

# PAESAGGI NATURALI E DIGITALI NELLE AZIONI DI *KOLLEKTIVNYE DEJSTVIJA*

Il confine semiotico come ambiente percettivo e transmediale

---

Roberta SALA

**ABSTRACT • *Natural and Digital Landscapes in the Actions of Kollektivnye Dejstvija.*** The present article examines the aesthetic evolution of liminal spaces in the actions of the Moscow Conceptualist group *Kollektivnye Dejstvija* (Collective Actions), analysing them as material semiotic borders between different communicative domains. The initial Soviet phase of the group began in 1976, while in 1989 the collective broke up. In 1995, some of its members reunited under the name [KD], and they have remained active since then. The aim of the group is to understand the nature of art beyond any socio-political conditioning. Each of the actions involves the staging of a minimalist performance, attended by a group of selected spectators-participants; most of these events are enacted outdoors, with the *Kievogorskoe pole*—an untilled field on the outskirts of Moscow bordered by woods—representing the main setting in the Soviet phase. Since 1980, the group’s actions have been archived through the samizdat project *Poezdki za gorod* (Trips out of Town), of which fifteen volumes have been produced to date. Marginal spaces prove to be particularly significant in the aesthetics of *Kollektivnye Dejstvija*, as their transcendence allows the artists and spectators-participants to access new theoretical and perceptual conceptualizations of reality. At the same time, semiotic borders appear as material sites where meaning is interpreted and creatively produced through sensorial dialogues with the artistic environment. While in the group’s initial phase the liminal zone is often represented by the woods separating the field of action from the ideologized urban area, since the late Eighties several digital devices have been used to amplify human possibilities of transcending conventional perception modes in the field of art. In my study, the material significance of semiotic borders in *Kollektivnye Dejstvija*’s actions is investigated through the theoretical frameworks of Timo Maran’s ecosemiotics and Giuliana Bruno’s research on projection in digital art.

**KEYWORDS •** *Kollektivnye Dejstvija*; semiotic border; ecosemiotics; projection.

## 1. Introduzione

La prima azione del gruppo *Kollektivnye Dejstvija* (Azioni collettive) si svolge il 13 marzo 1976 presso l’*Izmajlovskoe pole*<sup>1</sup> – un’area aperta nella periferia orientale di Mosca – ed è

---

<sup>1</sup> In questa stessa area, il 29 settembre 1974 si tiene la mostra di Izmajlovo, in occasione della quale alcuni artisti non ufficiali sovietici espongono le proprie opere. L’evento è autorizzato in seguito alle proteste suscitate dalla dura repressione della *Mostra dei Bulldozer* (*Bul’dozernaja vystavka*), organizzata alcuni giorni prima a Beljaevo (Mosca).

---

realizzata dagli artisti concettualisti moscoviti<sup>2</sup> Andrej Monastyrskij, Nikita Alekseev, Georgij Kizeval'ter e Lev Rubinštejn. Quest'ultimo lascia il collettivo poco dopo, e, nel 1977, è sostituito da Nikolaj Panitkov (Kalinsky 2012: 8). Alcuni anni più tardi, nel 1983, anche Elena Elagina, Igor' Makarevič e Sergej Romaško si uniscono a *Kollektivnye Dejstvija*, la cui denominazione è proposta da Boris Groys nel celebre articolo *Moskovskij romantičeskij konceptualizm* (Il Concettualismo moscovita romantico, 1979).<sup>3</sup> Nel 1989, infine, la studiosa e artista tedesca Sabine Hänsgen entra a far parte del gruppo (Gerber 2018: 9-10).

Nella maggior parte dei casi, le azioni di *Kollektivnye Dejstvija* si svolgono all'aperto e prevedono la partecipazione di alcuni *spettatori-partecipanti*,<sup>4</sup> i quali sono invitati a raggiungere il luogo della performance senza ricevere istruzioni preliminari sull'evento. Dopo aver preso parte all'azione ed essere rientrati a Mosca, essi sono chiamati a compilare un resoconto scritto, di carattere descrittivo-narrativo, sulla loro esperienza.<sup>5</sup> Il *Kievogorskoe pole*, un campo situato fuori Mosca – nei pressi del villaggio di Kievj Gorki – e circondato da una zona boschiva è tra le ambientazioni privilegiate delle azioni durante la fase sovietica.<sup>6</sup> La connotazione marginale di questo spazio (*zagorodnost'*, fuori-città)<sup>7</sup> rispetto al centro urbano riflette l'intento etico-estetico primario di *Kollektivnye Dejstvija*, legato alla volontà di indagare la natura dell'arte oltre lo spazio totalizzante dell'ideologia (Esanu 2013: 2). “Gli artisti di *Kollektivnye Dejstvija*”, osserva Boris Groys, “creano uno spazio aperto all'interno del tessuto solido della realtà sovietica, rendendolo visibile a tutti, non solo ai membri del gruppo” (Groys 2013: XVI).<sup>8</sup> Lo stesso Monastyrskij specifica che le azioni mirano a offrire agli spettatori uno sguardo rinnovato sul mondo circostante, incoraggiandoli a riconsiderare i significati convenzionalmente attribuiti agli oggetti e agli eventi della quotidianità: “Da un punto di vista puramente estetico, le azioni presentate qui [il riferimento è al primo volume di *Poezdki za gorod*] possono essere connotate come tentativi di rendere inusuale la percezione di apparizioni, sparizioni, rimozioni, luci, suoni, ecc. abituali” (Monastyrskij 1998a:

<sup>2</sup> Per maggiori informazioni sul Concettualismo moscovita si veda: Pieralli et al. 2019, Lipovetsky et al. 2021.

<sup>3</sup> L'articolo, apparso sulla rivista samizdat leningradese 37, è pubblicato sul primo numero della rivista tamizdat *A-Ja*, edita a Parigi tra il 1979 e il 1986.

<sup>4</sup> La categoria dello *spettatore-partecipante* (*zritel'-učastnik*) è parte integrante dell'estetica di *Kollektivnye Dejstvija*. I membri del collettivo si servono di questa espressione per definire il “pubblico [composto da] artisti, scrittori, critici e poeti, molti dei quali appartenevano al circolo più ampio del Concettualismo moscovita” (Esanu 2013: 90).

<sup>5</sup> Per la realizzazione delle loro azioni, i membri di *Kollektivnye Dejstvija* si ispirano agli *happening* di Allan Kaprow. Tuttavia, le performance degli artisti sovietici si distinguono da quelle occidentali sia per il contesto socio-culturale in cui emergono, sia per la compilazione dei resoconti scritti da parte degli spettatori-partecipanti (Esanu 2013: 5).

<sup>6</sup> Nel periodo sovietico, il *Kievogorskoe pole*, pur essendo integrato nel sistema statale di gestione del territorio, è spesso lasciato incolto. Ciò fa sì che gli artisti di *Kollektivnye Dejstvija* lo percepiscano come uno spazio neutro e privo di connotazioni ideologiche, particolarmente adatto a ospitare le azioni (Esanu 2013: 19-20).

<sup>7</sup> Il termine *zagorodnost'* fa parte dell'estetica di *Kollektivnye Dejstvija*, e “Monastyrskij [lo] definisce come uno spazio particolare, collocato nei pressi di varie grandi città sovietiche. Essere ‘fuori città’ significa trovarsi in una regione liminale ben precisa tra ‘città’ e ‘non-città’; è un concetto topografico che Monastyrskij considera specifico del paesaggio sovietico e assente nelle nazioni occidentali” (Esanu 2013: 96).

<sup>8</sup> Tutte le traduzioni dall'inglese, se non specificato diversamente, sono a opera dell'autrice di questo articolo.

