel 2012. Le opere di Rimma Gerlovina e Valeriy Gerlovin sono state esposte e rappresentate a livello internazionale e sono presenti nelle collezioni del Guggenheim e del J. Paul Getty Museum. Rimma Gerlovina vive nel New Jersey, Stati Uniti.



ELENA GLAZOVA

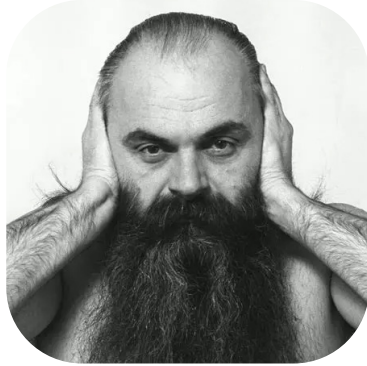
Elena Glazova è un'artista sonora, artista visiva e poetessa di Riga (Lettonia).

Si muove in aree interdisciplinari dell'arte contemporanea, combinando nella sua pratica immagini, testi poetici, installazioni e musica sperimentale come il noise/droning, spesso costruito a partire da voci manipolate. In qualità di artista visiva e sonora, ha partecipato a numerose mostre collettive, festival e progetti in Lettonia e all'estero, tra cui le mostre personali al Museo Lettone della Fotografia (2010) e al Centro Lettone di Arte Contemporanea (LMC) (2011).

Ha realizzato alcuni libri di poesie, tra cui *Transfers* (2013, pubblicato da Orbita, in russo e lettone) e *Plasma* (2014, pubblicato da Paranoia.ee, in inglese ed estone). Le poesie di Jelena Glazova sono state tradotte in lettone, inglese, finlandese, polacco, estone, lituano e svedese.

BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE
 ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS

BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE
 ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS



TOMISLAV GOTOVAC

Tomislav Gotovac, noto anche come Antonio G. (Gotovac) Lauer (1937, Sombor, Jugoslavia – 2010, Zagabria, Croazia) è stato un artista multidisciplinare ed è considerato il precursore della performance art nell'ex Jugoslavia.

Ha frequentato l'Università di Zagabria e l'Accademia delle Arti di Belgrado. Le sue immagini cinematografiche sono profondamente connesse sia alla sua esperienza di vita, sia alla sua attività artistica. Gotovac si considerava attore e spettatore di un film senza fine, e ha sviluppato una pratica pionieristica concettualista nel campo della performance. Considerando il proprio corpo come una forma di ready-made, a partire dagli anni Sessanta ha messo in scena fotografie di se stesso e ha diretto film sperimentali in cui la ripetizione continua di immagini rivela storie personali.

Nel 1967 è stato autore del primo happening in Jugoslavia (Happ Our – Happening), mentre negli anni Settanta è stato una figura chiave della "Nova Umjetnička Praksa" (New Art Practice).

Gotovac era un artista indipendente e non si è mai appoggiato a nessun gruppo, istituzione o associazione artistica. Eseguita le sue opere in spazi pubblici, al fine di confrontarsi con le categorie del privato e del pubblico, smascherando le manipolazioni politiche nella quotidianità. Considerava l'arte, più della politica, un veicolo di cambiamento.

Oltre alla performance, alla fotografia e al cinema strutturalista d'avanguardia, era attivo anche in una varietà di altri media, tra cui il collage e le opere multimediali bidimensionali e tridimensionali. Nel 2007 ha ricevuto il Premio alla carriera dell'Associazione croata degli artisti visivi.

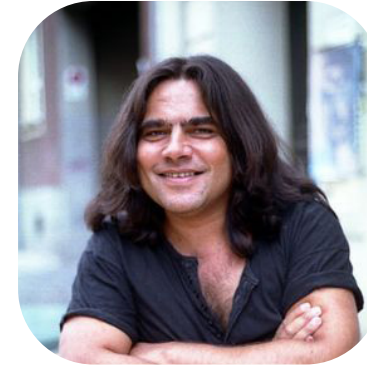


GROUP OF SIX ARTISTS

Il *Group of Six Artists* è stato un collettivo fondato nel 1975 da Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović e Fedor Vučemilović a Zagabria (Jugoslavia).

