

Davide Dal Sasso
LA DIMENSIONE GLOBALISTA DELL'ARTE.
WANG GUANGYI E IL TRANSCULTURALISMO

Abstract

Which is the current condition of art in the contemporary era? To answer, in this paper I try to show that today's art attests a globalist dimension whose main characters are the following ones: (i) the transnational hybridization, as described by philosopher Noël Carroll (2007); (ii) the cross-culturalism, thought as a mutual exchange between different cultural models; (iii) the maintenance of creative rules and conventions belonging to the traditionalist creative model of art; (iv) the adoption of the conceptualist creative model to make art; (v) the possible combination between the two creative models in the light of the transnational hybridization and of cross-culturalism. To verify if this picture could be correct and adequate, first I introduce some remarks about the relation between art and globalization and second I focus my investigation on the work of the Chinese artist Wang Guangyi, which I think represents a significative case of globalist art in accordance with the features mentioned.

Introduzione

Lo sviluppo delle tecnologie, dei sistemi di comunicazione e di trasporto sono stati decisivi per la conformazione dell'attuale contesto globalista caratterizzato da una intensificazione dello scambio tra modelli e riferimenti di diversa origine culturale. Un processo di commistione che coinvolge inevitabilmente anche la produzione artistica. In che cosa consistono esattamente gli esiti che sono stati raggiunti su questo versante? E, alla luce di tale proficuo scambio culturale, qual è l'attuale condizione dell'arte?

Per rispondere, considero innanzitutto l'ottica di una «ibridazione transnazionale» tra diverse culture, attraverso cui l'arte può essere intesa come un fenomeno sociale che sottostà alle regole e alle relazioni tra strutture istituzionali che funzionano in maniera frammentaria anziché uniforme come, spesso, si è portati a credere (cfr. Carroll 2007). In un secondo momento, affronto tale prospettiva valutando la dimensione globalista dell'arte in rapporto sia al transculturali-

simo – inteso come reciproco scambio tra culture diverse nuovamente attuato negli ultimi trent'anni – sia alla compresenza di modelli creativi e procedurali, uno tradizionalista e uno concettualista, che singolarmente o attraverso la loro combinazione concorrono a definire l'attuale condizione dell'arte. La mia proposta è la seguente. A definire la dimensione globalista dell'arte odierna sono i seguenti fattori: da una parte, le ibridazioni e le relazioni transnazionali e il transculturalismo, ossia la reciproca influenza tra modelli culturali diversi. Dall'altra, l'adozione o il rifiuto da parte degli artisti di regole creative tradizionali o concettuali e la loro scelta di giungere a sintesi innovative mediante la loro potenziale combinazione.

Al fine di valutare se tale prospettiva teorica sia sostenibile, nelle prossime pagine dopo aver presentato questo inquadramento assumerò come modello di riferimento la produzione artistica orientale, indagando in particolare le opere dell'artista cinese Wang Guangyi. Le ragioni di questa scelta sono le seguenti: la sua produzione esemplifica l'attuale dimensione globalista dell'arte, intesa quale esito sia dell'influenza della cultura occidentale su quella orientale sia dell'incidenza di quest'ultima sulla prima. Essendo Wang Guangyi un artista che adotta una duplice metodologia operativa, le sue opere permettono di valutare le innovazioni e le specificità derivanti dall'affermazione del concettualismo nel contesto della produzione artistica cinese. Inoltre, gran parte delle sue opere manifestano il tratto di continuità tra l'arte odierna e quella tradizionale. Esse ripropongono pertanto anche l'attuale consistenza di taluni problemi tipici dell'arte tradizionale che permangono tutt'oggi nell'agenda delle questioni teoriche che possono essere affrontate esaminando proprio il versante tradizionale dell'arte odierna.

1. Le regioni del villaggio globale e l'ibridazione transnazionale

L'attuale condizione della cultura e dell'arte, inevitabilmente, il loro rapporto alla luce dei considerevoli cambiamenti dovuti alla globalizzazione possono essere investigati in una prospettiva differente rispetto a quella che viene solitamente adottata. La prospettiva della frammentarietà anziché dell'uniformità. Da questa angolazione a essere rilevanti sono le forme che acquistano le relazioni e le istituzioni in ordine all'influenza delle diverse strutture culturali la cui commistione non è né globale né locale. Anziché pensare al mondo nei termini metaforici di un "villaggio globale", ossia in accordo a una uniformazione dei modelli culturali come se fossero coagulati in una totalità, andrebbero considerate le frammentazioni, le diversità regionali e i processi relazionali che favoriscono le transizioni e gli scambi. Questa, in sintesi, la prospettiva tracciata da Noël Carroll (2007).

Vi sono diverse ragioni che il filosofo presenta per supportarla. In primo luogo occorre considerare che non tutte le aree geografiche del pianeta sono integrate in modo da condividere le medesime condizioni commerciali, economiche, monetarie, comunicative ecc. che oggi conosciamo, a tal punto da poter affermare che vi sia una rete globale di interconnessione ormai valida per tutto il mondo.

In secondo luogo la globalizzazione può essere intesa come uno stadio avanzato del capitalismo che, se da una parte amplifica le nuove possibilità di scambio e interazione commerciale, dall'altra incrementa anche fratture e distanze tra i diversi attori economici coinvolti in scambi e attività di commistione commerciale e culturale che, a ben vedere, preesistevano comunque al capitalismo e alla sua moderna affermazione sociale. In proposito, Carroll osserva che l'attuale globalizzazione ha un «lignaggio memorabile» e cita le conquiste di Alessandro Magno, che come sappiamo contribuirono alla diffusione della cultura greca nel Mondo Antico, gli scambi commerciali tra Europa e Asia, la Via della seta e le conquiste mongole e musulmane che hanno contribuito a mettere in contatto gran parte del mondo (cfr. Carroll 2007: 131). A perdere forza è dunque l'idea che la globalizzazione corrisponda a una specifica fase della nostra storia recente poiché in rapporto agli sviluppi e alle contrattazioni commerciali vi è infatti una lunga tradizione storica antecedente al capitalismo e alle sue logiche attuali. Perciò, la globalizzazione sembra piuttosto una ripetizione di un modello di scambi e di rapporti già avvenuti nel passato e attuati nuovamente nella nostra contemporaneità. In terzo luogo l'impatto dei media, delle rapide e profonde trasformazioni della comunicazione, anziché concorrere a un'uniformazione del processo di accelerazione continuata degli scambi di informazione, mostra invece un'evidente diversificazione dei tipi e dei gradi della stessa comunicazione.

Forse, al di là dell'etichetta che è stata usata, questa fase storica a cui ci stiamo riferendo non è altro che l'attestazione della ripresa recente di un processo che è in corso da secoli, osserva Carroll. Tuttavia, il mondo appare oggi come un «unico mondo» e questo si deve in gran parte alla convergenza tra culture diverse che permette di sperimentare e condividere pietanze, usanze, pratiche delocalizzate in aree geografiche differenti da quelle della loro origine. Gran parte di questo processo è sostenuto dalla comunicazione mediatica, decisiva per quella che Carroll chiama «ibridazione transnazionale». I media sono dappertutto, si basano su un massivo uso di immagini – e questo conferma il ruolo ancora centrale delle icone nelle nostre società contemporanee – e sono decisivi per l'abbreviazione delle distanze e la facilitazione del trasporto e dello scambio di informazioni che, come già ribadito, non avviene però uniformemente su scala planetaria. Parallelamente, l'arte manifesta la sua condizione transnazionale attraverso il susseguirsi di molteplici ibridazioni che determinano la sua continua mutazione. Che cosa significa esattamente questo? Primo, che l'arte è un fenomeno ben più regionale che globale – «se con 'globale' intendiamo riferirci a qualcosa di omogeneo in ogni angolo del mondo» (ivi: 134). Secondo, che la dimensione globalista dell'arte è dovuta in gran parte all'appropriazione di modelli e riferimenti propri di espressioni artistiche e culturali di diversa origine. Cerchiamo di approfondire questi primi punti.

