

**LA RIFLESSIBILITÀ RADICALE
DI STANISLAV ŠURIPA**

Viktor Misiano, 2008

Testo pubblicato nel catalogo
della mostra *Stas Shuripa. Structures*
Laura Bulian Gallery, Milano
Novembre 2008

Nell'opera di Stanislav Šuripa possiamo individuare chiaramente indizi che consentono di localizzare la sua posizione all'interno della storia dell'arte contemporanea in maniera inequivocabile. Fin dal primo sguardo, è infatti evidente che i suoi lavori appartengono alla tradizione di quella ricerca formale che partecipa dell'innovazione tecnologica generale e i cui esiti sono investiti di uno status universale. Tuttavia, malgrado la ricchezza di questa tradizione ormai musealizzata, il punto di riferimento delle opere di Šuripa appare oggi assai distante dall'accademismo. E questo perché nel contesto dell'arte russa contemporanea il formalismo, l'analiticità e l'universalismo rappresentano una posizione priva tanto di una continuità immediata, quanto di un fondamento ideologico attuale.

In tal modo, questa posizione si situa intenzionalmente in contrappunto con la scuola del cosiddetto concettualismo moscovita che, di fatto, detiene tuttora il monopolio sull'arte russa della seconda metà del Ventesimo secolo in termini di rappresentatività. All'orientamento sul formalismo, l'analiticità e l'universalismo che caratterizzava l'avanguardia russa, i padri fondatori del concettualismo moscovita – Il'ja Kabakov e Erik Bulatov – hanno contrapposto un'accentuazione dei *realia* dell' «orizzonte esistenziale», del versante metafisico e narrativo. E in questa posizione artistica si è riconosciuta la critica al quel progetto di modernizzazione che, nell'ottica della classe intellettuale di quegli anni, si associava non solo all'avanguardia, ma anche al GULAG.

Del resto, non esistono fenomeni culturali privi di fonti storiche. Benché manifestatosi in contrasto assoluto con le aspettative medie, ogni fenomeno, trasformandosi in un fatto d'attualità, tende a costruire la propria preistoria. Così, ad esempio, l'arte di Šuripa, imponendosi all'attenzione ha riportato all'attualità tutta una serie di fenomeni degli anni Cinquanta e Sessanta, come la geometria astratta e il cinetismo di Jurij Zlotnikov, Vladimir Slepjan, Francisco Infante, Vjaceslav Kolejcuk e altri.

Tutti questi artisti, che concepivano l'opera come un costrutto autonomo e che avevano elaborato un sistema di categorie universali legato all'analitica formale, alle nuove tecnologie e all'ottimismo scienziato, rappresentavano in effetti una "riedizione" dell'avanguardia storica. Tuttavia, nell'arte russa questa linea non si sviluppa in una continuità ininterrotta, bensì su un tracciato per così dire "puntiforme" e l'opera di Šuripa non è che l'ennesimo caso sporadico del suo manifestarsi. Nel complesso, questa tendenza ha trovato presso gli intellettuali una comprensione e un sostegno incomparabilmente minori. Anzi, veniva rigettata per la sua fiducia acritica nella modernità. A prevalere era infatti la sensazione che l'ottimismo intellettuale a essa connaturato e lo sguardo universale che rivolgeva alle cose contraddicessero l'esperienza sociale reale.

La situazione attuale entro la quale si realizza il progetto di Šuripa non è caratterizzata tanto dall'egemonia dell'una o dell'altra linea, bensì dalla varietà delle loro combinazioni ibride. Così, da una parte, l'universalismo ha assunto ora i tratti della globalizzazione, diventando condizione d'esistenza per la produzione artistica contemporanea. Dall'altra parte, la globalizzazione non ha comportato affatto il trionfo del linguaggio della forma universale; al contrario, si è manifestata nella lingua delle narrazioni locali. Infatti, la promozione pubblicitaria dei brand nazionali costituisce la strategia ottimale sul mercato globale. Nello stesso tempo, i media globali cominciano ad essere percepiti come veicolo dell'universalità e l'opera d'arte, appropriandosene, finisce col perdere la sua portata universale, trasformandosi in un messaggio discontinuo.

