

rivista di estetica

n.s., numero speciale, supplemento al n. 61 (1/2016), anno LVI

Wang Guangyi e la filosofia

a cura di Tiziana Andina e Demetrio Paparoni

Wang Guangyi e la filosofia

Tiziana Andina e Demetrio Paparoni, Introduzione	3
Tiziana Andina, <i>Lo "spirito materiale" di Wang Guangyi: una religione incorporata nell'arte</i>	5
Leonardo Caffo, <i>Logici e profeti: occidente e oriente in Wang Guangyi</i>	14
Elio Cappuccio, <i>La "Cosa in sé" di Kant tra cinquemila sacchi di juta</i>	22
Andrew Cohen, <i>Ragionare con gli Idoli. Conversazione con Wang Guangyi</i>	28
Davide Dal Sasso, <i>La dimensione globalista dell'arte. Wang Guangyi e il transculturalismo</i>	35
Luca Illetterati, <i>#intothelimit – La pittura "trascendentale" di Wang Guangyi</i>	54
Erica Onnis, <i>Wang Guangyi e il potere inverso della propaganda. Riflessioni a margine del ciclo Great Criticism</i>	65
Demetrio Paparoni, <i>Il nulla, Dio, l'anima e il mondo. Conversazione con Wang Guangyi</i>	74
Yan Shanchun, <i>Sapere oscuro, misticismo e arte. Conversazione con Wang Guangyi</i>	91
<i>varia</i>	
Maurizio Ferraris, <i>Due idoli della modernità</i>	119
<i>recensioni</i>	
Marco Menin, <i>Un'arte che si impara. Educazione e politica nell'Emilio di Rousseau</i>, di G. Di Benedetto	125
Elisabetta Di Stefano, <i>La cucina è arte? Filosofia della passione culinaria</i>, di N. Perullo	127

Wang Guangyi e la filosofia

Tiziana Andina e Demetrio Paparoni
INTRODUZIONE

Abstract

Reading Wang Guangyi, beyond the easy interpretations proposed and developed by the contemporary art world, is not only a way to frame the artist's poetry within a correct philology of his works, but also a way to facilitate a genuine understanding of Chinese culture. Such culture also passes through art, but too often the Western world tends to refer it back to its own cultural and theoretical paradigms. This issue of the "Rivista di estetica" explores, examines and discusses Wang Guangyi's work by placing it above fleeting fashions and putting it in relation with the most important element of Guangyi's poetic: philosophy.

Questo numero della Rivista di estetica è dedicato a uno dei protagonisti del nuovo corso intrapreso dall'arte cinese che, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, si è progressivamente allontanata dal realismo maoista per abbracciare i linguaggi più liberi e complessi della modernità. A metà degli anni Ottanta Wang Guangyi viveva nel Nord della Cina. Già allora, insieme ad altri artisti con cui faceva gruppo, indirizzò la propria ricerca verso una rivisitazione della storia dell'arte occidentale. Nello sviluppare questa scelta, influenzata dalla lettura della *Storia dell'Arte* di Ernst Gombrich, appena tradotta in cinese, Wang Guangyi ritenne necessario l'approfondimento, in prospettiva artistica, dei principali orientamenti filosofici che avevano caratterizzato il pensiero occidentale. Da qui il suo interesse per la tradizione platonica, il pensiero cristiano da sant'Agostino a san Tommaso, il criticismo kantiano, l'estetica di Hegel, il pensiero di Nietzsche e l'ermeneutica contemporanea da Martin Heidegger a Hans-Georg Gadamer. Ovviamente l'indagine di Wang Guangyi ha sempre tenuto conto della sua cultura d'origine, che trova i suoi punti cardine nel taoismo, nel marxismo e nel maoismo.

L'analisi della società cinese durante il maoismo ha condotto Wang Guangyi a mettere in relazione ideologia e teologia, ravvisando tanto nell'una, quanto nell'altra, elementi di una comune tensione metafisica che egli proverà a svelare e a presentare nelle sue produzioni maggiori e più interessanti.

Wang Guangyi si impone in Cina e sulla scena dell'arte occidentale agli inizi degli anni Novanta con il ciclo *Great Criticism*, dipinti nei quali fa convivere immagini della propaganda ideologica maoista e loghi della propaganda commerciale occidentale. Contrariamente a quanto è stato più volte superficialmente sostenuto, la sua opera non ha relazione con il Political Pop e con il Realismo Cinico, che ironizzano sui linguaggi della propaganda politica. Lo stesso artista si è sempre detto estraneo a queste tendenze: «La mia arte è estranea al Political Pop. Io non faccio coincidere la visione monistica e il Political Pop. Non sono così ingenuo»¹.

Questo numero della "Rivista di Estetica" è un'occasione per chiarire, in prospettiva critica e filosofica, quali sono i reali presupposti del pensiero e dell'arte di Wang Guangyi e per evidenziare la ricchezza e la complessità delle suggestioni che la sua arte può offrire al pensiero filosofico in generale e alla riflessione metafisica in particolare.

Nello specifico, Wang Guangyi ha sempre e costantemente inteso esplorare l'origine della fede, indipendentemente dalle sue manifestazioni confessionali, il suo rapporto con la verità e con una delle questioni epistemologiche fondamentali per la filosofia moderna, ovvero la relazione tra verità e cosa in sé. A questi due filoni d'indagine si affiancano poi quelli, altrettanto interessanti, in cui l'artista indaga la varietà dei modi umani dell'incarnazione del rapporto con il divino, passino essi attraverso i mille volti della politica, delle strutture sociali capitalistiche oppure comuniste. Quali che siano le forme in cui le grandi utopie incarnano le loro manifestazioni e le loro idee, ciò che interessa all'artista è rintracciare le strutture di fondo, le dimensioni psicologiche e le articolazioni possibili di tutte le grandi utopie.

Per tutte queste ragioni, l'arte di Wang Guangyi è indubbiamente una potente metafisica che attraversa con poesia, energia e acutezza di sguardo le tendenze artistiche contemporanee, per riproporre una ricerca attenta ai fondamenti della riflessione filosofica e culturale. Questo fascicolo della "Rivista di estetica" analizza e discute Wang Guangyi sottraendolo alle mode e ponendolo in relazione con l'elemento più proprio della sua poetica, ovvero la filosofia.

¹ Cfr. *infra*, p. 80.

Tiziana Andina
LO “SPIRITO MATERIALE” DI WANG GUANGYI:
UNA RELIGIONE INCORPORATA NELL'ARTE

Abstract

A careful reading of Wang Guangyi's poetics requires exploring the ways of philosophy and metaphysics, especially the kind that addresses the issues of truth and the thing itself. In this way, one can find not only the reasons for the thought embedded in Wang Guangyi's works, but also those for the irreducibility of art and philosophy. This irreducibility is expressed by the Chinese artist with awareness and maturity, foreshadowing the possibility of a new contemporary art.

Arte e filosofia

«La professione che chiamiamo “arte” esiste ancora e, infatti, io non sono un pensatore, né sono un filosofo, ma un artista che lavora con le idee» (*infra*, p. 103).

A osservare le opere e a leggere le dichiarazioni di poetica di Wang Guangyi¹ si comprende con chiarezza un punto che è importante per non perdere la direzione nel complesso mondo dell'arte contemporaneo. Si tratta dell'irriducibilità di filosofia e arte, in altre parole dell'idea che – diversamente da ciò che pensano molti artisti e altrettanti filosofi – l'arte ha una funzione insostituibile nell'ambito dei saperi e delle pratiche umane. Creare arte, ed essere artisti, significa qualcosa di diverso dall'essere filosofi o scienziati. Per questa semplice ragione la profetia hegeliana della morte dell'arte non ha colto nel segno². La filosofia, altrimenti da quanto hanno creduto alcuni filosofi (esemplarmente Hegel e Arthur Danto), non può raccogliere per intero le istanze dell'arte dal momento che quest'ultima lavora,

¹ Cfr. Paparoni 2013.

² Hegel 1807.

diversamente dall'arte, utilizzando concetti e organizzandoli in argomentazioni. Né l'arte, altrimenti da quanto hanno creduto numerosi artisti contemporanei (esemplarmente, Joseph Beuys e Joseph Kosuth³), può aspirare a destituire la filosofia, dal momento che per quanto essa contempra l'utilizzo delle rappresentazioni prevede pure che queste vengano in qualche modo incorporate nell'opera.

Quanto detto credo si attagli particolarmente bene per le arti visive che, più di altre, hanno conosciuto nel corso del Novecento una crisi d'identità: se è vero che a Joseph Beuys non sarebbe affatto dispiaciuto essere definito filosofo e certamente si riteneva un educatore, nessun musicista o nessun poeta ha mai seriamente preso in considerazione la tesi hegeliana della morte dell'arte, almeno non per ciò che attiene alla musica o alla poesia.

Piaccia, oppure no, l'arte visiva è rappresentazione incorporata in un *medium*, il quale, a sua volta, non è per nulla irrilevante affinché l'opera sia esattamente quello che è. Anche nei casi in cui le arti visive fanno uso del linguaggio, lo adoperano in modi completamente diversi da quelli che sono propri della filosofia: il linguaggio nell'arte rivela una componente altamente metaforica che, per lo più, è estranea alla filosofia. Inoltre, nemmeno la rappresentazione utilizzata dall'arte è la medesima di quella della filosofia. La prima è tenuta a un rapporto di corrispondenza con la realtà che intende catturare attraverso il pensiero e, almeno idealmente, è tenuta a farsi carico della verità. All'arte tocca invece la dimensione della finzione, della favola, del mito o anche, come nel caso di Wang Guangyi, la dimensione della spiritualità. Ne consegue che l'arte intrattiene un rapporto costitutivamente diverso con la verità.

Non stupisce per ciò che in questa prospettiva e del tutto coerentemente, Wang Guangyi si ponga al di fuori di una lettura della pratica artistica come sviluppo della prospettiva retinica (*infra*, p. 81 e ss.): l'arte non è una forma di conoscenza come le altre, come lo sono appunto i saperi umanistici e le scienze. Non è una forma di conoscenza del mondo sensibile, una specie particolare di fisica ingenua che riflette sulla realtà disponibile alla percezione. Né è semplice riflessione sui propri mezzi espressivi – prospettiva, teoria del colore, modalità della rappresentazione, chiaroscuro e così via. È piuttosto una rivisitazione del mondo, o di quel tanto che ci è dato di osservare e di comprendere del mondo, dal punto di vista dei suoi osservatori più sensibili, gli artisti. Però, e si tratta del secondo aspetto saliente della poetica di Wang Guangyi, l'artista anziché prestare attenzione alle proprietà visibili, e alle proprietà retiniche delle cose, è colui il quale si mostra particolarmente sensibile alle proprietà che l'occhio non può cogliere, ma che sono altrettanto reali e vincolanti quanto lo sono le tradizionali proprietà estetiche o formali. Si direbbe che la scommessa è proprio questa: riuscire a rendere l'invisibile nel visibile, in uno sforzo che non necessita

³ Cfr. Goldie e Schellekens 2007.

una resa aderente alla realtà, ciò che interessa l'artista è piuttosto che quella resa – l'opera – riveli qualcosa che sfugge al *lógos*.

Friedrich Nietzsche nella *Nascita della tragedia* (1872), interrogandosi sull'origine dell'arte, aveva in fin dei conti proposto un'idea molto simile. Egli suggerisce di rispondere alla domanda sulla essenza dell'arte ("che cos'è l'arte?") attraverso il metodo genealogico, ovvero compiendo un cammino a ritroso finalizzato a determinare l'origine di quella "cosa" che chiamiamo arte: così facendo scopriremo che a fondamento dell'arte c'è semplicemente un istinto. Tale istinto, tuttavia, non si è sempre espresso in forma compiuta, né da sempre si è espresso compiutamente in forma artistica. Piuttosto, nel corso dell'epoca ellenistica l'istinto umano rivolto alla trascendenza e al sacro ha trovato espressione nella musica e nel teatro. Musica e teatro, nella interpretazione nietzschiana, sono i modi in cui gli esseri umani mostrano di avere accesso alla sfera della sacralità. È solo nel momento in cui l'attore prende coscienza di non essere un corpo prestatato all'espressione dello spirito e della volontà divina, ma, più propriamente, colui il quale porta in scena una rappresentazione della divinità, che avviene il passaggio dalla dimensione religiosa a quella artistica⁴.

In altre parole, è una demarcazione molto sottile a separare l'arte dalla religione. Si tratta, in buona sostanza, di ciò che distingue due stadi differenti della nostra capacità di rappresentare il mondo, due stadi diversi della rappresentazione, che si strutturano su di un medesimo istinto.

Credo che Wang Guangyi si troverebbe del tutto d'accordo con Nietzsche su questo punto: nella loro prospettiva arte e religione appartengono alla medesima dimensione, sono l'una l'evoluzione dell'altra. Alla religione e all'arte appartiene la sfera del *mýthos* e delle emozioni, alla filosofia quella del *lógos*. E tuttavia possiamo individuare qualcosa che distingue arte e religione: Nietzsche identifica chiaramente questo qualcosa nella rappresentazione. La rappresentazione artistica deve essere riconosciuta, in quanto rappresentazione, dal fruitore dell'opera. Questo passaggio è essenziale se vogliamo che la rappresentazione possa essere detta artistica. Affinché lo spettatore intenda lo spettacolo deve cioè essere consapevole del fatto che quello che ha innanzi è uno spettacolo. In altre parole, deve sapere di avere a che fare con qualcosa che è a proposito di un qualche aspetto della realtà, non con la realtà ordinaria pura e semplice.

Era ciò che fece notare Picasso, a modo suo, quando pose una etichetta reale sopra una bottiglia (disegnata) di Sze. Già Aristotele, nella *Poetica*, aveva sottolineato l'importanza di cogliere chiaramente sotto il profilo cognitivo la differenza tra realtà e finzione affinché la fruizione artistica si strutturi nelle modalità che le sono proprie. Questo punto è chiarissimo per ciò che attiene alle emozioni di cui facciamo esperienza nella relazione artistica: «le figure degli animali più spregevoli e dei cadaveri, che in natura non possiamo guardare senza disgusto,

⁴ Nietzsche 1872.

se vengono imitate con precisione, ci procurano piacere allo sguardo»⁵. Perché tale relazione sussista e sia efficace, si da permettere la fruizione artistica, lo spettatore deve avere una qualche consapevolezza dell'oggetto che è parte della relazione. In caso contrario sarebbe come se un bambino che gioca a cavalcare una scopa, facendo finta che si tratti di un cavallo, pensasse di cavalcare per davvero un cavallo. Non si tratterebbe di un gioco, ma di un equivoco.

Riassumendo possiamo dunque considerare la cosa in questi termini: l'arte ha tradizionalmente adottato tra i propri compiti quello di rappresentare la realtà. Sempre Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, ci pone sulla buona strada per individuare le caratteristiche e il significato della rappresentazione artistica. Una delle prime forme di rappresentazione di cui si conservi conoscenza ha a che fare con il sacro e consiste nell'idea che l'attore tragico sia il veicolo attraverso il quale il divino concretamente si presenta incorporandosi nell'attore. Dunque, in questo quadro, la divinità si *ri*-presenta, in uno spazio e in un tempo che sono umani. Un affinamento e un'evoluzione della pratica del teatro tragico ha poi permesso il parallelo affinamento del concetto e delle pratiche della rappresentazione: il dio non si incorpora in un corpo vivente, piuttosto il corpo dell'attore rimanda al nostro concetto della divinità. È in questo modo che la rappresentazione, ivi compresa quella artistica, opera uno scarto tra la realtà e la finzione propria dell'arte.

In questo quadro, sono certamente possibili incursioni della filosofia nei "territori" dell'arte e viceversa ma, nel complesso, i domini delle due discipline rimangono distinti. Ciò detto è pur vero che arte e filosofia condividono almeno una cosa: il fatto che entrambe rappresentano, pure in modi che sono tipicamente diversi, i loro contenuti. Questo è, a mio avviso, l'elemento che Wang Guangyi coglie e che lo riporta nel cuore dell'arte contemporanea.

La nuova arte contemporanea

L'interpretazione che Wang Guangyi offre del mondo contemporaneo, la sua particolare ispirazione, deve perciò essere riportata a questo contesto, a partire dall'idea secondo cui le «domande che fanno meditare sull'arte generano nuova arte» (*infra*, p. 103). Le idee non nascono dal nulla, piuttosto appartengono a una narrazione storica che ne favorisce lo sviluppo e la determinazione. Perciò ciascuna idea, anche la più originale, quella che esprime una rottura più evidente rispetto a tutto quanto l'ha preceduta, non può che derivare e essere intesa a partire dal significato generale di quella narrazione. Nel caso dell'arte tutto, anche le rotture più significative, non possono che essere e comprese nell'alveo della storia dell'arte. L'arte "contemporanea" è dunque legata alla storia dell'arte e, almeno nel caso di Wang Guangyi, si relaziona con questa nel segno della

⁵ Poetica: 48b 9-12.

continuità piuttosto che della rottura. In molti dei suoi lavori Wang Guangyi assume su di sé integralmente il legame con il passato espresso dalla storia dell'arte e, grazie a questa scelta, potenzia in modo significativo la portata rappresentazionale delle sue opere.

Proviamo a considerare qualche esempio. In moltissime opere Wang Guangyi attua questa strategia, ma due cicli mi sembrano particolarmente significativi al riguardo. Si tratta di *New Religion* e *Great Criticism*. *New Religion*, una serie di oli su tela, intende manifestamente porre l'accento sulla pervasività del sentimento religioso, che esiste anche là dove meno sospetteremmo. La religione, in questo senso è nuova, ma solo per quel che attiene alle sue forme di manifestazione, per il resto lo spirito che la muove è antichissimo. I soggetti sono leader politici – Mao (cfr. fig. 8, *Mao Zedong AO* e fig. 40 *Mao The Guide*), Lenin, Stalin –, leader spirituali – Cristo (cfr. fig. 41 *The Last Supper*, 2011) e papa Giovanni XXIII – e filosofi (Marx ed Engels). Il fatto che Wang Guangyi scelga per le opere del ciclo una resa particolare – l'effetto “negativo” della pellicola fotografica – serve a guidare la comprensione dello spettatore verso un significato preciso, sotteso da tutti i dipinti di *New Religion*. L'effetto negativo ha in primo luogo l'obiettivo di eliminare i particolari: di un viso, di un corpo, di un contesto, lasciando tuttavia oggetto della rappresentazione perfettamente riconoscibile. Si tratta dello stesso effetto che troviamo in *Last Supper* (2011), lavoro di aperta ispirazione leonardesca che, forse, per rendere compiutamente funambolico il gioco citazionista, Wang Guangyi avrebbe potuto intitolare *This is not Last Supper*, alludendo però all'opera warholiana piuttosto che all'originale di Leonardo. Il richiamo alla interpretazione di Warhol de *L'ultima cena* (1986) è senz'altro evidente; in un senso, Wang Guangyi radicalizza la visione warholiana rendendola ancora più potente. Warhol raddoppia la sua ultima cena, esattamente come accadrebbe nel caso in cui mettessimo l'una accanto all'altra due istantanee fotografiche, scattate in sequenza, e utilizza in modo estremamente espressivo i colori o meglio due tonalità cromatiche, il nero e il giallo. Il gioco del raddoppiamento della scena dipinta, oltre a richiamare l'idea della successione di due fotogrammi, insiste su evidenti allusioni metafisiche. In un mondo fortemente secolarizzato, come è quello che forma l'orizzonte culturale e artistico di Andy Warhol, non ha più senso parlare di monoteismo: i valori sono molteplici e gli dei si moltiplicano. E, soprattutto, in maniera meno netta che in *Last Supper* di Wang Guangyi, ma esprimendo esattamente il medesimo tipo di intuizione, Warhol sfuma i dettagli e i particolari dell'opera, per lasciare l'osservatore di fronte al peso e alla portata simbolica di quell'evento. Nella tradizione occidentale e cristiana, quella è la cena per eccellenza, l'artista non ha bisogno di ricorrere a strategie formaliste per richiamare quell'evento così come i suoi significati.

Impegnandosi in una poetica dal carattere ancora più apertamente simbolico, Wang Guangyi utilizza il colore – in questo caso il solo rosso – per rendere i contorni delle forme, degli oggetti e delle persone. L'opera, oltre che dei det-

tagli narrativi della figurazione, avrebbe potuto fare a meno anche del titolo: tale è la potenza del contorno di quelle figure, che l'artista avrebbe in ogni caso raggiunto il suo obiettivo. L'osservatore, almeno quello occidentale, non può infatti fallire il riconoscimento e il completamento della narrazione artistica. Ancora più di quanto non faccia Warhol, Guanygi sembra impegnarsi affinché la sua arte esibisca un carattere di anaffettività, in modo tale – almeno così mi pare – che l'attenzione dello spettatore sia tutta rivolta alla potenza del simbolico, ovvero a ciò che è rappresentato nell'opera, ai suoi significati.

Great Criticism (cfr. figg. 11-14), il ciclo che ha dato all'artista cinese notorietà mondiale, costituisce di fatto una potentissima variazione del medesimo carattere stilistico. Le opere di *Great Criticism* utilizzano una duplice cifra simbolica: adoperano alcuni dei più diffusi e potenti simboli del mondo occidentale (e qui, di nuovo, l'influenza del Pop di Warhol è evidente), e li accostano alle immagini utilizzate dalla propaganda politica cinese. Si tratta di contadini, soldati, lavoratori, raffigurati in modi standardizzati, dunque profondamente retorici e spogliati di qualsiasi cifra personale. Ancora più macabramente di quanto accade in *Last Supper*, i caratteri prendono il posto delle persone, e vengono presentati come potenze simboliche. In questo modo ciò che Wang Guanygi ottiene è la contrapposizione di due miti: il popolo, incarnazione dello spirito cinese, e l'individualismo incarnato nei simboli del mercato occidentale: «In my view, the central point I want to express in the Great Criticism series is the ideological antagonism that exists between western culture and socialist ideology. The significance of this antagonism has more to do with issues in cultural studies than simply art in and of itself»⁶.

Tuttavia mi pare di trovare in *Great Criticism* qualcosa di più della mera opposizione di due mondi. Piuttosto, l'effetto che sortisce da questa operazione è la creazione di una sorta di metamitologia, una sintesi di due mondi che nella visione di Wang Guanygi, e nella sua particolare reinterpretazione della Pop Art, arrivano a una sintesi di straordinaria potenza simbolica. Apparentemente, forse per evitare le costrizioni della censura, quella di Wang Guanygi è una decostruzione, svolta secondo le grammatiche dell'arte visiva, del mito del consumismo alimentato in particolare dalla cultura nordamericana. Tuttavia non credo che le scelte stilistiche, che sono quelle utilizzate dalla Pop Art, siano un elemento da sottovalutare anche sotto il profilo del significato incorporato nell'opera. Wang Guanygi si appropria di quello che è forse il linguaggio più noto dell'arte occidentale del Novecento per decostruire la cultura che l'ha prodotto: così facendo, però, pone la sua stessa arte nel solco di quella cultura, riconoscendone di fatto la supremazia. In qualche modo è anche possibile spingersi oltre e considerare *Great Criticism* come la costruzione di una nuova mitologia che ha le stesse

⁶ Wang Guanygi 2002: 28.

virtù e perciò stesso gli stessi vizi che appar tengono alla mitologia warholiana. Provo a spiegarmi meglio.

Torniamo a considerare il parallelismo tra Wang Guangyi e Andy Warhol. Le opere di Andy Warhol sono certamente perfetti esempi di come l'arte possa misurarsi in modo sagace e profondo con atteggiamenti e inclinazioni populiste. Warhol è stato l'artista universalmente noto per aver magnificato il populismo americano e per aver reso quel populismo una cifra interpretativa attraverso la quale leggere la realtà a lui contemporanea. E così *Mao* dipinto da Warhol nel 1973, rappresenta Mao Zedong, attraverso lo stesso stile pop con cui Warhol aveva eternizzato, rendendola icona, Marilyn Monroe. Se non esiste differenza tra una attrice e un leader politico come Mao – se cioè entrambi sono figure simboliche, in parte autori, in parte attori di due diverse mitologie culturali – l'artista può sottolineare questo aspetto, rappresentandoli attraverso la stessa cifra stilistica, il Pop, appunto. Probabilmente Warhol avrebbe potuto intitolare il suo ritratto, *Demythologizing Mao*. Questo è il Warhol decostruttore, ma Warhol è anche stato autor e di quella mitologia, mitologizzando la cultura di massa, ovvero la società americana del xx secolo. La sua straordinaria Coca-Cola, che è simbolo dello stile di vita nordamericano, è semplicemente perfetta così com'è e Warhol, forse proprio per questo, ha scelto di rappresentarla senza servirsi di alcuna ridondanza o ricercatezza stilistica. In qualche modo sembra che abbia voluto dire: «questa è la Coca-Cola, questa è l'America. Non c'è bisogno di aggiungere altro, entrambi sono semplicemente perfetti».