«Da una parte vorremmo dire che è innegabile, sia in generale sia per quanto riguarda l'arte, siamo entrati in una nuova era della globalizzazione. Dall'altra, facendo leggermente pressione, il concetto di globalizzazione sembra tuttavia dissolversi su entrambi i fronti» (ivi: 135).

Il coinvolgimento degli attori nazionali nel processo di globalizzazione avviene in modo eterogeneo. Come precisa Carroll, su scala più regionale che globale. La stessa pervasività del sistema di connessione globale è discutibile. Tant'è che l'ibridazione, cifra delle attuali espressioni artistiche, non è dovuta esclusivamente alla diffusione di Internet. L'ibridazione non è, infatti, un fenomeno recente. Tuttavia, queste osservazioni non equivalgono a sostenere che non vi siano stati dei cambiamenti. Piuttosto, favoriscono una necessaria ricomposizione del concetto di «globalizzazione» non nei termini di una totalità, o di un hegeliano *Zeitgeist*, ma in quelli di una rete non coesiva di «relazioni transnazionali» che si stanno sviluppando su diversi piani e in accordo a diverse regole e registri normativi (cfr. Carroll 2007: 135-136).

Considerando quindi le forme che possono prendere tali relazioni, l'esame della globalizzazione verte sulla composizione dei modi di organizzazione transnazionale. Ossia sui nuovi tipi di strutture culturali che caratterizzano localmente il nostro mondo. Un esempio di tale condizione relazionale è il mondo dell'arte, una istituzione «transnazionale e integrata». Se lo si pensa in termini globali, come avviene nella gran parte dei casi, si incontrano diverse difficoltà diagnostiche: molti artisti non appartengono a tale istituzione globale poiché non partecipano alle grandi esposizioni internazionali o sono noti solo a livello regionale (se non provinciale) ma non internazionale. Secondo la concezione alternativa, ossia considerando il mondo dell'arte come una «singola istituzione dell'arte integrata, cosmopolita, organizzata a livello transnazionale» (ivi: 136), è possibile valutare la partecipazione dei diversi artisti in ordine alla sovrapposizione tra tradizioni e pratiche diverse convergenti nella rete di presentazione e distribuzione della loro arte a livello internazionale. Questo permette anche di spiegare l'affermazione di numerosi artisti oggi attivi sulla scena internazionale che rendono manifesta l'ibridazione transnazionale attraverso le loro ricerche (si pensi, per esempio, alle artiste Candice Breitz e Fiona Tan, a Gabriel Orozco, Rirkrit Tiravanija o al regista Tsai Ming-liang).

A fare la differenza tra l'attuale sistema transnazionale dell'arte e quello del passato sono le modalità di scambio. Fin dal Quattrocento lo scambio tra Oriente e Occidente è stato considerevole. Vi sono numerose opere che lo dimostrano, attestando l'ibridazione tra differenti modelli culturali – Carroll cita un dettaglio del dipinto *Gli ambasciatori* di Hans Holbein il Giovane del 1533: il tappeto raffigurato che è di provenienza ottomana. L'ibridazione conferma un progresso storico di scambi e influenze tra modelli orientali e occidentali. Tuttavia, anche se in passato siano stati apprezzati gli artefatti, i motivi decorativi e le maestranze orientali da parte degli occidentali, nessuna di quelle opere e di quegli autori appartenenti al contesto culturale orientale compare nella narrazione storica dell'arte europea. La storia dell'arte si è sviluppata seguendo una linearità regionale. «Un europeo poteva collezionare porcellane o disegni cinesi o, se è per questo, più tardi, arte precolombiana, ma questi oggetti da collezione e gli artisti che li hanno creati non sono entranti nella “grande storia”

dell'arte raccontata in Occidente» (ivi: 137). Nonostante l'influenza dell'arte orientale su quella occidentale, la narrazione e i canoni sono rimasti distinti su piani separati. In passato l'arte orientale è stata concepita come estranea a quella occidentale benché abbia avuto notevole incidenza ai fini dell'evoluzione di quest'ultima. Tale distinzione è stata tanto incisiva da lasciare presupporre nella storia trascorsa due diversi mondi dell'arte.

Diversamente, gli svariati poli regionali e nazionali convergono nell'attuale mondo transnazionale dell'arte, basato su metodi di scambio e di ibridazione concorrenti al raggiungimento di una reciprocità culturale che tiene insieme un gran numero di artisti, opere, curatori e progetti artistici provenienti da differenti aree geografiche.

L'ibridazione transnazionale risalta ancor di più nei grandi sistemi espositivi internazionali: festival, biennali, quinquennali ecc. Nelle parole di Carroll: «[L]a base dell'emergente istituzione transnazionale dell'arte include la sua rete di eventi coordinati, il suo "costante movimento" della classe manageriale e curatoriale, e i propri idiomi produttivi preferiti. Tuttavia, è anche tenuta insieme per mezzo di un gran numero di discorsi condivisi, sia artistici sia critici. Gli artisti, i presentatori, i critici e i devoti alla buona arte condividono una serie di strutture concettuali e strategie ermeneutiche che facilitano la comprensione a livello transnazionale» (ivi: 140).

Da una parte, i grandi sistemi espositivi attestano il continuo riequilibrio del mondo dell'arte sulla base di relazioni e regole transnazionali nonché dei cambiamenti di ruolo dei profili istituzionali, specie quelli di critici e curatori. Dall'altra, rendono manifesta l'attuale condizione di combinazione espressiva che caratterizza l'arte odierna in stretto rapporto alla sua dimensione globalista. Rispetto a questo secondo punto, Carroll osserva che forme d'arte come la pittura e la scultura siano oggi meno privilegiate, specie se comparate all'adozione di altri mezzi espressivi quali la fotografia, il video e le installazioni. Nuove forme espressive che, scelte incrementando anche la componente critica che caratterizza la nuova arte, dall'interno di siffatto sistema di relazioni transnazionali, si ibridano nuovamente alla contestazione sociale e politica muovendo critiche direttamente alle istituzioni museali, al sistema delle esposizioni internazionali e delle gallerie. Vale a dire al mondo dell'arte. È in questi termini che, secondo Carroll, conformemente all'attuale mondo dell'arte si è anche imposto un nuovo modello di conversazioni che vede partecipare tutti i suoi attori: «conversazioni transnazionali» che coinvolgono chi produce e chi riceve arte in virtù di svariati linguaggi, giochi linguistici, temi e «strategie di produzione di senso».

La dimensione globalista dell'arte si confà perciò all'ibridazione, alle relazioni e a un sistema di produzione di senso transnazionali che attestano il continuo consolidarsi tra arte e culture differenti in direzione di un mondo dell'arte da non intendere nel senso proposto dal filosofo George Dickie, ma in quello di una «evasione culturale» caratterizzata dai suoi giochi linguistici, le sue reti di comunicazione, di distribuzione e ricezione (cfr. Carroll 2007: 140-142.)

