



Obraz

a cura di
Silvia Burini, Giuseppe Barbieri

GELY KORZHEV
Back to Venice

Ca' Foscari Esposizioni
10.05—3.11.2019

Università Ca' Foscari Venezia

Rettore
Michele Bugliesi

Segreteria del Rettore
Veronica Giove

Prorettore Attività e rapporti
culturali di Ateneo
Flavio Gregori

Dipartimento di Filosofia
e Beni Culturali
Direttore
Giuseppe Barbieri

Segretario generale
Esterita Vanin

Centro Studi sulle Arti
della Russia (CSAR)
Direttori
Silvia Burini
Giuseppe Barbieri

Segreteria scientifica
Alessia Cavallaro

Fondazione Università Ca' Foscari Venezia

Tommaso Santini
Consuelo Puricelli
Stefania Amerighi
Martina Collauto

Galleria di Stato Tretyakov

Direttore generale
Zelfira Tregulova

Capo Conservatore
Tatiana Gorodkova

Coordinamento
Elena Charkseliani

Conservatori
Natalia Aleksandrova
Svetlana Kotkina
Elizaveta Smirnova

Restauratori
Irina Biryukova
Luliia Khomiakova

Comunicazione
Anna Kotliar

Fondazione a sostegno della
State Tretyakov Gallery
Olga Dranichkina
Oxana Bulanchikova

Mostra

Direzione scientifica
Silvia Burini
Giuseppe Barbieri
Zelfira Tregulova

Curatela
Faina Balachovskaja
Giuseppe Barbieri
Silvia Burini
Nadezhda Stepanova

Segreteria scientifica
Alessia Cavallaro
Alexandra Luzan
Maria Redaelli
Alexandra Timonina

Prestatori
Galleria di Stato Tretyakov,
Mosca
Istituto di
Arte Realistica Russa
(IRRI), Mosca
Museo Russo di Stato,
San Pietroburgo

Progetto grafico e Piano di
comunicazione
DM+B&Associati, Pordenone

Ufficio Stampa e
comunicazione
Studio Esseci, Padova
Ufficio Comunicazione,
Ca' Foscari

Media partner
The Art Newspaper Russia
The Art Newspaper, London,
New York

Catalogo

Curatori
Giuseppe Barbieri
Silvia Burini

Saggi
Natalia Aleksandrova
Faina Balachovskaja
Giuseppe Barbieri
Aleksandr Borovskij
Silvia Burini
Ksenia Karpova

Traduzioni
Matteo Bertelé
Alessia Cavallaro
Alexandra Luzan
Maria Redaelli
Alexandra Timonina

Fotografie
Alexey Sergeev, Galleria di Stato
Tretyakov, Mosca
Mark Skomorokh, Museo Russo
di Stato, San Pietroburgo
Vladislav Karukin, IRRI, Mosca

Realizzazione editoriale
Antiga Edizioni,
Crocetta del Montello (TV)

Coordinamento editoriale
Alessandra Crosato

Impaginazione
Cinzia Mozer

Progetto grafico
Patrizio De Mattio

Ringraziamenti
Maria Grazia Benini
Nadia Cazziolati
Giulia De Fazio
Lucia Gavelli
Lisa Grassato
Federica Iozzia
Julija Kajurov
Azzurra La Rosa
Beatrice Vincenzi

© 2019 Università Ca' Foscari Venezia,
Centro Studi sulle Arti della Russia

© 2019 Antiga Edizioni,
Crocetta del Montello (TV)

© 2019 State Tretyakov Gallery,
Moscow

© 2019 State Russian Museum,
St. Petersburg

© 2019 The Institute of Russian
Realist Art, Moscow

© 2019 Gely Korzhev Foundation,
Moscow

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-8435-145-6



Con il sostegno di



In collaborazione con



Media Partner



Supporto tecnico



Sommario

BACK TO VENICE	11
Silvia Burini, Giuseppe Barbieri Gely Korzhev. Back to Venice	13
Silvia Burini I corpi di Gelij Koržev	41
GELIJ KORŽEV	53
Faina Balachovskaja, Natal'ja Aleksandrova Nel Museo delle sofferenze umane di Gelij Koržev	55
Aleksandr Borovskij Koržev: un realista nell'epoca del cambiamento	79
Ksenija Karpova La quotidianità della vita semplice: il realismo di Koržev	95
APPARATI	107
Biografia	109