Esponevano le loro opere all'aperto, nel tentativo di aggirare le limitazioni imposte dalle istituzioni artistiche. Chiamavano le loro mostre "mostre-azioni" perché quasi tutte le opere erano create sul posto come risposta diretta al contesto.

La loro produzione valorizzava la tautologia in quanto eredità del concettualismo e metteva in discussione lo status sia dell'artista, sia dell'opera d'arte attraverso una comunicazione estesa al pubblico. Le attività del gruppo sono state documentate in film sperimentali e nella rivista autopubblicata MAJ/75 (1978-1984).



GINO HAHNEMANN

Gino Hahnemann (1946, Jena, DDR – 2006, Berlino) è stato uno scrittore e regista.

Dopo aver studiato architettura, si è occupato da autodidatta di letteratura, cinema e scenografia autodidatta. Grazie alla sua attività di artista e al suo ruolo di mediatore tra diverse sub-culture della Germania dell'Est, è stato una figura fondamentale nella scena culturale indipendente di Berlino Est e della DDR.

Dal 1982 al 1986, Gino Hahnemann ha diretto vari film in super 8, ispirando altri artisti a utilizzare questo mezzo. Il suo patrimonio artistico è stato acquisito dall'Accademia delle Arti di Berlino.



TIBOR HAJAS

Tibor Hajas (Budapest, 1946 – Szeged, 1980) si definiva anzitutto un poeta, ma è stato anche autore di performance radicali basate sul corpo.

Nel 1964, il suo primo conflitto con le autorità ungheresi di stampo sovietico, provocato da una poesia sulla sua identità ebraica, si concluse con una condanna al carcere.

A partire dalla fine degli anni Sessanta, Hajas creò azioni e pratiche fotografiche sul modello di Fluxus. Un decennio dopo, nel 1978, lanciò una pratica performativa più radicale insieme al fotografo János Vető. Questa collaborazione era fondata sulle azioni individuali di Hajas e culminava in sequenze fotografiche – utilizzate come prodotto finale – che venivano allestite in caratteristici formati tableau. In parallelo, Hajas ha presentato anche performance autonome, radicate nelle filosofie tibetane e concepite come un esame spirituale dell'esistenza fisica. È morto in un incidente stradale nel 1980.

BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE
 ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS



VLADIMIR KOPICL

Vladimir Kopicl (1949, Đeneral Janković/Jugoslavia) è un poeta, critico, teorico, editore e antologista. All'inizio degli anni Settanta è stato membro di diversi collettivi di arte concettuale, tra cui *Kôd* (Э e Э-Кôd). Ha partecipato a numerose mostre internazionali, tra cui la *Septième Biennale de Paris* (1971), *Aspects 1975*, *Edinburgh Art Festival* (1975) e numerosi festival letterari, conferenze, incontri, simposi e residenze. È stato redattore della rivista "Index" e di "Tribuna mladih" (Tribuna dei giovani). Nel 1972 ha curato e tradotto il libro *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti* (Il corpo dell'artista come soggetto e oggetto dell'arte), un'antologia internazionale di testi e documenti sull'arte corporea. Ha anche lavorato con il cinema, impiegandolo come strumento per documentare le opere d'arte.



NAŠKO KRIŽNAR

Naško Križnar (1943, Lubiana/Jugoslavia) è etnologo e archeologo (Università di Lubiana, 1970). È stato membro del gruppo *OHO* e nel 1982 ha fondato e diretto il *Laboratorio Audiovisivo del Centro di Ricerca Scientifica dell'Accademia Slovena delle Scienze e delle Arti*. È autore di numerose produzioni visive etnografiche realizzate sul campo, oltre che di film etnografici e diverse pubblicazioni. Ha conseguito il dottorato in etnografia visiva nel 1996. Dal 2004 Križnar è professore di antropologia visiva all'Università Primorska di Capodistria, dove ha fondato il *Centro di Etnografia Visiva*. Dal 1979 organizza ogni anno la *Scuola Estiva di Etnografia Visiva* a Nova Gorica e dal 2006 dirige le "Giornate del Film Etnografico", un festival internazionale a Lubiana.