2. *Le direzioni dell'arte odierna*

Un passaggio rilevante dell'analisi di Carroll – in gran parte condivisibile, soprattutto in rapporto al tentativo di inquadrare l'attuale condizione dell'arte portando in primo piano relazioni e ibridazioni transnazionali – è quello concernente la condivisione delle strategie di produzione di senso e di percorsi associativi che caratterizzano l'arte odierna. Affinché tale scambio e condivisione siano possibili è necessaria una struttura discorsiva condivisa a livello transnazionale da artisti, pubblico e altri attori del mondo dell'arte. Le strategie di produzione di senso sono infatti basate su una mutua conoscenza da parte dell'artista, dei fruitori e degli altri attori del mondo dell'arte. L'artista si serve di tali strategie, essendo consapevole sia della loro conoscenza da parte del pubblico e degli altri attori, sia della loro natura di «dispositivi formali» adottati frequentemente nell'arte contemporanea. I giochi linguistici condivisi sono pertanto formulati sulla scorta di metodi quali: la giustapposizione radicale, lo straniamento o la decontestualizzazione di oggetti e immagini dai loro ambiti abituali (cfr. Carroll 2007: 140-141).

A mio modo di vedere, tale condivisione è resa possibile anche in virtù di quello che possiamo considerare come il tradizionale modello creativo che permane nell'arte odierna nonostante le numerose innovazioni che sono state introdotte durante il secolo scorso. Parallelamente all'introduzione delle pratiche di orientamento concettualista, quelle pittoriche e scultoree hanno conservato la loro centralità. Date le innovative possibilità comunicative offerte da strumenti quali la fotografia e il video, come riconosce Carroll, queste pratiche sono meno privilegiate ma non del tutto scomparse (cfr. *ivi*: 140). E questo credo sia un dettaglio da non trascurare. Se consideriamo la produzione artistica dell'ultimo secolo, non possiamo fare a meno di riconoscere che le matrici procedurali pittoriche e scultoree permangono nel quadro delle diverse sperimentazioni artistiche che si protraggono fino ai nostri giorni. Dalle opere di avanguardia a quelle informali, neoespressioniste, optical, pop e iperrealiste, fino alle neofigurazioni transavanguardiste, graffitiste e alle più recenti combinazioni multimediali e fotografiche – nuovamente incentrate sulla manipolazione e disseminazione iconica – l'arte si basa ancora su regole creative, convenzioni e procedure del passato. Queste vengono certamente modificate, sebbene conservino la loro matrice normativa tradizionale. Pertanto, oggi numerose opere sono ancora in gran parte dipinti e sculture. E le opere sono ancora, in gran parte, dipinti e sculture. Beninteso, questo non vuol dire che l'arte attuale sia la stessa del passato. Piuttosto, che la sua evoluzione si deve sia all'affermazione del concettualismo sia alla conservazione di un modello creativo e procedurale di matrice tradizionalista e sia alla loro potenziale combinazione nell'ottica di una sintesi segnatamente pluralista. Come peraltro dimostra la produzione artistica degli ultimi trent'anni.

Tale assetto evolutivo - decisivo affinché l'arte sia oggi o concettuale o tradizionale o sintesi pluralista tra i due modelli - può essere riconosciuto prendendo in esame le diverse produzioni artistiche della contemporaneità. Tanto nelle società occidentali quanto in quelle orientali, è possibile riscontrare gli esiti del concettualismo e quelli del mantenimento di convenzioni e procedure tradizionali decisive affinché le pratiche artistiche attuali siano anche continuazione di quelle del passato. Due i principali contrassegni del modello tradizionalista: (i) prevede che lo sviluppo dell'arte avvenga principalmente all'interno delle linee di produzione pittorica e scultorea; (ii) mira al mantenimento della salienza visiva delle opere, in gran parte attraverso pratiche di appropriazione e di disseminazione iconica, decisiva ai fini della loro valorizzazione sociale.

A definire l'attuale condizione dell'arte sono perciò diversi fattori. La sua dimensione globalista, basata sulle relazioni e le istituzioni transnazionali che danno risalto ai contesti locali e regionali. La sintesi pluralista ottenuta combinando le regole per la creazione artistica del modello tradizionalista e di quello concettualista. Le reciproche influenze culturali tra Oriente e Occidente che si sono intensificate soprattutto nel corso degli ultimi trent'anni.

3. Novecento cinese

Durante gli anni Ottanta dello scorso secolo si assiste in gran parte del mondo alla ripresa di procedure artistiche convenzionali in reazione al concettualismo. Un ritorno alle produzioni pittoriche e scultoree in difesa della manualità artefattuale e della disseminazione iconica diffusesi negli Stati Uniti, in Europa e che non tardano a manifestarsi anche in Cina.

L'arte contemporanea cinese è considerabile sia come l'esito dell'adozione di modelli stilistici e raffigurativi tipici dell'arte moderna europea, ripresi da numerosi artisti durante la prima metà del secolo scorso, sia come l'affermazione di una riflessione sulla soggettività maturata negli anni Novanta attraverso il lavoro di numerosi artisti attivi dalla fine degli anni Settanta.

La ripresa delle sperimentazioni moderniste avviene all'inizio degli anni Ottanta, momento in cui in Cina si assiste alla fioritura di numerosi gruppi artistici che confluiscono nel Movimento dell'85 (cfr. Huang Zhuan 2008). Un movimento eterogeneo che si diversifica su scala geografica. Gli artisti del nord promuovono opere caratterizzate dal simbolismo inteso come variante dei modelli modernisti europei, cercando di esprimere il loro interesse per la teologia e per le speculazioni filosofiche di matrice hegeliana e nietzscheana. Nelle opere degli artisti attivi nell'area centrale della Cina prevale l'interesse per il misticismo e le esperienze religiose. Gli artisti dell'area sud-occidentale realizzano opere che rievocano la produzione espressionista e surrealista, dando grande importanza alle speculazioni filosofiche esistenzialiste. Alla filosofia del linguaggio e della scienza e all'ermeneutica sono invece interessati gli artisti dell'area sud-orientale che elaborano opere di arte concettuale.

Negli anni Novanta si diffonde il progetto di una riflessione sulla soggettività che, tuttavia, risente anche dell'avanzata del modello economico e sistemico dell'arte occidentale. Secondo lo storico Huang Zhuan è possibile discernere l'arte cinese contemporanea da quella moderna considerando i due principali temi affrontati dagli artisti attivi nel periodo successivo al 1990: il rapporto tra l'arte concettuale e la linguistica, e l'internazionalizzazione dell'arte cinese. Entrambi da intendere come reazioni «all'egemonia coloniale dell'arte contemporanea occidentale» attuate dai primi anni Novanta (Huang Zhuan 2008: tr. it. 23). Questo il contesto storico e culturale in cui Wang Guangyi avvia la propria ricerca artistica.

Nei primi anni Ottanta, durante la sua formazione accademica, Wang Guangyi concentra le sue ricerche sull'arte classica e la filosofia moderna. Tra i primi esiti di queste ricerche vi sono i due cicli pittorici *Frozen North Pole* e *Post Classical* (figg. 1-5): entrambe le serie manifestano sia la ripresa di modelli iconici appartenenti alla produzione pittorica del passato sia la sintesi del modello di produzione tradizionalista dominante nella Cina di quegli anni. Ossia uno dei due modelli di riferimento del Movimento dell'85 che, nella sua eterogeneità, attesta esattamente l'assetto evolutivo che, a mio modo di vedere, caratterizza l'arte odierna nella sua dimensione globalista. Entrambi i cicli sono infatti in piena sintonia con il ritorno al classicismo e alle procedure convenzionali che caratterizzano le produzioni artistiche occidentali del passato, evolvendole. Dalla seconda metà del Novecento l'evoluzione dell'arte è resa possibile sia dal mantenimento del modello tradizionalista, basato su convenzioni e procedure che attestano la continuità tra l'arte attuale e quella del passato, sia dall'adozione del modello concettualista decisivo per il rinnovamento delle pratiche e la successiva estensione del dominio dell'arte a nuove entità materiali.