Wang Guangyi nel suo *Great Criticism*, pare avere un obiettivo simile a quello di Warhol: utilizza lo stile di Warhol per decostruire ciò che Warhol aveva mitologizzato e magnificato. Demitologizza il mitologizzatore. Detto questo, siamo certi che *Great Criticism* sia solo una grande operazione di decostruzione culturale e artistica? Una critica della cultura e del mercato occidentali? Non credo, e gli elementi di “disturbo” che Wang Guangyi dissemina così di frequente nei suoi lavori sono certamente le tracce da seguire per indirizzarci nella giusta direzione interpretativa e per farci comprendere a pieno la cifra della differenza, che è prima di tutto concettuale e semantica, che separa Wang Guangyi da Andy Warhol.

Allo stesso modo di come aveva fatto Andy Warhol con la cultura americana, Wang Guangyi sta mitologizzando la cultura cinese, giacché utilizza un modello narrativo che è esso stesso profondamente populista. In altre parole, l'arte di Wang Guangyi sta alla cultura cinese come quella di Warhol sta alla cultura occidentale, con in più un distinguo. Se Warhol riconosce nel mondo che mitologizza il migliore dei mondi possibili – che esemplifica un perfetto ideale di democrazia, quello nel quale tanto il Presidente degli Stati Uniti quanto il comune cittadino americano possono bere la stessa Coca-Cola – Wang Guangyi ci avvisa, servendosi degli elementi di disturbo che dissemina nelle opere (lettere, numeri, griglie: cfr., per esempio, fig. 10, *Hand-waving Mao Zedong with Black Square*, oppure fig. 13, *Great Criticism – Coca-Cola*), che la sua mitologizzazione, rimanda a un altro universo. Si tratta dell'universo “vero”, dello spazio del sacro in cui Wang Guangyi

vede la cifra del reale, ovvero l'origine e insieme il *télos* ultimo del mondo che sta mitologizzando, ma di cui sta anche definendo molto bene i confini.

Di tutti i grandi progetti di decostruzione ha dunque senso domandarsi in vista di quale fine sono stati intrapresi, dal momento che non c'è decostruzione che abbia senso o che sia qualcosa di più che un sofisma magari elegantissimo e sofisticato se non ha di mira un progetto ricostruttivo. Mi pare che la ricostituzione di Wang Guangyi abbia a che fare essenzialmente con la dimensione trascendentale e che anzi la decostruzione sia quasi un pretesto per richiamarci costantemente a quella dimensione, il che si capisce bene rifacendosi a quanto abbiamo notato in apertura riguardo l'origine dell'arte.

Se la dimensione propria e originaria dell'arte è quella del sacro, che gli sviluppi della rappresentazione hanno potuto declinare e attraverso tutti i possibili corpi delle opere, è chiaro che proprio quella trascendenza è ciò a cui l'artista guarda ed è certamente ciò a cui innanzitutto tende. Ma come fare – e si tratta in buona sostanza della stessa questione perfettamente intuuta da Kant – a rendere narrativamente e simbolicamente ciò che per posizione non può essere compreso attraverso gli strumenti della ragione, ovvero ciò che sfugge a qualsiasi tentativo di incorporamento? Kant ci ricorda che la cosa in sé è un concetto limite, in altre parole, l'orizzonte che demarca e definisce la possibilità stessa dell'essere e dell'agire umano. Al di là di quel limite possiamo intuire l'esistenza di un dominio sconfinato e fondamentale per le nostre vite, ma incarnare e concretamente quel dominio, renderne i significati in un corpo concreto questa è una operazione che si situa proprio al confine di ciò che possiamo o non possiamo fare. Per questo Wang Guangyi ricorre così spesso a quegli strumenti grafici e simbolici che interrompono, occludendola, la presenza di un dato percettivo, oppure rimandano a una presenza che si dà solamente attraverso l'assenza come nel caso del lenzuolo della Sindone (cfr. fig. 46, *Holy Sindone*, 2013). La Sindone di Wang Guangyi non porta nemmeno più traccia del corpo, o, meglio, tra le pieghe del panno forse la traccia è conservata, ma l'artista sembra dirci che non vale la pena di andare a cercarla: tutto quello che avremmo modo di vedere è in buona sostanza soltanto la traccia dell'umano, qualcosa che ci riporta a ciò che fu un corpo. Lo spazio dell'umano e quello della trascendenza sono delimitati da confini difficilmente permeabili: se dovessimo dire, si tratta di confini simili a pareti solide e spesse, costruite con sacchi di iuta (cfr. fig. 43, *Things in Themselves*, 2012). È impensabile riuscire ad aggirare quelle pareti, ma forse sforzandoci e ingegnandoci potremo riuscire a carpire qualche spiraglio di luce che attraversa la tela ruvida. In fondo, Wang Guangyi ci sta dando lo stesso suggerimento che già ci aveva offerto Platone: se non possiamo godere del mondo vero osservandolo in piena luce, almeno dobbiamo impegnarci a ricavarne qualche vestigia ricomponendone quei frammenti che giungono a noi attraverso le sue ombre.

Bibliografia

AA. VV.

– 2002, *Wang Guangyi*, Hong Kong, Timezone 8 Publisher

Aristotele

– *Dell'arte poetica*, a c. di C. Gallavotti, Milano, Mondadori, 1974

Goldie, P. e Schellekens, E.

– 2007, *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford, Oxford University Press

Hegel, G.W.F.

– 1807, *Phänomenologie des Geistes*, Bamberg, Würzburg; tr. it. di V. Cicero, *Fenomenologia dello spirito*, Milano, Bompiani, 1995

Nietzsche, F.

– 1872, *Geburt der Tragödie*; tr. it. di S. Giannetta, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, Milano, Adelphi, 1977

Paparoni, D.

– 2013, *Wang Guangyi: Words and Thoughts, 1985-2012*, Milano, Skira

Leonardo Caffo
LOGICI E PROFETI:
OCCIDENTE E ORIENTE IN WANG GUANGYI

Abstract

In this article, I take as a starting point the work of Wang Guangyi so as to analyze some differences of principles and parameters between Eastern and Western philosophy that the artist tries to integrate in favor of a speculative dimension able to open a dialogue between such different paradigms. By analyzing some of the most important theoretical concepts of Wang Guangyi, such as the “principle of directionality” and the “situational logic”, I develop the philosophical implications of his artistic work in the light of a different sociological theory of philosophy that integrates the classic distinctions (analytic/continental; east/west), overcoming them.

Even if people claim to be messengers bearing a Divine revelation, that does not dispense them from giving reasoned answers to serious enquirers.

P. T. Geach *Reason and argument*, 1975.

Talk about rationality can get very confusing unless the things with which rationality deals are also included.

R. Pirsig, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*, 1974.

Si fa presto a dire “filosofia”. Una delle questioni più ignorate, a proposito della sociologia della filosofia, è sicuramente quella riguardante la differenza sostanziale che esiste tra i filosofi di casa nostra, chiamiamoli “occidentali”, e i filosofi orientali. Convinti, spesso in modo davvero ingenuo, che il problema sia il confronto tra filosofia analitica e continentale, come se l’unica parte di mondo illuminata dal sole fosse quella che si estende dagli Stati Uniti all’Europa, dimentichiamo intenzionalmente quella che è di gran lunga la parte culturale

più articolata e complessa della conoscenza umana. In tal senso, va da sé, la globalizzazione ha sicuramente aiutato ma i dipartimenti di filosofia occidentali, quando non se ne occupano per puro caso, rimangono sostanzialmente estranei a tutto l'apparato di conoscenze della filosofia orientale¹. In questo senso l'arte, come spesso accade, riesce ad anticipare un movimento a cui ancora la filosofia non si è interessata del tutto: quello del dialogo, integrativo e critico, tra i due diversi sistemi di pensiero. Sarò lapidario: Wang Guangyi è esattamente questo. Tutta la sua arte e la sua riflessione, corda tesa tra san Tommaso e lo Zen, e tra l'ermeneutica e il taoismo, è il tentativo di tratteggiare un percorso comune e dialogico. Ma facciamo un passo indietro.

Logici e profeti

Seguendo uno stereotipo diffuso la filosofia occidentale nasce con il *lógos* – attraverso il motto euclideo «quod gratis asseritur gratis negatur» – di cui, non a caso, la filosofia analitica contemporanea, che altro non è che la naturale prosecuzione di questo stile di pensiero², è ancora portatrice convinta. Dall'altro lato del mondo, invece, come spiega magistralmente Anne Cheng nella sua monumentale *Histoire de la pensée chinoise*³, il pensiero filosofico orientale nasce da una maggiore attenzione alle intuizioni, al mistico e alla dimensione corporea. Non si tratta di dire cosa sia meglio o peggio: è sulla differenza, spesso frutto di incomunicabilità, su cui è necessario soffermarsi. Allo stato attuale, non a caso, se la filosofia occidentale tende sempre più a ibridarsi col pensiero scientifico al contrario, in oriente, spesso diventa quasi impossibile scindere filosofia e pensiero religioso. Mi ricordo che quando andai nelle scuole per monaci di Chiang Mai (เชียงใหม่) al nord della Thailandia, spesso i luoghi in cui si insegnavano i precetti del buddismo erano definite “scuole di filosofia”. Del monito dell'accademia platonica, «non entri chi non conosce la geometria», non può esserci nessuna traccia in questo lato del mondo e la divisione ha creato due diversi tipi di atteggiamenti: da un lato, il filosofo occidentale, che considera la filosofia orientale alla stregua dell'alchimia prima dell'invenzione della chimica mentre, dall'altro, il filosofo orientale che vede nei marchingegni argomentativi della filosofia nostrana il miglior modo per perdersi la complessità della natura concentrandosi sugli effetti piuttosto che sulle cause. Non che siano mancati, seppur sporadici, i tentativi di integrazione: basti

¹ Si veda per esempio Marconi 2014 in cui la dettagliata analisi dello stato dell'arte della filosofia, infatti, prende in esame soltanto ciò che è accaduto in occidente come se, dall'altra parte del mondo, la filosofia non si fosse mai diffusa.

² La filosofia continentale è invece il punto di rottura: non a caso, come vedremo, certe sue istanze sono assai più simili ai precetti generali della filosofia orientale.

³ Cheng 1997.

pensare all'epistemologia della complessità⁴, da Fritjof Capra col suo *The Tao of Physics* – «l'idea di “partecipazione invece di osservazione” è stata formulata solo recentemente nella fisica moderna, ma è un'idea ben nota a qualsiasi studioso di misticismo. La conoscenza mistica non può mai essere raggiunta solo con l'osservazione, ma unicamente mediante la totale partecipazione con tutto il proprio essere»⁵ – fino a Humberto Maturana e Francisco Varela. Ma si tratta quasi sempre di tentativi da parte di scienziati. Il dato contemporaneo è, allo stato dei fatti, abbastanza chiaro: ci sono due filosofie, incomunicabili tra loro, e l'una pensa dell'altra che non vi sia spazio per entrambe. Qui, in questa intercapedine di apparente incomunicabilità, comincia la storia di Wang Guanygi.

Oriente e occidente in Wang Guanygi

Wang Guanygi, per la sua personale vicenda, sembra essere l'inverso del nostro Tiziano Terzani. Il “classico” occidentale attirato dall'oriente in maniera tale da farne ragione di vita è ser vito, in modo uguale e contrario, quando osser viamo tutta la sua pr oduzione. Dall'epoca dell'*Northern Artists Group*, fino a *Post-Classical* (cfr. fig. 4), passando per *Great Criticism* (cfr. figg. 11-14) e attraverso *Under the Sky, Rivers and Mountains*, Wang Guanygi sembra lavorare come un operaio intento a ricucire la cesura oriente/occidente dopo che, paradossalmente, la violenza della S econda guerra mondiale (al centr o dei suoi inter essi) aveva aiutato a rimettere in comunicazione i due lati del mondo. Cosa c'entra, questa è la domanda giusta da porsi, la filosofia in questo contesto? Lasciando da parte, non essendo lo scopo di queste pagine, che il lavro degli artisti contemporanei è quasi sempre orientato da una speculazione filosofica progressiva⁶ – Wang Guanygi sfrutta la filosofia in modo del tutto particolare e privilegiato. La speculazione filosofica che orienta il suo lavoro è un ibrido tra oriente e occidente, dalla mistica cristiana di Agostino e Tommaso, fino al pensiero zen che taglia trasversalmente le diverse culture filosofiche asiatiche. La capacità di dialogo si vede nell'incontro con la massima espressione dell'arte occidentale, nel senso che ne è allo stesso momento degenerazione e culmine, ovvero con Andy Warhol. L'arte di Warhol è l'ordinario esposto alla pubblica contemplazione: non c'è niente di cui stupirsi perché si tratta, piuttosto, di una giustificazione dell'ovvio. In questo senso c'è una sottile linea che corre, attraverso i secoli, che lega la filosofia come pratica razionale e l'arte dell'ordinario di Warhol – una forma ordinaria di “bellezza”, la “bellezza” delle masse – che è l'*analogon rationis* della teoria dell'argomenta-

⁴ Parlo diffusamente di questo tentativo di integrazione in Caffo 2011.

⁵ Capra 1975 (tr. it. 1982: 161).

⁶ In tal senso Andina 2012 offre un'ampia giustificazione di questo lavoro dell'arte orientato dalla filosofia.

zione: un pensare che sia uguale per tutti. Proprio Wang Guangyi definisce, per analogia, l'arte di Warhol come "logica formale"⁷, infinitamente duplicabile e seriale, volta a dare al bello una dimensione estetica che è quella della matrice e della riproducibilità tecnica di cui parlava Walter Benjamin. In questo la filosofia occidentale alberga, come un'ombra, dietro tali logiche: strutture argomentative infinitamente riproducibili, sillogismi in diverse figure, si celano dietro argomenti in cui l'originalità è spesso vista come un vizio, piuttosto che come un merito. Ma Wang Guangyi non ha lo sguardo dell'orientale che denuncia la mancanza del mistico dinnanzi al *modus operandi* dell'occidente: la sua forza risiede nel vedere il mistico dietro il formale. Quello che in molti sostengono fece in filosofia Ludwig Wittgenstein, uncinando sapientemente le due dimensioni, prima di esser fagocitato dal pensiero dominante che lo considera niente più che un filosofo del linguaggio. L'obiettivo di Wang Guangyi è quello di accoppiare alla "logica formale" dell'arte e filosofia occidentale una "logica situazionale" caratterizzata da una maggiore "componente umana" – quella che lui crede essere ancorata allo spirito dello Zen. Per essere più chiari: Wang Guangyi sostiene che l'ermeneutica non possa mai essere rimossa neanche dinnanzi alla serialità formale dell'occidente e, in tal senso, vede in certi filosofi continentali come Gilles Deleuze un buon ponte per connettere le due dimensioni⁸. Sta qui, nella connessione tra Gadamer e Beuys, attraverso il pensiero del Buddha, che Wang Guangyi costruisce il suo lavoro: innanzitutto contrapponendo a entrambi i blocchi, seppur sterzati, della filosofia orientale/occidentale alcuni paletti che consentano il dialogo. Alla predominante dimensione logico-formale dell'occidente, Wang Guangyi risponde sostenendo che non tutto può essere spiegato razionalmente ma, non per questo, risulta essere meno importante o filosoficamente interessante (e qui torna Wittgenstein, dall'ultima proposizione del *Tractatus* verso la sua svolta delle *Ricerche*). Alla filosofia orientale, invece, Wang Guangyi impone di uscire dalla dimensione del soggettivo, e dunque dell'inesplicabile per definizione, per provare a fare discussioni generali e comprensibili al di là della prospettiva in prima persona. Il "popolo" è per Guangyi ciò che consente, a partire da queste due critiche, una prospettiva unitaria: questo perché, sempre come spiega bene Anne Cheng, nel pensiero orientale (specialmente cinese) la dimensione politica e quella filosofica non sono mai divisibili. Il concetto di "popolo" per Wang Guangyi è come il concetto di "differenza" in Derrida: una specie di lente attraverso cui leggere tutto il contemporaneo. Il popolo, nella sua azione positiva (per questo

⁷ Nel suo dialogo con Yan Shanchun *Sapere oscuro, misticismo e arte* pubblicato in questo fascicolo (*infra*, p. 93).

⁸ Tra i più autorevoli sostenitori della tesi c'è Brian McGuinness che mette in risalto la dimensione mistica del filosofo viennese nella cura antologica della sua corrispondenza: Wittgenstein 2008.

⁹ Riferendosi soprattutto alla prospettiva ontologica di Deleuze che lo spinge a criticare i principi di identità nelle loro diverse articolazioni: Deleuze 1968.

Wang Guangyi tiene a distinguerlo dal concetto di “ massa”), è esattamente ciò che consente di coniugare la dimensione esoterica tipica dell’oriente con quella essoterica tipica dell’occidente. Senza una struttura comune infatti il popolo, e la cura di esso che attraverso Mao Zedong Wang Guangyi considera fondamentale, risulta impossibile – ma senza la comprensione delle differenze individuali che rendono, di fatto, ogni riproduzione una generazione di differenze, anche il concetto stesso di arte, che ad altro non mira che al popolo, diventa oscuro. Proprio il popolo consente di comprendere, infatti, perché non solo la filosofia, ma più in generale la conoscenza umana, necessitano di una dimensione che sia tanto razionale che spirituale. Da un lato il popolo è inconscio collettivo: la questione dei suoi diritti, dell’etica o dell’amministrazione del sociale, non può che beneficiare della ragione in stile occidentale come spirito guida. Ma, d’altra parte, qui il senso del *Great Criticism* di Wang Guangyi, il popolo è misticismo puro: gli sciamani o le grandi religioni, fondate su argomenti improbabili e non validi, che orientano le azioni di milioni di persone, ne sono la prova. Le lattine di Coca Cola di Warhol possono sembrare niente più che oggetti di consumo mentre sono, qui il mistico dietro l’ordinario, espressione di un’agire collettivo immenso che rimane, teorie della realtà sociale a parte, qualcosa di davvero inspiegabile senza fare appello a una dimensione sacrale. Questo innesto di misticismo e ordinario è quello che Wang Guangyi definisce ibridazione tra “utopismo” e “feticismo” ma che è, al di là del suo appiglio specifico, una specie di bussola per provare a far dialogare tradizioni profondamente diverse.

L’oriente in casa propria

Tutte le volte che l’oriente appare nella storia della filosofia nostrana è un fulmine, momentaneo, nella vita di qualche filosofo. Tutti sanno in modo approssimativo che molti dei concetti di Arthur Schopenhauer, tipo il Velo di Maya, o di Friedrich Nietzsche¹⁰ col suo eterno ritorno, altro non sono che un saccheggio (spesso maldestro) di concetti del senso comune orientale, ma di comprensione profonda del significato di un paradigma che è davvero diverso e difficile prendere nota. Se si vive o si visitano alcuni stati orientali, meno piegati dal colonialismo capitalista occidentale, non è difficile capire che siamo dinanzi a un mondo strutturalmente concepito con logiche differenti dalle nostre: la lentezza è un valore, la contemplazione un’arte, il riposo un’attività, la preghiera una pratica razionale, la natura un essere vivente (qui a saccheggiare e fu, per esempio, il “nostro” Spinoza e, molto più avanti, Henry David Thoreau)... e si

¹⁰ Proprio la critica al formalismo e all’ossessione per la logica di Nietzsche è tipica di questa sua contaminazione del pensiero orientale con le idee (seppur criticate) kantiane della *Critica della ragion pratica*: fare spazio alla fede laddove la ragione non può condurre. Su questo punto si veda l’analisi di Ferraris 2014b: 124-126.

potrebbe continuare elencando normalità che, in casa nostra, sono dei veri e propri paradossi. Se non si passa dall'oriente non si comprende perché la psicanalisi freudiana non ha potuto attecchire in Asia, per quali ragioni il cristianesimo è spesso considerato come egoismo istituzionalizzato, quali sono le ragioni per cui gli animali sono spesso rispettati come persone, e via dicendo. L'integrazione, e non l'assimilazione a-critica, è uno degli scopi della filosofia futura se non si vuole, come già capita di continuo, parlare delle stesse cose, nello stesso modo, cambiando qualche virgola. La "barba di Platone" di cui parlava Alfred North Whitehead non è una constatazione ma una minaccia, seria, di cui migliaia di filosofi, intenti a ragionare sui quantificatori esistenziali come se fossero l'unico senso della vita, non hanno ancora preso coscienza. Wang Guangyi non è un filosofo di formazione, va da sé: ma grazie alla speculazione filosofica sull'arte può essere utilizzato come segnavia. Le sue tesi filosofiche sono spesso desuete, esattamente come talvolta lo sono tesi artistiche dei filosofi, ma la sua capacità e attenzione verso il dialogo oriente/occidente sono immense e necessarie. Nel *Il Giusto mezzo*, uno dei *Quattro Libri* del canone confuciano, è conservato un aforisma amato da Wang Guangyi che dà il senso di questo lavoro: «persegui grande profondità insieme a meticolosa minuzia: solo così puoi raggiungere le vette della sapienza perseguendo i giusti fini». Recentemente Maurizio Ferraris ha parlato di *Filosofia Globalizzata* (Ferraris 2013), e il senso di questo aforisma di Confucio pare esserne un'anticipazione: un pensiero filosofico che pur non perdendo di vista la minuzia argomentativa sviluppata nei millenni dal canone occidentale riesca, contemporaneamente, a non diventare un mezzo senza un fine¹¹ continuando nell'osservazione della natura nel modo più profondo possibile. Questa integrazione, secondo Wang Guangyi, è possibile nella misura in cui si sappiano cogliere i punti di forza degli avamposti dei diversi paradigmi che, al di là di oriente e occidente, sono quelli che oppongono in modo funzionale due tipi di intelligenze e capacità: ragione ed emotività. Guangyi sintetizza il suo percorso attraverso la personale integrazione tra lo scultore italiano del Seicento Gian Lorenzo Bernini e il pittore francese del XVIII secolo Jean-Baptiste-Siméon Chardin – in quello che definisce essere intersezione tra "splendida follia" e "sacra semplicità". Si tratta, infine, di comprendere che la razionalità – elevata come unico metodo conoscitivo dalla filosofia occidentale – ha dei suoi analoghi ed è, dunque, non l'unica ma soltanto una delle cartografie utili per orientarsi all'interno della realtà. Guangyi ragiona, più volte, per esperimento mentale: se fossimo davvero dentro la caverna platonica¹² – quale tipo di conoscenza può portare le persone all'esterno? Se vivessimo tutti al suo interno, dunque, dovremmo forse credere nelle nostre percezioni attuali senza farci troppi problemi e considerare il valore dell'intuizione: perché, anche se la caverna non è la

¹¹ In tal senso rimando all'analisi di Giorgio Agamben (Agamben 1996).

¹² Lo fa sempre nella conversazione con Yan Shanchun in questo fascicolo (*infra*, p. 93).

realtà, rimane tuttavia l'unico sistema di riferimento di cui spesso disponiamo. Se la filosofia occidentale, dunque, ha aiutato Wang Guangyi a comprendere la realtà, quella orientale, di contro, gli ha permesso di provare a capire la *nostra* realtà. Non si tratta di riproporre lo scontro tra un postmoderno antirealista e un contemporaneo realismo¹³ quanto, se si vuole, di comprendere che proprio il fatto che la realtà esista implica che vada interpretata. Quello che Wang Guangyi definisce “principio della direzionalità”: ogni cosa è diversa a seconda della luce che il sole le dedica. E ogni cosa illuminata si manifesta diversamente a seconda dell'apparato percettivo che ne osserva le sfumature¹⁴. L'oriente è il regno filosofico della contemplazione delle apparenze soggettive, mentre l'occidente è la ricerca della struttura di base comune che chiamiamo “realtà”. Secondo Wang Guangyi, che in tal senso ha orientato il suo lavoro artistico, l'occidente ha prodotto un pensiero filosofico imponente per esattezza logica e capacità d'astrazione: ma tutti i pensieri che rimangono esclusivamente sul piano della logica e dell'astrazione sono privi di significato. L'artista che usa il suo corpo per dar forma alla sua mente è questo punto di incontro, questo spazio di interazione e intersezione, oltre che bussola per i filosofi contemporanei. Forse, per dirla tutta, bastava comprendere il titolo di un celebre romanzo di Jane Austen – *Ragione e sentimento* – che sembra riassumere la prospettiva concettuale di Wang Guangyi oltre che il dialogo tra paradigmi. O forse è necessario comprendere che pensare non è (solo) un mestiere, ma un modo di stare al mondo. Come ogni modo, altro non è che *un modo*: aprirsi a pensieri diversi, per storie, geografie, e premesse concettuali rimane, a mio avviso, il compito più importante per la riflessione filosofica futura anticipata, ancora una volta, dall'arte. Le immagini vincono ancora sulle parole, come ha capito Wang Guangyi, e come la riflessione orientale trasmette, silenziosamente, da millenni.

Il miglior modo per capire la realtà è attraverso i sentimenti, l'intuizione, non attraverso l'intelletto. L'intelletto è limitato.

Tiziano Terzani, *Un altro giro di giostra*

¹³ Non si può, in tal senso, che rimandare all'analisi di Ferraris 2014a.

¹⁴ Si tratta dell'antica questione dei mondi-ambiente o Umwelt originariamente affrontata da Uexküll 1909.

Bibliografia

Agamben, G.

– 1996, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringheri

Andina, T.