Korzhev: un realista nell'epoca del cambiamento

Aleksandr Borovskij

Gelij Koržev, l'ultimo grande interprete del Realismo russo del nostro tempo, è morto il 27 agosto 2012. Il Paese lo ha congedato con tutti gli onori dovuti: dopo tutto, per il livello delle decorazioni, la sua giacca civile era simile a quella di un maresciallo. Allo stesso tempo c'era qualcosa di formale nell'addio: sul piano della rilevanza mediatica, Koržev già da tempo era in pensione, fuori dal gioco. Evitava la vita pubblica, apparentemente disilluso dall'arte di Stato, che un tempo lo aveva chiamato sotto i suoi vessilli e poi lo aveva lasciato, in tempi nuovi e difficili per l'artista.

Ho la sensazione che la morte di Koržev abbia lasciato un senso di incompletezza. Naturalmente i suoi compagni di strada richiedono, e non senza ragione, la canonizzazione definitiva, per così dire. Ma il senso di incompletezza è sentito da persone di un'altra sfera, quella dell'arte contemporanea. Qualcuno gli ha reso omaggio con un senso di colpa: non aveva nemmeno trovato il tempo di parlare, di rendere omaggio al vecchio. I più pragmatici hanno sospirato con tristezza, ma anche con un certo sollievo: "È un peccato che non abbiamo trovato un linguaggio comune con lui; con una giusta interpretazione curatoriale, questo esemplare umano avrebbe avuto sulla scena artistica mondiale lo stesso peso di Lucian Freud. D'altra parte, magari, è stato meglio non essere stati in grado di promuovere una simile figura: portarla sulla scena dell'arte moderna, sicuramente, come un elefante in un negozio di porcellane, avrebbe significato calpestare le nostre fragili gerarchie". Ma ci sono del resto, ne sono certo, persone senza pretese e obiettivi che, forse, in modo inaspettato per se stessi, sentivano che la figura di Koržev resisteva alla museificazione e all'archiviazione. E non solo quello. Resiste addirittura a tutte le tendenze

della nostra arte degli ultimi decenni. Proverò a descriverlo. Già da tempo l'opposizione "ufficiale VS non ufficiale" ha perso il carattere strumentale di lavoro per identificare l'artista, o addirittura l'intero fenomeno. La pratica espositiva, il mercato dell'arte e le istituzioni hanno a lungo mescolato le gerarchie. Durante la sua vita, Koržev è stato fedele alla sua cerchia, alle sue idee sull'arte, con una certa sfiducia nelle manifestazioni creative radicali (pur senza essere un combattente attivo contro le tendenze a lui non vicine). Con la morte del maestro, è diventato ovvio: chiaramente Koržev non è paragonabile con le tendenze più tradizionali e, ancor più, con il conservatorismo che si era intensificato negli ultimi anni. Ma ciò che oggi chiamiamo arte contemporanea in qualche modo non si è certo accinta a "chiarire i rapporti" con questa figura. E questo è, per me, un segno dell'inerzia dei processi che si verificano spesso all'interno del *contemporary*. In questo senso, il problema diventa importante: perché l'arte moderna ha perso un artista di una portata così unica?

Perché scelgo proprio Koržev tra tutti gli artisti dell'esperienza sovietica del dopoguerra? Prima alcuni elementi chiarificatori. Il senso e il paradigma della figuratività sovietica del dopoguerra (pur solo nell'ambito del realismo socialista) era il cosiddetto dipinto a soggetto tematico. Ad esempio, negli anni '60, la famosa tela di Koržev *L'artista* (1961) può sembrarci un esempio pertinente: il dipinto esprime la protesta contro la commercializzazione dell'arte nell'Occidente borghese, che costringe un artista di talento a svenersi alle richieste del pubblico. Nella pratica artistica sovietica, ovviamente, la fedeltà al soggetto era selettiva: molti argomenti erano tabù. Ma di per sé, ripeto, la tematicità non è né buona né cattiva, il punto è nell'attuazione del tema.