Una prima osservazione riguarda l'influenza tra culture orientali e occidentali. Secondo lo storico Huang Zhuan, l'arte cinese moderna ha «accolto» dall'Occidente la tradizione artistica classica e in seguito quelle moderna e contemporanea. In proposito, egli scrive: «la modernità e l'arte moderna sono fenomeni culturali occidentali. L'arte contemporanea cinese è il prodotto dell'influenza esercitata dall'arte contemporanea occidentale: solo comprendendo le fonti concettuali e artistiche di quest'ultima possiamo intraprendere una valutazione rigorosa delle caratteristiche fondamentali e delle potenzialità di sviluppo dell'arte contemporanea cinese» (Huang Zhuan 2008: tr. it. 26). Con queste parole Huang Zhuan introduce solo la prima delle ragioni che lo portano a indagare l'arte contemporanea cinese servendosi di modelli teorici e filosofici elaborati nelle culture occidentali. Le altre due ragioni consistono nel rifiuto dell'imparzialità e di una interpretazione storica basata sullo scontro con l'Occidente, dal quale sarebbe emersa la risposta culturale e artistica cinese. Diversamente, egli precisa che tanto il contesto culturale e artistico della Cina quanto la ricerca di Wang Guangyi debbano essere considerati in rapporto agli sviluppi e alla concezione della Pop Art cinese, al passaggio dalla cultura illuminista a quella del consumismo avvenuto nella Cina degli anni Novanta e al conseguente metodo appropriazionista diffusosi nell'arte

contemporanea cinese. Aspetti che rimandano inevitabilmente a una riflessione concernente, prima di tutto, il rapporto tra arte e politica, utile ad approfondire anche la reciproca influenza tra la cultura orientale e quella occidentale.

4. *Arte e politica*

1985. L'anno della sintesi creativa che caratterizza la ricerca di numerosi gruppi artistici cinesi che si riuniscono nel Movimento dell'85, del quale fa parte anche Wang Guangyi, attivo agli esordi della sua carriera nel Gruppo del Nord. L'anno è lo stesso della realizzazione del ciclo pittorico *Frozen North Pole* (figg. 1-3), espressione simbolica dei nuovi obiettivi dell'artista in difesa di una visione razionalista del mondo (cfr. Lu Peng 2013), e della ripresa di temi iconografici tipici della tradizione storica e religiosa occidentale da contrapporre a un'arte segnatamente introspettiva. Obiettivo della sua ricerca pittorica non è veicolare messaggi politici o propagandistici, quanto piuttosto mettere il fruitore delle sue opere in condizione di porsi continuamente delle domande rispetto alle esperienze e che può fare con esse (cfr. Paparoni 2013). Wang Guangyi afferma, infatti, che gli appartenenti al Movimento dell'85 con il loro lavoro si sono dedicati a una «modalità espressiva pragmatica», a un «programma d'azione» (cfr. Wang Guangyi 1986).

L'idea che la pratica artistica possa essere intesa come azione che ha le sue ricadute sulla società rimanda al rapporto tra arte e politica. Un tema ricorrente nei dibattiti filosofici e teorici e sul quale sono tornati più volte anche diversi artisti contemporanei. Proprio nel 1985, durante una conversazione sul rapporto tra arte e politica con lo scrittore Michael Ende, l'artista tedesco Joseph Beuys precisa la sua idea di «arte sociale». Un'estensione dell'arte, e del concetto di «arte», rese possibili dalle azioni degli uomini e dalla loro partecipazione alla società. Beuys difende la liberazione della creatività, sostenendo che l'arte abbia il compito antropologico di riconfigurare il «corpo sociale». Ende ritiene invece che il compito dell'artista sia la produzione di immagini al fine di introdurre nuovi atteggiamenti di vita avendo come meta un nuovo *habitus* sociale. Due diverse concezioni dell'arte. Quella di Ende basata sull'inventiva, la rappresentazionalità e l'ambiguità – criteri che sottostanno a una concezione tradizionale dell'arte – e che garantiscono la continua produzione di nuove forme visive. Quella di Beuys, incentrata sulla libertà creativa e la capacità artistica degli uomini, è invece finalizzata al rinnovamento della società. Un punto centrale della discordia tra i due è la possibile funzione conoscitiva dell'arte. Ende la esclude completamente. Beuys la considera invece come il principale carattere dell'arte sociale che, pertanto, ha valore in rapporto all'azione sociale e politica degli uomini (cfr. Beuys, Ende 1989).

Il nesso tra politica e arte è anche un contrassegno del lavoro di Wang Guangyi. Taluni hanno voluto individuarlo soprattutto nel suo più noto ciclo di opere pittoriche, *Great Criticism* (figg. 11-14), fraintendendo tuttavia le intenzioni del suo autore. Anziché come un duplicato della Pop Art americana o una forma

di attestazione cinica del pop politico cinese, il ciclo andrebbe inteso piuttosto come una sintesi della riflessione maturata da Wang Guangyi rispetto a quel programma di azione, e di emancipazione spirituale, attuabile attraverso l'arte. *Great Criticism* manifesta certamente la duplice natura della pop art cinese, basata sulla convergenza tra le immagini della storia politica della Cina e i loghi del sistema commerciale capitalista dell'Occidente contemporaneo (cfr. Huang Zhuan 2008). Al contempo, penso che il ciclo possa anche essere letto come uno tra i primi esempi che attestano l'affermazione della dimensione globalista nell'arte odierna, basata sulla riaffermazione del modello tradizionale nell'arte attuale, in virtù sia delle ibridazioni transnazionali sia della reciproca influenza tra culture orientali e occidentali ossia, in una parola, del transculturalismo.

Le prime avvisaglie di questo processo evolutivo dell'arte risalgono ad alcuni anni prima, in corrispondenza dell'adozione da parte di diversi artisti delle pratiche concettualiste. La ricerca di Wang Guangyi giunge a un punto di svolta proprio durante la maturazione di *Great Criticism*, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta. Diverse sue opere di questo periodo si basano sull'adozione dei metodi innovativi offerti dal concettualismo: *Inflammable and Explosive* del 1989 e *Comparison between Chinese and American Temperature* del 1990. Come hanno notato diversi critici, si tratta di opere che attestano sia la rimozione della «passione umanista» da parte dell'artista (cfr. Lu Mingjun 2013), ossia di un retaggio della prima fase della sua poetica, sia una transizione nella sua ricerca in direzione del ritorno al modello tradizionale che, più tardi, contrassegnerà il ciclo *Great Criticism*. Rispetto alla prima opera, Huang Zhuan osserva che non vi è da parte dell'artista la volontà di «dare forma» al dissesto storico di quel periodo o di esprimere un giudizio politico su di esso. Piuttosto, elaborando un'opera prossima a quelle dell'Arte Povera, Wang Guangyi mira a tradurre la crisi dissolvendo i problemi della realtà nella realtà stessa (cfr. Huang Zhuan 2008: tr. it. 37-39). L'opera anticipa perciò quell'approccio politico che contraddistinguerà la riflessione sulle diverse temperature, affidata all'utilizzo di veri termometri che indicano le differenze climatiche e le distanze – anche culturali – tra Cina e Stati Uniti. Opere appartenenti al periodo iniziale della riunificazione del mondo, dopo la caduta del muro di Berlino. Opere che risentono dell'avvio al “disgelo” culturale e del superamento del bipolarismo mondiale in corrispondenza del lento sgretolarsi dell'Unione Sovietica e dei suoi paesi satellite. Segnali che non sembrano essere estranei alla poetica di Wang Guangyi di quel periodo, pensabile anche come il sostrato su cui, di lì a poco, si consoliderà il suo approccio globalista all'arte.