24).<sup>9</sup> Allo stesso tempo, l'arte di *Kollektivnye Dejstvija* non presenta intenti politici di alcun tipo, anche in virtù del fatto che i membri del gruppo non mirano ad accedere allo spazio culturale ufficiale, bensì tendono a realizzare le proprie opere nel tempo libero, affrancandole dalla dimensione di necessità tipica della sfera lavorativa (Gerber 2018: 92; 151).<sup>10</sup>

Al fine di realizzare il proprio intento, gli artisti predispongono performance minimaliste<sup>11</sup> volte a trasformare profondamente la coscienza degli spettatori-partecipanti, evocando in loro “stati di vuoto” (Esanu 2013: 107) in grado di veicolare una concezione rinnovata di sé e della realtà.<sup>12</sup> Ciascuna azione include, anzitutto, un “campo dimostrativo” (*demonstracionnoe pole*, Monastyrskij 1998a: 19), costituito dagli elementi empirici e psicologici previsti dagli organizzatori. All'interno di questo dominio rientrano le fasi di attesa che precedono l'azione – connotati da un senso di profonda incertezza –, le caratteristiche spaziali e temporali del viaggio compiuto dagli spettatori-partecipanti per raggiungere il luogo prescelto e l'ambientazione scenica stessa. Il campo d'azione – che in alcuni casi inizialmente appare vuoto – e le performance gestuali e/o sonore minimaliste contribuiscono ad amplificare lo stato mentale *sospeso* del pubblico, in particolare grazie alle “azioni vuote” (*pustye dejstvija*), ossia passaggi scenici che risultano incomprensibili agli osservatori e, di conseguenza, li spingono a focalizzarsi sull'immanenza dell'evento, rimandandone l'interpretazione (Monastyrskij 1998a: 20). L'azione vuota scaturisce dall'introduzione di un “elemento extra-dimostrativo” (*vnedemonstracionnyj element* [Monastyrskij 1998a]), ossia:

[...] ciò che non è costruito o attivato (*ne zadeistvovano*) da Kollektivnye Dejstvija. Si tratta di un elemento strutturale, il cui contenuto non viene determinato in nessun modo specifico. Include potenzialmente tutto ciò che circonda l'Azione sul piano concreto e teorico, ossia lo sfondo: un campo innevato o marrone, alberi, le condizioni atmosferiche, il tempo, le persone, Azioni precedenti e il contesto generale. L'inserimento dell'elemento extra-dimostrativo nell'elemento dimostrativo è concepito come il centro drammatico dell'azione (Gerber 2018: 42).

L'elemento extra-dimostrativo rientra nel “campo semiotico espositivo” (*ekspozicionnoe znakovoe pole*), ovvero l'insieme delle componenti che, pur non essendo incluse direttamente nell'azione dagli organizzatori, ne influenzano il significato (Esanu 2013: 101; 326).

Nel 1980 i membri di *Kollektivnye Dejstvija* cominciano ad archiviare vari materiali relativi alle azioni (inviti, descrizioni, resoconti degli spettatori-partecipanti, commenti degli organizzatori, fotografie), dando vita al progetto samizdat *Poezdki za gorod* (Escursioni fuori città). Nel 1998

<sup>9</sup> Tutte le traduzioni dal russo, se non specificato diversamente, sono a opera dell'autrice di questo articolo.

<sup>10</sup> I membri di *Kollektivnye Dejstvija* prendono le distanze sia dal Realismo Socialista, sia dalla connotazione politica di alcune espressioni artistiche dissidenti sorte nel sottosuolo culturale sovietico. Ciononostante, le opere del gruppo stimolano una profonda riflessione sul contesto socio-culturale del tardo periodo sovietico, rivelando, talvolta, connotazioni politiche non intenzionali (Gerber 2018: 81).

<sup>11</sup> La critica tende a sottolineare il carattere letterario – e non esclusivamente performativo – delle azioni di *Kollektivnye Dejstvija* (Esanu 2013: 36), che rappresentano la dissoluzione della letteratura nella gestualità della vita quotidiana (Bobrinskaja 1998: 13). Alcune azioni derivano, infatti, dai testi poetici di Monastyrskij, ai quali gli artisti attribuiscono una dimensione spaziale.

<sup>12</sup> L'enfasi posta da *Kollektivnye Dejstvija* sul valore etico ed estetico del vuoto deriva dall'influenza che esercitano sull'arte del gruppo gli avanguardisti russi (in particolare Kazimir Malevič), i modernisti russi degli anni Cinquanta e Sessanta, la musica sperimentale del compositore statunitense John Cage e il Buddismo zen (Esanu 2013: 74; 82; Gerber 2018: 101-107).

vengono pubblicati a Mosca i primi cinque volumi, contenenti la documentazione delle performance realizzate durante la fase sovietica del gruppo. Nel 1989 *Kollektivnye Dejstvija* cessa la propria attività, e tra il 1991 e il 1995 Monastyrskij e Hänsngen realizzano alcune azioni individuali. Infine, nel 1995 il gruppo si ricompone, inaugurando la fase russa dell'associazione artistica, che prende il nome di [KD] ed è attiva tuttora (Esanu 2013: 4-5). Anche le azioni del secondo periodo sono documentate in *Poezdki za gorod*, di cui sono stati realizzati, in tutto, quindici volumi. Inoltre, l'archiviazione dei materiali testuali e audiovisivi è affidata ai siti web curati, rispettivamente, da Sergej Letov e Andrej Monastyrskij, che offrono ai lettori una panoramica dettagliata sull'evoluzione dell'arte del collettivo.<sup>13</sup>

Sulla base di queste premesse, il presente saggio si concentra sul valore materiale degli spazi marginali inclusi nelle azioni, analizzandoli non tanto come elementi simbolici di transizione, quanto come confini semiotici reali, in grado di veicolare molteplici processi comunicativi. In virtù della loro duplice natura di barriera e di ponte, tali spazi favoriscono il processo di presa di coscienza perseguito dal gruppo, offrendo nuove possibilità di interpretazione dell'arte e della realtà. Nell'ambito della semiotica della cultura, elaborata da Jurij Lotman, le zone di confine mettono in relazione semiosfere e codici comunicativi differenti, configurandosi come ambienti di intensa attività semiotica.<sup>14</sup> Come osservano Puumeister, Kõvamees e Kull,

il confine è lo spazio in cui emerge la possibilità, dunque il momento della creazione di significato. [...] Secondo Jurij Lotman, il confine è una delle caratteristiche fondamentali della semiosfera; [...] il confine è anche uno degli spazi più attivi di creazione di significato; è il luogo e la ragione della traduzione. [...] i confini semiotici che separano le forme sono indistinti e continuamente negoziati (Puumeister et al. 2022: 113).

Il valore creativo del confine – inteso come possibilità di sviluppare nuovi codici interpretativi ed espressivi – richiama la dimensione etica della marginalità nella filosofia di *Kollektivnye Dejstvija* e, in generale, del Concettualismo moscovita. Adottando uno sguardo periferico (lo stesso promosso da Il'ja Kabakov nella serie *Desjat' personazej* [Dieci personaggi, 1972-1975] [Gerber 2018: 100]) è possibile ampliare le opportunità di interazione con la realtà e con l'altro, cogliendo sfumature di significato oltre la *dominanza simbolica* dei regimi autoritari.<sup>15</sup> Ciò favorisce anche un processo di costante ri-definizione dell'io, in grado di condurre alla liberazione delle coscienze dal totalitarismo culturale.

<sup>13</sup> È possibile accedere ai due siti web tramite i seguenti link: <https://conceptualism.letov.ru/KD-actions.html>; <https://www.collectiveactionsgroup.org/>.

<sup>14</sup> Nell'articolo del 1984 *O semiosfere* (Sulla semiosfera) Jurij Lotman elabora e definisce il concetto di semiosfera, soffermandosi sul ruolo fondamentale del confine. L'articolo è stato tradotto in inglese da Wilma Clark e pubblicato nel 2005 sulla rivista *Sign System Studies*, con il titolo *On the Semiosphere*.

<sup>15</sup> Il concetto di "dominanza simbolica" è illustrato da Timo Maran nell'opera pionieristica *Ecossemiotics* (2020). L'autore osserva che l'egemonia del linguaggio simbolico stabilita dalle ideologie autoritarie ed estremiste costituisce il fondamento di "spazi simbolici chiusi", i quali tendono ad annullare il valore dei segni iconici e indicali, interrompendo così la comunicazione tra gli esseri umani e l'ecosistema (Maran 2020: 51). Maran fa riferimento alla classificazione dei segni elaborata dal semiologo Charles Sanders Peirce, il quale distingue tra icone, indici e simboli sulla base del rapporto che ciascuna categoria instaura con la realtà sensibile. Mentre le caratteristiche delle icone e degli indici dipendono dalle proprietà dell'oggetto a cui si riferiscono, i simboli (per esempio, il linguaggio umano) risultano autonomi rispetto al contesto e sono di natura arbitraria (Maran 2014b: 144).