KATALIN LADIK

Katalin Ladik (1942, Novi Sad, Jugoslavia) è una poetessa, performer e attrice che si serve di una vasta gamma di mezzi espressivi. È autrice di testi poetici, realizza poesie sonore e visive e performance artistiche, compone e interpreta musica sperimentale e radiodrammi. Nelle sue emblematiche performance poetiche di fine anni Sessanta ha sperimentato il minimalismo fonico e un'espressione fisico-sensuale attraverso il proprio corpo seminudo. Le sue partiture visive e grafiche, fondate su una ricostruzione critica del linguaggio associato ad attività tradizionalmente femminili, costituivano la base delle sue improvvisazioni musicali. È stata la prima poetessa sonora della Jugoslavia e ha partecipato regolarmente a eventi e collaborazioni di poesia sonora a livello locale e internazionale. Inoltre, ha collaborato a lungo come vocalist con l'ensemble musicale multimediale *ACEZANTEZ* di Zagabria. Costruite attorno alla qualità materiale del suono, le sue composizioni vocali spogliano il linguaggio del suo significato, scomponendolo in fonemi per esporne gli aspetti istintivi e meccanici. Vive e lavora a Budapest e sull'isola di Hvar.



YURI LEIDERMAN

Yuri Leiderman (1963, Odessa, URSS/Ucraina) è un artista e scrittore. Negli anni Ottanta e Novanta ha vissuto a Mosca ed è stato membro del Concettualismo moscovita. Nel 1987 è stato tra i membri fondatori del gruppo *Medical Hermeneutics* (insieme a Pavel Pepperstein e Sergei Anufriev), che ha lasciato nel 1990. Leiderman ha partecipato a numerose mostre internazionali di arte contemporanea, tra cui le Biennali di Venezia (1993, 2002), Istanbul (1992), Shanghai (2004), e Manifesta (Rotterdam, 1996). È autore di diversi libri di saggi, prosa e poesia. Nel 2005 gli è stato conferito il Premio Andrei Bely. Dal 2009 al 2015 ha lavorato con Andrey Silvestrov al progetto cinematografico *Birmingham Ornament*. *Birmingham Ornament-2* ha ricevuto un premio speciale dalla giuria del Festival del Cinema di Roma nel 2013. È membro del comitato editoriale della rivista online ucraina di arte e letteratura *Prostory*. Leiderman vive e lavora a Berlino.

BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE
 ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS



VIA LEWANDOWSKY

Via Lewandowsky (1963, Dresda, DDR) è un artista visivo tedesco. Nel 1982 ha iniziato a studiare scenografia all'Accademia di Belle Arti di Dresda, dove ha fondato, insieme a Michael Brendel, Else Gabriel e Rainer Görss, il gruppo di artisti *Auto-Perforations-Artisten*. Si è laureato nel 1987, ottenendo il primo diploma conferito a una performance di gruppo nella Germania dell'Est. Poco prima della dissoluzione della DDR, Lewandowsky è emigrato nella Germania occidentale, dove ha partecipato a numerose mostre ed ha esposto le sue opere in spazi pubblici. Via Lewandowsky ha realizzato numerosi film in super 8, sia con *Auto-Perforations-Artisten* che da solo, tra il 1985 e il 1988. Le sue numerose installazioni in spazi pubblici e le sue performance mettono in luce le strutture della storiografia e introducono ironiche rotture nella quotidianità.



VLADO MARTEK

Vlado Martek (1951, Zagabria, Jugoslavia) è un artista concettuale multimediale, poeta e scrittore. Si è laureato in letteratura e filosofia all'Università di Zagabria. La sua produzione comprende azioni, agitazioni, atmosfere, murales, graffiti, testi sulla propria arte e su altri artisti, stampe, cartoline d'arte, sculture, oggetti poetici, dipinti, libri d'arte e fotografia scenografica. La sua è una poesia d'avanguardia, in opposizione al paradigma lirico dominante nella letteratura europea. Uno dei concetti centrali nella ricerca di Martek è quello di pre-poesia, ovvero una concezione della poesia non come opera finita e autonoma, ma come esito del processo di scrittura del poeta. Dal 1975 al 1978, Martek è stato membro del *Gruppo dei Sei Artisti*.