Nell'arte figurativa sovietica postbellica la pratica di questa realizzazione pittorico-plastica è caratterizzata da una certa astrazione, quasi a indicare la presenza di un vetro trasparente, ma impenetrabile, tra la creazione e la vita. La trasparenza di questo vetro (verosimiglianza) era fornita da una serie di indicazioni teoriche e pratiche: la modalità mimetica, basata sulla teoria della riflessione di Lenin, il culto della natura, ecc. Alla base si faceva ricorso a una sorta di messa in scena, alla teatralizzazione come mezzo di mediazione.

Koržev non era estraneo alla letteratura. Quello di cui sto per occuparmi è il suo lavoro più «ideologico», immediatamente collocato in un luogo onorevole nell'Olimpo dell'arte sovietica: il trittico *Comunisti* (1957-1960). Nel trittico, realizzato su larga scala e con estrema espressività, l'effetto della prevedibilità è stato abilmente utilizzato. Qualcosa di simile da lungo tempo vibrava nella coscienza artistica sovietica: sia il sacrificio dei combattenti per il futuro, il diritto alla creatività, guadagnato in battaglia e la musica della rivoluzione. Se parliamo, ad esempio, della parte sinistra del trittico, *Omero (studio)*, allora Koržev «ha tenuto a mente» la linea di immagini già esistenti (*Il primo slogan* di Nikolai Terpsichorov, 1924), i ritratti di Ivan Šadr (1934) e Vera Muchina (1940) realizzati da Michail Nesterov. Nelle altre due parti, nel rispetto del regime di attesa del canone, viene ripreso un aspetto cino-visuale, i suoi luoghi comuni elaborati dal cinema sovietico: l'impostazione della scena in diagonale, la dissolvenza, gli effetti di massima focalizzazione dei dettagli. Si tratta di una tipologia narrativa riconoscibile, adottata all'epoca della cultura sovietica degli anni Sessanta come contatto diretto con gli eroi romantici – commissari nell'atto del sacrificio: «... E i commissari in caschi polverosi / Si piegano silenziosamente su di me» (Bulat Okudžava, *Marzo sentimentale*). Il trittico stesso divenne canonico. Secondo il modello che fissava, furono realizzate sequenze di film che trattavano argomenti storici e rivoluzionari. Questo, tuttavia, è un momento comune: dalla fine degli anni '20, il modello canonico era passato di mano in mano – dagli artisti che dipingevano un quadro, ai registi e cameramen che stavano costruendo la composizione della scena

e la visualità del film nel suo insieme. Lo stesso Koržev nella sua opera *Ai suoi* (1990) trasmette quasi letteralmente la poetica del film cult di Vladimir Motyl, *Sole bianco del deserto* (1969).

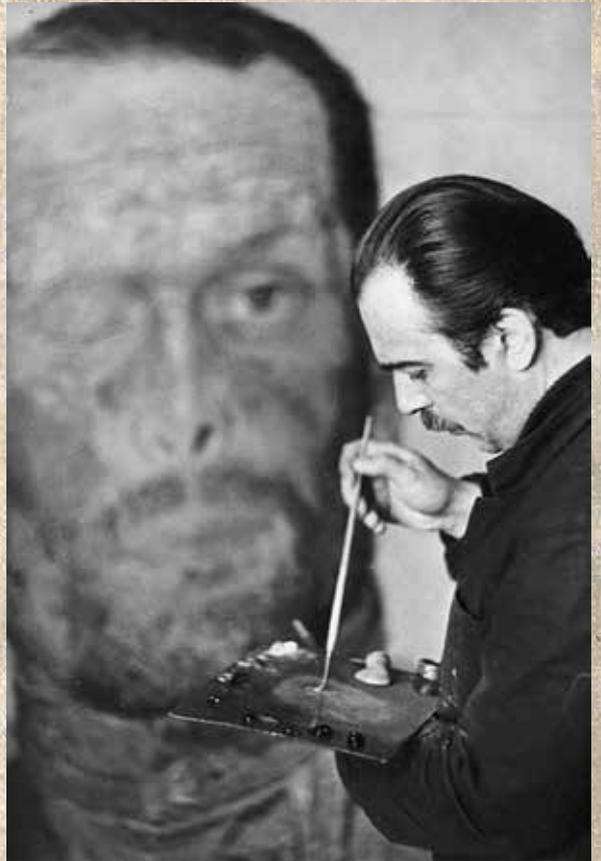
Fin da giovane, Gelij Koržev, con rare eccezioni, cerca di evitare il canone. Il canone ha cambiato la natura stessa del dipinto, indirizzandolo verso un *high*, verso l'arte classica. Gli interessi di Koržev sono diretti nella direzione opposta, al «flusso della vita», al suo piano materiale come espressione essenziale di alcuni processi importanti.