– 2012, *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Roma, Carocci

Caffo, L.

– 2011, *Azioni e Natura umana: un breve viaggio tra complessità e filosofia della vita*, Rimini, Fara Edizioni

Capra, F.

– 1975, *The Tao of Physics*, Berkeley, Shambhala Publications; tr. it. *Il Tao della fisica*, Milano, Adelphi, 1982

Cheng, A.

– 1997, *Histoire de la pensée chinoise*, Seuil, Éditions du Seuil; tr. it. *Storia del pensiero cinese*, Torino, Einaudi, 2000

Deleuz e, G.

– 1968, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France; tr. it. *Differenza e ripetizione*, Bologna, il Mulino, 1972

Ferraris, M.

– 2013, *Filosofia globalizzata*, a c. di L. Caffo, Milano-Udine, Mimesis

– 2014a, *Introduction to New Realism*, London, Bloomsbury

– 2014b, *Spettri di Nietzsche*, Parma, Guanda

Geach, P.T.

– 1975, *Reason and Argument*, Oxford, Oxford University Press

Marconi, D.

– 2014, *Il mestiere di pensare*, Torino, Einaudi

Pirsig, R.

– 1974, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*, New York, Morrow; tr. it. *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, Milano, Adelphi, 1981

Uexküll, J. von

– 1909, *Environment [Umwelt] and Inner World of Animals*, in G.M. Burghardt (ed.), *Foundation of Comparative Etology*, New York, Van Nostrand Reinhold: 222-245

Wittgenstein, L.

– *Wittgenstein in Cambridge: Letters and Documents 1911-5*, ed. by Brian McGuinness, London, Blackwell, 2008

Elio Cappuccio
LA “COSA IN SÉ” DI KANT TRA CINQUEMILA SACCHI DI JUTA

Abstract

Paraphrasing St. Thomas, for whom philosophy as natural reason plays an ancillary role with regard to theology, Wang Guangyi believes that art is ancillary to theology. These beliefs do not imply adherence to a particular faith. His opening to the mystery, however, does not lead Wang Guangyi to a reality fully defined on the metaphysical level. He declares to be driven by the quest for the divine and, at the same time, he proclaims himself a nihilist. This statement is only apparently contradictory, since he connects the unknowability of the divine with concepts related to Buddhism and Taoism.

Cinquemila sacchi di juta pieni di riso, disposti in modo da ricoprire interamente le pareti della sala del Today Art Museum di Pechino, si innalzano fino al soffitto. Si sovrappongono l'un l'altro, riducendo gradualmente l'area della sala fino a raggiungere la forma di un imbuto. Nell'aria aleggia lo spirito di Kant. L'installazione, realizzata da Wang Guangyi nel 2012, dal titolo *Things-In-Themselves*, prende spunto dal ricordo dei suoi anni al College, quando l'artista lavorava per brevi periodi nei granai (cfr. fig. 43).

Superato l'impatto visivo si è portati istintivamente a toccare i sacchi come se il tatto potesse fornire ulteriori elementi di comprensione. L'insieme si percepisce anche attraverso l'odore tipico della juta e quello, meno consueto, del riso. Quel che si coglie non è solo la superficie dei sacchi e siamo dunque orientati a procedere oltre quel che vediamo, in direzione di qualcosa di cui non abbiamo piena consapevolezza. In questa, come in altre opere, Wang Guangyi contrappone a ciò che è visibile una realtà altra che sfugge a una precisa definizione. Non si tratta della classica dicotomia, tutta occidentale, tra conoscenza sensibile e conoscenza intelligibile. A spingerci oltre il visibile sono il tatto e il fatto, non la ragione astratta.

La scelta di Wang Guangyi di riprendere nel titolo dell'installazione il concetto kantiano di *Cosa in sé* trova i suoi presupposti teorici nel principio secondo cui il pensiero umano tende a oltrepassare i limiti dell'immediatezza empirica.

Wang Guangyi si è esercitato, durante i suoi anni all'Accademia, sulle nature morte di Chardin che, a suo avviso, esprimono, oltre a ciò che si offre alla vista, l'essenza degli oggetti rappresentati sulla tela. Chardin, secondo Wang Guangyi, giungeva a sacralizzare la realtà quotidiana, avvicinandosi, con la sua pittura alla *Cosa in sé*. Wang Guangyi non si propone però di mostrarci l'assolutezza delle essenze. Si potrebbe dire che non dipinge una forma, ma il principio dinamico che anima tutte le cose. Egli non dimentica, seguendo Kant, che l'intelletto non può fare a meno dei dati empirici, e che, quando vuole oltrepassare i limiti del sapere e scientifico, rischia di naufragare nel mare pieno di nebbie e di insidie della metafisica.

La *Cosa in sé* è per Kant un concetto limite e non un archetipo come le idee di Platone, che rappresentano le essenze eterne e stabili di cui la realtà sensibile è solo copia. Non si tratta di una sostanza che costituisce l'essenza dei fenomeni: nel momento in cui, nell'installazione *Things-In-Themselves*, l'artista sceglie di privilegiare l'olfatto per procedere oltre l'immediatezza dei sacchi che si offrono allo sguardo, il suo itinerario verso l'invisibile principio dinamico del divenire segue un metodo in cui conoscenza empirica e tensione metafisica si integrano.

Wang Guangyi accoglie sollecitazioni filosofiche talora in conflitto tra loro, che trovano nel suo lavoro uno spazio di dialogo. Si riconosce nella concezione aristotelico-tomista secondo cui non vi è nulla nell'intelletto che prima non sia stato nei sensi («nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu»). Secondo questo presupposto la conoscenza muove dall'esperienza sensibile anche quando vuole innalzarsi verso il trascendente, che non può tuttavia essere tematizzato seguendo i canoni della ricerca empirica. Egli afferma così che l'opera d'arte ha in sé quella stessa aura di mistero che impedisce di coglierla sul piano concettuale la verità di fede.

Wang Guangyi ritiene che mentre l'artista, per realizzare l'opera, prende spunto dalla realtà che lo circonda, il teologo per dare una spiegazione del principio primo, risale dalle creature al creatore. Nel corso del Rinascimento italiano la creazione artistica è stata associata alla creazione divina. Nel fare propria questa visione del mondo Wang Guangyi sostiene che l'artista si trova dinanzi a forme di rivelazione di cui non può coglierne pienamente il senso. In questa direzione, la sua ricerca incontra il pensiero di S. Tommaso, che mette in relazione la ragione naturale, che dagli effetti giunge alla causa prima, con la conoscenza superiore che l'uomo può raggiungere quando è illuminato dalla fede.

Il tema della fede, costante nel suo lavoro, è particolarmente evidente in una installazione del 2002, *Sacred Object* (fig.42), costituita dai seicento strati di tela cerata che, accumulandosi sul pavimento, formano un parallelepipedo lungo circa dieci metri, alto uno e venti e largo ottanta centimetri. Qui la tela cerata rimanda alle pergamene, ma anche alle tavolette cerate sulle quali nel mondo antico si incideva con lo stilo. Sovrapporre le tele, creando una successione di strati, l'uno sull'altro, esprime la sedimentazione del sapere e accumulato attraverso la scrittura nel corso del tempo. Nel progetto originario di *Sacred Object* l'artista aveva previsto di imprimere sulla superficie, con sabbia e cemento, un passo scritto a mano in lingua greca del Vecchio Testamento.

La versione in greco del Vecchio Testamento realizzata ad Alessandria d'Egitto nel III secolo a. C. manifestava la volontà di esprimere concetti ebraici in una lingua che portava con sé una diversa concezione del mondo. Faceva cioè parlare Gerusalemme con la lingua di Aene. Wang Guanyì ha scelto di utilizzare concettualmente questo testo sacro per la sua capacità di esprimere simbolicamente il sincretismo che stava alla base del dialogo tra lingue e concezioni del mondo diverse. In altre parole la traduzione del testo, dall'ebraico al greco, era una risposta pacifica ai fautori dello scontro di civiltà. La *Bibbia dei settanta*, da cui questa citazione proviene, si proponeva infatti di venire incontro all'esigenza di quanti volevano accostarsi ai testi sacri nella lingua che realmente parlavano. Con l'installazione *Sacred Object* Wang Guanyì ha messo in luce che ogni testo sacro, al di là dell'esperienza religiosa in cui si colloca, esprime l'esigenza di una trascendenza che supera ogni inconciliabile divisione. Afferma così che l'aspirazione umana alla trascendenza può costituire un elemento unificante rispetto alle singole tradizioni religiose o politiche, che rischiano spesso di radicalizzare la loro dimensione identitaria.

A interessare Wang Guanyì è il fatto che nel mondo antico la contaminazione tra grecità, giudaismo e culture mediterranee consentì di creare un universo comune a popoli e tradizioni diverse. Volendo estendere al contesto attuale la contaminazione tra ebraismo e grecità, egli ha eliminato il passo dell'Antico Testamento riportato sulla superficie dell'opera, sovrapponendovi altri fogli cerati. Questi fogli accatastati divengono delle mappe del mondo che, rimescolandosi, danno vita a una contaminazione fertile che rimanda a sua volta a un orizzonte metafisico, in cui il sacro si manifesta come un luogo di confronto e di dialogo, non di conflitto.

Parafasando S. Tommaso, per il quale la filosofia intesa come ragione naturale svolge un ruolo ancillare nei confronti della teologia, Wang Guanyì ritiene che l'arte sia ancella della teologia. Queste convinzioni non implicano l'adesione a una fede determinata. L'apertura al mistero non conduce però Wang Guanyì a una realtà pienamente definita sul piano metafisico. Si dichiara animato dalla ricerca del divino e, al tempo stesso, nichilista. Questa affermazione è solo apparentemente contraddittoria dal momento che egli collega l'inconoscibilità del divino con concetti legati al Buddhismo e al Taoismo. In tale direzione si può cogliere il riferimento al pensiero di S. Tommaso, ma anche alle *Confessioni* di S. Agostino e alla teologia negativa di Dionigi Areopagita, secondo cui l'intelletto umano è inadeguato a comprendere il divino: di Dio, che rappresenta l'alterità assoluta, si può dire solo ciò che non è. Plotino, che è presente nelle riflessioni di Wang Guanyì, della pretesa umana di comprendere l'Uno diceva che «Dobbiamo andarcene in silenzio e, messi in imbarazzo dai nostri argomenti, sospendere ogni ricerca»¹.

La sensibilità neoplatonica rivive nella teologia negativa di Dionigi che, nella sua *Teologia Mistica*, scrive: «Noi preghiamo di trovarci in questa tenebra luminosissima e mediante la privazione della vista e della conoscenza poter vedere e

¹ Plotino, *Enneadi*, VI 8, 11; tr. it. di G. Reale e R. Radice, Milano, Rusconi, 1992.

conoscere ciò che sta oltre la visione e la conoscenza con il fatto stesso di non vedere e di non conoscere»².

L'impossibilità di giungere e attraverso la conoscenza concettuale al principio originario è una costante dell'esperienza religiosa che Wang Guangyi ha ritrovato nel *Tao Te Ching*: «Le manifestazioni della grande Virtù procedono unicamente dalla Via. La Via è qualcosa di assolutamente vago e inafferrabile»³. Non v'è nulla di vero in nessun luogo, scrive un maestro zen cinese dell'VIII secolo dell'era cristiana, «perché il vero non può essere visto. Se dite di vedere il vero, quel che vedete non è vero»⁴. L'inafferrabilità che evoca il nulla spinge a un cammino ascetico che non potrà mai giungere a una meta in quanto, come sostiene Nietzsche pensando ad Anassimandro, l'indeterminazione dell'unità suprema del divenire può essere indicata solo in termini negativi ed essere considerata sullo stesso piano della *Cosa in sé* kantiana⁵. In questa direzione la *Cosa in sé*, al di là delle intenzioni di Kant, esprime l'impossibilità, per l'uomo, di dar forma all'origine: l'artista, come dimostra l'installazione *Things-In-Themselves*, aggiunge agli strumenti del filosofo la concretezza di oggetti che si offrono alla vista, al tatto, all'olfatto. L'indeterminazione dell'origine non evoca la sostanza, ma il concetto di vuoto, che caratterizza la peculiarità del concetto di nichilismo così come viene elaborato da Wang Guangyi.

Nel corso del Novecento i filosofi della scuola di Kyōto, Nishida Kitaro in particolare, hanno cercato di riflettere sul concetto buddhista di vuoto (*Sunyata*), accogliendo le sollecitazioni che provenivano dal pensiero occidentale, con particolare riferimento ad alcuni temi heideggeriani. Per Nishida Kitaro la differenza fondamentale fra Oriente e Occidente, dal punto di vista metafisico, risiede nel fatto che l'Occidente ha considerato l'essere come fondamento della realtà «e l'Oriente ha adottato il nulla come fondamento. Tali prospettive possono essere concepite, rispettivamente, come realtà in quanto forma e realtà in quanto priva di forma»⁶. Da qui l'interesse di questi pensatori per quelle espressioni di misticismo che, in Occidente, hanno tematizzato l'indicibilità di Dio.

Per un altro filosofo della Scuola di Kyōto, Ueda Shizuteru, vi sono evidenti consonanze fra la rinuncia del buddhismo Zen a dar forma all'assoluto e la teologia negativa di Eckhart⁷. Quando Wang Guangyi evoca la *Cosa in sé*, che si colloca fuori dalla conoscenza sensibile e dal sapere fisico-matematico, indica l'ineffabilità

² Dionigi Areopagita, *Teologia mistica*, II, 1025 B; tr. it. di P. Scazzoso, Milano, Rusconi, 1983.

³ *Tao Te Ching*, XXI; tr. it. di J.J.L. Duyvendak, Milano, Adelphi, 1994.

⁴ D.T. Suzuki, *Manuale di buddhismo zen*, 1974; tr. it. Roma, Ubaldini Editore, 1976: 65.

⁵ F. Nietzsche, *La filosofia nell'età tragica dei Greci*, 1873; tr. it. di G. Colli e M. Montinari, in *Opere di F. Nietzsche*, vol. III, t. II, Milano, Adelphi, 1973: 287.

⁶ N. Kitaro, *Le forme culturali originarie di oriente e occidente considerate da un punto di vista metafisico*; tr. it. in G. Vianello (a. c. di), *Messaggeri del nulla. La scuola di Kyōto in Europa*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006: 23.

⁷ U. Shizuteru, *Valutazione generale della mistica di Meister Eckhart*; tr. it. ivi: 125 ss.

dell'*origine*. Quando si dichiara nichilista vuole manifestare l'inadeguatezza del linguaggio a esprimere il principio dinamico del divenire, cui tende la sua ricerca teoretica e artistica, che si inoltra anche nei territori della politica e dell'ideologia.

Ciò appare con particolare evidenza nel suo ciclo più noto, *Great Criticism* (cfr. figg. 11-14), a cui dà l'avvio nel 1990. *Great Criticism* propone, com'è noto, una serie di lavori in cui le immagini della propaganda politica e i loghi della società opulenta del consumo di massa si fronteggiano, producendo curiosità e disagio nell'osservatore. Questo ciclo mette in relazione la tensione utopica del comunismo e i feticci del consumismo. Se l'utopia rimanda a una ricerca che ci spinge al di là di ogni limite, verso un mitico Eden, che può essere politico o religioso, i feticci del consumo si pongono sempre entro i limiti di un progetto mercantile. Definire le immagini pop come «il prodotto del declino universale della spiritualità»⁸ – come egli fa – indica in modo chiaro la direzione della sua ricerca che tende ad accostare immagini dissonanti per contrapporre la tensione metafisica dell'utopia alla banale *religione* del consumo.

Una fede non si acquista col ragionamento, come non ci si innamora di una donna sulla base di una dimostrazione logica, scriveva negli anni della Guerra fredda Arthur Koestler, ripercorrendo la sua esperienza di militante comunista deluso. Per uno psicologo, aggiungeva, c'è poca differenza tra una fede rivoluzionaria e una fede tradizionale, perché ogni fede è assoluta. Il vero tradizionalista, sosteneva Koestler, «è sempre un entusiasta, un rivoluzionario in conflitto con la società farisaica». Nonostante l'utopia porti con sé il rifiuto della tradizione, concludeva, essa «è sempre modellata su qualche immagine del paradiso perduto, di una leggendaria età dell'oro [...] tutte le utopie si alimentano alle fonti della mitologia»⁹. La mitologia a sua volta si nutre di immagini che esprimono la gravidanza di un messaggio capace di alimentare speranze di rigenerazione.

Anche le ideologie hanno una loro radice mitologica e, come i miti, hanno posto le basi per una interpretazione globale della storia. La concezione secondo cui le ideologie rappresentano delle teologie secolarizzate, in cui la provvidenza divina diviene la legge interna che guida il processo storico, è analizzata nel classico studio di Karl Löwith su *Significato e fine della storia*. Non è casuale, sostiene Löwith, che la contrapposizione fra borghesia e proletariato corrisponda alla credenza in una lotta finale fra Cristo e l'Anticristo nell'ultima epoca della storia, e che il compito del proletariato sia analogo alla missione storico-universale del popolo eletto. La lotta di classe riflette allora la dialettica fra morte e rinascita, Croce e Resurrezione, *civitas terrena* e *civitas Dei*. In quest'ottica la

⁸ Cit. in Huang Zhuan (ed.), *Thing-in-Itself: Utopia, Pop and Personal Theology*, LingNan Art PublishingHouse; 138-193; tr. it. di S. Boggio, *Politica e teologia nell'arte cinese contemporanea. Riflessioni sull'opera di Wang Guangyi*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013: 101.

⁹ A. Koestler, *The God That Failed*, 1950; tr. it. *Il dio che è fallito*, Milano, Bompiani, 1980: 43.

filosofia marxiana riflette la visione ebraico-cristiana della storia «come divenire provvidenziale della salvezza verso un fine ultimo dotato di senso»¹⁰.

L'opinione di Wang Guangyi è che non sia possibile accostarsi alla storia senza aprirsi alla teologia. Ciò non significa per lui annullare il valore degli eventi e della realtà empirica che ci circonda per ricondurre ogni cosa al suo radicamento metafisico, ma cogliere nel finito dei segni che lo oltrepassano. Nel ciclo *New Religion* (figg. 36, 37, 38, 40, 41) Wang Guangyi ha posto sullo stesso piano i ritratti di Lenin, Stalin, Mao, Marx, Engels, Cristo, Giovanni XXIII. Qui egli si è appropriato di immagini tratte dai giornali e dai libri, spaziando dall' iconografia sacra ai ritratti dei grandi leader storici del comunismo. Le immagini di questo ciclo, presentate come se fossero state riprese dal negativo fotografico, dimostrano come il loro potere si manifesti con i tratti della sacralità anche quando le ideologie che le utilizzano si professano atee e materialistiche. La sua ricerca metafisica diviene così la via di fuga da una condizione in cui le libertà individuali, già limitate dai socialismi reali, sono ulteriormente compromesse dalle ragioni materialistiche del profitto e dal dominio della *lex mercatoria*.

Le ideologie costituiscono la trama che tiene unita la società e possono assumere la forma rigida dei totalitarismi o quella più apparentemente leggera e seduttiva del mercato che, proponendosi di superare l'ideologia stessa, ne incarna lo spirito proprio nel momento in cui modella la realtà in funzione dei suoi equilibri. Questa trama, ci dice Wang Guangyi, può divenire una prigione, ma può anche spingerci a scorgere il progetto che sta alla base di tutta la costruzione. Per quanto nulla ci garantisce che riusciremo a cogliere ciò che sta oltre l'impalcatura dell'ideologia, Wang Guangyi ritiene che la tensione metafisica alimenta nell'uomo questa ricerca indipendentemente da ogni garanzia di giungere alla meta. Gli stessi schemi che ci opprimono possono allora alimentare la volontà di affrancarcene.

La possibilità di rimettere in discussione regole che sembrano assolute può essere associata alle dinamiche del gioco. Per Wang Guangyi l'arte è soggetta a tali dinamiche. «Io stesso» – sostiene – «spesso sottolineo la gravità, anche la tragedia che sta dietro il giocare. [...] La mia arte è radicata nel terrore della vita e giocare è connesso a questo senso del sacro»¹¹. Il gioco diviene così metafora del mondo, nel suo intrecciarsi di realtà e finzione, di regole e di possibilità di mettere in discussione le regole stesse. Possiamo essere di volta in volta i soggetti o gli strumenti. Con Husserl, Wang Guangyi ci dice che «dal mondo si sviluppa l'uomo, dall'uomo il mondo; Dio crea l'uomo e l'uomo crea Dio»¹².

¹⁰ K. Löwith, *Significato e fine della storia*, 1949; tr. it. di F. Tedeschi Negri, Milano, Edizioni di Comunità, 1979: 64-65.

¹¹ Wang Guangyi, conversazione con Yan Shanchun, pubblicato per la prima volta nel catalogo della mostra *Thing-in-Itself: Utopia, Pop and Personal Theology*, ed by Huang Zhuan, LingNan Art PublishingHouse; 138-193. Qui riproposto a pagina 93 con il titolo *Sapere oscuro, misticismo e arte*.

¹² E. Husserl, *Ricerche logiche I*, 1913; tr. it. di G. Piana, Milano, il Saggiatore, 1968: 136.

Andrew Cohen
RAGIONARE CON GLI IDOLI.
CONVERSAZIONE CON WANG GUANGYI

Abstract

The fact that my Mao is a triptych could have a link with Warhol, but in fact the main reason why I broke *Mao Zedong AO* (1988) into three parts is not related to Warhol but to Eastern philosophy. Laozi says: «The Tao generates One, One generates Two, Two generates Three, Three generates all beings». *Mao Zedong AO* comes from this influence. As time goes by, many more people understand what is behind this work, because the production of idols is a matter of social psychology. In China, this is a period without idols. There are none.

Wang Guangyi: A dire il vero sono una persona molto contraddittoria. Da ragazzo avevo un approccio razionale alle cose, ma con il passare del tempo ho scoperto altri miei aspetti. Si è sviluppato in me l'interesse per ciò che è misterioso. Sono cresciuto nel Nordest della Cina. Le regioni molto fredde hanno la tendenza a creare spiriti mistici. Nascere a Harbin mi è stato utile: ho dipinto questo, *Frozen Northern Wastelands* nel 1985. È un quadro solenne e minimale.

Andrew Cohen: In questo quadro hai tentato di rimuovere ogni emozione, eppure, quando guardo le opere di questo ciclo, le fredde pianure e la neve, avverto un'emozione, un senso di solitudine. Le figure non hanno volto e sembra che non ci sia comunicazione, che stiano semplicemente fissando il vuoto.

WG: Molto freddo, niente comunicazione, sensazione di silenzio... è vero. Quello che mi preme esprimere in questo quadro è il distacco tra le persone, l'impossibilità di capire insita nel rapporto che le persone hanno con il mondo.

AC: Da giovane hai abbracciato la teoria della rimozione delle emozioni. Andando avanti con gli anni, pensi ancora che sia possibile separare le emozioni dalla pittura?

WG: Più invecchio più noto che esistono cose che non possono essere spiegate con la ragione. Non mi rimane che indagare su quanto di misterioso c'è attorno a noi. Queste cose misteriose potrebbero anche ignorarci, ma possono essere egualmente oggetto della nostra venerazione.

AC: Dopo aver realizzato il ciclo *Frozen Wastelands* (figg. 1, 2 e 3) sei passato alla serie *Black* e *Red Rationality* (fig. 6).

WG: [Indicando *Red Rationality: Revision of the Idols* (fig. 6)]. Questo è del 1987. Il suo titolo è *Red Rationality: Revision of The Idols*.

AC: È interessante notare che qui hai usato figure senza volto, simili a quelle di *Frozen Wastelands*.

WG: I dipinti di *Frozen Wastelands* sono basati su persone ordinarie, prive di religiosità. Le figure della serie *Red Rationality* provengono invece dall'iconografia cristiana.

AC: In *Red Rationality: Revision of The Idols* sembra che tu sia riuscito nell'intento di rimuovere le emozioni. Non ne sento, sebbene tu ti sia appropriato della *Pietà* di Michelangelo, della figura di Cristo e della Vergine.

WG: La fonte è proprio la scultura di Michelangelo, la *Pietà*, che appartiene alla tradizione culturale cristiana occidentale. Io però, in quanto artista cinese, non ho familiarità con questa tradizione. Né ho solo una vaga conoscenza. Questa vaga conoscenza mi ha indotto a trascurare i dettagli, in modo da rendere chiaro quanto la religione cristiana sia per noi incomprensibile.

AC: Nello stesso periodo, nel 1986, hai dipinto un quadro (fig. 5) incentrato su *La Morte di Marat* di Jacques-Louis David, del 1793. Hai scelto due figure che sono state uccise: Gesù e Marat. Perché la morte?

WG: Quando faccio riferimento alla morte, come in *Post-Classic: Death of Marat* è perché essa rappresenta il destino dell'uomo.

AC: Molti storici dell'arte hanno fatto una comparazione tra *La Morte di Marat* e la *Pietà* di Michelangelo. Sebbene uno sia un dipinto e l'altra una scultura, il soggetto e la composizione formale di queste due opere sono simili: la posizione del corpo inanimato, il braccio che penzola...