KIRILL MEDVEDEV

Kirill Medvedev (1975, Mosca) è un poeta, attivista di sinistra e musicista. È il frontman della band *Arkady Kots*. Le traduzioni delle sue poesie sono state pubblicate negli Stati Uniti, in Germania, Estonia, Inghilterra e Paesi Bassi. La combinazione di poesia, critica e azione che caratterizza la pratica di Medvedev riconsidera possibilità del passato, individuando lacune e interstizi in cui protesta, opposizione e utopismo trovano spazio. Il suo volume *Pokhod na meriiu* (Marcia sul municipio, 2014), vincitore del premio Andrei Bely, è stato pubblicato dalla sua casa editrice Free Marxist Press. I saggi tradotti di Medvedev sulla politica e l'estetica sono stati pubblicati su riviste quali *The London Review of Books* e *The New Left Review*. A livello nazionale, la sua traduzione e registrazione della canzone di protesta *Steny* (I muri; la celebre canzone di protesta catalana del 1968 di Lluís Llach, *L'Estaca*, che negli anni Ottanta divenne *Mury*, l'inno della *Solidarność* polacca) è diventata uno degli inni delle proteste in Russia nel 2012. Nel 2022, in risposta alla guerra della Russia contro l'Ucraina, si è stabilito in Europa occidentale.



ANDREJ MONASTYRSKIJ

Andrej Monastyrskij (1949, regione di Petsamo/Murman-sk) è un poeta, artista e teorico russo. Si è laureato in filologia all'Università statale di Mosca. Nel 1973 ha iniziato a esplorare strutture seriali e composizioni sonore minimaliste. A partire dal 1975 ha orientato la sua ricerca verso gli oggetti e alle azioni poetiche. Nel 1976 è stato tra i membri fondatori del gruppo *Kollektivnye deistviia* e in seguito ha curato i volumi documentari del gruppo, *Poezdki za gorod*. Dagli anni Novanta si occupa anche di installazioni e videoarte. Ha curato numerose pubblicazioni, tra cui il primo numero del *Moskovskii archiv novogo iskusstva* (M.A.N.I.). Nel 2003 Monastyrskij ha ricevuto il Premio Andrei Bely per il suo contributo alla letteratura russa e nel 2009 il Premio Innovatsiia nella categoria teoria dell'arte. Nel 2011 Monastyrskij ha rappresentato la Russia alla Biennale di Venezia con *Kollektivnye deistviia*.

BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE

ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS



ORANGE ALTERNATIVE

Orange Alternative è un movimento underground polacco nato negli anni Ottanta a Breslavia e guidato da Waldemar Fydrych, noto come "Il Maggiore".

Il suo obiettivo principale era offrire a un gruppo ampio di cittadini una forma alternativa di opposizione al regime autoritario, tramite proteste pacifiche che facevano uso di elementi assurdi e privi di senso.

Orange Alternative è spesso inquadrato all'interno del più ampio movimento *Solidarność*, sebbene la parodia di *Solidarność* fosse uno dei suoi temi principali.

Inizialmente dipingevano graffiti raffiguranti nani sulla vernice usata per coprire gli slogan antigovernativi sui muri della città.

Dal 1985 al 1990, *Orange Alternative* ha organizzato più di sessanta happening in diverse città polacche.

Il movimento si è sciolto nel 1989, ma dal 2001 è tornato attivo su piccola scala.



ORBITĀ

Il collettivo creativo *Orbitā*, con sede a Riga, è stato fondato nel 1999.

Si tratta di un gruppo multimediale lettone di poeti e artisti, le cui opere mirano a stabilire un dialogo tra varie culture e generi (letteratura, musica, video e fotografia). I membri principali di *Orbitā* sono Semyon Khanin, Artur Punte, Vladimir Svetlov e Sergej Timofejev.

Orbitā, che combina influenze russe e lettone per creare poesie d'avanguardia e sperimentali, si dedica anche a pubblicazioni innovative e alla progettazione di libri, tra cui l'antologia *Hit Parade: The Orbita Group* (Ugly Duckling Presse, 2015).

Il gruppo è molto attivo: gestisce un portale web, organizza mostre e happening, partecipa a festival in Europa e Russia e pubblica opere poetiche, artistiche e critiche.



ROMAN OSMINKIN

Roman Osminkin (1979, Leningrado) è un poeta, critico d'arte, performer e videoartista che vive a San Pietroburgo.

Ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Istituto russo di storia dell'arte con una tesi sull'arte partecipativa e le sue manifestazioni, ed è membro dell'Unione degli scrittori di San Pietroburgo dal 2007.