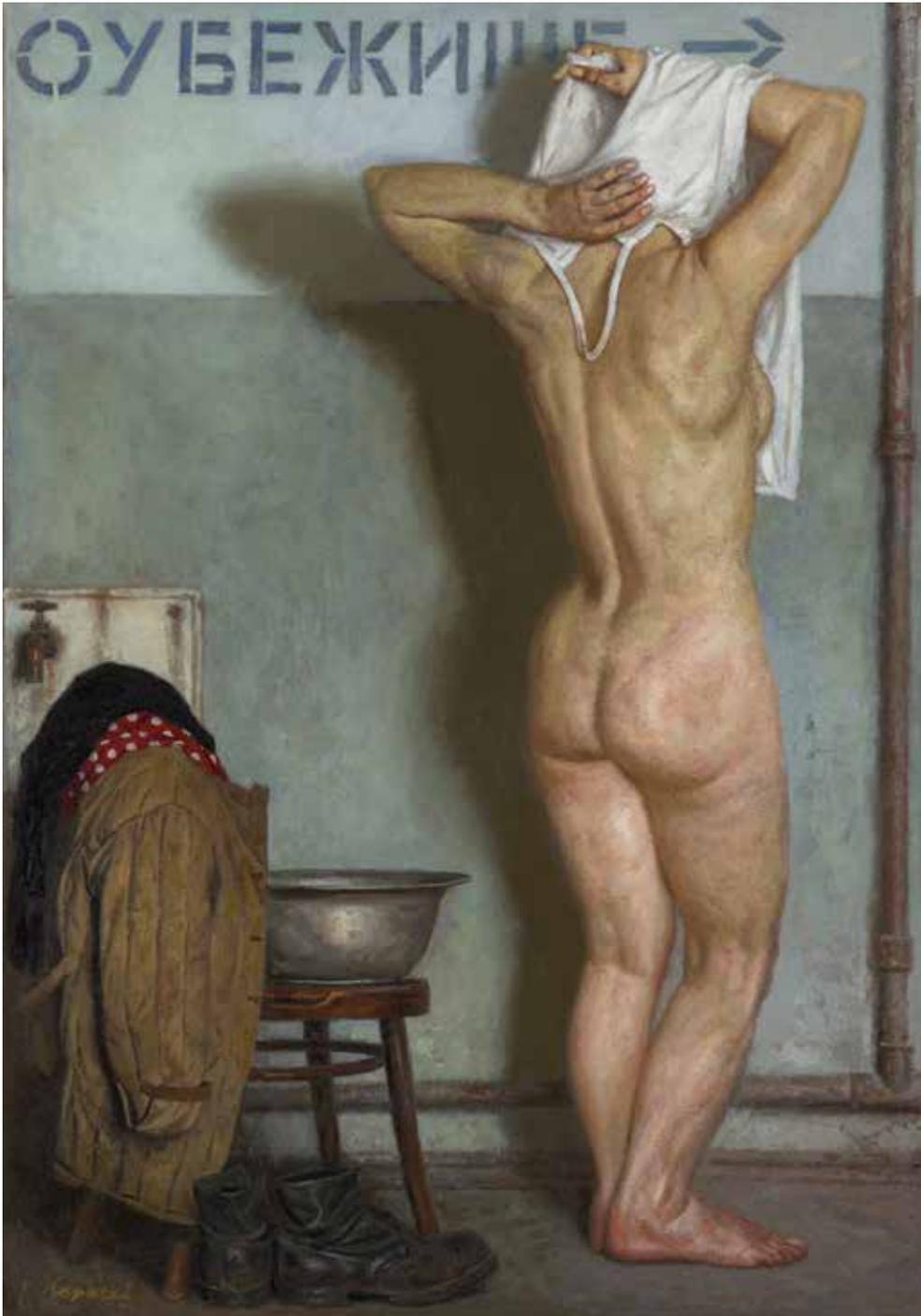
Koržev da tempo, del resto, aveva superato l'opposizione locale "ufficiale VS non ufficiale" e forse per questo non era stato incorporato nella sfera convenzionalmente corretta della *contemporary art*: anche lui in realtà (non so se coscientemente o meno) cercava di crearsi attorno un contesto nuovo, come stavano facendo altri protagonisti non «incorporati» nel realismo concettuale. Così almeno ho provato a designare quegli espedienti della pittura figurativa che sono appartenuti ad Alex Katz, Lucian Freud, Eric Fischl, Jörg Immendorff, Rudolf Hausner, Werner Tübke e altri.