WG: Sì, *La Morte di Marat* è davvero come la *Pietà*. Questo è interessante.

AC: Un anno dopo aver realizzato *Red Rationality – Revision of Idols* hai applicato la stessa griglia e la stessa analisi razionale a un'altra figura iconica. Questa volta una figura orientale: il presidente Mao.

WG: Il Cristo della *Pietà* è un idolo cristiano. Mao è un idolo comunista. Questi idoli hanno influenzato la mia vita. Attraverso i libri ho imparato a conoscere la religione cristiana. Mao Zedong invece l'ho *incontrato* nella mia vita reale.

AC: [Riferendosi allo studio per *Mao AO* ricamato del 1988 (fig. 7)]. È un ricamo? Quindi questi sono punti? Giriamolo...

WG: Sì, è un ricamo. All'epoca, oltre ai poster, c'erano molti ricami di Mao come questo. Volevo lavorare su un materiale che potesse durare. Una stoffa. Un poster è fatto di carta, si danneggia facilmente. Ho pensato che questo ricamo si sarebbe prestato bene. Prima di decidere di dipingere Mao, come la maggior parte degli artisti, ho fatto uno studio.

AC: Questo è il primo lavoro della serie che ha per soggetto Mao?

WG: Sì, certo, perché è il primo studio. Poi l'ho elaborato e ho realizzato un dipinto a olio su tela. In Cina il *jiugongge*, il metodo della squadratura per copiare un'immagine, è molto usato. Permette anche di ridurre un'immagine gigantesca. La venerazione per Mao Zedong può essere amplificata dalle aspirazioni delle persone per il divino. Il soggetto di questo quadro è la venerazione del divino così come viene amplificata dalle persone. Riportando in superficie la griglia usata per riprodurre la sua figura, Mao torna a essere un uomo.

AC: Guardare Mao attraverso questa griglia mi ricorda che mi hai raccontato di quando eri un bambino e tua madre era solita mettere dei fiori ritagliati sulla finestra.

WG: Quando ero piccolo, guardavo mia madre che faceva ciò che noi chiamiamo *chuang hua* (fiori da finestra). È una tradizione del Nord. Generalmente, dopo il nuovo anno, decoriamo le finestre con questi ritagli di carta. Al sorgere del sole sono molto belli. Questo ricordo permane in me e mi ha influenzato.

AC: Quando me ne hai parlato hai descritto il modo in cui gli oggetti che guardavi ti sembravano diversi. C'è una relazione tra l'uso razionale che fai della griglia e la finestra decorata da tua madre?

WG: Sì, ci avevo già pensato. Nel mio subconscio c'è questa sensazione... perché i quadrati sulla finestra provocavano in me un'illusione. [Wang Guangyi indica lo studio di *Mao AO* ricamato] Questo è un ready-made, come l'orinatoio di Marcel Duchamp.

AC: Quindi, come Duchamp che ha messo i baffi all'immagine di Mona Lisa, tu hai dipinto una griglia su quella di Mao.

WG: Sì, come i baffi di Duchamp su Mona Lisa... Questa idea è legata a Duchamp. Sì, è come dici.

AC: Mao dunque diventa come *Mona Lisa*.

WG: Sì, è una buona riflessione.

AC: Hai scelto di mettere le lettere «AO» sul dipinto perché sono le ultime lettere contenute nel nome di Mao?

WG: In realtà queste lettere non hanno alcun significato. Allora scelsi di aggiungerle perché erano piuttosto facili da scrivere. Una volta scritte e posizionate l'effetto era molto bello. Per questo le ho aggiunte.

AC: Pensi che sia intervenuto l'inconscio nella scelta di scrivere le lettere «AO», per via di MAO?

WG: In realtà, no. Però, adesso che mi ci fai pensare, potrebbe anche essere così.

AC: Perché hai usato delle lettere latine e non i caratteri cinesi per il trittico *Mao Zedong AO* del 1988?

WG: Ho scelto lettere latine perché tutti le avrebbero capite. È un lavoro realizzato per la mostra *China Avant-Garde Exhibition*, alla National Gallery di Pechino. È stata la mostra più importante per l'arte contemporanea cinese. In quell'anno, il 1989, la società cinese era in piena riforma e si stava aprendo verso un nuovo corso. Era un momento in cui le persone chiedevano democrazia.

AC: Dopo aver fatto chiudere la mostra, le autorità ti hanno fatto cambiare la «O» in una «C». Perché te lo hanno fatto fare?

WG: Quando le autorità vennero a controllare, dissero che questo lavoro non era appropriato. Poi ne hanno discusso. Per avere il permesso di esporre il lavoro avrei dovuto rispondere alle loro domande. Dissero che avrei dovuto cambiare qualcosa nel dipinto. Cambiare qualunque cosa. Così alla fine io cambiavo qualcosa. Questa «O»... lo sfondo è nero, vedi? Mi fu sufficiente tracciare una linea sul lato destro per trasformarla in una «C». [Ride]

AC: L'aver utilizzato la figura di Mao mi fa pensare alle icone pop ripetitive usate da Andy Warhol. Warhol ha influenzato il trittico *Mao Zedong AO*? (fig. 8)

WG: Warhol ha preso oggetti comuni e li ha resi nobili. Questa idea mi ha influenzato. Il fatto che il mio Mao sia un trittico potrebbe avere un legame con Warhol. Di fatto, però, la ragione principale per cui ho scelto *Mao Zedong AO* in tre parti non ha a che vedere con Warhol, ma con la filosofia orientale. Laozi dice: «Il Tao genera l'Uno, l'Uno genera il Due, il Due genera il Tre, il Tre genera tutti gli esseri». *Mao Zedong AO* nasce da questa influenza. Con il passare del tempo molte più persone capiscono cosa sta dietro a questo lavoro, perché la *produzione di idoli* è un aspetto della psicologia sociale. In Cina questo è un periodo senza idoli. Non ce ne sono. Le persone della mia età, i giovani della mia generazione, sono cresciuti con la figura di Mao. In questo senso Mao è il

mio idolo, il ricordo più importante che ho perché ho visto la sua immagine tutti i giorni.

I miei primi dipinti su carta erano ritratti di Mao. All'epoca, dipingere Mao, secondo la mia visione, era come dipingere un santo. Era qualcosa di molto sacro. Persino oggi, dentro di me, sento ancora che Mao è una figura sacra. Penso che gli idoli e le immagini mistiche che una persona ha visto durante l'infanzia lascino una profonda impronta. Quest'impronta ha le sue ripercussioni su di me ancora oggi. Anche se oggi posso vedere Mao Zedong più razionalmente, non posso cancellare il sentimento mistico che lo riguarda.

AC: Un anno dopo aver dipinto *Mao Zedong*: AO hai fatto una serie di opere in cui Mao è solo una sagoma (fig. 10). Questi dipinti sembrano allontanare lo spettatore ulteriormente da Mao, in quanto ne decostruiscono l'immagine.

WG: Il mio primo Mao con la griglia sopra era molto realista. Nei lavori cui fai riferimento volevo invece esprimere l'idea che, anche se Mao era appena morto, avevamo ancora un ricordo molto vivido di lui. I lavori successivi nei quali riprendevo la figura di Mao sono diventati vuoti. Mostrano un saluto vuoto. Di fatto questo senso di vuoto è un'ombra. Significa che Mao è sempre più lontano da noi. È diventato un'ombra, un'illusione. Ritengo che nella creazione l'artista debba avere un atteggiamento neutrale. Forse le persone interpreteranno in un modo diverso la posizione neutrale che assumo nei miei lavori. Per quanto mi riguarda non ritengo corretto che un artista assuma una posizione esplicita, che dichiari a cosa si oppone o cosa supporta.

AC: Capisco quello che vuoi dire perché il tuo ciclo più noto a livello internazionale, *Great Criticism* (figg. 11, 12, 13, 14), riguarda proprio la neutralità. In questi lavori le immagini della propaganda comunista e quelle del consumismo occidentale hanno lo stesso peso sulla bilancia. Quando si guarda il tuo lavoro non si sente il tuo giudizio sulla propaganda comunista o sul consumismo occidentale. Si capisce che li consideri due paradossi coesistenti.

WG: In generale i paesi utopistici usano i poster di propaganda per fare il lavaggio del cervello alle persone. Nei paesi occidentali, che hanno una tradizione feticista, per fare il lavaggio del cervello alle persone si usano invece i loghi di prodotti. Facendo convivere queste due diverse forme di lavaggio del cervello io mi pongo in una posizione di equidistanza dall'una e dall'altra. Prendo atto di questi due diversi modi di fare il lavaggio del cervello. Non ce n'è uno giusto e uno sbagliato, sono semplicemente due modi totalmente diversi di farlo.

All'inizio non sapevo quale fosse il significato della Rivoluzione culturale. [N. d. r.: 1966-1976]. Con la mente di un bambino, la trovavo molto interessante. C'erano un sacco di poster ovunque. Su quei poster c'erano slogan e illustrazioni di lavoratori, contadini e soldati. Queste tre figure rappresentavano allora le categorie più importanti. Quando ero nella guardia rossa c'erano molte lavagne

che venivano usate per la propaganda. Anche io disegnavo su quelle lavagne figure di lavoratori, contadini e soldati.

AC: Durante la rivoluzione culturale ti hanno imposto un lavoro?

WG: Sì, mi è stato imposto di andare in campagna come giovane istruito (*xia xiang*). Questa era la politica di Mao: mandare la gioventù istruita in campagna. Come contadino coltivavo la terra. Di fatto Mao si considerava il figlio di un contadino. Questa era l'immagine che promuoveva. Per me questo era il suo tratto più affascinante. Mao viveva un dilemma: da una parte voleva che il paese fosse forte, voleva costruire una nuova Cina moderna capace di entrare nella competizione industriale e nucleare, dall'altra nutriva il desiderio di essere un imperatore. La prima automobile realizzata in Cina illustra questa contraddizione. La Cina ha cominciato a produrre le proprie automobili nel 1958. Il primo modello di *East Wind* (Dong Feng) non fu fatto in catena di montaggio, ma artigianalmente, pezzo per pezzo. Ai *lavoratori dell'arte* dell'Accademia centrale fu chiesto di aggiungere i dettagli decorativi. Le luci posteriori avevano la forma di lanterne e sul cofano c'era un drago d'oro [N. d. r.: simbolo imperiale]. Quarant'anni dopo ho rifatto quell'automobile come installazione [*East Wind-Golden Dragon*, 2006-7 (figg. 29 e 30)]. I miei assistenti e alcuni lavoratori l'hanno assemblata a mano. Tornando al primo modello, non so se fu il governo a decidere di mettere il drago sul cofano, o se lo abbiano deciso i lavoratori per essere stati sottratti al proprio lavoro. Questo drago mostrava tuttavia il desiderio di derivazione feudale di continuare a venerare il potere imperiale. A volte lo spirito va al di là della materia. Penso che Mao, accettando quella macchina, si sia sentito come un imperatore che accetta un tributo.

[La ripresa si sposta davanti a *Death of the Guide* e *Pietà*, entrambi del 2011. (figg. 36 e 37)]

WG: La morte di Mao e quella di Cristo mostrano la morte di due capi spirituali. Nella tradizione cinese il giallo rappresenta il potere, per questo ho usato il giallo per ritrarre Gesù e Mao. Penso che sia il potere a controllare lo spirito delle persone. Controllare lo spirito è il potere più grande, il più alto. L'uomo deve lottare. Lottando si può raggiungere... il successo. Adesso, nello stadio della vita in cui mi trovo, so che il successo è un'opportunità molto effimera. Forse il successo non esiste. Dopo aver lottato, hai l'impressione di avere ottenuto molto ma, dopo tutto, forse questo non è così importante. La cosa più importante probabilmente è affrontare qualcosa, rinnovare il proprio stato mentale nei confronti delle cose che non si possono conoscere oggettivamente. L'uomo dovrebbe avere un sentimento di stupore verso le cose che non può conoscere. Mentre Mao... è un credo. Io venero molto Mao. Ho dipinto la morte di due persone: quella di Mao e quella di Gesù. Entrambi hanno però la possibilità di tornare in vita. Gesù è già tornato in vita. Mao, non so se tornerà.

[La ripresa si sposta davanti a *The Last Supper*, del 2011 (fig. 41)]

WG: *The Last Supper* mi ha richiesto sei mesi di lavoro. È il più grande dipinto che ho realizzato fino a ora.

AC: Le sgocciolature rappresentano il sangue?

WG: Potrebbe essere interpretato come sangue. Nelle mie intenzioni le sgocciolature sono un elemento della filosofia mistica orientale, del Neo-Taosmo (*Xuanxue*). Questa filosofia potrebbe anche essere considerata l'essenza dell'Oriente.

AC: I dettagli di queste forme e sgocciolature astratte sembrano paesaggi naturali, dipinti classici a inchiostro.

WG: Se guardi le parti separatamente, ognuna di esse ti dà l'impressione di un universo a se stante. Il cristianesimo pone questa domanda: cosa era Dio prima di creare tutti gli esseri? Questo tipo di pensiero appartiene all'Occidente. Con questo quadro ho cercato di dare una risposta a questa domanda con la mia arte. Mi sono basato sul pensiero di Laozi, di cui ho parlato prima: il Tao genera l'Uno, l'Uno genera il Due, il Due genera il Tre, il Tre genera tutti gli esseri, quindi – seguendo questo ragionamento – ciò che Dio ha creato è tutto ciò che viene dopo il Tre. Prima del Tre il Tao genera l'Uno. Questo pensiero appartiene alla cultura orientale, per la quale l'universo ha un carattere indeterminato. Sto cercando di trovare un punto di contatto tra la tradizione cristiana occidentale e il misticismo orientale. Prendo queste due cose e le metto insieme.

AC: Il nero è molto profondo in questo dipinto. Penso che tu abbia risposto alla domanda sull'esistenza di Dio prima della creazione: oscurità, vuoto, nero.

WG: Penso che il nero sia un colore estremamente semplice. Inoltre, dà l'idea dell'impossibilità di conoscere.

AC: Ed è tridimensionale. Ci entri. Ti risucchia.

WG: Sì, dà una sensazione di trarre il respiro. Io stesso, non posso guardarlo a lungo, mi gira la testa.

Questa intervista è tratta dal film *Reasoning with Idols*, scritto e diretto da Andrew Cohen nel 2012.

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 accomuner 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 rifa 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 tonalità 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

Luca Illetterati

#INTOTHELIMIT – LA PITTURA “TRASCENDENTALE”
DI WANG GUANGYI

Abstract

In this article I analyse the special relationship between viewer and work within Wang Guangyi's artistic production. In analogy with Kant's work, I define Guangyi's painting “transcendental”. Through the concept of “grate”, I draw a distinction between ‘this side’ of his work – where we are (the observers), with our bodies, our moods and our memories- and the ‘other side’ of it, where lie its idea, spirit and essence (the observed). My thesis is that Guangyi puts on stage, representing it, the aporia of the limit – its being always and necessarily on *this* and *the other* side at the same time, its belonging to *both* the dimensions between which it is set and of which it marks the *difference* and mutual irreducibility. Thus these dimensions find in it – in the radical contradiction that the limit embodies- their very condition of possibility

1. Grate, reticoli, barrature

In *Red Rationalism – Revisions of Idols* del 1987 (fig. 6) o nel famoso trittico *Mao Zedong AO* (fig. 8), di appena un anno successivo, le figure e i volti dipinti da Wang Guangyi sono coperti come da una sorta di grata, una rete regolare che in qualche modo fa da ostacolo a una visione libera, integrale e diretta delle immagini che stanno al di là. Qualcosa di simile lo si vede anche, seppure in forma diversa, in *International Politics – Necessary Documents* (fig. 15) e in altre opere soprattutto della fine del secolo scorso: penso per esempio a *Passport n. 2* (fig. 17), dove la funzione reticolare di ostacolo è svolta significativamente da quelle parole che dicono chi siamo, dove siamo nati, l'epoca e i luoghi nei quali stiamo vivendo.

In realtà, quello che c'è dietro e al di là della grata è assolutamente evidente; il reticolo non oscura davvero ciò che sta in quella specie di oltre al di là di esso. Che l'al di là sia la traccia della *Pietà* di Michelangelo o l'icona – più che il ritratto – di Mao Zedong, o anche la rielaborazione ingigantita di una foto tessera, di una foto

che è come quella che c'è in uno qualunque dei nostri documenti, l'oggetto della rappresentazione non viene realmente obliato dalle grate, non viene nascosto dalle linee che lo attraversano o dai segni che vengono posti sopra a esso. Accade un po' semmai come con l'espedito heideggeriano di barrare con una X la parola *Seyn* per indicarne a un tempo la necessità e l'impraticabilità. La parola *Seyn* è, secondo Heidegger, insieme, l'unico oggetto del pensiero (per quanto l'espressione oggetto del pensiero sia inadeguata in relazione alla filosofia heideggeriana) e il suo più radicale obnubilamento. E nella sua forma barrata *Seyn* diventa il fulcro di tutto, risucchia in sé, come ciò che è da dirsi necessariamente e che con altrettanta necessità non può essere detto nel modo in cui ci è dato di dirlo, l'ordine del discorso nel quale viene inserito¹. Altrettanto, nelle immagini di Wang Guangyi che si sono richiamate, l'osservatore non deve fare, di fatto, alcuno sforzo per vedere ciò che c'è oltre la grata. E anzi, proprio come nel *Seyn* barrato di Heidegger, l'al di là diventa ancora più visibile grazie al suo differimento, grazie a questa forma di pseudocancellazione. *Seyn*, come noto, è la forma arcaica di *Sein*, e cioè della parola che dice 'essere', la quale, nella sua forma verbale, è quella parte onnipervasiva e decisiva di qualsiasi nostro discorso e che tuttavia nelle nostre pratiche comunicative ordinarie avvertiamo come non necessitante di spiegazione o definizione di alcun tipo. 'Essere' è per molti versi all'origine del significato della maggior parte delle nostre asserzioni, e tuttavia (forse proprio perché condizione di possibilità del significato) è un aliquid di perlopiù non interrogato nel suo significato².

Il segno che separa e allontana – e questo vale tanto per la barratura heideggeriana, quanto per le diverse forme di reticolo che caratterizzano le opere di Wang Guangyi – rende in realtà palese ciò che sta al di là di esso, lo mette davanti al nostro sguardo in una forma che è, insieme, di prossimità e di lontananza.

2. Lo spazio della differenza

Ciò di cui l'osservatore si fa semmai consapevole nell'esperienza di queste opere, attraverso la barratura dell'immagine, è il fatto che essa, l'immagine, si trova *al di là*, sta in una dimensione, appunto, di *differenza* rispetto a quella in cui si trova colui che guarda; che l'immagine, se così si può dire, rinvia a uno spazio di trascendenza che è allo stesso tempo presente davanti allo sguardo e comunque mai completamente riducibile a esso.

Ciò che sta al di là della grata, ciò che emerge dalle semplici geometrie che separano l'immagine rappresentata dall'osservatore che la guarda, sono perlopiù figure idealtipiche, talora senza volto (come nel caso della Pietà), talora con un volto talmente noto da risultare sostanzialmente una sorta di icona (come nel

¹ Jünger, Heidegger 1989.

² Moro 2010.

caso di Mao), talaltra con un volto in qualche modo standard, privo di caratteri vitali specifici e peculiari, come nelle foto tessera. Ciò che sta al di là della grata è, cioè, sempre una figura che non è mai la rappresentazione di un corpo concreto individuale, non è mai, realmente, una figura incarnata; l'immagine che sta al di là della grata è in qualche modo un'immagine fuori dal tempo, un'immagine che si staglia su un fondo che è radicalmente estraneo allo spazio vitale concreto. Le figure oltre la grata, insomma, sono a un tempo sovradeterminate – tanto che la loro identificazione è immediata e non richiede nessuno sforzo peculiare – eppure astratte; sono figure individuali, riconoscibili – sono Mao Zedong, la Pietà di Michelangelo, il volto di un maschio determinato su un documento che ne dice l'identità – e al contempo universali; sono figure storiche specifiche e a un tempo figure ideali, immagini pure, icone.

La grata istituisce e porta in primo piano l'alterità di ciò che sta al di là di essa. La grata, cioè, istituisce due dimensioni dello spazio, due esperienze chiaramente separate e irriducibili l'una all'altra, anche se, in qualche modo, una condizione di possibilità dell'altra. Da una parte ci siamo noi che guardiamo; c'è dunque il nostro corpo concreto, il nostro corpo singolare immerso nel movimento e nel divenire, un corpo forgiato dalla natura e dalla storia, che è sempre e dentro una memoria e una tradizione, che è in ogni suo istante segnato da peculiari stati emotivi e che è dunque l'esito di una specifica condizionatezza spazio-temporale. Dall'altra parte c'è una realtà in qualche modo congelata (sono evidenti in questo senso le somiglianze tra le figure di *Red Rationalism* e quelle delle serie *Frozen North Pole* e di *Post Classical*; figg. 1-5): una realtà come universalizzata, epurata da scorie temporali e proiettata dentro una dimensione ideale per molti versi utopica e sovrastorica. Il Mao Zedong che è al di là della grata è certamente Mao Zedong, ma lo è in una forma talmente tipizzata da risultare, per così dire, l'idea di Mao Zedong, il suo concetto, un'icona, come si è detto, e quindi una sua rappresentazione in forma di universalità disincarnata. Altrettanto vale per la figura della *Pietà* (fig. 37) michelangiolesca: quella che intravediamo al di là della grata è l'immagine della *Pietà*, una sua rappresentazione quasi astratta, una figurazione del suo concetto. Tanto che, per alcuni versi, dal punto di vista del contenuto, potrebbe rimandare anche a una delle infinite riproduzioni della scultura di Michelangelo che si trovano nelle bancarelle delle città d'arte, nella misura in cui quelle dozzinali statuette kitsch incarnano non tanto la specificità del tratto michelangiolesco, quanto, appunto, la sua idea, la sua potenza simbolica e iconica. La *Pietà*, al di là della grata, di Wang Guangyi è il contorno opaco della *Pietà*; è, verrebbe da dire, la *Sindone* della *Pietà*. Non è davvero casuale e, anzi, è rigorosamente coerente con il percorso di pensiero e artistico di Wang Guangyi l'attenzione recente nei confronti del tema della *Sindone* (fig. 46). La *Sindone* è la traccia del trascendente, l'ombra che ciò che è sovrastorico lascia nella storia, l'orma, nel mondo, di ciò che non è mondo. La *Sindone* è, nell'immaginario cattolico, la traccia dell'eterno nel tempo, il riflesso del trascendente nella storia. La *Sindone* è l'immagine concreta, determinata, materiale e dunque deperibile, di ciò che è

essenziale, ideale e non soggetto alle leggi del tempo. La *Sindone* è l'immagine di una realtà originaria che è destinata a essere esperita e presentificata all'interno della dimensione storica solo attraverso la sua assenza, solo come riflesso. Sarebbe necessario leggere il culto della *Sindone* all'interno del grande dibattito relativo all'iconoclastia che segna così profondamente la tradizione pittorica occidentale. Essa è infatti immagine di ciò che non può avere immagine, è figura di ciò che non può essere ridotto ad alcun ritratto specifico e particolare; è segno del corpo e della sua negazione. Come immagine dell'Altro che non può essere rappresentato senza essere radicalmente tradito e annullato e dunque come segno e rappresentazione di una assenza, la *Sindone* è per molti aspetti l'ossessione che sta alla base della pittura occidentale.

3. *Vorstellungen*

Ma torniamo alle grate.

C'è dunque un al di qua della grata, dove stiamo noi, con i nostri corpi, i nostri umori e le nostre memorie, e un di là di essa, dove c'è l'idea, lo spirito, l'essenza. E la grata è ciò che nell'opera attiva una pluralità di movimenti e di passaggi che si giocano proprio nello spazio che essa occupa. Se è ciò che separa la dimensione della trascendenza dallo spazio nel quale ci troviamo noi che osserviamo, se la grata è cioè il luogo della distinzione tra il tempo e l'eternità, è anche a un tempo, nell'opera, ciò che ci porta sulla soglia di questa trascendenza, ciò che ci consente di gettare lo sguardo al di là del luogo nel quale siamo, seppure e per tramite della grata, ci è comunque aperto. Anzi quella dimensione che si presenta al di là è in qualche modo ciò che orienta e dà significato al nostro modo di abitare il mondo. L'alterità che sta oltre la grata è, infatti, come si è detto, qualcosa di immediatamente riconoscibile e identificabile. L'alterità non è estraneità. Tutt'altro: essa si presenta semmai nella forma dell'ordinario, del consueto, del quotidiano. Tutti conoscono il volto di Mao Zedong; forse non c'è volto e tratto più noto, soprattutto per un cinese, del volto e dei tratti di Mao Zedong. Anche la persona più distratta nei confronti della storia dell'arte riconosce in qualche modo al di là della grata di *Red Rationalism* i tratti della *Pietà* michelangeloesca, quasi icona universale dell'arte classica moderna, di un sentimento religioso cristiano che, in essa, diventa sentimento universale e transculturale. E, ancora, tutti riconoscono nel volto di *Passport n. 2* una foto tessera, una foto cioè che potrebbe essere di chiunque, che potrebbe essere la foto di tutti. Contemporaneamente questo consueto, questo che può addirittura essere esperito come il banale quotidiano, viene caricato, proprio dalla sua banalità, dal differimento prodotto dalla grata, di un valore simbolico che lo trasforma radicalmente, che lo 'trasfigura', per usare la categoria dantiana³. Trasfigurazione che è anche una disincarnazione,

³ Danto 2008.

una spogliazione dell'elemento storico e condizionato che è proprio di quei volti e di quei tratti. Ciò che sta al di là della grata più che un volto, più che una immagine specifica e irriducibile nella sua singolarità di volto, è, ancora una volta, una *Sindone*: la traccia di un'idea, una sorta di archetipo, un idolo, come sottolinea ripetutamente Wang Guangyi, la rappresentazione di un concetto.