Nelle opere di *Kollektivnye Dejstvija*, l'esempio più tangibile di zona marginale è rappresentato dall'area boschiva, che in molte azioni del periodo sovietico – in particolare in quelle realizzate nel *Kievogorskoe pole* – costituisce un passaggio obbligato per raggiungere il luogo della performance (Monastyrskij 1998a). Il bosco rappresenta uno spazio fisico di confine tra la realtà urbana sovietica e la dimensione artistica parallela plasmata dai membri del gruppo. Al suo interno, gli spettatori attivano modalità spontanee e multisensoriali di dialogo con l'ambiente naturale, svuotando la propria coscienza in vista dell'azione. Allo stesso tempo, il confine silvestre rappresenta un elemento di continuità con la dimensione socio-culturale sovietica, i cui simboli, una volta trasposti nell'ambiente naturale, acquisiscono significati nuovi. L'evoluzione temporale delle azioni di *Kollektivnye Dejstvija* determina anche uno sviluppo del confine semiotico in quanto ambiente di trasformazione percettiva. A questo proposito, nel 1985 l'introduzione della videocamera per la documentazione delle performance apre possibilità inedite di interazione con la realtà, segnando il passaggio verso un ambiente semiotico digitale.

Nei paragrafi che seguono, mi concentrerò sulla trasformazione degli spazi liminali nelle azioni sovietiche e post-sovietiche del gruppo concettualista, mettendo in evidenza il ruolo delle zone di confine in relazione agli intenti etico-estetici degli artisti. A questo scopo, adoterò come riferimenti metodologici principali gli studi di Timo Maran nell'ambito dell'ecosemiotica e le ricerche di Giuliana Bruno sulla proiezione nel dominio dell'arte.

## 2. Trasformazioni percettive nel bosco di *Kollektivnye Dejstvija*

Nella produzione artistica di *Kollektivnye Dejstvija*, la caratterizzazione del margine in quanto spazio materiale e creativo emerge fin dalla fase iniziale. Come già osservato, il luogo scenico di varie azioni è rappresentato da un campo, delimitato da strisce di bosco che ne contornano i lati. Nei resoconti di alcuni spettatori-partecipanti l'area silvestre è concettualizzata come un ambiente semioticamente attivo, il cui attraversamento consente di sviluppare nuove modalità di percezione e di interazione con gli organismi che ne fanno parte. Ciò risulta evidente, per esempio, nell'azione *Komedija* (Commedia), realizzata il 2 ottobre 1977 e inclusa nel primo volume di *Poezdki za gorod*. All'evento prendono parte dieci spettatori, i quali raggiungono il villaggio di Kievj Gorki a bordo prima di un' *električka* (eletrotreno suburbano) e poi di un autobus. Da lì, dopo aver attraversato a piedi un bosco, arrivano al margine del *Kievogorskoe pole*. Nella parte opposta del campo compaiono due artisti, uno dei quali indossa una lunga tunica. A un tratto, un attore scivola sotto la veste dell'altro, ma, quando quest'ultimo si avvicina agli spettatori-partecipanti, essi notano con sorpresa che sotto l'abito non c'è nulla. Infine, l'artista si allontana, inabissandosi nel bosco in fondo al campo (<https://www.collectiveactionsgroup.org/6>).

All'azione prende parte anche il concettualista moscovita Il'ja Kabakov, il quale, nel resoconto della sua esperienza, sottolinea la sensazione di estrema libertà condivisa dagli spettatori-partecipanti fin dalle prime fasi dell'evento. Non sapendo cosa sarebbe successo durante l'azione, essi si sentono privati di intenzionalità e oltremodo ricettivi all'incontro con l'ambiente naturale. L'artista descrive come segue il passaggio iniziale nel bosco:

Si prova una duplice sensazione: da una parte, si cammina semplicemente in un bosco, dove è già capitato di camminare molte volte, ma, è chiaro, sempre con uno scopo ben preciso [...], ora si cammina e basta, senza sapere cosa succederà [...]. E così il bosco appare del tutto nuovo e straordinario, come se fosse lo stesso bosco, ma più intenso. Tutti questi rami, l'erba e questi sentieri, che, a quanto pare, sono stati percorsi molte volte, ora sembrano così diversi: è come se si toccassero le foglie letteralmente per la prima volta, come se si calpestasse l'erba per la prima volta. E ci si sente leggeri e felici, ma allo stesso tempo si prova una terribile sensazione di acuta tensione, che non se ne va.

E poi, finalmente, si emerge da questo bosco straordinario (Kabakov 1998: 59).<sup>16</sup>

L'attraversamento dell'area silvestre che collega e, al contempo, separa la realtà socio-culturale sovietica dallo spazio artistico periferico dell'azione determina uno sguardo rinnovato sull'*altro* non umano, mediato dal dialogo sensoriale con l'ambiente che Kabakov descrive nel suo resoconto. A questo proposito, lo studioso di ecosemiotica<sup>17</sup> Timo Maran evidenzia il valore fondamentale della *modellizzazione zoosemiotica* nei prodotti culturali che rappresentano la natura. L'espressione, coniata dal semiologo Thomas A. Sebeok, fa riferimento sia alla capacità – condivisa dagli esseri umani e dalle specie animali – di attribuire significato ai fenomeni semiotici in atto negli ecosistemi, sia alla riproduzione, nel dominio testuale, delle interazioni umane con gli organismi viventi (Maran 2014a). Nella natura l'attribuzione di significati – basata sulle caratteristiche dell'*Umwelt*<sup>18</sup> e degli organi sensoriali proprie di ciascuna specie (Maran 2020: 52) – risulta immediata, ed è veicolata da segni iconici e indicali<sup>19</sup> (Maran 2019: 288). Tramite la modellizzazione zoosemiotica è possibile trasporre nella dimensione testuale – servendosi del linguaggio – il carattere sensoriale e spontaneo delle interazioni umane con l'ambiente. Allo stesso tempo, la rappresentazione umana degli ecosistemi è influenzata dalle caratteristiche materiali del paesaggio e dalle *affordance*<sup>20</sup> che questo offre alla nostra specie (Maran 2014b: 145-146). In merito a ciò, Maran sviluppa la nozione di *nature-text* per descrivere l'unità semiotica che comprende un determinato ambiente naturale, la sua descrizione testuale, l'autore e i lettori (Maran 2007: 280-281). In un articolo più recente, Maran e Tüür mettono in luce l'esistenza di un collegamento causale tra il tipo di interazione umana messa in atto con il paesaggio e le caratteristiche formali del testo che la rappresenta (Maran, Tüür 2016: 290).

Secondo il punto di vista dell'eco-semiotica, dunque, l'ambiente naturale costituisce uno spazio attivo di attribuzione e creazione di significato. Instaurando dialoghi fecondi con il proprio ecosistema, gli esseri umani hanno la possibilità di elaborare schemi comunicativi e linguaggi originali, per poi trasportarli nel dominio della cultura. Nell'azione *Komedija*, il ruolo creativo del

---

<sup>16</sup> “Ты находишься в каком-то двойственном состоянии: с одной стороны ты просто идешь по лесу, по которому многие годы ходил, но ходил, вспоминаешь, всегда с какими-то определенными и ясными намерениями [...] а тут ты идешь явно с неизвестностью результата [...]. И вот лес приобретает совершенно новый и какой-то необычайный характер. Вроде это тот же лес, но он невероятно активизирован. Все эти ветки, травки и дорожки, по которым ты, казалось бы, много раз гулял - ничего подобного, ты трогаешь листья буквально впервые и траву топчешь первый раз. И это легкомысленно-веселое и в то же время страшно обостренное и напряженное состояние не проходит. И вот, наконец, ты выплываешь из этого невероятного леса”.