Per i primi quindici anni del dopoguerra Koržev fu uno dei leader dell'arte nazionale, almeno della sua generazione, in quanto autore di grandi successi espositivi, come il trittico *Comunisti* e il dipinto *Gli innamorati*. Nelle «cose militari» di Koržev non c'è praticamente nessuna battaglia: i suoi eroi sono raffigurati prima o dopo gli eventi militari o in una situazione piuttosto esistenziale. Ma come combinare l'epopea con qualcosa di specifico? Tuttavia, l'artista non mostra le persone in generale, ma alcune tipologie (guerrieri e vittime della guerra, donne, disabili – gli eterni abitanti della terra), i suoi contemporanei e connazionali. Certo, c'è una tecnica di personalizzazione: in molti lavori, nelle immagini di soldati e veterani sono presenti le caratteristiche del padre dell'artista. Da qui un passo verso l'auto-personaggio, al quale ricorre spesso per opere di anni recenti fino all'autoritratto. Ma l'aspetto principale è un altro. Koržev crea una sorta di antropologia visiva del suo tempo, il cui tema trasversale era l'impronta che la guerra imponeva al genere umano stesso in diverse generazioni. *Bruciati dal fuoco*







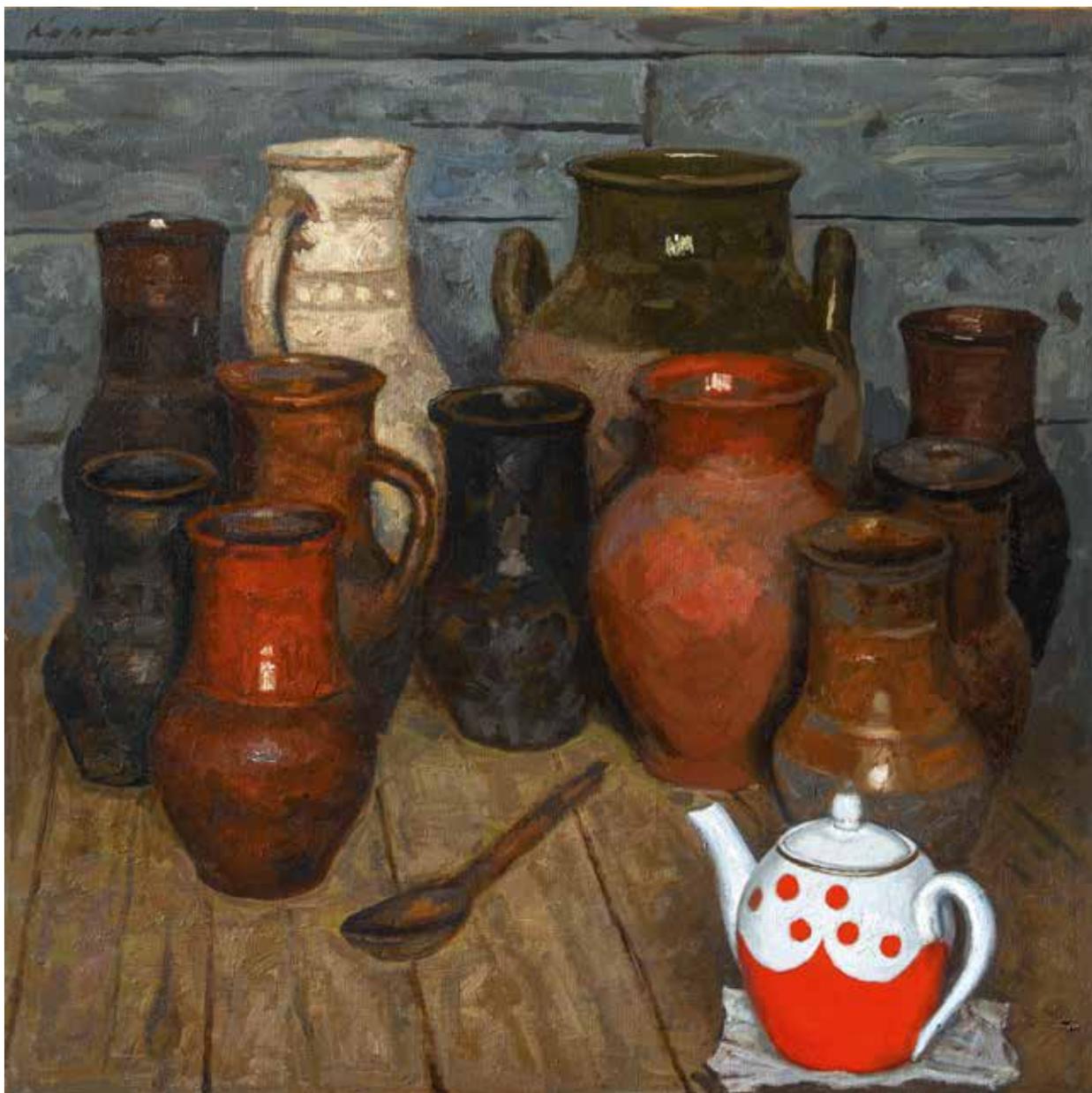


Gelij Koržev, Quotidianità dal fronte, olio su tela, 200 x 140 cm, 1995, Mosca, Galleria Tret'jakov



*Gelij Koržev, Abbozzo per il dipinto
45ª Primavera, olio su tela, 84,5 x 50 cm,
1960 ca., Mosca, IRR1*





a lato

*Gelij Koržev, Natura morta con ascia e