Le rappresentazioni (*Vorstellungen*), scrive Hegel nell'annotazione a uno dei paragrafi introduttivi dell'ultima edizione berlinese dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, «in generale possono essere considerate come *metafore* dei pensieri e dei concetti»⁴.

Che la rappresentazione venga descritta da Hegel come una metafora del concetto sottolinea innanzitutto l'idea che rappresentazioni e concetti non si riferiscono a cose diverse, ma sono piuttosto forme differenti attraverso le quali viene detta la stessa cosa. Le rappresentazioni sono, infatti, per Hegel, *immagini* e in generale modalità, per così dire, più immediate rispetto all'articolazione concettuale, di dire ciò che il concetto dice invece nella forma pura del pensiero, senza cioè far ricorso a costrutti iconici o a elementi sensibili. Ovvero, detto diversamente ancora, la rappresentazione è un'immagine che viene elevata alla forma dell'universalità (e quindi del pensiero) e che tuttavia, a un tempo, non è posta nella forma del pensiero, non si è ancora, cioè, liberata (nella prospettiva hegeliana) di quell'elemento sensibile che è tipico, appunto, dell'immagine. La rappresentazione è per ciò una sorta di struttura mediana e mediativa tra il sensibile, che ha come propria determinazione il singolare, e il pensiero, che ha come propria determinazione l'universale. La rappresentazione è, in questo modo, una determinazione universale espressa attraverso elementi sensibili. Che è esattamente ciò che sono le immagini di Wang Guangyi che stanno al di là della grata: determinazioni universali e sovrastoriche espresse attraverso elementi storici determinati. E tuttavia determinazioni che non possono essere ridotte a concetto, come vorrebbe Hegel. Perché la loro riduzione a concetto taglierebbe quella connessione con il tempo e la storia che invece la rappresentazione conserva. È vero infatti che Mao Zedong è un'icona, è vero che la *Pietà* è qui il suo contorno universale più che quella specifica *Pietà*, è vero che la foto tessera di *Passport n. 2* è l'immagine di *Uno, nessuno e centomila*; ma l'icona di Mao Zedong è comunque un volto che ha attraversato il tempo, il contorno della *Pietà* è il contorno di un artefatto che è stato portato a esistenza in un momento peculiare della storia e che occupa un suo spazio dedicato in un luogo specifico del mondo. Il viso di *Passport n. 2* è comunque un viso che rimanda a una specificità concreta, a un luogo del tempo e dello spazio, a una memoria e a un corpo determinati.

⁴ Hegel 1906: § 3 An.

4. *Daimon*

Nel movimento che conduce l'osservatore sul *limite* che separa l'esperienza storica, dinamica, carnale, e per ciò sempre emotivamente situata, dallo spazio invece astorico, congelato, ideale e concettuale che sta di là del limite, l'opera, e con essa in qualche modo anche l'artista che l'ha prodotta, sembra porsi in una dimensione intermedia, in un 'tra' problematico, che è negazione tanto dell'universalità assoluta, della pura concettualità e dell'idea astratta, quanto della condizionatezza storica; tanto della puezza fuori del tempo, quanto delbrdinario quotidiano, tanto dell'eterno quanto del transeunte.

In questo senso, piuttosto che i caratteri del demiurgo platonico, il quale si trova a plasmare quella materia magmatica e informe che è la *chóra*, assumendo come modello la pura forma delle idee, l'artista, sempre assumendo come sfondo Platone, la cui metafisica è indubbiamente influente nel lavoro di Wang Guangyi, è più simile al *daimon*, a quel modo d'essere, cioè, che secondo Platone si pone come intermediario tra i mortali e coloro che non sono mortali e che per svolgere questa attività di mediazione non è né mortale né immortale e tuttavia ha, in qualche modo, la natura di entrambi. Il *daimon*, infatti, è, secondo Platone, colui che trova il suo spazio nella distanza che separa l'esperienza dei mortali dal mondo degli dèi e che, proprio in quanto si pone in questa distanza, dentro ad essa, è anche ciò che consente la comunicazione tra le dimensioni che pure discrimina. Il *daimon*, per usare le parole specifiche di Platone, è colui che «riempie l'intervallo»⁵, e che per poterlo riempire è certamente altro rispetto agli ambiti di cui rende evidente la differenza, ma in quanto tale partecipa anche di entrambi.

Wang Guangyi lavora in questo senso dentro gli spazi interstiziali dell'esperienza, concentrando la propria attenzione sulle più diverse aperture di trascendenza che abitano il nostro mondo vitale, nella convinzione che la *Sindone* del trascendente sia anche l'unica esperienza che noi possiamo fare di esso.

5. *Grenzen*

Da questo punto di vista le grate, i reticoli, o comunque tutti i tipi di segno e di strategie pittoriche che producono una differenziazione e separazione tra un al di qua e un al di là nelle opere di Wang Guangyi svolgono una funzione simile al limite (*Grenze*) nella filosofia di Kant. Il limite, per Kant, separa l'esperienza che noi possiamo fare del mondo (esperienza necessariamente fenomenica) dal suo fondamento noumenico; fondamento che, nell'orizzonte del trascendentalismo kantiano, per quanto abbia una funzione decisiva nella nostra conoscenza del mondo, non può mai essere concretamente esperito in esso.

⁵ Platone, *Symp.*: 202 e 6.

I limiti di cui la ragione fa esperienza nella 'Dialettica trascendentale' della *Critica della Ragion pura*, non sono infatti solo dei limiti negativi, che indicano alla ragione, come una sorta di divieto d'accesso, il terreno sul quale essa non si può avventurare. Poiché le contraddizioni che la ragione incontra nei suoi «cimenti dialettici» non sono, per Kant, dei semplici incidenti di per corso, né tantomeno dei semplici errori casuali, che rischiano di ingannare a causa di un qualche trabocchetto argomentativo, bensì costituiscono delle contraddizioni che nascono e si originano dalla natura stessa della ragione umana, ciò che viene a rivelarsi, nell'esperienza conflittuale della dialettica e nelle contraddizioni in cui essa incorre, è piuttosto il limite *costitutivo* della ragione umana.

In alcuni densi e importanti paragrafi dei *Prolegomeni a ogni futura metafisica* raccolti significativamente sotto il titolo *Determinazione dei limiti della ragion pura*, Kant si sofferma sulle implicazioni concettuali connesse alla nozione di limite e lo fa, innanzitutto, chiarendo due punti decisivi:

- a) *qual* è l'ambito all'interno del quale noi possiamo conoscere un oggetto;
- b) *perché* la nostra ragione pur consapevole dei limiti che la costituiscono tende *naturalmente* a superare l'ambito del conoscibile e a porsi dunque al di là di esso

Per quanto riguarda l'ambito della nostra conoscenza di un oggetto (a) Kant evidenzia due 'impossibilità' apparentemente fra loro antitetiche: l'impossibilità di conoscere alcunché al di là dell'ambito dell'esperienza possibile (a1) e contemporaneamente l'impossibilità di assolutizzare l'esperienza come unico modo di conoscenza (a2).

Per quanto riguarda la prima impossibilità (a1) Kant scrive:

sarebbe un non senso sperare di conoscere di un qualche oggetto più di quel che appartiene alla esperienza possibile di esso, o anche se avzassimo la benché minima pretesa conoscitiva per qualche cosa di cui ammettiamo che non è un oggetto di esperienza possibile, al fine di determinarla, in sé, nella sua costituzione⁶.

In relazione alla seconda impossibilità (a2) le parole di Kant sono altrettanto chiare:

Ma d'altra parte sarebbe una ancor maggiore difficoltà il non ammettere affatto le cose in sé o il voler spacciare la nostra esperienza per l'unico modo possibile di conoscere le cose, quindi la nostra intuizione nello spazio e nel tempo per la sola intuizione possibile e il nostro intelletto discorsivo per il prototipo di ogni intelletto possibile, e di voler quindi far ritenere condizioni universali delle cose in sé quelli che sono soltanto principi della possibilità dell'esperienza⁷.

La consapevolezza che l'oggetto che conosciamo è un oggetto che è tale *per noi*, che esso è cioè un *fenomeno*, *implica* infatti l'ammissione di una dimensione, per

⁶ Kant 2007: 223.

⁷ Ivi: 223-225.

quanto inaccessibile, in cui l'oggetto è *in sé* e non per noi, ovvero del *noúmeno*. È questo a sua volta implica, secondo Kant, che per quanto noi non possiamo farci alcun concetto determinato delle cose in sé, allo stesso tempo per ò:

non siamo liberi di sottrarci completamente dal ricercarle, giacché l'esperienza non appaga mai completamente la ragione; essa ci rimanda sempre più indietro nella risposta alle questioni e ci lascia insoddisfatti riguardo alla completa soluzione di esse⁸.

È proprio questo implicito rimando del fenomeno alla cosa in sé – rimando *necessario* in quanto il concetto stesso di fenomeno 'contiene' il concetto di cosa in sé – che tende a spingere la ragione in direzione della cosa in sé (b). La ragione, infatti, nel momento in cui limita l'ambito della conoscenza possibile alla conoscenza fenomenica, nel momento in cui attua cioè questa operazione terapeutica di limitazione nei confronti di se stessa, si pone su un punto che non è e non può essere interno all'ambito della conoscenza fenomenica. Senza poterlo in alcun modo determinare la ragione si riferisce infatti, in questo atto di delimitazione, al *noúmeno*, e si pone dunque su un livello che non è e non può essere, in quanto tale, fenomenico (e quindi interno all'ambito che essa delimita come fenomenico), ma nemmeno, per questo, interno all'ambito del noumenico (ovvero di ciò a cui deve riferirsi per delimitare il fenomenico).

Le grate di Wang Guangyi, allo stesso modo, non appartengono alla trascendenza da cui invece ci separano, ma allo stesso tempo non sono nemmeno tutte interne al mondo fenomenico, il quale è tale proprio perché non può conoscere e quella trascendenza a cui pure è intimamente e necessariamente connesso. I reticoli che ci separano dal volto di Mao Zedong o da quella sorta di essenza della *Pietà* michelangiolesca di *Red Rationalism*, sono appunto i limiti che ci separano dalle idee eterne e che contemporaneamente, attraverso una rappresentazione che ha i caratteri tanto della storia quanto del sovrastorico, ci mettono in comunicazione con esse.

Secondo Kant, la tendenza della ragione ad andare e oltre l'ambito dell'esperienza possibile trova il suo fondamento 1) nel fatto che è la ragione stessa che determina questi limiti e 2) nel fatto che, ponendosi in questo suo atto di determinazione *sul limite* stesso (*auf der Grenze*)⁹, è già sempre, in un suo modo del tutto peculiare, anche al di là rispetto a ciò che essa delimita. Altrettanto le grate di Wang Guangyi ci separano dalle idee, rendono, per così dire, vivido e tangibile il nostro essere separati dalla trascendenza; nel mostrarci questo limite, però, nel mettere in primo piano questa specie di inferriata che ci separa dalla realtà che sta al di là, la grata diventa essa stessa una esperienza di trascendenza.

Il limite sul quale si pone la ragione nel momento in cui determina l'ambito del fenomenico come l'ambito del conoscibile e l'ambito della realtà in sé come

⁸ Ivi: 29-33 e 225.

⁹ Ivi: 237.

ciò che non possiamo *conoscere*, ma dobbiamo comunque *pensare* in quanto implicito nel concetto stesso di fenomeno, è tale per cui, dice Kant nella par te finale del § 57 dei *Prolegomena*, esso «appartiene egualmente al campo dell'esperienza, come a quello della realtà intelligibile».

Ciò che ci separa dalla realtà in sé, ciò che ci tiene in qualche modo lontano dal *noúmeno* e ci fa esperir e la nostra differenza da esso – dunque la grata, il reticolo, il limite – è dunque necessariamente insieme fenomeno e *noúmeno*, al di qua e al di là, storia ed eternità, temporalità e sua negazione.

La ragione, per Kant, sta *sul limite*. Ed è proprio questo suo stare sul limite ciò che le consente di determinar e l'ambito di ciò che per essa è conoscibile, o vvero l'ambito del fenomenico, e ciò che è oltre rispetto a esso, il noumenico, e che non è dunque per essa conoscibile. In questo medesimo atto, però, nella determinazione del fenomenico e nella esplicitazione delle sue condizioni di conoscibilità, essa lo trascende e si pone in qualche modo al di là di quell'ambito stesso che essa delimita. Poiché l'esperienza è tale per cui essa non può esser e limite a se stessa, in quanto «da un condizionato arriva sempre a un altro condizionato»¹⁰, essa trova ciò che la limita fuori di essa, e cioè proprio in quel mondo noumenico al quale essa non può in alcun modo accedere. In questo riconoscimento la ragione non si pone perciò né sul piano dell'esperienza, chiuso necessariamente nei confini della condizionatezza, ma nemmeno su un piano ulteriore, al di là di quei confini stessi, la cui accessibilità è per essa preclusa. In questo riconoscimento essa si pone invece, come si è detto, *sul limite* stesso, il quale è strutturalmente caratterizzato dalla sua appartenenza «a ciò che sta dentro di esso»¹¹, come anche «allo spazio che sta fuori»¹².

Ponendosi sul limite e dimostrandone l'invalidità la ragione non nega quello che Kant stesso chiama «il risultato di tutta la critica»¹³, e cioè che la ragione ha un suo valore determinante solo all'interno di ciò che può essere conosciuto nell'esperienza. Questo è un elemento acquisito, che non viene intaccato dalla conoscenza del limite (*Erkenntnis der Grenze*). Lo stare sul limite (il fatto cioè che la ragione trova la sua collocazione non semplicemente *dentro* o *fuori* del limite, ma *sul* limite stesso, e cioè in ciò che separa e connette due ambiti) è ciò che consente di comprendere non solo il fatto che la ragione, pur consapevole che la conoscenza che a essa è data è la conoscenza del fenomeno, è comunque spinta a risalire alle condizioni del fenomeno stesso e quindi anche a quel *noúmeno* che, per quanto inaccessibile è comunque implicato nella limitazione dell'ambito del conoscibile al fenomenico, ma anche il *perché* di questo fatto.

¹⁰ Ivi: 245.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Kant 2007: 247.

Allo stesso modo, le grate di Wang Guangyi, ponendoci di fronte a un al di là che nella sua separatezza e alterità come in una *Sindone* si rende comunque visibile, trova una sua *rappresentazione*, si pone e ci pone in uno spazio che è interstiziale e liminare fra l'universalità disincarnata e la singolarità incarnata, fra la storia e ciò che attraverso la sua potenza simbolica la trascende, fra lo spazio e il tempo del qui e dell'ora e una dimensione di spazialità congelata e sovratemporale, fra il movimento dentro cui siamo come enti naturali (come *phýsei ònta*, per dirlo con Aristotele) e quella stabilità che è negazione del movimento alla quale tendiamo attraverso le azioni dello spirito; azioni che costituiscono quel modo tutto peculiare – e non di rado aporetico e contraddittorio – di abitare la *phýsis*, che è l'essere *tà metà tà physikà*.

Se il concetto di limite è quello che permette di delimitare il conoscibile (l'ambito del fenomenico, o delle *proposizioni sensate*, potremmo dire riferendoci a Wittgenstein) dall'inconoscibile (l'ambito del noumenico, o vero, sempre rispetto a Wittgenstein, delle *proposizioni insensate*), esso è perciò anche il concetto a partire dal quale diventa possibile stabilire un collegamento tra il mondo fenomenico e il mondo noumenico, tra ciò di cui possiamo parlare e ciò di cui non possiamo parlare e di cui dobbiamo dunque necessariamente tacere. Kant sottolinea, infatti, che questo stare sul limite che è proprio della ragione, essendo il limite contemporaneamente ciò che separa e connette due ambiti, non è una condizione la quale consenta solamente una conoscenza negativa che conduce perciò la ragione a una situazione di paralisi e sterilità:

la *limitazione* del campo dell'esperienza con qualcosa che d'altronde le è sconosciuto, è pur una conoscenza che ancora rimane alla ragione in questo punto, nel quale essa, non chiusa entro il mondo sensibile, ma neppur vagante fuori di esso, si limita, come conviene a una conoscenza del limite, soltanto al rapporto di ciò che sta fuori di esso con ciò che vi è contenuto¹⁴.

Non ci è possibile dire alcunché di ciò che è al di là del limite, secondo Kant. Ciò nondimeno possiamo (e dobbiamo) porre e in relazione ciò di cui possiamo parlare con ciò di cui non possiamo parlare. Possiamo (e dobbiamo) pensare e la differenza tra qualsiasi nostro discorso, che in quanto tale è sempre condizionato, e la conoscenza (che è necessariamente trascendentale) della sua condizionatezza; ovvero, cercando di pensare le immagini di Wang Guangyi, tra l'essere al di qua della grata, che è una condizione inoltre passabile in quanto radicata nel nostro stesso modo d'essere di enti che vivono nella storia e nel tempo, e far e esperienza di questa inoltrepassabilità, e dunque sapere la propria condizionatezza.

¹⁴ *Ibidem*.

Proprio questo stare della ragione sul limite tra la conoscenza dei fenomeni e il mondo dei noumeni la condizione che rende perciò pensabile per Kant la «conoscenza per analogia» – Kant 2007: 239.

6. Conclusione

Discutendo della filosofia critica e in particolare muovendo dalla questione kantiana del limite, Hegel afferma:

Una cosa è conosciuta come *limite* (*Schranke*), come mancanza (*Mangel*), solo in quanto quel limite e quella mancanza sono stati *oltrepassati* (§60 An.).

E ancora, poco dopo, sempre all'interno della medesima nota:

Il limite, la manchevolezza del conoscere, è parimenti determinato come limite e manchevolezza *solo* mediante il paragone con l'idea in quanto *esistente* dell'universale, di alcunché d'intero e perfetto. È perciò semplice irriflessione il non vedere che appunto la designazione di qualcosa come finito o limitato contiene la prova della presenza effettiva dell'infinito, dell'illimitato; che del limite si può avere notizia solo in quanto c'è di qua, nella coscienza, l'illimitato (§ 60 An.)

Il punto di Hegel piuttosto che una critica è in realtà una radicalizzazione di quanto Kant dice nella dialettica trascendentale; una sorta di percorso che, attraverso la filosofia trascendentale, giunge alla messa in questione di alcuni degli assunti di fondo del trascendentalismo. Non si tratta di negare ciò che è impossibile negare, e cioè la finitezza e condizionatezza della nostra esperienza del mondo, la prospettività e relatività di qualsiasi nostro sguardo sulla realtà. Si tratta piuttosto di non acquietarsi dentro l'altezzosa modestia della finitezza, nella presuntuosa e autocontraddittoria riduzione di tutto a punto di vista e prospettiva.

Portandoci sulla soglia che separa il trascendente dal quotidiano, ovvero, per meglio dire, rivelando nel noto e nel consueto, la trascendenza, Wang Guangyi mette in scena e porta a rappresentazione l'aporia del limite, il suo essere sempre e necessariamente *di qua e di là*, il suo apparire *a un tempo* a entrambe le dimensioni fra le quali si pone e di cui segna la *differenza* e la reciproca irriducibilità: dimensioni che trovano perciò in esso, nella contraddizione radicale che il limite incarna, la loro stessa condizione di possibilità.

Bibliografia

Danto, A.

– 2008, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a c. di S. Velotti, Roma-Bari, Laterza

Kant, I.

– 2007, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, tr. it di P. Carabellese, Roma-Bari, Laterza

Hegel, G.W.F.

– 1830, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, tr. it. di B. Groce, Roma-Bari, Laterza, 1906

Jünger, E. e Heidegger, M.

– 1989, *Oltre la linea*, a c. di F. Volpi, Milano, Adelphi

Morano, A.

– 2010, *Breve storia del verbo essere. Viaggio al centro della frase*, Milano, Adelphi

Erica Onnis

WANG GUANGYI E IL POTERE INVERSO DELLA PROPAGANDA.
RIFLESSIONI A MARGINE DEL CICLO *GREAT CRITICISM*

Abstract

One of the main purpose of Maoist China was to disrupting people's consciousness and ability of independent thinking in order to establish a total control on masses. The most effective tool to achieve this goal had been propaganda: Maoist era posters are well known and have often been the subject of research. Wang Guangyi is one of the many who recast these authentic instruments of control, but his aim wasn't satirical nor polemic and, above all, not political: the harder effect of Maoist propaganda has been on ideological level as it produces a whole generation of disoriented citizens, unconscious and inert like «sesame pancakes randomly turn up and down». The main interest of Wang Guangyi is so to underline the human drift caused by propaganda and reverse the course of it making use of the same instrument: encourage critical thinking and struggle for an identity through a renewed artistic propaganda which critically analyzes historical propaganda.

1. Il contesto culturale

Sul ruolo e l'identità del xx secolo si è dibattuto e si discuterà a lungo: ritenuto da alcuni critici il "secolo breve"¹ per la folle accelerazione che ha contraddistinto il suo sviluppo sociale, definito da altri, al contrario, un "secolo lungo" per il suo legame indissolubile con l'Ottocento, l'imponente eredità del Novecento risulta oggi potenzialmente difficile da gestire.

Per la Cina il Novecento è stato il secolo della caduta dell'impero e il secolo repubblicano: nel febbraio del 1911 abdica Pu yi, l'ultimo imperatore mancese

¹ Cfr. Hobsbawm 1994.

della dinastia Qing, a meno di due mesi dalla proclamazione di Sun yat-sen a presidente della nuova Repubblica di Cina; ma il Novecento, per la Cina, è stato anche il secolo che ha visto la r evisione della proposta confuciana, a cui gli intellettuali cinesi si riavvicineranno soltanto a par tire dagli anni Ottanta.

Nel 1962, nel corso dell'Ottava Sessione della Decima Riunione Plenaria del Partito Comunista Cinese (da ora PCC), il Presidente Mao disse: «Se vogliamo rovesciare un'autorità, dobbiamo prima fare propaganda e svolgere del lavoro nel campo dell'ideologia». Fu così che, pochi anni dopo, per *correggere* l'ideologia del popolo, il Presidente Mao, con l'appoggio di una parte del PCC, riuscì a dare avvio al movimento della "Rivoluzione culturale", durante cui irriducibili energie furono dedicate allo sradicamento di ogni forma di cultura tradizionale, basti pensare agli slogan di quel periodo, quando al grido del secco «破四旧!» (pinyin: *po si jiu*), tradotto in italiano nel meno incisivo «Fare piazza pulita dei quattro vecchiumi», orde di studenti intabarrati nella divisa delle Guardie Rosse saccheggiarono, distrussero e vandalizzarono edifici, siti archeologici e opere artistiche di incalcolabile valore. A detta di Mao, i quattro vecchiumi erano le vecchie idee, la vecchia cultura, i vecchi costumi e le vecchie abitudini e il PCC ebbe successo nel farne piazza pulita grazie al ritmo ossessivo e incalzante di una propaganda spaventosa: la potenza della propaganda cinese è stata la potenza di un linguaggio politico che si è fatto linguaggio quotidiano, che è diventato lessico familiare e si è insinuato capillarmente in ogni interstizio della vita privata dei cittadini, rendendola inevitabilmente irreal e parossistica:

- Servire il popolo! Compagno, potrei avere due libbre di carne di maiale?
- La rivoluzione non è un pranzo di gala! Fa uno *juan* e 85 in tutto!
- ... Ma allora ribellarsi è giusto!
- E tu sii frugale quando metti in atto la rivoluzione. Qui ci sono la tua carne e il tuo resto².