In una prospettiva storica e nel contesto attuale, il significato dell'opera di Šuripa è chiaramente il seguente. Nella sua insistenza programmatica sul linguaggio formale astratto, Šuripa resta fedele all'ipotesi secondo cui l'esperienza della modernità sia provvista di una natura universale e le realtà locali in essa abbiano carattere secondario e derivato. E anche se oggi alla base della modernità sta la «merceologia delle differenze», lo scopo dell'arte non può consistere nel diventare parte di questo marketing, caratterizzando la propria posizione come rappresentante di uno di queste realtà locali. Al contrario, l'arte deve integrare al suo interno e rivelare analiticamente il principio originario stesso della modernità. In tal modo, in Šuripa permane una continuità con la tradizione avanguardistica che concepiva l'opera d'arte come un costrutto formale della realtà.

Nel contempo, nella misura in cui l'arte di Šuripa interiorizza e svela la «merceologia delle differenze» come principio base della modernità, rimuove l'opposizione tra le due linee di sviluppo che hanno definito il volto dell'arte russa nella seconda metà del Ventesimo secolo. Le opere di quest'artista infatti dimostrano come la contrapposizione tra l'universalismo dei neoavanguardisti e la metafisica antimodernista dell'«orizzonte esistenziale» elaborata dai concettualisti non sia più attuale. Nella misura in cui il mondo è diventato effettivamente globale, anche i *realia* dell'«orizzonte esistenziale» si sono globalizzati ovunque.

Gli standard contemporanei, ad esempio l'Uni A1, al giorno d'oggi sono universali, così come universali sono i gasdotti – *sucking structures* – della GAZPROM.

A questo punto, appare legittimo un interrogativo: se l'opera di Šuripa rappresenta in effetti una sorta di luogo d'incontro tra la tradizione concettuale e quella neoavanguardistica, in che modo essa riesce a conciliare in sé la critica alla modernità insita nella prima tendenza con l'apologia della modernità connaturata alla seconda? Tale situazione, seppur non priva di tratti paradossali, appare tuttavia sgombra da contraddizioni, non fosse altro che per il motivo che una simile opposizione ha trovato la propria composizione nella modernità stessa. In origine è stata proprio la modernità che, imponendo al mondo il proprio progetto rivolto al futuro, lo ha sottoposto a trasformazioni e deformazioni. Tale processo, man mano che il progetto trovava la sua attuazione, ha comportato inevitabilmente quei traumi e quelle perdite da cui ha preso le mosse in seguito la critica alla modernità. Ma oggi la modernità – e possiamo già parlare di una “terza” modernità – è caratterizzata in primo luogo da un'operatività comunicativa dotata di una rapidità e di un'efficacia impensabili in passato. Proprio per questa ragione molti sono propensi a definire la modernità attuale come “radicale” (Anthony Giddens), mentre lo stesso Šuripa designa la sua come digitale e cognitiva. Tuttavia, la peculiarità di questa modernità radicale consiste nel fatto che la sua progettualità si realizza a una velocità tale da far sì che essa sia di fatto priva di una prospettiva temporale e ancorata a un presente permanente. Di conseguenza, è sempre nel presente che si attua anche la critica della modernità, senza quindi attendere la realizzazione del progetto nel futuro. Ricordiamo come ormai si sia soliti definire la terza modernità non solo come “radicale”, ma anche come “riflessiva” (Ulrich Beck).

Per questo motivo, i lavori di Šuripa si delineano come costrutti progettuali che si riconoscono nella struttura delle forme contemporanee della vita e che, nel contempo, rivelano quelle perdite di cui è gravido il predominio delle costruzioni speculative sul contenuto esistenziale. Le opere di Šuripa appaiono contagiate dall'euforia operativa della terza modernità e, contemporaneamente, ne profetizzano il crac inevitabile.