trapano a mano, olio su tela, 100,5 x 85 cm,
1979, Mosca, Galleria Tret'jakov*

*Gelij Koržev, L'onorevole teiera,
olio su tela, 100 x 100 cm, 2006,
Mosca, IRRi*



*Gelij Koržev, La conversazione,
olio su tela, 150 x 200 cm,
1980-85, San Pietroburgo,
Museo Russo di Stato*

pagine seguenti
*Gelij Koržev, La discarica,
olio su tela, 180 x 120 cm,
2007, Mosca, IRRI*

*Gelij Koržev, Natura morta.
Falce e martello, olio su tela,
100 x 100 cm, 2003,
Mosca, IRRI*

della guerra (1964-1967) non è solo il nome della serie: tutti i personaggi sono in qualche modo bruciati, sfigurati, persi. L'artista evita momenti sospesi: con il persistere delle condizioni e con lo stato della generale omogeneità delle sue opere, ricorda la coscienza obiettiva, fuori dai confini del quadro, e l'incomprensibile movimento del «flusso del tempo», che cancella tutto. Ma in certi momenti storici, l'uomo deve ritrovarsi in questo movimento, per fare una scelta esistenziale. Si deve pagare per questo – almeno con la perdita della fisicità, la bruciatura, la cecità. Apparentemente, questo è alla base della fisiologia di alcune immagini di Koržev, che molti dei suoi contemporanei non erano pronti ad accettare. La prospettiva antropologica è stata autenticamente resa dall'artista: non è nemmeno uno strumento, è un metodo per vivere l'arte di Koržev. Penso che avrebbe accettato la definizione classica di Roland Barthes di "corpo come testo".