Nel 2000 Gao Xingjian ha vinto il Premio Nobel per la Letteratura, primo scrittore di origini cinesi a ricevere l'ambito riconoscimento. Gao è per la Repubblica Popolare Cinese *persona non grata*: le sue opere furono vietate negli anni Ottanta e lui risiede dal 1998 a Parigi. Nato nel 1940, ha conosciuto il regime maoista, l'insensatezza della Rivoluzione Culturale e le immense contraddizioni di una nazione grande quanto un continente, una nazione da cui si è allontanato in misura definitiva dopo gli eventi scandalosi di Piazza Tiananmen. Al momento di ritirare il Nobel ha detto: «Il linguaggio è la cristallizzazione più elevata della civiltà umana. Raffinato, profondo, insondabile e anche talmente pervasivo, penetra le sensazioni e le conoscenze dell'uomo e stabilisce un legame fra il soggetto sensibile

² Esempio di dialogo tipico del periodo della Rivoluzione culturale, riportato in Stafutti, Ajani 2008: ix.

e la conoscenza del mondo»³. Del resto, l'uomo è fondamentalmente un essere comunicativo e il potere di plasmare la realtà, tipico del linguaggio, è indubitabile. Volendo citare Andy Clark, condividiamo l'idea per cui «Il linguaggio è in molti sensi l'ultimo artefatto: talmente onnipresente da essere quasi invisibile, talmente intimo che non è chiaro se sia uno strumento o una dimensione dell'utente»⁴. Per l'uomo crescere significa formarsi, fisicamente e psicologicamente⁵, all'interno di questa dimensione linguistico-relazionale che possiamo considerare un autentico *ambiente*, in grado di determinare ogni futura acquisizione di senso. Se perciò il tipo di comunicazione interumana adottata è in grado di influenzare lo sguardo sul mondo dell'individuo, sarà immediato comprendere il peso dell'influenza ricevuta dal popolo cinese negli anni Cinquanta e Sessanta. Durante questi anni, in Cina, il linguaggio è stato *esclusivamente* linguaggio politico e le conseguenze sono evidenti. Il governo cinese si è particolarmente concentrato sui bambini, le cui coscienze erano certamente le più modellabili, costringendoli fin da piccolissimi a prender confidenza con una forma di vita che in nessun caso poteva dirsi separata dalla serietà della politica: scherzare o ironizzare sul partito, per quanto giovani si fosse, non era minimamente consentito e una mezza parola poteva comportare l'accusa di «controrivoluzionario», l'etichetta più pericolosa e temuta, in grado di rovinare per sempre qualsiasi famiglia, altolocata o meno.

yu Hua, affermato scrittore cinese, nel variegato affresco di *La Cina in Dieci Parole* racconta che da piccolo i primi caratteri che imparò a leggere furono 毛主席 (Mao zhuxi), Presidente Mao, e 人民 (renmin), popolo, ancor prima del proprio nome e di quello dei propri genitori⁶. A quell'epoca ogni bambino era tenuto a controllare severamente i propri familiari e a denunciare ogni comportamento che potesse anche solo sembrare controrivoluzionario o contrario alle linee guida del partito, riassunte nell'onnipresente Libretto Rosso e ripetute come mantra giorno dopo giorno sui banchi di scuola, dove ogni altro insegnamento era ormai stato vietato e privato di valore.

Fu quindi secondo queste linee di sviluppo che si produsse quel cambiamento radicale che dalla *Weltanschauung* confuciana portò all'ideologia comunista, materialista e atea: fu così che i figli, dimentichi di uno dei cardini della Cina confuciana, la pietà filiale, cominciarono a sorvegliare e denunciare i genitori, sospinti da un unico e insaziabile desiderio: compiacere, obbedire e sentirsi ogni giorno più vicini all'intramontabile, «Quattro volte grande» Presidente Mao Zedong, il cui volto rubicondo dallo sguardo benevolo compariva nei ritratti ufficiali in ogni aula, in ogni fabbrica, in ogni ufficio, in ogni casa.

³ Gao, yang 2001: 7.

⁴ Clark 1997: tr. it. 191.

⁵ Relativamente a questi argomenti, invitiamo alla lettura di P rochiantz 1989.

⁶ yu 2012: 13.

Tuttavia, se monolitica e indubitabile era l'ideologia maoista, così come la figura di Mao, la sua applicazione fu costantemente arbitraria e piegata agli interessi personali del Presidente, con continui cambiamenti di rotta e una conseguente estrema instabilità sociale. Al tempo della Rivoluzione Culturale qualunque cittadino poteva trasformarsi, da un giorno all'altro, in nemico pubblico⁷: paradigmatico il caso di Liu Shaoqi, stretto collaboratore di Mao e secondo presidente della Repubblica Popolare Cinese, incarcerato in seguito a divergenze di opinione con Mao negli anni del Grande Balzo in Avanti e lasciato a morire di diabete in carcere, nell'anonimato e privo di cure mediche. Sui documenti del decesso, alla voce professione, fu scritto "disoccupato":

È come girare una frittella di sesamo, per usarne un'espressione popolare: le persone sono come frittelle in padella, rivoltate di qua e di là dalla mano della sorte, per cui se ieri eri un rivoluzionario, oggi ti trasformi in un controrivoluzionario, se ieri eri un controrivoluzionario, oggi ti trasformi in un rivoluzionario⁸.

Questo durevole clima di instabilità ha contribuito a rendere il popolo cinese capace di stravolgere le proprie opinioni, politiche e non, a un punto tale da sembrare, di primo acchito, un popolo caratterizzato da un'incoerenza e una malleabilità quasi grottesca. Infine, dopo la morte di Mao, avvenuta nel 1976, il Congresso del Partito dichiarò chiusa la Rivoluzione Culturale e Deng Xiaoping, successore di Mao al ruolo di Presidente, spinse il paese verso un periodo di riforme economiche; per l'ennesima volta il popolo cinese fu involontario protagonista di trasformazioni epocali che in qualche decennio cambiarono il volto del paese. Celebre, seppur semplicistico, è il motto di Deng, preso a prestito da un suo collaboratore, Liu Bocheng: «Che il gatto sia bianco o nero, se acchiappa i topi è un bravo gatto». Sembra quasi che l'ideologia non interessi più, che non esistano più leader da idolatrare, e i valori, confuciani o meno, sembrano scomparsi; siamo alle porte del terzo millennio, siamo alla vigilia di una nuova corsa all'oro: ormai, solamente «arricchirsi è glorioso»⁹.

2. Controllo e trascendenze perdute (e ritrovate)

È in questo contesto di grande confusione ideologica che va letta e interpretata l'opera di Wang Guangyi, abilissimo nel riprendere un vecchio gioco cambiandone le regole fondamentali.

⁷ Yu 2012: 273.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Titolo del celebre romanzo di Yu Hua *Arricchirsi è glorioso*, pubblicato in Cina nel 2005 e in Italia nel 2009.

Wang Guangyi è sempre stato un artista molto prolifico, ma deve la sua celebrità, in Cina così come all'estero, alla serie *Great Criticism*, un ciclo pittorico che si colloca fra il 1990 e il 2007. Le opere sono oli su tela e sovrappongono manifesti di propaganda politica della Rivoluzione culturale a una serie di elementi di provenienza occidentale, i *brand* commerciali (figg. 13-14), la raffigurazione di artisti occidentali di fama mondiale (fig. 12), la riproduzione di testate giornalistiche e così via. Se è grazie a *Great Criticism* che Wang Guangyi si è imposto sulla scena artistica mondiale, ha dovuto tuttavia pagare lo scotto di un fraintendimento al momento della ricezione delle sue opere: in Cina, così come in Occidente, il ciclo venne accolto come «l'emblema della Pop art cinese»¹⁰. Nelle parole del critico Li Xianting:

A partire dal 1989, molti artisti significativi del Movimento dell'85 abbandonarono, uno dopo l'altro, le loro istanze metafisiche e, senza consultarsi, iniziarono tutti quanti a percorrere la via del Pop, dedicandosi in larga parte alla decostruzione, in toni satirici, dei soggetti e degli eventi politici cinesi di maggior rilievo¹¹.

Eppure, *Great Criticism*, nelle intenzioni dell'autore, non doveva essere un'opera di denuncia, né di satira politica, bensì un tentativo di spingere l'osservatore a porsi interrogativi sull'esistenza, la realtà e la trascendenza.

Nell'accostamento dello stile propagandistico maoista ai *brand* occidentali, presente nella maggior parte delle tele che compongono il ciclo *Great Criticism*, Wang Guangyi genera nell'osservatore, soprattutto se cinese, un effetto straniante. Il perturbante deriva dall'accostamento di un elemento prosaico, i simboli del consumismo occidentale, a un elemento pressoché sacro, cioè il linguaggio del partito e del Presidente Mao, la cui figura, da un certo periodo in poi, fu percepita più vicina al divino che all'umano.

Un tale accostamento, di primo acchito, può sembrare irrispettoso: i manifesti maoisti che inneggiano alla Coca Cola o alle sigarette sembrano un tentativo di mettere in ridicolo un sistema politico che per decenni non ha concesso la benché minima libertà di espressione ed è stato rappresentato da un uomo, Mao, che non poteva essere mai messo in discussione. Eppure, fare uso di temi politici non necessariamente significa fare arte politica o pop politico. Wang Guangyi non ricorre ai temi della Rivoluzione culturale per il loro valore politico, quanto per il significato e il valore esistenziale riposti, in quel momento storico, nella politica e nei protagonisti della politica, Mao *in primis*.

Per di più, la scelta del consumismo quale elemento da accostare alla propaganda non è casuale. I due fenomeni sembrano apparentemente molto diversi, ma il lavoro di Wang Guangyi fa luce su come essi siano in realtà assimilabili

¹⁰ Huang 2013: 28.

¹¹ Xianting in Huang 2008-2012: 29.

agli stessi meccanismi politici: la ricerca del consenso e l'omologazione, cioè l'incapacità, indotta nel singolo, di assumere posizioni anticonformiste o antitetiche a quelle della massa.

A livello stilistico, le tele di *Great Criticism* richiamano immediatamente gli anni Cinquanta e Sessanta: ricalcano lo stile dei manifesti di propaganda maoista, così come le loro immagini stereotipate e i loro colori accesi. Eppure, l'elemento ancor più significativo di questi lavori è indubbiamente la loro serialità. Wang Guangyi ha prodotto tele di *Great Criticism* per diciassette anni, sollecitando addirittura il giudizio negativo di alcuni critici che hanno ritenuto questa ripetizione seriale esagerata e fuori misura ed è invece questa, una ripetizione ossessiva e martellante dello stesso tema, variato, ma pur sempre univoco, che rappresenta al meglio il cuore del meccanismo di propaganda.

Se guardiamo per un momento alla produzione artistica di Wang Guangyi, senza concentrarci unicamente su *Great Criticism*, emerge fin da subito come il tema del controllo sia onnipresente. Il controllo della politica sulle coscienze che in epoca maoista passava attraverso i manifesti di propaganda si ripete oggi, in forma edulcorata, ma pur sempre pressante, su tutti i livelli della società cinese contemporanea. Wang Guangyi, tramite una vera e propria analisi artistica esamina molteplici fenomeni sociali e va a stanare ogni declinazione del controllo politico, riportandolo alla luce: da *Passport* (figg. 17-18) e *VISA* (fig. 16) a *Virus Carriers* e *Blood Test - Everyone is a potential virus carrier* (fig. 19), da *The Similarities and Differences of Food Guarantees Under Two Political Systems* a *Basic education* (fig. 21), Wang Guangyi evidenzia come il governo detenga un controllo capillare su tutti gli aspetti della vita del singolo, avvalendosi del sistema burocratico, di quello sanitario, educativo e persino alimentare. Propaganda e controllo, propaganda è controllo: controllo di stili di vita, di scelte, di sguardo sul mondo.

La direzione delle acque di un fiume non può essere invertita, ma il corso del fiume può essere deviato: Wang Guangyi si appropria dello strumento grazie al quale la Nuova Cina ha tentato di azzerare il senso critico dei propri cittadini e lo usa per stimolare la nascita di un rinnovato sguardo sul mondo, mostrando come la propaganda può avere un potere nuovo del tutto opposto a quello sfruttato dalla politica.

Se ci si addentra fra le tele di *Great Criticism* si viene risucchiati, passo dopo passo, in una dimensione surreale, in un incontro di culture, in uno scontro di epoche estranee. *Great Criticism* ricrea l'atmosfera della Rivoluzione culturale, ma la dissemina di elementi di disturbo, poiché ciò che i manifesti propagandano, oggi, sono i bisogni del benestante consumismo occidentale che continuamente trattiene nel presente e permette di osservare il fenomeno del maoismo da una giusta distanza, storica e culturale. Ciò che Wang Guangyi vuole generare nell'osservatore è proprio questa reazione *altra*, questo sentimento di estraneità che è quasi un fastidio: il tema politico entra nella sua opera perché è ciò a cui i cinesi degli anni Sessanta e Settanta

sono maggiormente abituati e assuefatti, ma l'artista vuole scuotere questa assuefazione e generare una reazione che sia davvero una presa di posizione critica: «Infrangere le aspettative e semantiche inveterate e i giudizi estetici consolidati che tale iconografia [*quella di propaganda N. d. A.*] suscitava nell'osservatore»¹².

Tuttavia, Wang Guangyi si limita a indicare una nuova via, non vuole predeterminarne lo sviluppo o percorrerla insieme all'osservatore. Il «non punto di vista» sul reale che l'artista dichiara di cercare consiste proprio in questo: stimolare l'interrogazione e il dubbio, senza fornire soluzioni alternative predeterminate. È un invito a cambiare paradigma, un invito pressante, derivato dalla valutazione delle conseguenze che questa dittatura del linguaggio ha lasciato nelle coscienze individuali e, secondariamente, dall'esigenza di ricostruire strutture mentali ormai perdute. Il vuoto che i cinesi si portano dentro a seguito dei molteplici *brainwashing* a cui il governo li ha sottoposti emerge nelle follie della società di oggi, indefinibile e plurivoca, amalgama di fenomeni grotteschi, inspiegabili e sorprendenti, eppure reali quanto la pigrizia del nostro pachidermico Occidente.

Questo vuoto, tuttavia, è un potenziale e ciò che Wang Guangyi sta offrendo è proprio una sorta di metaprospettiva, un «non punto di vista», che equivale in realtà all'accettazione di molteplici punti di vista, a scapito di quello ufficiale, da cui guardare in direzione del reale.

I cinesi, durante il Novecento, hanno perso le proprie tradizioni e questo è equivalso ad allontanarsi dalla propria millenaria capacità di raggiungere una trascendenza: si tratta di ciò che Wang Guangyi vuole offrire a se stesso e a loro, la possibilità di guardare oltre, la possibilità di uscire, anche solo per un attimo, dal flusso di significati preconetti in cui il popolo cinese è stato immerso e cresciuto negli ultimi decenni e spingersi oltre, verso una trascendenza a cui la modernità sembra avere rinunciato, ma a cui non può rinunciare l'uomo:

What I want to do now is engage the work of clearing out. That is, clearing out the "flood of meaning" that has resulted from the illogical tendencies of human passions. This clearing out must begin with myself. I think that the essence of contemporary art is a blind-spot of meaning¹³.

Raggiungere un punto di vista estraneo ai significati consolidati di cui la realtà è intrisa: in fondo, si tratta dell'ennesimo *brainwashing*, sebbene in una forma più raffinata e con una finalità opposta. Racconta l'artista:

I have been brainwashed many times. For one, I was brainwashed by the Western art history [...] Then there was my education by socialism, by Mao Zedong [...]. And then, China's opening and reform brought Western materialism. I was brainwashed by

¹² Huang 2013: 33.

¹³ Wang Guangyi in Paparoni 2013: 317.

fetishism. Today, after all these brainwashing I find that they have left an emptiness in my mind¹⁴.

Indicare un vuoto per ch  esso possa riempirsi, non suggerir e con cosa colmarlo, ma indicarlo, questo s :   l'urgenza di ritrovare un'identit  che sia davvero propria, superando le indicazioni arbitrarie di un sistema politico e rifiutando modelli posticci presi a prestito dall'Occidente. Si tratta, per Wang Guangyi, dell'urgenza pi  pressante del mondo culturale cinese di oggi: il cammino che ognuno dev e intraprendere se vuole esser e uomo cosciente e non numero, individuo e non par te anonima di una societ  in coma.   il cammino che l'artista, per primo, intraprende cominciando da se stesso, nello sforzo di trovare un posto nella storia dell'arte, in quanto «vettore della propria teologia personale»¹⁵.

¹⁴ Wang Guangyi, citazione tratta dal film *Chimeras*, 2013.

¹⁵ Huang 2013: 111.

Bibliografia

Clark, A.

- 1997, *Being there: putting brain, body and world together again*, Cambridge, The MIT Press; tr. it. *Dare corpo alla mente*, New York, McGraw-Hill, 2003

Gao Xingjian e Yang Lian

- 2001, *Il pane dell'esilio. La letteratura cinese dopo Tiananmen*, Milano, Medusa

Hobsbawm, E.

- 1994, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, London, Michael Joseph Ltd.

Huang Zhuan

- 2008, *Visual polity: another Wang Guangyi*, Guangzhou, China, Lingnan Meishu Chubanshe 嶺南美術出版社.

- 2013, *Politica e teologia nell'arte cinese contemporanea. Riflessioni sull'opera di Wang Guangyi*, Milano, Salani

Paparoni, D.

- 2013, *Wang Guangyi. Works and thoughts*, Milano, Skira

Stafutti, S. e Ajani, G.

- 2008, *Colpirne uno per educarne cento*, Torino, Einaudi

Prochiantz, A.

- 1989, *La construction de cerveau*, Paris, Hachette; tr. it. *La costruzione del cervello*, Roma-Napoli, Theoria, 1992

Yu Hua

- 2010, *十个词汇中的中国*; tr. it. *La Cina in dieci parole*, Milano, Feltrinelli, 2012

Demetrio Paparoni
IL NULLA, DIO, L'ANIMA E IL MONDO.
CONVERSAZIONE CON WANG GUANGYI

Abstract

Nothingness is like air: despite being immaterial, it has its own consistency. Think of the atmosphere. Kant uses the metaphor of the dove, which might feel freer and lighter without air friction; yet, it is precisely air friction that allows it to fly, with some effort of the wings. The immateriality of the atmosphere can make us think of “nothing”, but it is the necessary condition for the dove to fly. The same thing happens to human thought. We may pretend to feel freer by hiding from the weight of reality, but this freedom will produce unverifiable utterances devoid of any scientific value. Therefore, does nothingness coincide with a knowledge emptied of experience? Does nothingness coincide with all that goes beyond finite and measurable phenomena? These are just some of the questions that my work poses, starting from the awareness that what is considered “nothingness” has some influence over our lives: our life is influenced by nothingness because “nothingness” includes the principles of metaphysical knowledge such as “God”, “soul”, “world”.

Demetrio Paparoni: Hai appena dipinto degli autoritratti dove sei all'interno di un bagno (fig. 48). Non ricordo di aver visto prima dei tuoi autoritratti.

Wang Guangyi: Ne avevo fatto uno quando ero ragazzo. Credo sia stato nel 1996. Lo vendetti qualche giorno dopo averlo ultimato.

DP: Non l'ho mai visto pubblicato da nessuna parte.

WG: Non feci in tempo a fotografarlo. Non ho conservato neppure gli studi preparatori. Non saprei come rintracciarlo e il collezionista che prese quel dipinto.

DP: Me lo descrivi?

WG: Nel 1995 e nel 1996 ho lavorato alla serie *Passaport e Visa* (figg. 16, 17 e 18). In quel periodo ho sentito l'esigenza di fare una pausa per allontanarmi dalla complessità di quei lavori. Così ho dipinto quell'autoritratto. Mi sono rappresentato frontalmente, in uno spazio vuoto, ponendomi nella condizione di scrutare me stesso.

DP: Perché quella volta decidesti di ritrarti?

WG: Mettendo in ordine i lavori già fatti venne fuori un album che avevo usato quando andavo a scuola, un album di pittura a olio classica. Mi venne l'improvvisa curiosità di provare a ritrarmi usando una tecnica piuttosto tradizionale. Non sono più tornato su quel tema. Mi ha interessato l'universalità, non il particolare, non ho interesse per l'immagine concreta. Nei miei lavori Mao Zedong o Marx sono idoli, non sono persone concrete.

DP: Perché allora adesso hai deciso di far entrare la tua figura nel quadro? Certamente non è perché vedi in te stesso un idolo.

WG: Certo che no. Questi nuovi autoritratti esprimono le mie riflessioni sul passaggio dalla giovinezza alla maturità. In qualche modo trascendono la mia persona perché la mia arte affronta questioni universali. Ciò non toglie che, in quanto essere umano, alla mia età è normale che si avverta un senso di perdita e di smarrimento man mano che si va avanti negli anni. Probabilmente è questo che mi ha portato ad autoritrarmi.

DP: Mi chiedo se questo autoritratto indica un cambiamento di marcia nel tuo lavoro.

WG: È difficile dirlo. Inevitabilmente l'autoritratto di un artista entra nel suo universo privato. È possibile dare un'interpretazione culturale della vita privata? Me lo sto chiedendo.

DP: Nel tuo lavoro i riferimenti alla realtà, alla storia e alla politica sono ben presenti. C'è un tuo dipinto che mi piace particolarmente, *Study of Popular History*, del 2007 (fig. 28). In questo quadro il riferimento storico alle immagini è dato dalla scritta, posta al centro di ognuno dei tre pannelli.

WG: Il 1948 è l'anno in cui l'Esercito di Liberazione Popolare permise ai comunisti di assicurarsi il controllo della Cina Centrale. Anche se la Repubblica Popolare Cinese è stata dichiarata un anno dopo, è nel 1948 che il popolo cinese ha dato una svolta definitiva al proprio destino. Ma non è questo che ho voluto evidenziare nel mio quadro. L'alternarsi di diverse forme di potere, l'imporsi dell'una sull'altra è nell'ordine naturale delle cose in tutti i paesi. La scritta «1948» e la storia che c'è dietro questa data mi sono serviti a introdurre il vero tema dell'opera, che non riguarda ciò che è accaduto quell'anno, ma il ruolo giocato da necessità e destino nel determinare accadimenti che incidono profondamente nella vita degli uomini, sia concretamente sia spiritualmente.

DP: Allo stesso modo di Marx, Engels, Stalin, Lenin e Mao le numerose figure di questo dipinto rimandano a un preciso momento storico e politico della vita cinese dell'ultimo secolo. Tu dici che li hai ritratti in quanto idoli, non come persone concrete, ma è innegabile che le figure e le immagini dei tuoi lavori sono tutt'altro che estranee a un corso politico.

WG: Un artista è inevitabilmente testimone del suo tempo. Ma può anche riportare nella sua opera personaggi storici senza intenti politici. È come se tu leggessi un libro italiano sulla storia del fascismo. L'autore può descrivere la struttura dello Stato totalitario fascista al di là di ogni sua valutazione etica o politica. Voglio dire che si possono scrivere o leggere libri sul fascismo senza essere fascisti. Il messaggio che lo storico affida al libro l'artista può affidarlo allo spazio figurativo. Nei miei lavori i riferimenti a una determinata epoca storica sono il punto di partenza per una costruzione concettuale e formale che ha come suo fine ultimo la domanda di trascendenza che io avverto molto presente nella nostra società.

DP: Vuoi dire che hai interesse solo per le realtà universali, come le idee di Platone?

WG: Sono attratto da Platone perché si rivolge a ciò che permane ed è eterno: le idee. Per Platone ciò che è reale è l'archetipo dell'uomo, che ha un valore eterno e divino, mentre gli uomini sono mortali e dunque la loro vita riguarda l'opinione mutevole non la verità filosofica. Pensa al VII libro della *Repubblica*, il più noto, quello in cui si narra il Mito della Caverna. Platone immagina che degli uomini, imprigionati in una caverna, scambino per realtà le ombre proiettate su una parete. Uno di loro si libera e si accorge dell'inganno, ma non vuole tenere per sé questa verità. Decide di tornare indietro per liberare i suoi compagni, che però sono ormai abituati a identificare le ombre con la realtà. Così, non solo non gli credono, ma addirittura si ribellano contro chi sta svelando loro qualcosa di vero. Anche Socrate venne processato e condannato proprio per aver tentato di *svegliare* gli ateniesi. Quando dipingo i volti di Marx, Lenin o Mao non rappresento dei volti umani, ma delle figure che si pongono al di là del divenire storico e permangono come archetipi.

DP: Nei recenti dipinti del ciclo *New Religion* (figg. 36, 37, 38, 39, 40) hai raffigurato sia i padri del comunismo sia soggetti e temi della cristianità, come l'Ultima Cena. All'interno di questo ciclo, l'immagine di Cristo morto, ripresa da Mantegna, trova il suo equivalente nell'immagine di Mao morto ripresa da una foto.

WG: Il marxismo presuppone spirito di eguaglianza e altruismo, per questo lo considero una ramificazione del cristianesimo.

DP: Metti Marx, Stalin, Lenin, Mao e Cristo sullo stesso piano, quasi non ci fossero differenze tra loro.

WG: Non vedo differenze tra loro. Per te qual è la differenza?

DP: Stalin o Lenin hanno imposto la loro visione del mondo anche con la forza, mentre Cristo o Confucio hanno avuto quale unico strumento per far proseliti la parola. Non mi sembra una differenza da poco. Però... se penso che la Chiesa Cattolica Romana ha mantenuto per secoli il potere temporale reprimendo con la forza ogni forma di dissenso, costringendo ad abiurare quanti osavano mettere in discussione i suoi dogmi, impedendo la traduzione dei testi sacri e condannando al rogo gli eretici, mi avvicino molto alle tue posizioni.

WG: Le idee, le spinte religiose e gli ideali non vanno però confusi con il potere temporale.

DP: Certamente. Il pensiero di Cristo non va confuso con il potere temporale della Chiesa, come quello di Marx non va confuso con l'organizzazione sociale attuata da Stalin.