Osminkin ha preso parte al *Laboratorio di azionismo poetico*, che combinava video-poesie (distribuendo la parola poetica in una dimensione tridimensionale) con interventi più incisivi nello spazio pubblico.

È stato anche attivo nel movimento dell'*Università di Strada* di San Pietroburgo, nato nel 2008.

Osminkin è interessato alle dinamiche della poetica e della politica nella forma e nella struttura del testo o dell'immagine.

È spesso invitato come docente e performer in varie istituzioni in Russia e all'estero.

Nel 2022, in seguito all'invasione russa dell'Ucraina, si è stabilito in Europa occidentale.



EWA PARTUM

Ewa Partum (1945, Grodzisk Mazowiecki, vicino a Varsavia) è un'artista concettuale polacca la cui opera combina poesia, performance e cinema.

Ha studiato alla Scuola Superiore Statale di Arti Visive di Łódź e all'Accademia di Belle Arti di Varsavia, dove ha conseguito il diploma nel 1970.

A partire dal 1969, ha esplorato tematiche legate all'identità femminile, incluso il pregiudizio di genere nel mondo dell'arte.

Tra le sue opere principali figurano *Active Poetry* (anni Settanta), *Poems by Ewa* (dal 1970), *Tautological Cinema* (una serie di cortometraggi realizzati tra il 1973 e il 1974) e *Self-Identification* (1980), una performance di nudo combinata con una serie di fotomontaggi.

Le sue opere sono state esposte nelle principali istituzioni artistiche di tutto il mondo.

Ewa Partum vive a Berlino.

BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE

ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS

BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE
 ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS



DMITRIJ PRIGOV

Dmitrij Prigov (1940, Mosca – 2007, Mosca) è stato uno scrittore, artista e performer russo. Si è laureato in scultura nel 1965 presso l'Istituto d'arte Stroganov di Mosca. A partire dal 1971 ha scritto e prodotto numerosi cicli poetici, testi in prosa, mini-drammi e oggetti poetici per il samizdat letterario. Nel periodo successivo, la sua pratica artistica fonde le sue identità di poeta, performer sonoro e artista grafico, integrando la poesia con letture concettuali, performance e installazioni. Prigov incarna l'idea di *Gesamtkunstwerk* nel contesto del Concettualismo moscovita. Nel 1986 è stato internato per un breve periodo in un ospedale psichiatrico dal KGB dopo una performance durante la quale aveva distribuito il suo ciclo poetico *Obrashcheniia k grazhdanam* al pubblico. Prigov ha ricevuto il Premio Pushkin nel 1993 e il Premio Boris Pasternak nel 2002. I suoi testi letterari sono stati tradotti in numerose lingue e ha partecipato a diverse mostre in tutto il mondo.



LEV RUBINŠTEIN

Lev Rubinštein (1947, Mosca – 2024, Mosca) è stato un poeta russo e autore di prosa saggistica. Ha conseguito la laurea in Filologia russa presso la Facoltà di Pedagogia dell'Università Statale di Mosca nel 1971. Quando lavorava come bibliotecario, ha iniziato a utilizzare i cartoncini bibliografici per scrivere testi sequenziali che egli descriveva come un "genere ibrido" che "scivola sui confini dei generi e, come un piccolo specchio, riflette fugacemente ciascuno di essi senza identificarsi con nessuno". I suoi testi circolavano in samizdat e per mezzo di letture clandestine nella scena artistica non ufficiale degli anni Sessanta e Settanta, in particolare nella cerchia del Concettualismo moscovita, e trovarono una più ampia diffusione solo alla fine degli anni Ottanta. Con l'emergere di nuovi canali di pubblicazione durante la perestrojka, Lev Rubinštein ha ridefinito radicalmente il proprio ruolo di scrittore. È diventato attivo anche nell'ambito giornalistico, pubblicando saggi critici su riviste indipendenti, giornali e portali internet, oltre che sul suo account del social Facebook. Oltre a ciò, ha partecipato a progetti e azioni del movimento per i diritti civili. È scomparso tragicamente e in circostanze sospette a seguito di un investimento stradale nel gennaio 2024.