<sup>17</sup> L'eco-semiotica emerge come disciplina accademica alla fine degli anni Novanta, in particolare grazie alle ricerche di alcuni studiosi legati all'Università di Tartu, tra cui Kalevi Kull, Timo Maran e Kadri Tüür. Tale approccio metodologico estende lo studio dei processi semiotici agli ecosistemi, concentrandosi sugli schemi di comunicazione tra gli esseri umani e l'ambiente naturale.

<sup>18</sup> Il concetto di *Umwelt* è coniato dal biologo Jacob von Uexküll all'inizio del secolo scorso e fa riferimento alle capacità di percepire, interpretare e trasformare l'ambiente proprie di ciascuna specie.

<sup>19</sup> Per un approfondimento sulla distinzione, operata da Peirce, tra indici, icone e simboli si veda la nota 15 di questo articolo.

<sup>20</sup> Il termine *affordance* è qui utilizzato nel senso espresso dallo psicologo americano James J. Gibson, e fa riferimento a ciò che l'ambiente è in grado di offrire a una determinata specie. In ambito semiotico, Maran propone una definizione più specifica di *affordance*, intesa come “ogni elemento ambientale che tende ad agire come oggetto di segni” (Maran 2014b: 145).

paesaggio e, in particolare, del bosco, è messo in luce in primo luogo dalle parole di Kabakov, il cui incontro con l'ambiente naturale è mediato dalla vista e dal tatto. Il carattere spontaneo e pre-verbale di tale interazione sembra estendersi al linguaggio della performance minimalista realizzata nel campo. I corpi e i movimenti dei due artisti, infatti, agiscono come segni indicali, certificandone la presenza fisica nello spazio dell'azione. Allo stesso tempo, la lingua – che, secondo la classificazione di Peirce, opera sul piano simbolico – è esclusa dalla performance; ciò permette ai partecipanti-spettatori di emanciparsi dalla retorica sovietica, intrisa di ideologia. In altre azioni del gruppo il linguaggio, pur non scomparendo del tutto, è ridotto a segno indicale o iconico e perde la propria funzione comunicativa convenzionale. In *Pojavlenie* (Apparizione, 13 marzo 1976), per esempio, due membri di *Kollektivnye Dejstvija* emergono da un'area boschiva per distribuire al pubblico i certificati di partecipazione. Il significato di questi cartoncini non è legato tanto al testo che contengono, quanto alla loro funzione indicale: sono oggetti di scena, i quali testimoniano, attraverso la propria materialità, lo svolgimento dell'azione e la presenza degli spettatori (<https://www.collectiveactionsgroup.org/1-poyavlenie/1>). A questo proposito, gli artisti del gruppo coniano l'espressione *faktografičeskij diskurs* (discorso fattografico) per definire il sistema di documentazione che collega – secondo un legame indicale – l'evento a determinate circostanze esterne e oggettive (Gerber 2013: 58).

Tornando a *Komedija*, l'uscita di scena dell'artista con la tunica – il quale si addentra nel bosco alla fine della performance – conferma la funzione dello spazio silvestre come elemento di transizione verso una dimensione *altra*. Inoltre, la reiterazione del passaggio attraverso il margine, compiuto in precedenza dagli spettatori-partecipanti, riflette la natura ibrida del confine semiotico, all'interno del quale si rendono possibili infinite metamorfosi e negoziazioni. L'ecosistema silvestre stesso presenta un carattere dinamico e multiforme, che il pubblico coglie anche grazie all'indeterminatezza dell'azione. Non conoscendo i dettagli della performance, gli spettatori-partecipanti sono, infatti, indotti a concentrarsi sulla materialità del bosco, con cui instaurano dialoghi creativi. Ciò consente loro di superare la visione gerarchica della natura promossa dai leader socialisti,<sup>21</sup> che, secondo Monastyrskij, trova riscontro nell'arte ufficiale sovietica.

Nel saggio del 1989 *Ideologija pejzaža* (L'ideologia del paesaggio), pubblicato nel quinto volume di *Poezdki za gorod*, l'artista contrappone infatti implicitamente la pittura paesaggistica del Realismo Socialista alla prassi artistica dei concettualisti moscoviti. In particolare, egli individua nella riproduzione statica e puramente visuale della natura tipica dell'arte ufficiale una forma di “congelamento” (*umertvlenie*) dell'ambiente, immobilizzato dall'imposizione dello sguardo umano. Di conseguenza, l'opera d'arte assume una connotazione ideologica, riproducendo le dinamiche antropocentriche di dominio sulla natura tipiche dello stato sovietico. L'atto rappresentativo del pittore corrisponde a una forma collettiva di appropriazione del non umano, che tende a bloccare l'interazione creativa tra cultura ed ecosistema. Al contrario, il Concettualismo moscovita – proprio come la pittura tradizionale cinese su rotolo – propone una raffigurazione dinamica della realtà attraverso l'inclusione di spazi marginali (cornici), testi e slogan nelle opere d'arte. Tali elementi restituiscono vitalità alla rappresentazione, che dialoga con il perpetuo divenire del mondo sensibile. Allo stesso tempo, i concettualisti esprimono una visione estetica soggettiva, orientata alla realizzazione di un'arte personale e anti-totalitaria. (Monastyrskij 1998b: 741-746;

---

<sup>21</sup> Per maggiori informazioni sulla concezione della natura veicolata dall'ideologia sovietica si vedano i seguenti studi: Weiner (1988, 1999), Josephson et al. (2013), Oldfield (2021), Kočetkova (2024).

Gerber 2013: 95-99). Nelle azioni di *Kollektivnye Dejstvija* il paesaggio – pur essendo un elemento extra-dimostrativo – svolge un ruolo fondamentale nel processo di de-ideologizzazione dello spazio artistico. Poiché la natura, come evidenzia Maran, rappresenta un “luogo di scoperta” fondamentale per le comunità umane (Maran 2020: 35), l’interazione sensoriale con il non umano e, in particolare, con l’ecosistema boschivo, permette di ri-concettualizzare sia l’ambiente naturale, sia il linguaggio artistico. A sua volta, l’attraversamento corporeo del margine, inteso come spazio animato e pluristratificato, favorisce l’accesso a una nuova dimensione percettiva, al cui interno si dispiegano ulteriori confini semiotici.

### 3. La videocamera e lo schermo: spazi transmediali di percezione sensoriale

A partire dall’azione *Russkij mir* (Il mondo russo), realizzata il 17 marzo 1985 nel *Kievogorskoe pole* e inclusa nel terzo volume di *Poezdki za gorod*, la videocamera è integrata nelle performance di *Kollektivnye Dejstvija*. Come ricorda lei stessa nell’articolo *Translating Moscow Conceptualism* (2024), è Sabine Hänsen a introdurre questo strumento nell’estetica del gruppo moscovita. Originaria della città tedesca di Bochum, negli anni Ottanta Hänsen è una studentessa di slavistica, storia dell’arte e storia. Partecipa per la prima volta a un evento di *Kollektivnye Dejstvija* nel 1983 e un anno dopo torna a Mosca grazie a una borsa di ricerca (Gerber 2018: 191). In quell’occasione, riesce a portare con sé una videocamera Blaupunkt VHS, con cui riprende varie azioni realizzate in tarda epoca sovietica (Hänsen 2024: 398). L’integrazione del medium audiovisivo rappresenta una nuova soglia di mediazione sensoriale nell’arte del gruppo concettualista, in grado di trasformare in modo significativo la percezione del rapporto tra corpi, ambiente e rappresentazione. Inoltre, i filmati amplificano il carattere dinamico del paesaggio, incoraggiandone una fruizione sempre più attiva, multisensoriale e soggettiva. Si conferma, in tal modo, la natura dialogica – e non più, come nella pittura realista, gerarchica – del rapporto tra esseri umani ed ecosistema. Nel presente saggio la videocamera è analizzata come un ulteriore elemento di confine: una volta oltrepassata la soglia del sistema socio-culturale sovietico, rappresentata – in azioni quali *Komedija* – dal bosco, lo spazio artistico sperimentale plasmato dal gruppo permette di trascendere i limiti percettivi veicolati dell’arte ufficiale, scoprendo nuove possibilità di interpretazione del reale.