WG: Questi personaggi hanno avuto e continuano ad avere un'influenza profonda sulla vita quotidiana. Nel rappresentarli non mi sono proposto di mettere in evidenza cosa li differenzi, semmai mi interessano le corrispondenze di pensiero, capire cosa accomuna l'origine delle utopie. Quello che mi preme è rivelare la complessità della vita. Io non penso che l'arte debba esercitare la sua influenza sulla società, opporsi al potere o sostenerlo. Al contrario, considero una posizione di questo tipo presuntuosa. Mi interessano la negazione e il nulla.

DP: Ma cosa intendi per «nulla»?

WG: Il nulla è come l'aria che, pur essendo immateriale, possiede una sua consistenza. Pensa all'atmosfera. Kant usa la metafora della colomba, che potrebbe sentirsi libera e leggera senza l'attrito dell'aria. Ma è proprio l'attrito dell'aria che le consente, pur con un certo sforzo delle ali, di levarsi in volo. L'immaterialità dell'atmosfera può farci pensare al «nulla», ma costituisce per la colomba la condizione necessaria per volare. Accade la stessa cosa al pensiero umano. Potremo anche illuderci di sentirci più liberi sottraendoci al peso dei dati reali, ma questa libertà produrrà enunciati non verificabili e vuoti di ogni valore scientifico. Il nulla coincide allora con una conoscenza che si è svuotata dell'esperienza? Il nulla coincide con tutto ciò che va al di là dei fenomeni finiti e misurabili? Queste sono solo alcune delle domande che il mio lavoro si pone, ma sempre nella coscienza che quello che è considerato il nulla ha una certa influenza sulla nostra vita: la nostra vita è influenzata dal nulla perché il «nulla» comprende i principi del sapere metafisico come «Dio», «anima», «mondo».

DP: Poco prima che morisse, nel 2013, ho incontrato Arthur C. Danto e abbiamo registrato una conversazione, che poi è stata pubblicata su ArtChina. Abbiamo parlato anche di te, ma del tuo lavoro lui conosceva solo i dipinti di *Great Criticism*. Ho detto da Arthur che, rifacendoti a Kant, tu hai definito il

nulla «assenza da se stessi». Artur ha risposto di avere la sensazione di non essere interessato al concetto di nulla. «Se è nulla – ha risposto – è qualcosa. Quando non c'è nulla, ecco cosa c'è. Wittgenstein ha scritto che la morte non è un evento della vita. Ma io non ci ho mai dato molto peso». Ha concluso affermando di non conoscere nessun pittore realmente interessato al nulla.

WG: Non c'è dubbio che Danto abbia ragione. Lui non parla mai di cose di cui non ha avuto esperienza. Per me però «vuoto di senso» non è un concetto, è una sensazione.

DP: Oltre al pennello usi qualche artificio per stendere il colore? Per esempio, uno straccio?

WG: No mai. Ma uso un particolare tipo di maobi, il pennello degli antichi pittori calligrafi cinesi. Lo puoi capire facendo un confronto tra certi miei dipinti e le opere di Bada Shanren realizzate con la tecnica della pittura a inchiostro. Bada Shanren mi ha influenzato per la sua capacità di aggirare la realtà. Lui pensava che la realtà gli fosse estranea e che l'arte fosse autonoma. Come Bada Shanren e Shitao cerco risposte guardando al di là dell'orizzonte fisico che si presenta ai miei occhi, mi prefiggo di trascendere la realtà per andare verso un ignoto cui non è possibile dare pienamente forma. Per questo i miei personaggi religiosi del ciclo *Post Classical* e *Red Rationality* non hanno volto (figg. 3, 4, 5 e 6).

DP: Vuoi dire che le tele del ciclo *Post Classical* e *Red Rationality* nascono sotto l'influenza di Bada Shanren? Intendo sul piano formale, nella pennellata, nella stesura del colore, ma anche sul piano concettuale.

WG: Il fatto che un artista mi abbia influenzato non comporta che la sua lezione debba essere necessariamente presente nei miei lavori, anche se un'influenza latente, subliminale, può sempre affiorare. Quest'influenza non va comunque cercata sul piano tecnico. Con Bada Shanren e Shitao avverto una consonanza concettuale, legata alla loro visione dell'arte e del mondo. Secondo il loro modo di vedere, l'arte esprime una visione monistica, una fusione tra l' *'Io* e le *Cose*. Bada Shanren e Shitao non hanno ritratto la natura in modo mimetico, vedevano una continuità tra l'io e gli enti fenomenici. Questo è un motivo ricorrente nel mio lavoro. Questi artisti mi hanno fatto comprendere che quando guardo un albero, un fiume o una montagna non lo faccio nello stesso modo in cui guardo un oggetto. Considero un albero, un fiume o una montagna soggetti, li metto sullo stesso piano della mia soggettività.

DP: Nella concezione monistica cui fai riferimento si può cogliere un afflato mistico di fusione con la natura. Il Political Pop invece mette in luce un atteggiamento ironico nei confronti del mondo delle merci e del consumo.

WG: Certamente. Ma non dimenticare che la mia arte è estranea al Political Pop. Io non faccio coincidere la visione monistica e il Political Pop.

Non sono così ingenuo. Va anche considerato che il pensiero di un artista non si evolve in modo lineare, procede per incroci e sovrapposizioni. Quando consideriamo le cose su un piano oggettivo, le giudichiamo, abbiamo nei loro confronti un atteggiamento valutativo. Se invece le consideriamo soggetti, non le giudichiamo più, perché le poniamo sul nostro stesso piano. Se guardi i miei dipinti del ciclo *Great Criticism* in maniera oggettiva devi considerarli sul piano razionale e in quest'ottica puoi anche leggerli in chiave politica. Se invece li consideri all'interno di una concezione monistica, quest'oggettività viene meno perché l'artista si identifica con essi. Questo è uno degli aspetti della complessità del mio lavoro. Sono le opere di Bada Shanren che mi hanno fatto capire come guardare le cose. Essendo un artista mi esprimo attraverso le immagini, ma non sono interessato alla rappresentazione di persone o di oggetti in quanto tali. La mia attenzione è rivolta ai fenomeni, a ciò che essi nascondono e che sfugge alla comprensione razionale. Per me la questione formale è subordinata all'esigenza di ancorare i fenomeni a ciò che sta dietro di loro, a quella che Kant chiama «cosa in sé», che non ha i caratteri assoluti dell'ontologia. L'obiettivo è esplorare l'esigenza umana di cogliere il reale senza perdere di vista le aspirazioni spirituali e metafisiche.

DP: Questo spiega il tuo interesse per temi come la «Pietà» o il «Ritorno dei figliol prodigo», che hai affrontato nella seconda metà degli anni Ottanta e in particolare nel ciclo *Revisione degli idoli* (fig. 6).

WG: Ho preso a modello la *Pietà* di Michelangelo (fig. 6) perché la sua rappresentazione del Cristo morto tra le braccia della madre è una delle sintesi più poetiche di sentimenti umani carichi di spiritualità e implicazioni metafisiche. Questa rappresentazione della morte e del dolore materno sollecita sentimenti forti come la compassione. Suscita empatia. Da artista mi accosto a questo tema attraverso l'analisi formale, senza però perdere di vista la dimensione metafisica originaria dell'opera.

DP: Nella tua versione della *Pietà*, così come negli altri tuoi dipinti dal 1985 al 1987, hai però cancellato i tratti dei volti della Madonna e di Cristo, che nella scultura di Michelangelo sono fondamentali nel determinare il coinvolgimento di chi guarda. Come si può percepire il dolore della madre se la si priva dell'espressione del volto?

WG: Quando ho realizzato quei dipinti avevo da poco letto Gombrich e mi aveva colpito la sua attitudine alla revisione della storia. È stato Gombrich a condurmi a una mia personale revisione della figura. Ho pensato che, se la mia rappresentazione fosse stata eccessivamente fedele, il suo realismo le avrebbe sottratto l'afflato religioso. L'aver eliminato dettagli importanti e rappresentato soltanto le sagome non impedisce che si percepiscano i modelli cui mi sono riferito.

DP: Prima di Michelangelo in scultura la Pietà era rappresentata in scala ridotta. Portarla a dimensioni naturali ha trasformato un oggetto di culto in una rappresentazione del reale, capace di suscitare immedesimazione.

WG: Dandogli la dimensione dell'umano, Michelangelo è riuscito a esprimere la grandezza divina. La genialità della sua scelta lascia avvertire il senso del messaggio cristiano: Dio che si fa uomo in Cristo e che muore sulla croce. Nel vedere Cristo tra le braccia della madre la missione divina e la pietà umana si incontrano. La dimensione in scala naturale ci fa cogliere la fragilità della condizione umana, che ci accomuna.

DP: Questo vale anche per la tua opera?

WG: Certamente sì. Anche nella mia opera questo senso di corrispondenza è importante. Quando l'ho dipinta, nel 1986, non eravamo abituati a questi formati, tant'è che più di una volta ho dovuto cucire diversi stacchi di tela per raggiungere la dimensione voluta. Oggi una tela due metri per un metro e mezzo ci sembra piccola, allora non era così. Nei dipinti di quegli anni ho tenuto presente la distanza dalla quale lo spettatore avrebbe guardato l'opera: tutto doveva concorrere a creare una sensazione di corrispondenza.

DP: Nello stesso tempo hai aggiunto una griglia rossa, che mette distanza tra la tua Pietà e chi guarda il dipinto.

WG: Il reticolo rosso mi consente di ottenere un duplice effetto: mette in contatto l'opera e chi la guarda e, nello stesso tempo, è un elemento di separazione. Segna il confine tra ciò che sta dentro il quadro e ciò che è fuori da esso. Sul piano simbolico questa linea di demarcazione tra interno ed esterno è un modo di rendere evidente la separazione tra l'esperienza del divino e quella ordinaria. Nei conventi di clausura, in cui i religiosi scelgono di vivere radicalmente separati dal mondo, una grata divide lo spazio del sacro dall'area cui possono accedere anche le persone non consacrate. Un genitore che va a trovare il figlio o la figlia che ha scelto di vivere in clausura potrà parlargli solo in determinati momenti e sempre al di là della grata. Aggiungere la griglia rossa ed eliminare nel contempo alcuni elementi della rappresentazione figurativa ha costituito per me un modo per accentuare sul piano formale la separazione tra l'esperienza del divino e quella del vivere quotidiano.

DP: Vuoi dire che, anche se attraversata dalla grata, noi possiamo ricostruire fedelmente l'immagine, che appare trasfigurata proprio perché si colloca nello spazio altro del sacro?

WG: Se si vuole rendere percepibile sul piano formale quella che tu chiami trasfigurazione non si può fare a meno di omettere i dettagli.

DP: Per un cristiano il sentimento della pietà fa parte dell'essenza del suo credo. Nell'esperienza cristiana, religiosità e partecipazione al dolore umano si identificano.

WG: Io non sono cristiano e per me la pietà riguarda più che altro la sfera dell'umano, non quella della religione. Il titolo della scultura di Michelangelo, *Pietà*, in cinese è tradotto generalmente 同情 (tongqing), che letteralmente significa «commiserare», «provare compassione». Se la traduzione è corretta la mia visione religiosa e quella di Michelangelo non coincidono perché la compassione è più che altro un sentimento dell'uomo comune, che sento estraneo al sentimento religioso. Il fatto che io non faccia della pietà un tema religioso specifico, come fa Michelangelo, è probabilmente da ricondursi alla mia idea della vita e della morte, che nel buddismo non sono separabili. In Cina si enfatizza come la vita e la morte abbiano un legame indissolubile. In Occidente non è così. Io risento di questa concezione, che si esprime nella mia arte.

DP: Per i cristiani il concetto di pietà non implica solo compassione, include il concetto di devozione e venerazione nei confronti di Dio. Indica un sentimento religioso. In altre parole, per un cristiano il rispetto per il prossimo scaturisce dal rapporto con Dio, che il cristiano chiama «padre». Questo rende fratelli tutti gli uomini. Per farti capire meglio: l'aggettivo *pio* deriva da pietà. Un uomo pio è un uomo devoto, profondamente religioso, un uomo che, pur capace di immedesimarsi nella sofferenza terrena degli altri, è proiettato verso il trascendente. Tutto questo come si rapporta al concetto di «pietà» che vuoi esprimere nella tua *Revisione degli Idoli*?

WG: Vedo nell'artista un uomo che ha la missione di indicare direzioni che vanno al di là dell'esistenza finita. L'artista, come il filosofo o il poeta, ha le proprie idee, che possono essere anche inaccettabili e in qualche modo corrosive. Pensa a Heidegger, alle sue simpatie per il nazismo e al suo disprezzo per gli ebrei. Tuttavia, se lo consideriamo in quanto filosofo, non possiamo non riconoscerne l'assoluto valore. C'è un brano piuttosto famoso di *Essere e Tempo* in cui egli afferma che l'esserci è sempre *essere-nel-mondo* con i nostri simili. Questo messaggio, profondamente umano, fa comprendere che la trascendenza si esprime nelle nostre relazioni con gli altri. È chiaro che tra l'Heidegger che aderisce al nazismo e l'Heidegger che chiarisce il senso del nostro *essere-nel-mondo* vi è una cesura.

DP: Preferisci il Wang Guangyi uomo, il Wang Guangyi artista o il Wang Guangyi filosofo?

WG: Per me la figura dell'artista e quella del filosofo coincidono. L'artista, come il filosofo, supera ogni confine nazionale per parlare all'umanità. Pur essendo uomini che vivono in un determinato paese, gli artisti e i filosofi producono immagini e pensieri che si rivolgono al mondo, ma che nello stesso tempo lo trascendono.

DP: Stai dicendo che l'arte è in grado di rispondere alla domanda di trascendenza dell'uomo.

WG: Esattamente. La più alta finalità dell'arte consiste nel dare forma al senso di terrore che proviamo di fronte all'ignoto. È questo che cerco di esprimere con la mia arte. È solo a partire dal senso di paura per quello che non è in grado di controllare che l'uomo ha creato opere d'arte. Già i dipinti rupestri di Lascaux, Altamira o Serra da Capivara rivelano il senso di terrore di fronte a ciò che non si riesce a capire del mondo.

DP: La cosa che più di ogni altra atterrisce l'uomo è la morte. Georges Bataille ha scritto che si può fare e esperienza della morte solo morendo. È una buona sintesi dell'impossibilità di conoscere fenomeni che sono da sempre un mistero.

WG: Ogni riflessione religiosa o filosofica muove da una precisa visione della morte, che influenza la concezione dell'esistere. La morte è un mistero che genera misteri.

DP: Quando si parla della rappresentazione della morte non riesco a fare a meno di pensare ai dipinti di Francis Bacon. Lui ha raccontato che la sua riflessione pittorica è scaturita dall'aver visto della carne sul banco della macelleria dei magazzini Harrods di Londra. Ogni qualvolta andava dal macellaio si stupiva di non trovarsi al posto di quei pezzi di carne. Era ossessionato da un verso di Eschilo: «L'odore del sangue umano non mi va via dagli occhi».

WG: La sua visione era al contempo tragica e realistica. Le sue creazioni, per quanto traessero spunto da suggestioni, erano ispirate dalla concretezza dell'esistenza.

DP: È curioso che nonostante esprimesse questa concretezza, quando iniziava a dipingere un quadro, Bacon non sapeva mai dove sarebbe andato a parar e. Non faceva disegni preparatori o studi, dava la prima pennellata e aspettava che il caso gli suggerisse come proseguire. Diceva di aver imparato a organizzare il caso. Ovviamente guardava il mondo attorno a sé, strappava pagine dai libri, studiava ritagli di giornale, aveva un libro di malattie della bocca, ma il modo in cui la sua pittura è arrivata alla concretezza di cui parli è legato al potere e delle suggestioni. La sua visione esistenziale era talmente cruda da portarlo a pensare che si nasce soli e si muore soli, e che da morto l'uomo è solo spazzatura. Deformava la figura umana per trasmettere la realtà nel suo momento più straziante. Nel suo esistenzialismo ateo non c'è spazio per la speranza. Il tuo lavoro invece è aperto alla domanda metafisica. Anche se affronti temi tragici come la paura indotta dalla Guerra fredda o l'incubo di essere infettati o contaminati, il tuo atteggiamento nei confronti del mondo è profondamente diverso. Bacon considerava fede e religioni pura ipocrisia. Vedeva nella fede un fantasma e nella religione un modo per imporre comportamenti sociali utili alla politica.

WG: La mia idea è completamente diversa. Poiché fede e religione danno corpo a un'esigenza universale che spinge l'uomo a superare i limiti finiti dell'esistenza, in esse non c'è nulla di falso. La fede è fondamentale per l'individuo,

lo sostiene nella sua esistenza. La mia tensione religiosa non si rivolge a religioni definite, ma esprime un bisogno metafisico volto all'ignoto. Ciò non toglie che la politica ha sempre cercato di sfruttare la religione per perseguire i propri fini. Contrariamente a quello che lo stesso Bacon ha affermato, io non penso che egli fosse privo di fede. Non del tutto, almeno. Non sono d'accordo con chi parla di Bacon come di un uomo senza fede.

DP: Bacon ha dipinto delle crucifixioni, ma non le considerava dal punto di vista religioso. Per lui quelle erano rappresentazioni della crudeltà della condizione umana.

WG: Mettila come vuoi, si tratta comunque di crucifixioni.

DP: Non avere fede non significa però non avere ideali. Non pensi che questi ideali possono portare a posizioni utopiche o visionarie?

WG: Non vedo nulla di negativo nel fatto che l'artista possa vedere cose slegate dalla realtà. Spesso l'artista immagina cose slegate dalla realtà anche quando utilizza elementi realistici. Anche Bacon lo fa, la sua pittura non è pura concretezza. In lui la carne è insieme reale e immaginaria, e questo lo porta a confrontarsi con l'ignoto, creando quell'apertura alla religione di cui parlavamo prima.

DP: In *Weather Report* (fig. 9), un tuo quadro del 1989 che non appartiene a un ciclo, si riconosce Piazza Tienanmen e l'ingresso della Città proibita, con il ritratto di Mao ridotto in una sagoma. In alto a sinistra ci sono dei simboli meteorologici e dei numeri che indicano delle temperature. Il 1989, anno in cui hai realizzato quel quadro, è stato segnato da eventi tragici in Cina. Huang Zhuan, che è il critico che conosce il tuo lavoro meglio di ogni altro, a proposito della tua installazione *Temperature*, del 2010 (fig. 35), ha scritto che concetti come «clima» e «temperatura» assumono spesso connotazione politica. La definizione di «Guerra fredda» non ci fa pensare certo alla meteorologia. Mi dici qualcosa su *Weather Report*? Questo dipinto ha relazioni con i disordini studenteschi del 1989 a Piazza Tienanmen?

WG: *Weather Report*, come tutti i miei lavori, non fa riferimento a degli eventi specifici. A mio parere il caso gioca un ruolo determinante negli accadimenti, condizionandone gli sviluppi. Molto di ciò che accade è accidentale, ma dietro un effetto c'è sempre una causa. Più che agli eventi in sé io sono interessato a ciò che si nasconde dietro di essi, guardo il fenomeno per capire cosa sta dietro di esso.

DP: Joseph Beuys pensava che in condizioni di piena libertà l'uomo sviluppa naturalmente una propria vita spirituale forte. Durante un dibattito, Michael Ende gli ha ribattuto che, perché si creino condizioni di libertà, deve esserci prima una vita spirituale forte. Sia Beuys sia Hende erano seguaci del pensiero di Rudolf Steiner, ma dissentivano tra loro su più punti. Per Hende la volontà come tale e il libero arbitrio senza contenuto sono da considerare facoltà vuote,

arrivando alla conclusione che occorre avere un'intuizione di ciò che si vuole raggiungere perché l'esercizio del libero arbitrio abbia senso.

WG: Naturalmente apprezzo il punto di vista di Beuys. La libertà è un bene prezioso, ma indica qualcosa di troppo ampio perché possa essere definito in maniera precisa. Essa si esprime in maniera diversa a seconda del tempo e del luogo cui ci si riferisce. La Cina è un paese molto complesso, la sua ineliminabile età feudale, così come l'antico timore reverenziale del popolo di fronte al monarca, gettano ancora oggi potentemente la loro ombra sul modo di pensare della gente. Io come artista penso di esprimere la mia libertà creativa.

DP: A un occidentale un intellettuale cinese che non vuol parlare di politica fa pensare che non lo fa perché non gli è permesso.

WG: Il lavoro degli artisti ha sempre implicazioni politiche. Basta saperle leggere. Qualcuno in Occidente sarà deluso perché non dico cose che ci si aspetta che un artista cinese debba dire, ma non credo affatto di limitare la mia libertà di espressione nel far interagire politica e teologia.

DP: Parli di teologia con il vocabolario della politica. Il tuo lavoro è una teologia politica per immagini.

WG: È una buona definizione.

DP: Ti ha sempre interessato mettere in evidenza come gli opposti, convivendo, finiscono per generare nuovi soggetti. Nel ciclo *Great Criticism*, per esempio, hai fatto convivere le immagini della propaganda maoista e i loghi più noti della propaganda commerciale occidentale.

WG: La Cina è stata sostanzialmente una nazione utopica. Nella sua lunga evoluzione storica i cambiamenti di potere dello Stato hanno avuto un impatto enorme sulla gente. Essendo nato nel 1957 ho fatto esperienza della capacità dello Stato di fare il lavaggio del cervello alle persone attraverso la diffusione di immagini che propagandano idee utopiche. Crescendo, e divenuto artista, mi sono reso conto che nei paesi sviluppati occidentali il sistema stimola nella gente la passione per i beni materiali attraverso loghi e prodotti studiati con questa finalità. Il materialismo è una delle ragioni dello sviluppo dell'Occidente. Questi due modi di condizionare psicologicamente le scelte delle persone condividono alcune analogie e alcune contraddizioni. Il mio compito di artista non è quello di muovere obiezioni, io ho usato l'approccio artistico per rappresentare il rapporto tra questi due modi di fare il lavaggio del cervello.

DP: Nel 2007 il ciclo *Great Criticism* ha trovato il suo sbocco naturale nella serie *Cold War Aesthetics* (figg. 31, 32, 33 e 34), ispirato dai poster della propaganda degli anni Cinquanta e Sessanta. Tu stesso hai chiarito l'intenzione di far apparire vero tutto ciò che era esposto, in modo che si potesse la percezione di visitare una mostra.

WG: Penso all'arte come a qualcosa di vero, che affronta questioni legate all'esistenza e che per questo colpisce il cuore delle persone. Non mi piace l'arte raffinata, elegante, aggraziata. Quel tipo di arte risponde alle esigenze del mercato, non dello spirito. Ho smesso di fare i quadri con le immagini della propaganda maoista associata ai loghi occidentali perché, una volta appesi alle pareti, la loro bellezza distraeva dalla tematica affrontata. Questo mi porta a preferire il ciclo *Cold War Aesthetics*, che muove dalla convinzione che non ci siamo lasciati alle spalle tutto quello che abbiamo assimilato durante il periodo della Guerra fredda. Ancora oggi continuiamo a portarci dentro il senso di pericolo imminente che ci deriva dall'educazione che la mia generazione ha ricevuto anche sui banchi di scuola. Le immagini dei poster che ci spiegavano come reagire a un'eventuale esplosione nucleare o le lezioni su come difenderci dall'imperialismo americano non sono facili da rimuovere. Anche dall'altra parte del mondo le cose non devono essere poi state molto diverse. La Cina era presentata come un pericolo e molta gente in Occidente risente ancora degli effetti della Guerra fredda. Questo significa che la nostra visione del mondo è segnata da quell'esperienza psicologica.

DP: Ma il mondo di oggi non è più lo stesso, molte cose sono cambiate.

WG: Non tutte. Molte cose sembrano cambiate, ma non lo sono.

DP: Come fai ad affrontare gli effetti psicologici esercitati dalla Guerra fredda sulla tua gente, e per giunta con intenti didattici, e nello stesso tempo affermare che non critichi né ti opponi a qualcosa?

WG: Quel che penso non è importante perché ciò che accade non è una mia scelta. Questa posizione è legata alla dimensione spirituale, alla religione, alla metafisica, che tende a privilegiare la contemplazione rispetto ai tentativi di modificare la realtà. Le visioni taoiste e buddiste, molto presenti in Cina, sono profondamente diverse da quelle del cristianesimo e del marxismo, che hanno una visione della Storia che conduce a un fine. Il taoismo e il buddismo tendono a considerare la realtà cogliendo le relazioni di casualità fra gli eventi su cui non ci è dato intervenire. Se si rapporta questa relazione di causalità necessaria al pensiero di Schopenhauer viene in mente il legame che intercorre tra la *noluntas* e il nirvana. Io mi sento vicino a Schopenhauer quando sostiene che tutta la realtà non è che la manifestazione di una volontà cieca, irrazionale e infinita, che afferma se stessa. Anche le azioni più nobili degli uomini, in quest'ottica, sono l'illusione sotto cui si nasconde la volontà. Ci possiamo liberare da tale schiavitù solo negando la volontà, attraverso un cammino ascetico che ci condurrà a negare ciò che più esprime la volontà di vivere.

DP: Come sai questo conduce alla castità.