Il tema delle lesioni fisiche è diffuso in tutti i suoi lavori "militari" e sui "veterani". In questo contesto, si distingue il tema della cecità. L'opera *La conversazione* (1985) è stata sottoposta alle più diverse procedure interpretative, soprattutto ai tempi della *perestrojka*. Credo che Koržev abbia lanciato deliberatamente il meccanismo dell'ambiguità dell'interpretazione. Un vecchio scaldato al sole è dipinto in modo molto tradizionale, nello spirito di innumerevoli generi contadini. Lenin in piedi accanto a lui è un uomo in abiti da città, con una cravatta, con un giornale che fuoriesce dalla tasca interna della giacca, ma con un viso dipinto con la stessa espressione e un colorito scuro. Il vecchio è cieco. In questo si possono vedere allusioni politiche: le persone sono cieche, Lenin viene concesso loro per prevedere il futuro. O viceversa: le persone sono cieche, se si lasciano coinvolgere in un esperimento totalmente rischioso. Ma lo si può vedere anche in modo diverso: Lenin e il *mužik* sono dello stesso sangue, "carne della carne" (da qui la somiglianza nella resa pittorico-plastica del volto), tutto ciò che è successo al Paese è comune alle persone. Il fardello di fortuna e sconfitta è condiviso. Vorrei dare la mia interpretazione: nel dipinto è molto importante la sensazione del passare del tempo. Il vecchio è immerso in se

stesso, la sua cecità acuisce l'udito: sta ascoltando il passare del tempo. L'intera natura arcaica della sua immagine è evidenziata: è cresciuto nella piacevole natura ciclica del "tempo contadino", che misura la vita sulla base della semina e del raccolto. Lenin, che si è avvicinato al vecchio, ovviamente, ha una sua misura del tempo, futuristica, spietatamente rivoluzionaria. Ma anche lui (questo è il "Lenin tardivo", che sentiva che il "cavallo vecchio della storia" è tutt'altro che obbediente in ogni cosa) rallentò: sintonizzato sull'ondata contadina, ascolta qualcosa che si è rivelata al vecchio, non considerato nei suoi piani globali. Apparentemente, non ha avuto il tempo di tenerne conto... Koržev non fa valutazioni. Mostra una certa individualità, l'oggettività del passare del tempo, su cui né l'accelerazione potente né l'umiltà hanno potere.

Nell'ultimo decennio della sua vita, l'artista, a mio avviso, era profondamente preoccupato per l'incomprensione che lo avvolgeva negli ambienti professionali. Come se ricordasse i vecchi rimproveri dei colleghi per la pittoresca monotonia e aridità, creò una serie di nature morte che incantano per il loro potere colorito e plastico. Ma anche qui non poteva negare a se stesso qualche trucco. Parodiava il genere della "natura morta del villaggio" che era emerso nella tarda cultura sovietica, che ha sempre avuto un sottofondo critico per la "sperimentazione cosmopolita". Tutti sono capaci di dipingere fronzoli, ma vai a dipingere i veri valori: una pagnotta, una scodella di latte, un cesto, un samovar, utensili per il tè... Koržev li ha dipinti, raggiungendo una formidabile materialità, e poi all'improvviso ha fatto sfilare ironicamente una teiera davanti agli altri oggetti come se fosse in un racconto di Gogol'. Oppure ha dipinto con una tale convincente obiettività una falce e un martello, che improvvisamente avevano perso il peso simbolico dello stemma, sdraiati semplicemente e pesantemente sul tavolo, come oggetti domestici.