Da questa angolazione, forse, la ricerca artistica di Wang Guangyi sembra allora ancor più prossima a quella di Beuys. Entrambi interessati alla possibilità di suggerire una nuova libertà di pensiero e di azione attraverso la creatività e la critica sociale. Entrambi attenti ai possibili punti di contatto tra arte, mitologia e riflessione spirituale. Tuttavia, mentre Beuys pone al centro del suo lavoro l'attivismo e le pratiche relazionali e partecipative, finalizzate a difendere la sua idea di arte sociale adottando in gran parte il modello concettualista; Wang Guangyi

lavora invece all'intersezione tra arte e politica mantenendo comunque un costante interesse per la tradizione e per la reciproca influenza tra culture. Come mostrano le raffigurazioni che compongono il suo monumentale ciclo *Great Criticism*.

5. *Transculturalismo*

Torniamo un momento alla riflessione di Huang Zhuan: l'arte cinese moderna ha «accolto» prima la tradizione artistica classica e in seguito quelle moderna e contemporanea dall'Occidente. Secondo lo storico, l'arte contemporanea cinese sarebbe «il prodotto dell'influenza esercitata dall'arte contemporanea occidentale» (Huang Zhuan 2008: tr it. 26). Dobbiamo intendere tale influenza solo secondo un moto unidirezionale? Come se si trattasse dell'adozione dei metodi e delle regole del mondo dell'arte occidentale e dei simboli, dei riferimenti iconici della medesima cultura da parte di quella orientale? A mio modo di vedere, questa sarebbe una soluzione parziale. Tale «accoglienza» che caratterizza lo sviluppo culturale e artistico cinese, potrebbe essere dovuta in parte all'influenza esercitata dalla cultura occidentale su quella orientale e in parte all'incidenza culturale opposta. In altri termini, il contesto artistico cinese degli ultimi trent'anni sarebbe una delle più vivaci attestazioni della reciproca influenza tra culture orientali e occidentali, ossia di quello che potremmo chiamare transculturalismo: la reciproca permeabilità tra diverse culture, che, in accordo alle relazioni e le ibridazioni transnazionali, caratterizza l'attuale dimensione globalista dell'arte. Un mutuo scambio che può essere espresso in modi molto diversi, in rapporto alle procedure di sperimentazione e agli strumenti scelti per elaborare le opere. Se questa via è percorribile, accettando anche la struttura transnazionalista individuata da Carroll, l'arte odierna potrebbe allora essere intesa come manifestazione di stili, convenzioni, procedure e motivi iconici che, seppur appartenenti al passato, vengono nuovamente ripresi proprio alla luce di tale reciprocità culturale, che andrà progressivamente a intensificarsi con maggiore frequenza anche in futuro.

In questa prospettiva potrebbero allora essere spiegati anche i tratti comuni tra numerose opere prodotte in aree geografiche orientali e mediorientali con quelle di provenienza occidentale, valutando quindi quale sia la portata della componente tradizionale in gran parte dell'odierna arte globalista. Tuttavia, in termini meno astratti, che cosa significa tutto questo? Primo, che la condizione attuale dell'arte è la sintesi di un mutamento dovuto certamente alle innovazioni introdotte dal concettualismo ma parallelamente anche alla conservazione di regole, convenzioni e direttive procedurali delle culture passate non riconducibili solo all'una o all'altra area del globo bensì alle loro relazioni transnazionali. Secondo, che questo è oggi possibile proprio perché nel corso degli ultimi trent'anni, insieme alla potenziale sintesi pluralista tra modelli creativi, si è consolidata questa reciproca influenza tra culture diverse.

La prima ragione a sostegno di queste osservazioni è la seguente: l'arte odierna è ancora, in gran parte, arte tradizionale anche in rapporto alla sua dimensione globalista come dimostra la sua nuova fioritura avvenuta intorno agli anni Ottanta del secolo scorso. Possiamo catturare questa componente tradizionale dell'arte attuale servendoci di una nozione usata spesso per indicare la produzione artistica derivante dal modello tradizionalista: la nozione di «arti visive».

La seconda ragione è che le numerose questioni nell'agenda teorica sull'arte che occupavano un posto di primo piano in passato, permangono tutt'oggi confermando la presenza del modello tradizionalista dell'arte. Tra le altre, il problema della comprensione del contenuto delle opere e in rapporto alla loro descrizione e quello della sintesi tra visione e conoscenza in rapporto alle convenzioni alla base della creazione artistica.

6. Il perimetro delle «arti visive»

Difficilmente siamo disposti ad accettare che un'opera d'arte, se «moderna» o «contemporanea» – sia essa un dipinto di avanguardia o una scultura iperrealista –, possa essere essenzialmente tradizionale. Ossia possa basarsi, in gran parte, su regole creative e convenzioni procedurali reiterate dal passato. Piuttosto, siamo inclini a considerare quell'opera alla luce delle innovazioni che introduce. Benché certamente rilevanti, tali innovazioni sono però essenzialmente visive e non caratterizzano quell'opera – e altre che potrebbero essere dello stesso tipo – al punto tale da renderle altro rispetto a quello che sono: dipinti e sculture. Spesso è infatti capitato che l'eliminazione di un'icona da una superficie pittorica sia stata intesa come un carattere tanto dominante in un'opera da farci dimenticare che, a ben vedere, essa sia materialmente un oggetto artistico del tutto tradizionale: un dipinto, ossia un insieme di tratti pittorici su una superficie. Immane, non appena i referenti sono mutati, le forme sono state sovra- o sottodimensionate, e i materiali scelti hanno contribuito a ottenere sorprendenti effetti visivi, anche con le sculture abbiamo fatto la medesima congettura. In entrambi i casi abbiamo colto l'innovazione rinvenendola nelle forme e nei tratti esteriori delle opere.

Certamente, non si può negarlo – e in questo sta il punto di forza dell'arte – un'opera è tale non solamente per i materiali che la costituiscono ma anche in virtù della sollecitazione immaginativa che è in grado di offrire in rapporto al contenuto che incarna, sia questo più o meno decifrabile. In fondo – e questo favorisce nuovamente l'arte proprio sul versante della produzione tradizionalista, ossia visiva – è esattamente perché i loro contenuti non sono completamente decifrabili che le opere attirano la nostra attenzione. Meno ne sappiamo di un'opera e più ne siamo attratti. Più l'opera è ambigua, ossia il suo contenuto non è completamente decifrabile, più noi ci interesseremo a essa esplorandone le sue fattezze esteriori. Non potendo accedere completamente al contenuto – inteso non solo come i referenti della rappresentazione, il soggetto dell'opera ma anche

come l'idea che sta alla sua origine – l'attenzione è perciò catturata dalla rappresentazione visiva e dalle sue forme aspettuali, decisive affinché questa diventi oggetto d'interesse per chi ne fa la sua esperienza, e per la riuscita della risposta immaginativa e interpretativa che completa l'esperienza soggettiva dell'opera.