Nel contesto *underground* dell’arte concettualista moscovita, l’intento di Hänsen è, anzitutto, quello di “documentare ciò che [le] sembrava a rischio di essere distrutto, represso o dimenticato” attraverso la videocamera (Hänsen 2024: 397). Le sue riprese, dunque, rivelano un intento documentaristico in linea con la propensione archivistica di *Kollektivnye Dejstvija*.<sup>22</sup> Rispetto alle fotografie, realizzate durante ciascuna performance, i filmati consentono una rappresentazione più dinamica dello spazio scenico, di cui registrano il movimento. La funzione dei materiali audiovisivi, tuttavia, si spinge ben oltre il mero intento archivistico, assumendo un valore estetico fondamentale nella struttura delle azioni. Hänsen si serve dell’espressione “video poiesis” per definire il carattere delle proprie riprese, volte a cogliere “dimensioni subliminali all’interno della comunicazione artistica, al di là delle convenzioni semiotiche” (Hänsen 2024: 399). In questo senso, l’uso che la studiosa tedesca fa della videocamera appare in netto contrasto con l’estetica del *kino-glaz* (cine-occhio), illustrata da Dziga Vertov in una serie di scritti teorici

<sup>22</sup> I filmati realizzati da Hänsen sono disponibili nei due siti web dedicati alla produzione di *Kollektivnye Dejstvija*, insieme con la documentazione testuale e fotografica delle azioni.

composti nei primi decenni del Novecento, e messa in atto nel film *Čelovek s kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa, 1929). Il regista sovietico, infatti, concepisce la macchina da presa come un occhio meccanico superiore all'apparato sensoriale umano, in grado di amplificarne le capacità percettive. Vertov attribuisce a questo dispositivo una funzione prevalentemente sociale – e non artistica –, data dalla sua capacità di offrire al cittadino sovietico un'immagine *autentica* della realtà, ossia in linea con i valori dell'ideologica. Inoltre, il regista mira a costruire una visione collettiva, uniformando il punto di vista degli spettatori attraverso le proprie produzioni (Delgado 2009). Le riprese di Hänsgen, al contrario, reiterano il carattere dialogico dell'arte concettualista, illustrato da Monastyrskij nel saggio *Ideologija peizaža*. All'appropriazione dell'*altro* per mezzo della tecnologia, la studiosa contrappone una forma di interazione reciproca mediata dalla videocamera e volta a valorizzare le molteplici sfumature semantiche dell'ambiente, legate ad altrettante potenzialità percettive: “Considero il video come un medium dialogico e ritengo che la sua funzione politica predominante risieda proprio in questo aspetto” (Hänsgen 2024: 399). Il carattere fluido delle riprese audiovisive è legato anche al ruolo metanarrativo della videocamera. La persona che riprende, infatti, è anche parte della situazione, mentre i soggetti filmati diventano osservatori nel momento in cui guardano i video in tempo reale e, dunque, spezzano la narrazione interagendo con il medium tecnologico (Hänsgen 2024: 399). L'inclusione della *cornice* – qui rappresentata dalla videocamera – all'interno delle azioni accentua il carattere dinamico dell'ambiente, sottraendolo alle forme statiche di rappresentazione tipiche del Realismo Socialista.

La riproduzione del flusso vitale che percorre la realtà è favorita dallo stile filmico di Hänsgen, che costituisce un tratto distintivo delle azioni tardo-sovietiche.<sup>23</sup> Le riprese di questo periodo, infatti, ricalcano le percezioni degli spettatori-partecipanti grazie all'uso del treppiede, che conferisce stabilità alle immagini, assicurando un punto di vista fisso. Allo stesso tempo, lo zoom viene utilizzato solo di rado (Gerber 2018: 191). Lungi dal proporre una visione amplificata della realtà attraverso l'impiego dell'occhio *meccanico* di Vertov, i filmati di Hänsgen appaiono del tutto in linea con l'estetica sviluppata da *Kollektivnye Dejstvija* negli anni precedenti. La videocamera, fissa e perfettamente integrata nel paesaggio, riproduce il punto di vista soggettivo degli spettatori-partecipanti, i quali spesso, oltre a non conoscere i dettagli dell'azione, non dispongono nemmeno di una visione completa dello spazio scenico (Gerber 2018: 191-193).<sup>24</sup> Come osservato nel paragrafo precedente, tale stato di incoscienza permette loro di sviluppare uno sguardo straniato sulla realtà, spingendoli ad attivare tutti i sensi per concentrarsi su elementi abitualmente trascurati. Proprio come l'attraversamento del bosco in *Komedija* favorisce un nuovo livello di consapevolezza, la fruizione delle azioni per mezzo dei materiali audiovisivi offre prospettive originali, personali e de-simbolizzate sull'ambiente naturale e sui corpi in movimento. I filmati, inoltre, sono accessibili anche a coloro che non partecipano direttamente agli eventi, e offrono una prospettiva *interna* sulle performance, rendendole fruibili a distanza di anni dalla loro

---

<sup>23</sup> Hänsgen si occupa anche delle riprese di alcune azioni realizzate negli anni Novanta e all'inizio degli anni Duemila (per es., *D. A. Prigovu* [Per D. A. Prigov, 1992], *Otkryvanie* [L'apertura, 1993], *Biblioteka* [La biblioteca, 1997], *Transcendirovanie* [Trascendenza, 1999]), mantenendo lo stile che contraddistingue i suoi filmati del periodo tardo-sovietico.

<sup>24</sup> Come osserva Gerber, nel periodo post-sovietico l'estetica filmica definita da Hänsgen alla fine degli anni Ottanta è gradualmente sostituita da uno stile più documentaristico. Le inquadrature smettono di essere fisse e includono elementi dell'ambiente esterni all'azione; allo stesso tempo, è sempre più frequente l'uso dello zoom e dei primi piani (Gerber 2018: 192).

realizzazione. L'estetica filmica di Hänsgen ispira le riprese di un altro membro di *Kollektivnye Dejstvija*, Sergej Romaško (Gerber 2018: 191), il quale, tra gli altri, realizza il video dell'azione *Peremeščenje zritelej* (Movimento degli spettatori). L'evento ha luogo l'11 giugno 1989 nel *Kievogorskoe pole* e prevede l'interazione di Panitkov e Monastyrskij con un anello metallico fissato nel campo, per mezzo di una corda. Allontanandosi dall'installazione, i due scompaiono nei lembi di bosco che circondano il luogo dell'azione, mentre i venti partecipanti-spettatori coinvolti nell'evento sono condotti in prossimità dell'anello, dove ricevono un certificato di partecipazione (<https://www.collectiveactionsgroup.org/57>). La videocamera di Romaško è posizionata dietro l'oggetto metallico e rimane fissa sullo stesso obiettivo per quasi tutta la durata della ripresa, nonostante l'artista si serva dello zoom per mettere a fuoco gli spettatori in lontananza. Il filmato offre una prospettiva originale e privilegiata sull'erba del campo e sul bosco che lo delimita in lontananza, spingendo lo spettatore a concentrarsi sulla materialità del paesaggio. Proprio come Kabakov, attraversando il bosco, ha l'impressione di "calpestare l'erba per la prima volta", anche ai fruitori del filmato è offerta la possibilità di guardare la natura *per la prima volta* tramite lo schermo, liberando il proprio sguardo da influenze culturali predeterminate.