La sua polemica contro un'immagine ufficiale-ottimistica del mondo restò incompresa al nuovo pubblico, proiettato su un'ondata di cambiamenti, anche nell'arte. Questa polemica non ebbe luogo lungo una linea politica, ma lungo la linea





della civiltà. Si schianta il primo pilota russo (*Egorka-volante*, 1976-1980), le persone indifese vengono uccise durante la guerra (*Barriera*, 1967), in disastri urbani (*Incidente*, 1980-1990), bevono troppo (*Adam Alekseevič e Eva Petrovna*, 1998), si degradano. La serie *Mutanti (Tjurliki)* è una manifestazione estrema di degrado che ha superato il punto di non ritorno. Questo è l'ultimo avvertimento dell'artista, profondamente deluso dallo stato della società. Cercò di cogliere e di denunciare il degrado sociale e morale in un momento in cui la ripresa era ancora possibile. Quando l'evento della trama ha ancora il potenziale per lo sviluppo (*Alzati, Ivan!*). Ma sempre più spesso le sue diagnosi diventavano disperate. L'artista ha evitato le generalizzazioni politiche, anche se apparentemente non si faceva più illusioni sul futuro del progetto sovietico nel suo complesso.

Ha realizzato un dipinto particolare, sorprendentemente e francamente confessionale per i nostri tempi. In *Trombettista* (2003), l'artista si ritrae sullo sfondo di un frammento di un quadro, il motivo del trombettista rivoluzionario è un riferimento diretto al suo paradigmatico *Internazionale* (parte del trittico *Comunisti*). Solo che al posto della faccia c'è un teschio, nello spirito della *danse macabre*. Koržev era uno dei più fedeli ai dettami sovietici, ma i suoi eroi, «commissari in caschi polverosi», avevano smarrito l'aura romantica agli occhi dei contemporanei, semplicemente diventando cenere. Tuttavia, l'artista non ha abbassato la testa. Una cosa amara, che combina l'autoironia e l'autostima. Per il suo orientamento la pittura di Koržev degli ultimi decenni può ricordare il saggio fisiologico russo della seconda metà del XIX secolo: la descrizione dell'ambiente e della vita del

«piccolo uomo» della specie tardo e post-sovietica. Appare nel contesto più quotidiano (ubriachezza, privazione dei diritti genitoriali, impossibilità di adattamento sociale). In generale, ciò che Koržev mostra è la vita quotidiana piuttosto che l'esposizione alle piaghe sociali. Va detto che una tale ri-attualizzazione di uno schema arcaico narrativo-descrittivo si inserisce nella strategia della *contemporary art*. Ma Koržev va oltre: l'ottica della vita quotidiana è ingrandita, la visualità è monumentale. Tutto ciò, sempre nel linguaggio descrittivo della *contemporary art*, può essere definito come inquadramento concettuale. L'artista ha avuto un compito importante, tradizionale per la pittura russa, alto e impraticabile. Mi azzarderei, in termini molto generali, con l'inevitabile ricorso a una terminologia filosofica, a verbalizzarlo come segue: come ritornare al *refrain* russo, la «questione del proprio essere»? Molti personaggi di Koržev hanno rinunciato alla scelta. Dopotutto, una potente nota esistenziale risuonava già nei suoi temi militari: l'ascesa spirituale della nazione aiutava la scelta esistenziale di una determinata persona. Per Koržev furono di scarso interesse «quelli che contavano» e gli opportunisti. Si preoccupò proprio del destino dell'«anello debole». Doveva esserci qualcosa che poteva aiutare queste persone. Koržev cercò dolorosamente degli esempi, riferendosi ora alle parabole del Vangelo, ora a Don Chisciotte. Spiega i soggetti sotto una nostra cifra tradizionale: «Come sei arrivato a una vita simile?» e «Che fare?». Ma non si tratta di generalizzazioni filosofiche, e l'artista non pretende nemmeno una conoscenza più alta. Il suo pane è l'angoscia.

(Traduzione dal russo di Alessia Cavallaro)