Oggi l'arte manifesta i suoi tratti più propriamente classicisti. Ambiguità, competenze tecnico-manuali, inventiva e salienza visiva delle immagini sono taluni dei criteri che solitamente mobilitiamo per usare la nozione di «arte» che convenzionalmente abbiamo imparato a condividere socialmente nel corso della storia. Tali criteri sono gli stessi che usiamo anche per numerose opere della contemporaneità, proprio perché esse manifestano i tratti della tradizione e del classicismo. In altri termini, l'arte odierna ci invita a riflettere anche sulla possibilità di individuare una linea di continuità che accomunò ebbe Giotto e Mantegna a Matisse, Warhol, arrivando fino a Richter e Murakami. Essendo tutti autori di opere pittoriche o scultoree, essi operano all'interno del tradizionale modello di produzione artistica. Le loro opere concorrono certamente all'introduzione di nuove vie di sperimentazione, percorribili in modi diversi rispetto al passato. Tuttavia, appartenendo al medesimo modello creativo di produzione artistica, esse sono considerabili come varianti delle linee di produzione pittorica e scultorea. Ognuna di queste opere è perciò caratterizzata da specificità concernenti tanto la raffigurazione e i suoi referenti quanto le tecniche di esecuzione, pur essendo un oggetto artistico appartenente alla tradizione.

Con la sua ricerca, Wang Guangyi non smentisce la prospettiva fin qui tracciata. La sua produzione artistica si rifà a quella rinascimentale e dell'avanguardia di inizio secolo. Come chiarisce in occasione di una conversazione con il critico Demetrio Papanoni, parte del suo lavoro è stato guidato dalla possibilità di individuare i tratti comuni tra gli affreschi di Giotto e i dipinti di Picasso (cfr. in Papanoni 2013: 13-14). Ma che cosa significa questo? Forse proprio che gli uni e gli altri non sono poi così diversi come spesso si crede, poiché entrambi rientrano nel medesimo ambito di produzione ed evoluzione delle arti, che spesso sono dette, visive.

La nozione di «arti visive» sintetizza il primato formalista e visuale dell'arte in rapporto all'introduzione di elementi di innovazione interni alle linee di produzione pittorica e scultorea. Rispetto a quest'ultima, considerando specificamente le possibilità combinatorie e i mutamenti di strutture e materiali tridimensionali, si usa anche la nozione di «arti plastiche». Entrambe sono tuttavia inadeguate per catturare le innovazioni dovute alle pratiche riconducibili al concettualismo, che concorrono all'evoluzione dell'arte in tutt'altro modo. Sono ben altre le riflessioni suscitate da quelle opere basate sull'uso di oggetti, materiali, corpi umani impegnati in performances, testi scritti e registrazioni video e fotografiche di azioni ed eventi. Ossia opere che derivano da un nuovo modello creativo sottostante alla produzione artistica, affermatosi negli anni Sessanta del secolo scorso. Alla sua origine è possibile individuare Marcel Duchamp e la sostituzione da lui compiuta attraverso i ready-made: al posto di un'apparenza, un'apparizione. La pala da neve, lo scolabottiglie, l'orinatoio,

sono tutti oggetti che Duchamp considera come «manifestazioni». Meri oggetti presentati che difettano rispetto ai tradizionali oggetti artistici proprio per uno svilimento della loro salienza formale, mirando così a ottenere «una reazione di indifferenza visiva, unita a una totale assenza di buono o cattivo gusto» (Duchamp 1994; tr. it. 165). Duchamp mostra la possibilità di creare opere d'arte che mirano a un'impoverimento dell'estetica, sul piano dell'apprezzamento e del gusto soggettivi in rapporto all'aspetto esteriore e alle forme delle opere. In tal modo egli anticipa perciò l'orientamento riduzionista che caratterizzerà numerose pratiche artistiche dagli anni Sessanta. Parallelamente all'introduzione dei ready-made prende comunque avvio anche un processo di rinnovamento creativo che porterà alla successiva affermazione dell'arte concettuale. Attraverso il concettualismo vengono introdotte nuove regole per la creazione artistica e l'arte si evolve nell'arco di un decennio in due fasi essenziali. In un primo momento, gli artisti mirano a portare in primo piano le idee cercando di mettere fuori circuito l'oggetto artistico. In un secondo momento, durante gli anni Settanta, essi tornano consapevolmente a servirsi di nuove entità materiali proprio al fine di trasmettere le idee.

In particolare nella sua prima fase, l'arte concettuale potrebbe anche essere concepita in rapporto all'introduzione di nuove forme d'arte. Tuttavia, considerando che se difficilmente queste trovano una spiegazione ricorrendo alla nozione di «arti visive», non ricadono neppure sotto quella tradizionale di «arti plastiche» (cfr. Lopes 2007).

Tutt'altro che anestetica o immateriale, l'arte concettuale ha tramutato le opere in «conduttori materiali di idee» (cfr. Dal Sasso 2014): oggetti, materiali, corpi umani, registrazioni testuali, video e fotografiche che garantiscono la trasmissione di una parte dei contenuti delle opere. Affinché questo sia possibile, gli artisti mettono intenzionalmente a disposizione informazioni e indizi concernenti il progetto della loro opera al fine di condividere pubblicamente le idee. Un processo di esplicitazione che viene consolidato negli anni Settanta. Ossia quando il problema del valore dell'arte acquista la sua più evidente centralità. Da una parte le opere concettuali esprimono perciò il valore sociale e politico che l'arte rivendica proprio in quegli anni, imponendo anche una doverosa revisione del discorso critico che la riguarda (cfr. Dorflès 1982). Dall'altra, tali opere rivelano anche la continua e insistente ricerca della poiesis attraverso un sostanziale processo di riduzionismo estetico e artistico che porta in primo piano il problema della valutazione dell'arte (cfr. Migliorini 2014).

Le opere prodotte durante il periodo successivo, dagli anni Ottanta ai giorni nostri, andrebbero pertanto considerate alla luce dell'affermazione sia del concettualismo sia del transculturalismo. Forse, potrebbero essere intese come eventuali ibridazioni tra l'arte concettuale e le arti plastiche (cfr. Lopes 2007). Oppure, vagliando la sintesi pluralista che caratterizza proprio la produzione artistica degli ultimi trent'anni, potrebbero essere pensate anche come varianti del modello concettualista.

È in quest'ottica che credo possano essere valutate anche diverse opere concettuali di Wang Guangyi. Sia le già citate *Inflammable and Explosive* e *Comparison between Chinese and American Temperature*, realizzate prima del ciclo *Great Criticism*. Sia talune tra quelle realizzate in seguito. Penso a opere molto più recenti quali *Temperature* (fig. 35) e *Things-In-Themselves* (fig. 43), realizzate tra il 2010 e il 2012. La prima opera è costituita da circa duemila termometri installati a parete. Accettando l'addizione di un significato teleologico più profondo, come viene spiegato dall'artista, possiamo supporre comunque che i termometri trasmettano immediatamente le idee di «variazione della temperatura» e di «mutamento climatico di un ambiente». Idee affatto estranee al tema che l'artista intende affrontare con questa sua opera: il riscaldamento globale. La accessibilità della componente progettuale del contenuto è uno dei caratteri precipui delle opere concettuali. La descrizione dei termometri permette infatti di risalire all'idea che l'artista intende esprimere e di avvicinarsi alla sua riflessione che, certamente, può essere ben più elaborata rispetto agli indizi offerti dall'opera. Il passo successivo reso possibile da opere di questo tipo, impegnando il fruitore in un adeguato processo interpretativo, è quello di cogliere una riflessione relativa all'influenza della temperatura sull'ambiente e quindi di porsi quesiti sui mutamenti ecologici, culturali, sociali, politici, relazionali e così via. In questo modo Wang Guangyi riesce a mostrarci la sua abilità nell'esplicitare utili indicazioni e, al contempo, nell'incrementare «l'enigma dell'instabilità percettiva dei mutamenti delle temperature» (cfr. Yan Shanchun 2012). Tra gli obiettivi dell'artista vi è, infatti, anche quello di poter interpretare attraverso le proprie opere la nozione kantiana di «cosa in sé» nei termini di una forza che sfugge alla nostra conoscenza e che è aldilà della presenza dell'oggetto materiale percepibile (cfr. Wang Guangyi 2012).