La presenza del cerchio metallico in primo piano nell'inquadratura assume un significato estetico preciso, poiché richiama la materialità della videocamera e dello schermo, che svolgono una funzione fondamentale di mediazione tra i corpi umani e l'ambiente naturale. L'inclusione della dimensione audiovisiva nelle azioni di *Kollektivnye Dejstvija* non solo contribuisce a definire una nuova soglia percettiva – configurandosi come un confine semiotico sul piano concettuale –, ma introduce anche un medium comunicativo reale, la cui fisicità influenza i processi segnificati in atto nella dimensione performativa. La videocamera è, in primo luogo, un oggetto, la cui presenza fisica condiziona la conformazione dello scenario. Inoltre, questo strumento mette in luce la materialità dell'ambiente, inteso come spazio partecipativo in cui si svolge l'azione e attraverso cui si rende possibile effettuare le riprese. A tal proposito, nel volume *Atmospheres of Projection* (2022), l'artista e studiosa Giuliana Bruno esamina l'arte digitale e i media audiovisivi da una prospettiva originale, sottolineandone il legame materiale con lo spazio artistico. Secondo Bruno, gli ambienti fisici che veicolano l'esperienza percettiva umana presentano una consistenza anzitutto materiale, resa evidente dalle interazioni sensoriali dei soggetti umani con la realtà sensibile (Bruno 2022: 30). L'aria, la luce e l'acqua sono spazi ibridi e fluidi di comunicazione, in grado di collegare dimensioni semiotiche eterogenee (Bruno 2022: 27). Nella sua ricerca, inoltre, Bruno sottolinea la continuità tra *ambiens* e *medium*, di cui mette in risalto il valore di *spazi di passaggio* (Bruno 2022: 25-28). Nell'ambito dell'arte digitale, lo schermo rappresenta un medium privilegiato, un confine semiotico creativo che, oltre a veicolare processi comunicativi, è oggetto dell'esperienza sensoriale umana:

La superficie dello schermo è un "tessuto" culturale, attraversato da un processo di divenire: è materia vitale, ibrida, intrisa di movimento. Dotata di consistenze sfumate, la sua qualità fondamentale è transitiva. Uno schermo è un passaggio: è una porta che ci consente di attraversare non solo aree culturali differenti, ma anche spazi sensoriali e affettivi (Bruno 2022: 28).

Nelle azioni tardo-sovietiche di *Kollektivnye Dejstvija*, lo schermo si configura come uno spazio fisico necessario per la riproduzione dei filmati realizzati dagli organizzatori. La sua superficie veicola esperienze percettive multisensoriali, che coinvolgono la vista, l'udito, il tatto e la spazialità. Allo stesso tempo, lo schermo permette la concretizzazione delle funzioni fattografica e archivistica dei filmati. Il materiale audiovisivo, infatti, oltre a riprodurre lo sguardo degli spettatori, ne testimonia la partecipazione, creando un legame indicale tra questi e l'ambiente. Infine, lo schermo consente di osservare le interazioni tra i corpi e lo spazio da una prospettiva esterna, maturando una percezione rinnovata di sé e dell'*altro*.

Attraverso l'uso della videocamera, gli artisti di *Kollektivnye Dejstvija* danno vita a un linguaggio artistico sempre più concettuale e indipendente, invitando gli spettatori a sostare sul margine per sviluppare forme creative di comunicazione con la realtà. Nelle azioni post-sovietiche del collettivo, le rappresentazioni digitali acquisiscono un valore estetico fondamentale, integrandosi nella narrativa delle performance e interagendo, in alcuni casi, con gli artisti stessi.

#### 4. Proiezioni e oggetti digitali nelle azioni post-sovietiche di *Kollektivnye Dejstvija*

Nella breve introduzione al quindicesimo volume di *Poezdki za gorod*, redatto nel febbraio 2025 e pubblicato sul sito web di *Kollektivnye Dejstvija* a cura di Monastyrskij, l'artista russo riflette sul significato delle azioni contemporanee in relazione agli intenti originari del gruppo. Egli osserva che lo spazio *underground* in cui prendevano vita le performance durante il periodo sovietico ormai non esiste più. Tuttavia, nonostante il profondo mutamento del contesto socio-culturale, i principi estetici indipendenti elaborati da *Kollektivnye Dejstvija*, orientati a esplorare la natura dell'arte, continuano a caratterizzarne la produzione. Essi sono ora perlopiù condensati nell'esiguo spazio esistenziale-estetico di un minuscolo cartoncino plastificato, contenente un codice QR, che compare in varie azioni di questo volume.<sup>25</sup> Monastyrskij sottolinea il duplice valore di questo elemento, che non solo funge da medium per la trasmissione dei testi, ma è anche un oggetto materiale a tutti gli effetti, in grado di interagire con l'ambiente: "su questa scheda sarebbe possibile collocare tutti i testi del mondo (senza illustrazioni, certo) sotto forma di file, ma si potrebbe anche lanciarla da un elicottero nella sabbia del Sahara, come un ago in un pagliaio, sarebbe impossibile trovarla" (Monastyrskij 2025: 3; <https://www.collectiveactionsgroup.org/vol15>). In questo contesto, il cartoncino plastificato presenta caratteristiche simili a quelle che Bruno attribuisce allo schermo: oltre a costituire un *passaggio* verso una dimensione rappresentativa della realtà, mostra proprietà fisiche che ne consentono la fruizione sensoriale. Tuttavia, a differenza di ciò che accade nelle azioni del tardo periodo sovietico, dove la riproduzione dei filmati appartiene al dominio della documentazione, negli eventi più recenti gli elementi audiovisivi sono parte integrante della performance. Gli artisti e gli spettatori-partecipanti, infatti, interagiscono direttamente con tali *oggetti di scena*. Ciò risulta evidente, per esempio, nelle azioni *Korobka-2* (Scatola-2, 16 aprile 2024; <https://www.collectiveactionsgroup.org/177/177>) e *Betonka* (Strada di cemento, 9 settembre 2024; <https://www.collectiveactionsgroup.org/179/179>). In entrambi i casi, alcuni supporti cartacei contenenti un codice QR vengono collocati nell'ambientazione naturale che fa da scenario all'azione. Tali codici sono collegati a filmati che mostrano azioni passate del gruppo concettualista. *Korobka-2* si svolge in una zona boschiva nei pressi del *Kievogorskoe pole*, ormai profondamente modificato dai processi edilizi che interessano l'area nel periodo post-sovietico (Esanu 2013: 255-267). All'azione prendono parte Monastyrskij, in veste di organizzatore, e un gruppo esiguo di spettatori-partecipanti, i quali appendono a un albero un cartone contenente quindici codici QR, per poi scannerizzarli e guardare i filmati corrispondenti.

---

<sup>25</sup> A livello visuale, il codice QR richiama la forma del dipinto di Kazimir Malevič *Čěrnij kvadrat* (Quadrato nero, 1915), che inaugura il movimento suprematista. Le riflessioni etico-estetiche dell'artista avanguardista sul vuoto influenzano in maniera significativa l'arte concettualista moscovita e, in particolare, la produzione di *Kollektivnye Dejstvija*. Il campo di Kiev Gorki riecheggia, infatti, il vuoto visuale rappresentato da Malevič e reiterato nell'opera *Beloe na belom* (Quadrato bianco su fondo bianco, 1918) (per maggiori dettagli si veda: Esanu 2013, Gerber 2018).

*Betonka* è ambientata in una zona di campagna nei pressi di Mosca, dove Monastyrskij distribuisce due cartoncini plastificati ad altrettanti partecipanti. Dopo una breve passeggiata, uno dei due getta l'oggetto nell'erba, mentre l'altra lo fissa a una betulla. In entrambe le performance il codice QR costituisce un confine semiotico *materiale*, con cui i soggetti umani interagiscono sul piano tattile, visivo e spaziale. Nella fase contemporanea di *Kollektivnye Dejstvija*, gli spazi liminali perdono inevitabilmente il loro ruolo originario di demarcazione tra il simbolismo sovietico e l'arte concettualista. Al contrario, il confine semiotico diventa una *porta* aperta sulle azioni passate, favorendo una meta-riflessione sulla traiettoria storica del gruppo in relazione ai cambiamenti della Russia post-sovietica. Allo stesso tempo, la presenza fisica del codice QR trascende il concetto tradizionale di oggetto artistico, che qui raggiunge la propria compiutezza solo grazie all'ibridazione con la tecnologia, nello spazio immateriale della rete.