ANDREJ SILVESTROV

Andrej Silvestrov (1972, Mosca) è un regista e produttore cinematografico. Ha conseguito la laurea in storia dell'arte presso l'Università statale russa per le scienze umane (RGGU) e ha studiato cinema con il regista e direttore teatrale Boris Yukhananov. È autore di oltre venti cortometraggi e progetti video. Le sue opere sono state proiettate in vari festival, tra cui il Festival del Cinema di Venezia, il Festival del Cinema di Rotterdam, il Festival del Cinema di Roma, la Berlinale, e dirige anche un proprio festival cinematografico internazionale a Kansk (Siberia). Dal 2010 collabora con Yuri Leiderman alla performance cinematografica in corso *Birmingham Ornament*.



MLADEN STILINOVIĆ

Mladen Stilinović (1947, Belgrado/Jugoslavia – 2016, Pola/Croazia) è stato un artista concettuale la cui produzione era incentrata sul linguaggio della politica e sul modo in cui questo si riflette nell'arte e nella vita quotidiana. Dal 1969 al 1976 si è dedicato al cinema sperimentale, mentre dal 1975 al 1979 è stato membro del *Gruppo dei Sei Artisti* di Zagabria. Le sue opere comprendono disegni, collage, fotografie, libri d'artista, dipinti, installazioni, azioni, film e video. L'autore esplora i segni artistici e il linguaggio decodificando i cliché verbali e visivi, e separando la lingua dalle idee e dalle sue connotazioni politiche quotidiane.

BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE
 ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS ARTISTS



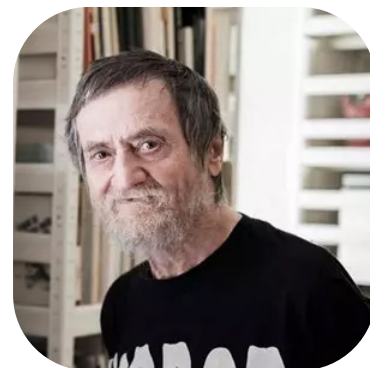
LÁSZLÓ SZALMA

László Szalma (1948, Subotica, Jugoslavia) è un artista e graphic designer. Ha conseguito la laurea presso la Scuola di Grafica di Subotica. Nel 1968 è stato membro fondatore del gruppo *Bosch +Bosch* e ha partecipato a tutte le mostre del gruppo fino al 1975. La sua pratica artistica comprendeva azioni e grafica, e ha anche sperimentato con i collage. Nel 1980 Szalma è entrato a far parte del gruppo artistico Q di Subotica e ha preso parte regolarmente alla scuola estiva di Zalaegerszeg. Ha anche collaborato con artisti della città ungherese di Csurgó. Szalma ha lavorato per diversi periodici jugoslavi come grafico e collaboratore fin dagli anni Settanta.



TAMÁS SZENTJÓBY

Tamás Szentjóby (1944, Fót, Ungheria), noto anche come Tamás St. Auby, Stjauby, Emmy (Emily) Grant, St. Aubsky, T. Taub, St. Turba, è un poeta e autore di happening. È uno degli esponenti più radicali della neoavanguardia ungherese. Negli anni Sessanta, si è allontanato dalla poesia metafisica e ha iniziato a creare happening e azioni. Insieme a Gábor Altorjay, Szentjóby ha dato vita al primo happening ungherese, *Il Pasto (In Memoriam Batu Khan)*, 1966. Nello stesso periodo ha realizzato anche oggetti intermediali, oltre a poesie concrete e visive. Nel 1968 Szentjóby ha fondato l'*Unione Internazionale Parallela delle Telecomunicazioni (IPUT)*, tramite cui, in qualità di sovrintendente dell'organizzazione, ha portato avanti parte delle sue attività.



JIŘÍ VALOCH

Jiří Valoch (1946, Brno/Cecoslovacchia) è un teorico dell'arte, curatore, artista e poeta. Ha completato i suoi studi in ceco, tedesco ed estetica presso la Facoltà di Filosofia dell'Università Masaryk di Brno, con una tesi sullo sviluppo e la tipologia della poesia visiva e fonica. Valoch compone poesia visiva dal 1963. Alla fine degli anni Sessanta la sua produzione ha conosciuto un'evoluzione, in linea con lo sviluppo della poesia concreta e dell'arte concettuale. Dal 1972 al 2001 Valoch ha lavorato come teorico e curatore presso la Casa delle Arti di Brno (Dům umění města Brna), dove ha organizzato mostre dedicate a figure di spicco dell'arte ceca (V. Boštík, M. Knižák e molti altri). Dall'inizio degli anni Settanta ha partecipato all'organizzazione di mostre informali in diversi spazi della Cecoslovacchia.