Costituita da circa cinquemila sacchi di iuta contenenti riso e crusca, *Things-In-Themselves*, è un'opera che tende a sviluppare quest'ultima riflessione. L'installazione del 2012 si basa nuovamente sull'accessibilità del contenuto. L'ambiente della stanza è interamente coperto dai sacchi e offre la possibilità al fruitore che vi entra, prima di tutto, di fare un'esperienza olfattiva in virtù del profumo sprigionato dal contenuto cerealicolo dei sacchi. L'esperienza olfattiva permette di associare l'ambiente modificato dall'opera a quello del granaio. Ossia di avvicinarsi il più possibile all'idea di Wang Guangyi. Mentre, i sacchi impilati uno sopra l'altro favoriscono una riflessione sul rapporto tra contenuto e contenitore. L'artista chiarisce che quei materiali «non hanno un significato particolare», «non simbolizzano niente» e che, in un certo senso, «assomigliano all'influenza» che il termine «cosa in sé» ha avuto su di lui (cfr. Wang Guangyi 2012: 388). Anche in questo caso si tratta di poter tradurre la riflessione, certo ben più articolata, che Wang Guangyi elabora sul fenomeno e la cosa in sé. Il vantaggio di queste sue opere – e di tutte quelle che per la stessa ragione possiamo chiamare concettuali – è di offrire al fruitore un set di indicazioni e tracce indiziali che non esauriscono il senso complessivo dell'opera ma ne facilitano la comprensione a un primo basilare livello. Ossia quello che permette di risalire dal residuo materiale alla idea, o le idee, che l'artista trasmette con la sua opera.

7. La tradizione nel nuovo

Proviamo a questo punto a esaminare le opere che attestano la continuità tra l'arte odierna e quella del passato. Tra quelle di Wang Guangyi possiamo citare *Materialists*, un gruppo di sculture in fibra di vetro e miglio, realizzate nel 2002 (figg. 22-24); *Pietà* (fig. 37) e *The Last Supper* (fig. 41) entrambi dipinti del 2011 o, ancora, il più recente trittico *How to Define Sindone to Human Beings?* del 2013 (fig. 44). Come osserva Paparoni, un'opera mantiene la sua aura poiché non tutti i suoi significati sono comprensibili. Tuttavia, questa è anche una cifra dell'opera (in senso tradizionale) che, potremmo dire, è tale proprio perché cela gran parte dei suoi significati. A rendere queste opere attestazioni del modello creativo tradizionalista non è solo la pratica dedita all'appropriazione iconica – nei due dipinti del 2011 rintracciamo le configurazioni sceniche del Cristo morto di Mantegna e del celebre dipinto leonardesco raffigurante l'Ultima Cena. Piuttosto, è la volontà di Wang Guangyi, condivisa anche da numerosi altri artisti contemporanei, di tornare a pensare l'opera nei termini di un esito dell'inventiva visiva basata sulla produzione di immagini o, come in questi casi, di varianti iconiche che sia sul piano rappresentazionale sia su quello del contenuto, possiamo dire, sono *opache*. Ossia comportano difficoltà di riconoscimento dei referenti della raffigurazione e celano le idee alla loro origine. Che cosa rappresenta *How to Define Sindone to Human Beings?* Qual è il suo contenuto ideativo? Quali idee trasmettono, posto che ve ne siano in esse, le sculture di *Materialists*? Se provassimo a rispondere affermando che è proprio l'arte odierna a essere contraddistinta da tale elevato grado di ambiguità, e dunque di libertà interpretativa, entrambi dovuti all'impossibilità di cogliere completamente o parzialmente i referenti delle raffigurazioni e i contenuti delle opere, dovremmo ricrederci. Se le cose oggi vanno così, è perché l'arte attuale conserva un modello creativo che, potremmo dire, è rimasto 'geneticamente' lo stesso nel corso della storia. Ossia si basa su regole per la creazione artistica e convenzioni che, certamente possono subire delle variazioni, sebbene siano le stesse del passato. E questo è attestato anche dal fatto che parte dell'arte odierna, al pari di quella del passato, si basa nuovamente sulla possibilità di celare gran parte dei contenuti attraverso l'elaborazione delle icone. Talune riflessioni teoriche maturate nel corso del Novecento rilevano questa impostazione.

Il problema della comprensione di dipinti e sculture ricade su quello della loro descrizione ed è strettamente legato ai contesti storico e culturale cui appartiene l'opera e a quelli cui appartiene il suo fruitore. Oggi, come in passato, non tutti sono capaci di comprendere il significato di un'opera d'arte visiva poiché spesso non riescono a cogliere e neppure il referente della raffigurazione, trovandosi all'oscuro dei necessari riferimenti storici e culturali che sono andati perduti nel corso del tempo. Questo spiegherebbe perché non tutti oggi sono in grado di riconoscere nella prima tela che compone il trittico *How to Define Sindone to Human Beings?* Papa Innocenzo X (ripreso, peraltro, dal ritratto di Velázquez del 1650) e nell'ultima l'artista tedesco Joseph Beuys (fig. 45).

Rispetto al contenuto delle opere d'arte e alla sua descrizione lo storico dell'arte Erwin Panofsky (1932) difende la seguente tesi: una descrizione adeguata di un'opera è possibile sulla scorta della conoscenza dello stile, e la sua attendibilità si deve a un necessario approfondimento storico. Senza addentrarci nei dettagli, il suo argomento è il seguente. Descrivere un'opera limitandosi all'oggetto materiale che viene percepito vuol dire formulare una mera «descrizione formale» che si rivela insufficiente poiché restituisce, al massimo, dettagli concernenti i colori, le sfumature e le loro relazioni che li rendono elementi compositivi dell'opera. A essere decisivo è invece «un sapere concernente i principi generali della raffigurazione», ossia una «conoscenza stilistica» corroborata da una riflessione storica. Alla luce di tale conoscenza è possibile accedere a una «regione di senso più alta», tramutando così gli elementi puramente formali in simboli (cfr. Panofsky 1932: tr. it. 216-217). Per spiegare come avviene questa trasformazione, Panofsky ragiona su quelle che chiama «regione di senso fenomenica» e «regione di senso del significato». Quest'ultima rimanda alla conoscenza delle fonti che possono essere familiari oppure estranee a chi intende comprendere l'opera. In mancanza di determinate conoscenze è probabile che non si comprenda che cosa un artista voglia raffigurare. Affinché sia possibile fornire una descrizione adeguata dell'opera è necessario che questa sia «articolata nella storia dello stile» (ivi: 219) in modo da superare la descrizione formale, che rimane una mera descrizione grezza. La scoperta del «senso del significato» è possibile in accordo a un'istanza conoscitiva di livello superiore che diviene necessaria per il processo di conoscenza: la teoria dei tipi. Con la nozione di «tipo» Panofsky intende l'esito di una fusione tra il senso del fenomeno e quello del significato. Una fusione che garantirebbe che il primo sia veicolo del secondo. In tal modo, il senso del significato dipenderebbe dal tipo che viene elaborato da un artista in rapporto al patrimonio culturale e alla storia della tradizione che permette tanto all'artista quanto al fruitore di cogliere il significato dell'opera e, soprattutto, di interpretarlo correttamente. In questa prospettiva il contenuto dell'opera corrisponderebbe anche a quello che Panofsky considera come un «atteggiamento di fondo verso il mondo, che è caratteristico in egual misura, del creatore come individuo, della singola epoca, di un singolo popolo, di una singola comunità culturale» (ivi: 228).