La disseminazione dei cartoncini nella natura richiama il meccanismo di trasformazione semiotica dell'ambiente attuato da alcune specie viventi – tra cui quella umana – al fine di renderlo più idoneo alla propria sopravvivenza. Tale processo, noto in biosemiotica come “costruzione della nicchia”, si basa sugli schemi di modellizzazione propri della specie considerata e comporta una manipolazione della materia fondata sulle risorse semiotiche di cui dispongono i suoi membri. Nel caso della specie umana, le rappresentazioni culturali dell'ambiente modificano in maniera significativa non solo l'ambiente stesso, ma anche le possibilità di interazione con esso (Maran 2014b: 149-150). La tecnologia, in questo contesto, si configura come un agente di trasformazione della realtà, capace di generare significati nuovi – facilmente accessibili agli umani –, operando una *ri-semiotizzazione* della materia. Nelle azioni di *Kollektivnye Dejstvija*, la possibilità offerta dal codice QR di accedere a rappresentazioni audiovisive registrate in ambienti naturali specifici (che talvolta coincidono con i luoghi dove sono collocati i cartoncini plastificati) influenza la percezione stessa della realtà, estendendo al piano digitale le opportunità umane di interazione multisensoriale con l'ecosistema.

Il valore trasformativo della tecnologia risulta particolarmente evidente anche nelle azioni *Depo (pustoj storonoj vverx) posv. Klaus Schulze* (Depot [il lato vuoto verso l'alto], dedicata a Klaus Schulze, 2022), appartenente al quattordicesimo volume di *Poezdki za gorod*, e *Čtenie na kraju belogo polja* (Lettura sul margine del campo bianco, 11 maggio 2023), inclusa nel quindicesimo volume. Entrambi gli eventi prevedono la proiezione di un filmato realizzato da *Kollektivnye Dejstvija* sulla parete bianca di un ambiente interno. Allo stesso tempo, sul pavimento della stanza sono disposte alcune pagine di *Poezdki za gorod*, con il lato bianco rivolto verso l'alto, mentre gli organizzatori (nel primo caso) e i partecipanti (nel secondo) leggono ad alta voce dei testi tratti dai volumi del collettivo. In *Depo*, realizzata a Bruxelles, viene proiettato un video del 30 gennaio 1990 dove compare la stazione innevata di Depot, punto d'arrivo degli spettatori-partecipanti che da lì si incamminavano verso il *Kievogorskoe pole* (<https://www.collectiveactionsgroup.org/165/165>). La performance *Čtenie na kraju belogo polja*, che fa parte del ciclo *Tri akcii v N'ju-Jorke* (Tre azioni a New York; <https://www.collectiveactionsgroup.org/170-ny/170.-ny>), si svolge all'Hunter College di New York e richiama l'estetica delle opere iniziali. Sulla parete è proiettata l'azione *Makareviču* (a Makarevič), realizzata nel 1989. Per tutta la durata del filmato (di cui è autrice Hänsen), l'inquadratura rimane fissa sul *Kievogorskoe pole*, coperto di neve e delimitato, sullo sfondo, da una linea di bosco. Infine, gli spettatori-partecipanti indossano delle tuniche bianche e sono disposti sul margine destro del *campo*<sup>26</sup> di fogli, dove effettuano le letture.

<sup>26</sup> Anche in questo caso, risulta evidente il riferimento all'estetica suprematista di Malevič.

In entrambe le azioni, la performance prevede l'interazione diretta degli artisti o dei partecipanti con la materialità non solo dello schermo (la parete bianca), ma, soprattutto, del fascio di luce proiettato su di esso.<sup>27</sup> Proprio come avviene per il codice QR nelle performance descritte sopra, la proiezione rappresenta un confine semiotico concreto, poiché, riprendendo le riflessioni di Bruno, la luce è un medium dinamico costituito da sostanze in movimento (Bruno 2022: 47), in grado di mettere in relazione i soggetti umani con una dimensione percettiva multisensoriale. Secondo la studiosa,

l'irradiazione proiettiva della luce è essa stessa un'atmosfera percepita non semplicemente per mezzo della vista ma, piuttosto, dentro lo spazio fisico. Questo *sentire* [il corsivo è mio] lo spazio non opera solo sul piano ottico, ma anche su quello aptico, olfattivo e uditivo, poiché coinvolge tutto il corpo e la sua piena percezione dell'ambiente proiettivo (Bruno 2022: 41).

La luce, dunque, modulando lo spazio, attiva contemporaneamente svariate modalità di percezione nei soggetti che partecipano all'evento. La proiezione consente anche una riconcettualizzazione degli ambienti naturali, la cui fruizione sensoriale risulta mediata dagli strumenti tecnologici e dalla dimensione spaziale del luogo scenico. Attraverso la realizzazione di queste performance, *Kollektivnye Dejstvija* si sofferma sulle zone di confine tra luce, ambiente, corpo e memoria, esplorando le potenzialità dell'arte nel contesto digitale contemporaneo. Le citazioni delle azioni precedenti e la struttura formale dei due eventi stabiliscono una continuità con gli intenti etici del collettivo durante la fase sovietica, invitando i partecipanti ad attualizzare il significato dell'esperienza artistica passata.

## 5. Conclusioni

Nei paragrafi precedenti è stata analizzata l'evoluzione storica del confine – inteso come elemento materiale di congiunzione caratterizzato da un'intensa attività semiotica – nell'estetica del gruppo concettualista *Kollektivnye Dejstvija*. Se inizialmente le zone liminali separano lo spazio performativo dalla dimensione culturale sovietica, l'introduzione, nella seconda metà degli anni Ottanta, della videocamera contribuisce a riconfigurare i margini tra modalità percettive e rappresentative eterogenee. Nelle azioni più recenti, l'utilizzo di strumenti tecnologici sofisticati consente agli artisti di oltrepassare molteplici confini semiotici, la cui consistenza materiale evidenzia la capacità umana di interpretare e *ri-semiotizzare* l'ambiente. In tutti i casi considerati, gli spazi liminali mostrano un carattere dialogico e creativo, consentendo ai soggetti coinvolti di trascendere convinzioni etico-estetiche radicate per accedere a schemi di pensiero inusuali.

Come si è visto, inoltre, l'intento primario di *Kollektivnye Dejstvija* di esaminare la natura dell'arte evolve con il contesto socio-culturale di riferimento. Ciononostante, la dimensione alternativa plasmata dal collettivo riguarda esclusivamente il piano estetico-esistenziale, esclu-

---

<sup>27</sup> Gli artisti di *Kollektivnye Dejstvija* utilizzano la proiezione come elemento estetico anche in alcune opere precedenti. Nel periodo sovietico, tale artificio è associato alla riproduzione di diapositive, per esempio nella performance *Bočka* (The Barrel, 1985). L'interazione diretta degli artisti con la proiezione filmica caratterizza alcune azioni post-sovietiche, tra cui *625-520 v Berlino* (625-520 a Berlino, 2001), dove due filmati dell'azione 625-520 (2001) sono mostrati su una parete, e *5 1 (Arxeologija sveta - 2)* (5 1 [Archeologia della luce - 2], 2002), che mette in evidenza la materialità della luce proiettiva, intesa come oggetto scenico a tutti gli effetti.

dendo ogni implicazione politica a favore di una rielaborazione artistica della *spazialità*. Nella fase iniziale, le sperimentazioni degli artisti moscoviti mirano a de-ideologizzare gli oggetti della semiosfera sovietica, trasponendoli nel contesto della performance. Ciò permette agli spettatori-partecipanti di esperire forme nuove di dialogo con la realtà. Come emerge nel saggio di Monastyrskij *Ideologija pejzaža*, gli ambienti naturali, che costituiscono lo scenario privilegiato degli eventi, presentano un valore concettuale fondamentale. La rappresentazione dei paesaggi come agenti dinamici, in dialogo con i soggetti umani, contrasta, infatti, con quella statica proposta dal Realismo Socialista, abbattendo la narrativa sovietica di dominio sulla natura. Anche l'utilizzo degli strumenti tecnologici, reiterato e incrementato nelle azioni più recenti, contribuisce ad accrescere le potenzialità umane di percezione dello spazio. Trascendendo l'egemonia del visuale, gli artisti incoraggiano interazioni multisensoriali e creative con l'ambiente. Ciò favorisce visioni antigerarchiche ed "eco-logiche" (Iovino 2015: 41)<sup>28</sup>, basate su una percezione consapevole dell'io come corpo integrato nella materialità del reale. Proprio in questo aspetto risiede l'universalità dell'arte di *Kollektivnye Dejstvija*, la cui ricerca estetica, sviluppata nel corso di quasi cinque decenni, rivela dimensioni esistenziali profondamente trasformative.