LEONID VOJCECHOV

Leonid Vojcechov (1955, Odessa – 2018, Odessa) è stato un pittore, grafico, teorico dell'arte, artista performativo e installativo, curatore, poeta e scrittore ucraino. Ha studiato alla Scuola d'arte Grekov di Odessa, all'Istituto pedagogico di Odessa e all'Istituto di ingegneria e costruzione di Odessa. Ha iniziato a sviluppare i suoi progetti neo-dadaisti e concettuali alla fine degli anni Settanta. Negli anni Ottanta è stato un esponente di spicco della scena artistica non ufficiale di Odessa, organizzando e partecipando a mostre in appartamenti sia nella città ucraina, sia a Mosca. Nel 1987 si è trasferito a Mosca, dove è diventato una figura di rilievo nei famosi squat artistici di *Furmanny Pereulok* e *Chistoprudny Boulevard*. Negli anni Novanta-Duemila, la sua attività si è svolta principalmente nel triangolo Mosca-Kiev-Odessa. Vojcechov è autore di molti progetti non realizzati che sono stati pubblicati nel libro *Projects*, a cura di Yuri Leiderman (Kiev: Vozdvizhenka Arts House, 2016). Le sue opere sono presenti nelle collezioni del Museo Ludwig, della Galleria Statale Tretyakov, dello Stedelijk Museum van Angers, del Museo d'Arte Moderna di Odessa.

BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE
 CURATORS CURATORS CURATORS CURATORS CURATORS CURATORS CURATORS CURATORS CURATORS CURATORS



TOMÁŠ GLANC

Tomáš Glanc (Università di Zurigo) è uno studioso di slavistica e curatore. I temi della sua ricerca includono la cultura dell'Europa orientale, l'arte e la letteratura slava moderna, il *samizdat* e i media e le pratiche culturali non ufficiali, la performance nell'Europa orientale, l'ideologia slava e l'arte e la letteratura russa contemporanea. Ha scritto o curato libri, articoli e diversi altri contributi su questi argomenti e ha curato numerose mostre.



SABINE HÄNSGEN

Sabine Hänsgen è una studiosa di slavistica, storica dei media e traduttrice che pubblica anche con lo pseudonimo di Sascha Wonders. Dagli anni '80 è membro del Collective Actions Group, impegnato nella creazione di un archivio di documentazione audiovisiva. È una delle curatrici della mostra Poetry & Performance, realizzata nell'ambito del progetto di ricerca ECR "Performance Art in Eastern Europe 1950–1990. History and Theory" presso l'Università di Zurigo.



VALENTINA PARISI

Valentina Parisi è ricercatrice, traduttrice e docente di letteratura e cultura russa presso l'Università di Macerata e docente di Storia dell'arte contemporanea con particolare attenzione ai paesi dell'Europa orientale presso la Nuova Accademia di Belle Arti di Milano (NABA). È autrice di libri e articoli sull'editoria clandestina sovietica e sull'arte underground in URSS.



DIEGO GIANNETTONI

Diego Giannettoni è artista e curatore. Nel 2020 ha conseguito la laurea triennale in Pittura e Arti Visive e nel 2024 la laurea magistrale in Arti Visive e Studi Curatoriali presso la Nuova Accademia di Belle Arti NABA di Milano. Nel 2024 ha curato la mostra collettiva di arte contemporanea *New visions*, in collaborazione con e presso il DiDstudio.

BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE BIOGRAFIE
 COLLABORATORS COLLABORATORS COLLABORATORS COLLABORATORS COLLABORATORS COLLABORATORS COLLABORATORS



ROBERTA SALA

Roberta Sala è ricercatrice e docente universitaria. I suoi interessi di ricerca sono incentrati sulla poesia postmoderna e contemporanea russa e sulla teoria ecocritica. Come ricercatrice post-dottorato, sta attualmente lavorando a un progetto sull'analisi ecocritica della foresta nelle opere di alcuni poeti russi non ufficiali degli anni '70-'80. Insegna Letteratura russa e Civiltà russa presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Pavia.

CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS

RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI

**Poetry & Performance - The Eastern European Perspective
2017 - 2024**

New Synagogue, Žilina / Slovakia
22.12. 2017 – 10.3. 2018
curated by Tomáš Glanc, Daniel Grúň, Sabine Hänsngen

Gallery Podroom, Cultural Center of Belgrade / Serbia
8.3. – 29.3. 2018
curated by Tomáš Glanc, Sabine Hänsngen and Dubravka Đurić

Shedhalle Zürich
16.09. – 28.10. 2018
curated by Tomáš Glanc, Sabine Hänsngen

Motorenhalle Dresden
12.4. – 7.7.2019
curated by Tomáš Glanc, Sabine Hänsngen

Muzeum Współczesne Wrocław / Wrocław Contemporary Museum
27.3. – 13.7. 2020
curated by Tomáš Glanc, Sabine Hänsngen, Agata Ciastoń

Liberec, Oblastní Galerie Liberec
18.12.2020 - 28.02.2021
a cura di Tomáš Glanc, Sabine Hänsngen, Pavel Novotný

Kassák Múzeum Budapest
24.06. – 17.06. 2021
curated by Tomáš Glanc, Sabine Hänsngen, Emese Kürti

Культура Медіальна / Kultura Medialna, Dnipro, Ukraina
25.11.2021 — 12.02. 2022
curated by Tomáš Glanc, Sabine Hänsngen and Yuri Birte Anderson
& Kateryna Rusetska

Praga, Muzeum Literatury 18.06.2024-31.10.2024
a cura di Tomáš Glanc, Sabine Hänsngen

I co-curatori della mostra milanese, Diego Giannettoni e Valentina Parisi, esprimono la loro gratitudine agli artisti e ai prestatori delle opere:

Acb Gallery, Budapest
Archiv «ex.oriente.lux» Glashaus e.v. – Brotfabrik, Berlin
Branka Stipančić, Zagreb
Collection Darko Šimičić, Zagreb
Collection Sarah Gotovac; Tomislav Gotovac Institute, Zagreb
Eugene Demenok
Garage Archive Collection, Garage Museum of Contemporary Art, Moscow
János Vető
Marinko Sudac Collection, Zagreb
Sabine Hänsngen
Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warsaw.

La nostra profonda riconoscenza va alle associazioni e istituzioni che hanno collaborato alla realizzazione della mostra e generosamente sostenuto la nostra produzione indipendente, in primis il DiDstudio, per averci incluso nel programma del **Nao Performing Festival 2025** e per lo spazio, le attrezzature, la consulenza tecnica, amministrativa e la comunicazione.

DiDstudio - Danza Interattiva Digitale
centro di alta qualità artistica per le arti performative e digitali della danza contemporanea milanese e atelier di sperimentazione e produzione artistica
Co-fondatori: Claudio Prati e Ariella Vidach
Direzione artistica: Claudio Prati
Comunicazione: Laura Piccoli
Amministrazione: Elena Molon
Tecnici DiDstudio : Matteo Allegra e Stefano Forno

Accademia di Ungheria in Roma - László Bérenyi, Áron Benedek Tóth
Associazione Italiana Polonisti - Andrea De Carlo, Monika Woźniak
Associazione Italiana Slavisti - Stefano Aloe, Cristiano Diddi, Claudia Olivieri
Goethe-Institut Mailand - Roberta Canu, Rosina Franzè
Istituto Polacco di Roma - Malgorzata Furdal, Anna Jagiełło
Latvian Literature - Ildze Jansone

Un sentito ringraziamento a coloro che ci hanno prestato la loro preziosa consulenza linguistica: Julia Abramova, Luca Bernardini, Bojan Bilic, Dora Varnai.

“Poetry&Performance. The Eastern European Perspective”, a cura di Tomáš Glanc e Sabine Hänsngen, è un progetto che giunge a Milano ripensato e rielaborato per la sua decima variante espositiva.

Di seguito i co-curatori delle mostre che ci hanno preceduto:

Agata Ciastoń, Dubravka Đurić, Daniel Grúň, Iryna Herasimovich, Emese Kürti, Claus Löser, Pavel Novotný, Kateryna Rusetska/Yuri Birte Anderson, Branka Stipančić, Darko Šimičić and Mára Traumane.

CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS CREDITS

RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI RINGRAZIAMENTI