Potremmo considerare l'argomento di Panofsky come una conferma della prospettiva tracciata in queste pagine: permangono nell'arte odierna regole creative, procedure e convenzioni tradizionali che rendono nuovamente attuali le questioni dell'adeguatezza delle descrizioni e delle interpretazioni delle opere in rapporto alla continuità storica e ai saperi condivisi culturalmente. Questioni che riguardano eminentemente il modello creativo tradizionalista ossia le arti visive, e che non possono essere affrontate trascurando la permanenza di quelle convenzioni che, decisive per la produzione artistica del passato, caratterizzano nuovamente anche parte di quella attuale. Intorno agli anni Cinquanta è lo storico dell'arte Bernard Berenson (1953) a corroborare nuovamente questa ipotesi. Egli osserva che vedere e sapere si fanno tutt'uno proprio nelle arti visive, intese perciò come l'area di produzione artistica deputata al raggiungimento di un compromesso tra immagine e idea. Secondo

Berenson tale compromesso è ottenuto per mezzo delle rappresentazioni visive. Il reiterarsi dei compromessi è decisivo affinché le convenzioni si affermino nella storia. La rilevanza delle convenzioni è perciò tale al punto che «la storia di ogni arte, e dell'arte visiva in particolare, altro non deve, e non può essere se non un resoconto delle sue convenzioni successive, eventualmente con un tentativo di interpretarle» (Berenson 1953: tr. it. 21). Facendo tesoro di questa osservazione, possiamo constatare dunque che le opere risultanti dall'adozione del modello creativo tradizionalista permettono di risalire a quelle convenzioni che si sono affermate nel corso della storia e che hanno caratterizzato l'arte, per come tradizionalmente la conosciamo. Nell'ordine della nostra analisi delle opere di Wang Guangyi, questo vorrebbe dire che *Materialists*, *Pietà*, *The Last Supper* e il trittico *How to Define Sindone to Human Beings?*, sono tutte opere che lasciano trasparire queste fondamentali convenzioni alla luce delle quali possiamo riconoscere dipinti e sculture che rappresentano certi soggetti ed esprimono determinati contenuti che solo in parte siamo in grado di cogliere. Le idee rimangono parzialmente o completamente celate dalle immagini. Perciò da una parte, nei termini della riflessione di Berenson, questo significherebbe accettare innanzitutto che la tradizione artistica si sia sviluppata principalmente attraverso il compromesso tra visione e conoscenza ottenuto nell'ambito delle arti visive. Dall'altra, potremmo anche supporre che l'introduzione di nuove convenzioni che hanno radicalmente rinnovato la tradizione sia principalmente dovuta al concettualismo. In proposito, è ancora Berenson a offrire un sostegno teorico a questa eventuale prospettiva quando scrive: «[u]na tradizione, una convenzione, per essere fresca e flessibile e capace di generare problemi e di risolverli, ossia per mantenersi e svilupparsi, ha bisogno di essere costantemente rinnovata» (ivi: 22).

Una iniziale spiegazione circa l'attuale condizione dell'arte potrebbe quindi essere data riconoscendo innanzitutto che l'accettazione, al rifiuto e all'eventuale sintesi dei modelli creativi alla base del lavoro degli artisti corrispondono sia il mantenimento sia il rinnovamento delle convenzioni. Diversamente, ai fini di un chiarimento circa la dimensione globalista dell'arte non possiamo esimerci dal prendere in esame tanto le relazioni e le ibridazioni transnazionali quanto il transculturalismo. Vale a dire, quei fattori che stanno caratterizzando lo scenario creativo della contemporaneità in direzione di una reciprocità culturale tra Oriente e Occidente che, come abbiamo visto in queste pagine, è attestata anche dalla produzione artistica di Wang Guangyi.

Bibliografia

Berenson, B.

- 1953, *Seeing and Knowing*, London, Chapman & Hall; tr. it. di L. Vertova, *Vedere e Sapere*, Milano, Abscondita, 2012
- Beuys, J. e Ende, M.
- 1989, *Kunst und Politik*, Wangen/Allgäu, FIU-Verlag; tr. it. di E. Picco, *Arte politica Una discussione*, Parma, Guanda, 1994

- Carr oll, N.
 – 2007, *Art and Globalization: Then and Now*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 65, 1 (Special Issue: *Global Theories of Arts and Aesthetics*): 131-143
- Dal Sasso, D.
 – 2014, *Exploring Conceptual Art*, “Philosophical Readings”, 6, 2, Special Issue: L. Caffo, S. De Sanctis, V. Santarcangelo (eds), (*Realism and Anti-Realism: New Perspectives*): 101-114
- Dorfles, G.
 – 1982, *Il divenire della critica*, Torino, Einaudi
- Duchamp, M.
 – 1994, *Duchamp du signe. Écrits*, éd. par M. S anouillet, Paris, Flammarion; tr. it. di M.R. D’Angelo, *Scritti*, con uno scritto di A. Bonito Oliva, Milano, Abscondita, 2005
- Huang Zhu an
 – 2008, *Politics and Theology in Chinese Contemporary Art. Reflections on the Work of Wang Guangyi*; tr. it. di S. Boggio, *Politica e teologia nell’arte cinese contemporanea Riflessioni sull’opera di Wang Guangyi*, prefazione di D. P aparoni, Milano, Ponte alle Grazie, 2013
- Lopes, D.M.
 – 2007, *Conceptual Art Is Not What It Seems*, in P. Goldie e E. Schellekens (eds), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford, Oxford University Press: 238-256
- Lu Mingjun
 – 2013, *Inflammable and Explosive Objects* (1988); *Inflammable and Explosive* (1989); *Comparison between Chinese and American Temperature* (1990); *China Thermometer* (1990), in D. P aparoni (ed.), *Wang Guangyi Works and Thoughts 1985-2012*, Torino-Milano, Skira: 88-91
- Lu Peng
 – 2013, *The Back of Humanity* (1985); *Frozen North Pole* (1984-85), in D. P aparoni (ed.), *Wang Guangyi Works and Thoughts 1985-2012*, Torino-Milano, Skira: 38-43
- Migliorini, E.
 – 2014, *Conceptual Art*, nuova edizione a c. di D. Dal Sasso, Milano-Udine, Mimesis
- Panofsky, E.
 – 1932, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst*, “Logos”, 21: 103-19; tr. it. di E. Filippini, *Sul problema della descrizione e dell’interpretazione del contenuto di opere d’arte figurativa*, in E. Panofsky, *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, a c. di G.D. Neri, Milano, Feltrinelli, 2001: 215-32
- Paparoni, D.
 – 2013, *Deifying the Human and Humanizing the Divine, The Art of Wang Guangyi*, in D. P aparoni (a c. di), *Wang Guangyi Works and Thoughts 1985-2012*, Torino-Milano, Skira: 11-37
- Wang Guangyi
 – 1986, *Us - The Participants of the ’85 Art Movement*, in D. P aparoni (ed.), *Wang Guangyi Works and Thoughts 1985-2012*, Torino-Milano, Skira, 2013: 316
 – 2012, *About Things-In-Themselves*, in D. P aparoni (ed.), *Wang Guangyi Works and Thoughts 1985-2012*, Torino-Milano, Skira, 2013 (?): 387-389
- yan Shanchun
 – 2012, *Temperature 2010-2011*, in D. P aparoni (ed.), *Wang Guangyi Works and Thoughts 1985-2012*, Torino-Milano, Skira: 284-287