## BIBLIOGRAFIA

- Bobrinskaja, Ekaterina (1998), *O knigach 'Poezdki za gorod'*, in Andrej Monastyrskij et al. (a cura di), *Poezdki za gorod: Kollektivnye Dejstvija*, Moskva, Ad Marginem, pp. 11-15.
- Bruno, Giuliana (2022), *Atmospheres of Projection. Environmentality in Art and Screen Media*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Delgado, Sergio (2009), *Dziga Vertov's "Man with a Movie Camera" and the Phenomenology of Perception*, in *Film Criticism*, 34(1), pp. 1-16.
- Esanu, Octavian (2013), *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group Before and After 1989*, Budapest, New York, Central European University Press.
- Gerber, Marina (2018), *Empty Action. Labour and Free Time in the Art of Collective Actions*, Berlin, Bielefeld.
- Groys, Boris (1979), *Moscow Romantic Conceptualism*, in *A-Ja*, 1, pp. 3-12.
- Groys, Boris (2013), *Forward. Creating a Clearing*, in Octavian Esanu, *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group Before and After 1989*, Budapest, New York, Central European University Press, pp. XIII-XVII.
- Hänsgen, Sabine (2024), *Translating Moscow Conceptualism*, in Klavdia Smola, Ilya Kukulkin, Annalie Bachmaier (a cura di), *(Counter-)Archive: Memorial Practices of the Soviet Underground*, London, Palgrave Macmillan, pp. 387-411.
- Iovino, Serenella (2015 [2006]), *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente.
- Josephson, Paul et al. (2013), *An Environmental History of Russia*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kabakov, Il'ja (1998), *Rasskaz I. Kabakova (Ob Akcijach 'Komedija', 'Tretij Variant', 'Kartiny')*, in Andrej Monastyrskij et al. (a cura di), *Poezdki za gorod: Kollektivnye Dejstvija* [volume 1], Moskva, Ad Marginem, pp. 58-64.

---

<sup>28</sup> Nel volume *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, pubblicato per la prima volta nel 2006, la studiosa di ecocritica Serenella Iovino propone una visione etico-esistenziale "eco-logica", ossia "aperta alla molteplicità della vita naturale e disegnata sull'ampiezza del contesto". Tale orientamento si contrappone alle concezioni tradizionali "ego-logiche", gerarchiche e antropocentriche (Iovino 2015: 41).

- Kalinsky, Yelena (2012), *Collective Actions: Audience Recollections From the First Five Years, 1976-1981*, Chicago, SoberSCOPE Press.
- Kochetkova, Elena (2024), *The Green Power of Socialism: Wood, Forest, and the Making of Soviet Industrially Embedded Ecology*, Cambridge, The MIT Press.
- Lipovetsky, Mark et al. (a cura di) (2021), *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*, New York, OUP USA.
- Lotman, Iurii M. (2005 [1984]), *On the Semiosphere*, trad. a cura di Wilma Clark, in *Sign Systems Studies* 33(1), pp. 205-229.
- Maran, Timo (2007), *Towards an integrated methodology of ecosemiotics: The concept of nature-text*, in *Sign Systems Studies*, 35(1/2), pp. 269-294. 10.12697/SSS.2007.35.1-2.10.
- Maran, Timo (2014a), *Biosemiotic criticism: modelling the environment in nature*, in *Green Letters. Studies in Ecocriticism* 18(3), pp. 297-31. <https://doi.org/10.1080/14688417.2014.901898>.
- Maran, Timo (2014b), *Semiotization of Matter. A Hybrid Zone between Biosemiotics and Material Ecocriticism*, in Serenella Iovino, Serpil Oppermann (a cura di), *Material Ecocriticism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, pp. 141-154.
- Maran, Timo (2019), *Deep Ecosemiotics. Forest as Semiotic Model*, in *Recherches sémiotiques* 39(1/2), pp. 287-303. <https://doi.org/10.7202/1076237ar>.
- Maran, Timo (2020), *Ecosemiotics*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Maran, Timo, Tüür, Kadri (2016), *From Birds and Trees to Texts: an Ecosemiotic Look at Estonian Nature Writing*, in John Parham, Louise Westling (a cura di), *A Global History of Literature and the Environment*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 286-300.
- Monastyrskij, Andrej (1998a), *Predislovie*, in Andrej Monastyrskij et al. (a cura di), *Poezdki za gorod: Kollektivnye deistviia* [volume 1], Moskva, Ad Marginem, pp. 19-24.
- Monastyrskij, Andrej (1998b), *Ideologija peizaža*, in Andrej Monastyrskij et al. (a cura di), *Poezdki za gorod: Kollektivnye deistviia* [volume 5], Moskva, Ad Marginem, pp. 741-746.
- Monastyrskij, Andrej (2025), *Predislovie k 15 tomu PZG + ot avtorov*, in KD, *Poezdki za gorod, 15 tom*, Moskva, <https://www.collectiveactionsgroup.org/vol15>.
- Monastyrskij, Andrej et al. (a cura di) (1998), *Poezdki za gorod: Kollektivnye deistviia*, Moskva, Ad Marginem.
- Oldfield, Jonathan D. (2021), *The Soviet Union and Global Environmental Change. Modifying the Biosphere and Conceptualizing Society-Nature Interaction*, London, Routledge.
- Pieralli, Claudia et al. (a cura di) (2019), *Alle due sponde della cortina di ferro*, Firenze, goWare.
- Puumeister, Ott Kõvamees, Erik, Kull, Kalevi (2022), *Semiosis is always at the Border, which operates it*, in *International Journal of Psychoanalysis and Education: Subject, Action & Society*, 2(2), pp. 112-124. <https://doi.org/10.32111/SAS.2022.2.2.8>
- Weiner, Douglas R. (1988), *Models of Nature: Ecology, Conservation and Cultural Revolution in Soviet Russia*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Weiner, Douglas R. (1999), *A Little Corner of Freedom: Russian Nature Protection from Stalin to Gorbačëv*, Berkeley, University of California Press.

#### Siti web

<https://conceptualism.letov.ru/KD-actions.html>

<https://www.collectiveactionsgroup.org/>

#### Azioni singole

*Betonka*, <https://www.collectiveactionsgroup.org/179/179>

*Depo (pustoj storonj vverx) posv. Klaus Schulze*, <https://www.collectiveactionsgroup.org/165/165>

*Komedija*, <https://www.collectiveactionsgroup.org/6>

*Korobka-2*, <https://www.collectiveactionsgroup.org/177/177>

*Pojavlenije*, <https://www.collectiveactionsgroup.org/1-poyavlenie/1>

*Premiščenie zritelej*, <https://www.collectiveactionsgroup.org/57>

*Tri akcii v N'ju-Jorke*, <https://www.collectiveactionsgroup.org/170-ny/170.-ny>

**ROBERTA SALA** • PhD in Russian Studies from the University of Turin (2017), with a dissertation on the theme of emptiness in Russian underground poetry of the late Soviet period. Her research interests include 20th-century Russian literature, ecocritical and ecosemiotic theory, environmental history of Russia, and new materialisms. In 2019, her dissertation was published as a monograph by Guerini e Associati under the title *Lo spazio senza il verso*. She is currently a postdoctoral research fellow at the University of Turin, working on a project that analyzes representations of the forest in unofficial Soviet culture of the 1970s–1980s through a combined ecocritical and ecosemiotic lens. In 2023, she co-edited (with Nadia Caprioglio) the special issue *Framing Environments in Russia*, published in the journal *Lagoonscapes* by Edizioni Ca' Foscari. She spent the fall semester of 2024 as a visiting scholar at the Davis Center for Russian and Eurasian Studies at Harvard University. She currently teaches courses on Russian Literature and Russian Civilization at the University of Pavia and is a member of the Italian Association of Slavists.

**E-MAIL** • [roberta.sala@unito.it](mailto:roberta.sala@unito.it)