WG: Certamente. La meta estrema di questo cammino ascetico si identifica per Schopenhauer proprio con la castità: negando la procreazione infatti si

nega l'affermazione della volontà. Tutto ciò comporta una forma di quietismo nichilistico.

DP: Parli di Schopenhauer come se fosse un pensatore orientale.

WG: Schopenhauer rappresenta un elemento di estraneità all'interno della tradizione filosofica occidentale, non va dimenticato che tale modo di pensare è strettamente connaturato alla nostra cultura orientale. Per voi invece questo atteggiamento, a parità del caso di Schopenhauer, rientra esclusivamente nella mistica.

DP: Guardare al passato potrebbe comportare un atteggiamento nostalgico, non certo benefico per il presente.

WG: Nel buddismo lo yin rappresenta la relazione conflittuale e insieme complementare tra i due principi cosmici yin e yang. In questa relazione si può cogliere come il futuro sia radicato nel passato e nel presente. Non possiamo parlare della speranza senza guardare al passato.

DP: Ma in un'ottica modernista il passato potrebbe anche rappresentare un peso da cui è necessario liberarsi per produrre il nuovo.

WG: Il Modernismo è immaturo perché guarda al presente e al futuro senza capire la relazione dialettica che fa vivere il presente e il futuro proprio nella tensione con il passato. Il taoismo insiste proprio sul fatto che il divino è il frutto di una relazione fra opposti. Nessuno dei due opposti – passato e futuro – può esistere autonomamente.

DP: Quello che dici fa venire in mente che la concezione dialettica attraverso tutto il pensiero occidentale ed è particolarmente presente nel marxismo. Posto che il Marxismo e il cristianesimo riconoscono nella Storia un disegno – immanente nel marxismo, trascendente nel cristianesimo – che conduce a un fine, come ti poni rispetto alla Storia, considerando la tua vicinanza al taoismo e al buddismo?

WG: Il taoismo è più una cosmologia che una filosofia della storia. Il buddismo, da parte sua, è prevalentemente una dottrina che ci insegna a superare l'egoismo, il desiderio del potere e la sofferenza. In questo quadro la Storia diviene il teatro in cui si manifestano le reincarnazioni intese come forma di purificazione. Non esistono premi o punizioni se non nella vita terrena, dunque entro una dimensione storica.

DP: Ma tu cosa intendi per «politica»? Ho la sensazione che tu e io diamo un significato diverso a questa parola. La cultura occidentale ha le sue matrici in quella greca antica, che considerava la politica qualcosa di nobile. In Occidente fare politica non implica necessariamente schierarsi con un partito, seguire un leader, far parte di un gruppo organizzato. Esiste una politica che è

estranea a quella dei partiti. Il tuo lavoro sull'estetica della Guerra fredda per noi occidentali è marcatamente politico, perché tende a far prendere coscienza su una condizione sociale.

WG: Sono d'accordo con te, tuttavia come artista propendo per la visione di sant'Agostino riguardo alla «filosofia ancella della teologia». Quando i cristiani si confrontarono con il pensiero greco giunsero a valutazioni talora opposte. Se per un verso il pensiero greco, non avendo conosciuto la rivelazione di Cristo, poteva essere rifiutato in blocco, per altro verso non si poteva negare che rappresentava il massimo sforzo della ragione naturale di giungere e cogliere l'essenza del divino. Tutto ciò risultava evidente nella metafisica platonica delle idee e nel Dio come atto puro in Aristotele. Integrando metafisica platonica e teologia cristiana, sant'Agostino divenne il Platone cristiano. San Tommaso invece ripensò in termini cristiani le categorie aristoteliche.

DP: Ti riferisci alla *Città di Dio* di sant'Agostino?

WG: Per sant'Agostino esistono le istituzioni politiche e poi una città invisibile, che è quella volta alla realizzazione del bene spirituale. La Storia è il luogo in cui questi due soggetti si intersecano e si scontrano.

DP: L'idea che i disegni di Dio che guidano la Storia sono per l'uomo impercettibili si lega in qualche modo alla tua visione cosmologica secondo cui il divenire è totalmente determinato dai cicli cosmici?

WG: Sì. Proprio per questo ho fatto riferimento a sant'Agostino e alla *Città di Dio*. Come sai non siamo in grado di comprendere chi lavora per la Città di Dio e chi lavora per la Città dell'uomo proprio perché siamo strumenti di un disegno che non siamo in grado di cogliere.

DP: In conclusione?

WG: In conclusione direi che la politica è ancella della teologia, in quanto è il tentativo umano di realizzare il bene nei limiti della Storia.

DP: Che posizione hai nei confronti degli artisti che attraverso l'opera assumono una posizione politica esplicita?

WG: Ci sono artisti che hanno fatto o fanno politica che apprezzo per le qualità formali del loro lavoro, pur senza dividerne la propria posizione. Ammiro Beuys, per esempio, che ha fatto coincidere la propria vicenda personale e artistica con l'impegno sociale. Mi sento però più vicino a Francis Bacon, che ha posto al centro della sua opera la condizione umana, tenendola fuori dai contesti politici. Tutti i governi del mondo hanno dei difetti, ma Bacon, che era un artista burbero e irriverente, era interessato ad altro. Piuttosto che la politica, lui ha attaccato il perbenismo sociale. Tu sei italiano, non dovresti ricordare a te che già nel Cinquecento Machiavelli aveva fondato la scienza

politica moderna separando l'agire politico dalla sfera morale. In altri termini questo indica che, secondo Machiavelli, non possiamo utilizzare le categorie etiche quando giudichiamo la capacità di uno statista di fondare e difendere uno Stato. Questo vuol dire che per Machiavelli uno statista che sceglie un alleato non trasparente sul piano morale – ma utile per la difesa dello Stato – non può essere giudicato con criteri morali, ma va apprezzato per le sue virtù politiche. Riportando questo discorso all'arte, mi sento di sostenere che, se la morale può considerarsi separata dalla politica, ciò può valere ancor più per chi si muove nell'ambito delle forme. L'artista deve occuparsi di filosofia e religione perché, più che nella politica come viene comunemente intesa, è nella filosofia e nella religione che l'individuo realizza pienamente la sua umanità.

DP: Qual è la tua religione?

WG: La mia mente è un enigma indefinito, ma sono affascinato dal mistero della religione. Il mistero della religione ha un'influenza permanente sulla mia arte.

DP: Abbiamo chiarito che non ti consideri un artista politico.

WG: Certo che no. Preferisco definirmi un artista interessato alla metafisica. Non sono interessato alla politica spicciola. Considero la politica spicciola una professione che non richiede nessuna qualità metafisica.

DP: È curioso che tu abbia una posizione marcatamente antimodernista, e nello stesso tempo utilizzi anche il linguaggio tipico delle avanguardie più estreme. I lavori del ciclo dedicato agli effetti della propaganda, dove esponi delle pale, oppure quelli in cui esponi delle cassette della posta con dei giornali imbrucati, e le installazioni del ciclo *Cold War Aesthetics* non mi sembra proprio che adoperino il linguaggio della classicità.

WG: La questione non va posta in termini di linguaggio. Il linguaggio non sta da una parte o dall'altra, ma in mezzo: è il ponte che lega il pensiero o alla forma. Il Modernismo ha rinunciato a pensare all'arte e alla teologia come un'unica cosa, caricando di enfasi le forme e i linguaggi artistici. Questo ha comportato una grande perdita. Sono sempre stato antimodernista, lo ero già attorno alla metà degli anni Ottanta, quando ho dipinto il ciclo *Post Classical*. Molti hanno confuso il linguaggio con il fine, che è invece il pensiero cui il linguaggio dà una forma.

DP: Ti consideri un artista pessimista o un filosofo pessimista?

WG: Preferisco considerarmi un filosofo pessimista.

DP: Questo significa che non pensi che il tuo lavoro possa cambiare la società.

WG: L'arte non può cambiare la società, ma permette di interrogarci sulle ragioni per cui siamo al mondo.

DP: E la religione? La religione può cambiare la società?

WG: Sì, la religione può cambiare la società, perché agisce sullo spirito.

DP: Stai sostenendo che l'arte non influenza lo spirito dell'uomo?

WG: Forse lo influenza, ma in piccola parte. Essendo un artista mi piacerebbe che l'arte avesse questa capacità, ma penso non ce l'abbia. Si dice che l'arte dia godimento alla gente, e probabilmente questo accade guardando il mio lavoro, ma non è questo che mi interessa. Io vorrei eliminare questo modo di vedere l'arte. Resta il fatto che non è sufficiente che il pubblico guardi l'opera di un artista perché avvenga un cambiamento.

DP: Posso condividere che l'arte ha grandi difficoltà a produrre concreti mutamenti sociali, ma devi ammettere che ci sono opere che segnano la nostra vita. Sicuramente c'è un eccesso di ottimismo in chi, come Dostoevskij, pensa che la bellezza possa cambiare il mondo, ma è pur vero che l'arte può cambiare il nostro modo di vedere il mondo. E se l'arte ha la capacità di incidere sul modo di pensare di una sola persona, di fatto ha la capacità di incidere potenzialmente su tutti, quindi può cambiare la società.

WG: Mi piacerebbe che l'arte avesse questo effetto, ma l'arte che ho visto finora non ha ancora raggiunto questo obiettivo.

DP: L'esperienza occidentale più recente sembrerebbe dimostrare che l'arte può avere una forte incidenza sul cambiamento sociale. Non dico che l'arte abbia generato sconvolgimenti sociali e politici ma, in più di un caso, di questi sconvolgimenti essa è diventata l'emblema. Nella seconda metà dell'Ottocento artisti come David, Delacroix o Courbet sono diventati, per esempio, l'emblema del cambiamento. Pensa poi ai poeti maledetti come Baudelaire, Rimbaud o Verlaine. Queste personalità della cultura hanno inciso nei mutamenti sociali e nello stile di vita di tante persone.

WG: Gli artisti hanno cambiato solo il modo di essere artisti, non hanno cambiato il mondo. Il cambiamento che hanno apportato riguarda solo il modo di fare arte e di essere artisti. Tutti gli artisti hanno la pericolosa tendenza ad allargare l'area d'influenza dell'arte. Il compito dell'artista non è fare politica, ma incidere sulla formazione degli individui: arte e politica sono due ambiti differenti. Non esiste in nessuna parte del mondo un governo perfetto, ma questo non deve impedire all'artista di occuparsi di qualcosa di più elevato della politica, come la filosofia o la religione.

DP: Tra i lavori del tuo ciclo *Great Criticism* c'è anche una scultura che mostra un rivoluzionario che brandisce un pennello.

WG: Questa figura fa riferimento alle immagini della Rivoluzione culturale cinese. Non la uso in senso rivoluzionario, ma per sottolineare che è diventata

«nulla». La figura è semplice e chiara, ma esprime l'incerto vuoto di senso, potrebbe implicare la pena del discendere della divinità.

DP: Come fa chi è saggio e sapiente a non aspirar e a cambiare la società?

WG: Il motivo per cui il mondo orientale non si è trasformato con la stessa velocità con cui si è trasformato quello occidentale si deve alla figura del saggio così com'è intesa nella società orientale. Chi è saggio lo è per se stesso, e la sua sapienza, inoltre, lo porta a non cambiare nulla, tantomeno la società. Ma la sua influenza sulla gente comune può cambiare la società.

Questa intervista fa sintesi di numerose conversazioni registrate a Pechino, Milano e Venezia tra il 2012 e il 2014. © Wang Guangyi e Demetrio Paparoni 2014.

yan Shanchun
SAPERE OSCURO, MISTICISMO E ARTE.
CONVERSAZIONE CON WANG GUANGYI¹

Abstract

In this interview Wang Guangy, in dialogue with yan Shanchun, explores the most important themes of his art, highlighting in an analytical and precise manner the philosophical assumptions that have guided him in his work. Divided into three parts devoted respectively to wisdom, playfulness and the history of art, this interview allows the reader to observe the work of Wang Guangyi from a global theoretical/philosophical perspective that brings to light the similarities between the work of the artist and the intent to create a synthesis between the Eastern and Western systems of philosophical thought.

Prima parte: saggezza e conoscenza tra san Tommaso, Beuys e Warhol

yan Shanchun: Qual è il tuo specifico approccio ai temi della conoscenza e della saggezza?

Wang Guangyi: Dalla prospettiva di lettore preferisco i libri sulla saggezza forse, addirittura, sulla religione. Credo abbia a che fare con le mie letture e fatte al college: penso a libri come *Thomas Aquinas: Selected Political Writings* (Cambridge University Press, 2012), testo collegato anche alla dimensione mitica della sua vita. Si racconta tanto della sua prospettiva teologica, e del coinvolgimento con i domenicani, nonché della contestazione ai francescani e alla gerarchia clericale. Le azioni di san Tommaso resero i suoi familiari assai insicuri così i suoi fratelli lo catturarono rinchiudendolo in un castello per due anni; di fatto, il filosofo fu costretto a rinunciare alle sue idee perché ritenute

¹ Versione originale in Huang Zhuan (ed.), *Thing-in-Itself: Utopia, Pop and Personal Theology*, LingNan Art PublishingHouse: 138-193.

“pericolose”. Durante gli anni di reclusione i fratelli gli inviavano anche una prostituta per distoglierlo dalla dimensione religiosa: ogni tentativo risultò però vano. Tommaso divise infatti il resto della sua vita, lo sappiamo, tra il proselitismo e la scrittura di trattati – il più celebre sarà, ovviamente, la sua *Summa Theologiae* (la cui terza e ultima parte rimase incompiuta). Gli furono offerte posizioni importanti all’interno della Chiesa, come arcivescovo e come Abate, ma rifiutò sempre. Una volta, durante una messa, Tommaso affermò anche di essere stato testimone di un miracolo e subito smise di scrivere. Quando qualcuno gli chiese come mai, pare che abbia risposto: «Non posso più scrivere: tutto quello che ho scritto adesso mi sembra come paglia». Si racconta che dopo questo avvenimento un giorno, mentre il filosofo pregava, si udì un suono anomalo provenire dal crocifisso e molte persone lo osservarono addirittura volteggiare nell’aria. In sostanza: io rispetto molto i suoi atteggiamenti verso la conoscenza e la saggezza – da qui mutuo anche i miei. La dichiarazione di san Tommaso che più mi ha impressionato, in maniera davvero profonda, è che «niente è nell’intelletto che non fosse prima nei sensi». Da qui deriva la mia concezione che tutti i pensieri che rimangono esclusivamente sul piano della logica e dell’astrazione sono privi di significato.

yS: Ma pensi che queste idee teologiche abbiano un qualche collegamento con l’arte?

WG: La nostra comprensione dell’arte è troppo riduttiva. Abbiamo sempre trattato l’arte come una forma di conoscenza strumentale e questo è molto pericoloso. La ragione la si intuisce dallo studio della storia dell’arte: abbiamo davvero trattato l’arte come una forma di conoscenza al pari delle altre – concentrata sul sapere ordinario. Il motivo per cui così tante opere d’arte, fin dal Rinascimento, sono così prive di fascino è che, a mio parere, sono troppo concentrate sulla conoscenza, sull’anatomia, sulla prospettiva, sulla teoria del colore e della composizione. Questo approccio ha caratterizzato la struttura dell’arte: rendendo l’arte un fatto troppo ordinario.

yS: “Retina games”...

WG: Giusto. Questa è un’ottima locuzione per descrivere il fenomeno. Sai che mi è piaciuto molto questo tuo termine quando è saltato fuori – così come a Shu Qun e a tutti gli altri. L’arte non può rimanere bloccata in questa visione! Ecco perché ho sempre detto che adoro l’arte prerinascimentale, oltre alla *Chinese literati painting*. Il tuo libro *The Literati and Painting* era abbastanza buono, ma mi sembra ancora troppo concentrato sull’arte come conoscenza. Mi si fa leggere quasi come se fosse un libro di testo mentre avrebbe dovuto essere attraversato qua e là *dall’essenza* dell’arte – essere meno formale. Penso infatti che artisti come Gu Kaizhi siano molto interessanti... un artista deve avere un po’ di spiritualità, anche se la spiritualità fosse solo leggenda, altrimenti non ha più senso il suo lavoro.

yS: Torniamo un attimo a san Tommaso... che connessioni ci sono tra il suo pensiero e il tuo lavoro di artista?

WG: Una cosa che ha lasciato un segno indelebile nella mia formazione è la sua idea dei due tipi di rivelazione: naturale o normale, da un lato, e la rivelazione soprannaturale o speciale che Dio dona all'uomo, dall'altro. La rivelazione naturale è raggiunta attraverso l'osservazione dell'ordine in natura – che ho capito essere conoscenza comune e mondana; tale osservazione può portare alla verità attraverso il pensiero logico e razionale. La rivelazione soprannaturale è invece una rivelazione circa l'esistenza di Dio: ormai ho capito come riflessioni riguardo questioni esistenziali appartengano a questo regno – che è quello della saggezza. Gli artisti dovrebbero concentrarsi su questo secondo tipo di questioni: come la Trinità non può essere spiegata osservando l'ordine naturale, così deve avvenire per la pratica artistica. Si tratta di rivelazioni. È un a-priori. Ho un ricordo quasi limpido di certi passaggi delle opere di Tommaso... quando sostiene che alcune delle creazioni di Dio sono nascoste, mentre altre sono evidenti proprio affinché l'umanità possa osservarle. Tommaso sostiene che possiamo ottenere e la conoscenza della esistenza di Dio attraverso le cose che Dio stesso ha rivelato nella Natura: questa probabilmente è l'essenza della “rivelazione normale” e tutto ciò può realizzarsi solo attraverso il metodo del confronto e delle analogie. Ciò che mi interessa di più, in sostanza, è la concatenazione tra le due rivelazioni: l'interpretazione di Tommaso del sillogismo aristotelico filtrato dalla dottrina cattolica. Tommaso ha combinato magistralmente la ragione con la fede.

yS: Sì... ma che connessioni specifiche ci sono con la tua arte?

WG: Ripensandoci bene... direi l'incorporazione di questioni religiose entro quelle artistiche: riuscire a vedere le due polarità come un fatto unitario.

yS: Ma ci sono connessioni rispetto alle tue idee all'epoca dell'*Northern Artists Group* e della “pittura razionale”?

WG: Sì... ma a quel tempo stavamo tutti parlando di questo. Allo stato attuale, effettivamente, siamo praticamente tutti portati a trattare l'arte come una religione – il che è ovviamente collegato alle idee di Nietzsche sul tema a cui ci siamo ispirati. All'epoca speravamo di salvare le anime umane attraverso l'arte – e solo così pensavamo fosse possibile. Eravamo coscienti che l'arte appariva come un fenomeno praticato in modo svogliato e banale. Era tutto diventato, appunto, un susseguirsi di “giochi della retina” – incentrati su gusti spesso insignificanti. Abbiamo compreso che tutto ciò era molto dannoso per l'arte cinese: e questo è stato, effettivamente, un aspetto pessimo della *Chinese literati painting*. Certo... non credo che tutto ciò fosse presente in artisti quali Gu Kaizhi o, per dire, nelle pitture delle dinastie Tang e Song – ma nel complesso non si capiva una cosa in cui credo fermamente: l'arte dovrebbe essere qualcosa che punta verso l'alto. Sono state le idee di san Tommaso a darmi questa forza:

anche se non mi sono mai impegnato in una lettura organica e completa delle sue opere che mi consenta di trattare il suo pensiero in modo unitario. Quello che mi interessava era il suo maestoso vocabolario: il suo pensiero è in linea con il vocabolario del mio pensiero artistico. Qui, mi pare, è dove la mia lettura dell'arte è diversa dalla tua.

yS: Non pensi però che ci sia una discrepanza tra il senso di queste tue parole e lo spirito originale che animava coloro a cui vi ispiravate?

WG: Non ho mai pensato niente del genere. Penso che sarebbe ingiusto nei confronti degli artisti, oltre che inutile. Se vengo a dubitare della mia comprensione allora non dovrei neanche leggere tali libri. Questi dubbi possono portare a un sacco di problemi: mettono addirittura in dubbio l'accuratezza della traduzione delle opere. Ho letto le opere di Hegel e Nietzsche nello stesso modo. Li ho trattati come classici e maestri, ma sono libero di capire ciò che voglio. Quello che mi interessa è quello che ho capito. Quello che significano davvero le cose non importa, se sei un'artista. Il resto è per gli studiosi.

yS: Io credo che la vostra comprensione degli autori a cui vi ispiravate (penso agli idealisti tedeschi, o a Nietzsche) era in realtà un modello che già esisteva nella vostra mente – poi andavate a integrare con il loro pensiero ciò che era utile per il vostro modello.

WG: Giusto. Penso che questo sia il metodo di lettura di un'artista: o comunque di un uomo dotato di vera saggezza. Credo tu voglia dire che il mio modello risulti "profetico"... ma io credo che se una persona è priva di un modello profetico, allora, altro non è che una pecora nel gregge: incapace di riflettere, domandare, o creare arte. Una persona del genere potrebbe solo seguire i pensieri degli altri o, per usare un termine moderno, operare un "lavaggio del cervello" – lavaggio del cervello intriso di conoscenze altamente banali. Mi ricordo che tu, da qualche parte, hai citato quella massima di LaoTzu: qualcosa su come *più si ricerca, più si perde*.

yS: «La conoscenza – più è raffinata la tua analisi, più furbe saranno le sue evasioni». Ma era Huang Zongxi.

WG: Esatto! In realtà ho pensato che le idee di Tommaso d'Aquino erano abbastanza semplici: una era quella di portare la logica dentro la teologia, e l'altra era portare ordine nel mondo. Queste idee erano molto importanti per noi del *Northern Artists Group*. Tutto ciò ci ha dato il senso di una direzione per il progresso. Nel frattempo abbiamo spinto la logica oltre la conoscenza acquisendo certe qualità tipiche della saggezza. Abbiamo sottolineato questa possibilità nella nostra arte all'epoca: vale a dire, per arrivare al punto, che abbiamo espresso il sacro attraverso uno schema molto logico e chiaro.

yS: Stai parlando dei tuoi lavori *Post-Classical*?

WG: Già *Frozen North Pole* (figg. 1, 2 e 3) seguiva questa mia linea di pensiero ma hai ragione: tutto è risultato più limpido nella mia serie *Post-Classical* (figg. 4 e 5). Questo perché ho attinto diversi elementi dalla “storia dell’arte”. Io credo nel potere della conoscenza e dell’istruzione – non vorrei essere frainteso: perché per quanto le masse sembrano interessate all’arte dobbiamo ancora istruire, parlare e raccontare. Questo è anche minimamente collegato alla mia più tarda produzione del *Great Criticism* (figg. 11, 12, 13 e 14). Ho disegnato ispirandomi direttamente a Tommaso d’Aquino e alla sua fusione tra filosofia e teologia: questo ha conferito ai miei lavori un potere speciale.

yS: Vale a dire: si sono concentrati su questioni di “Dark Learning” (sapere oscuro / *xuanxue*) – senza però essere contrari all’applicazione e all’uso della conoscenza – una via di integrazione.

WG: Sì. Questo è il rapporto tra mezzi e fini. Penso che un sacco di artisti si fermi ai mezzi – visualizzandoli come una sorta di *noûmeno*. Altra influenza fondamentale di Tommaso d’Aquino, per me, è stata la capacità di pensare l’ordine – e del resto siamo rimasti piuttosto contrari allo stato di disordine nella società cinese. Ma c’è stato un momento in cui, che si trattasse di arte o di politica, tutto sembrava piuttosto caotico e individualista – Tommaso d’Aquino ha invece creduto, entro una visione teologica, nel diritto divino dei re. Egli credeva che il potere dei re derivasse dalla Chiesa e Dio, e che il potere teologico era al di sopra del poter e secolare. In questo modo – questa la sua concezione – una nazione e il suo popolo godrebbero di un pensiero unitario e la società avrebbe un ordine. In un certo senso la mia tecnica di posizionamento delle reti sulla tela era collegato a questo punto di vista: la griglia è una sorta di ordine visivo – un ordine che può dare ordine alle nostre percezioni. Questo condurre la nostra vita con ordine rende in grado di verificare l’esistenza di Dio. Ancora una volta penso a Tommaso d’Aquino che sosteneva che è possibile «verificare l’esistenza di Dio attraverso l’ordine (o scopo) del mondo». Non ho infatti mai apprezzato davvero il liberalismo o sensazionalismo dell’Accademia di Belle Arti di Zhejiang – per questo ero sempre un po’ contrariato. Infatti, già a partire dal mio terzo anno di college, non ero più un “artista” nel senso originario; il mio impulso teologico era molto più forte della mia passione per l’arte e questo mi ha portato rapidamente verso l’“arte contemporanea”. Ah... questo mi ricorda un’altra citazione di san Tommaso che: «La teologia è più importante della filosofia: la filosofia è l’ancella della teologia». La mia parafrasi, a questo punto, non può che essere «La teologia è più importante dell’arte: l’arte è l’ancella della teologia»... tale idea è stata, e continua a essere, del tutto in linea con la mia cosiddetta “teoria dell’arte contemporanea”.

yS: E non ci vedi un conflitto con le tue opinioni attuali sui problemi della Cina?

WG: Sì, Naturalmente. La mia arte ha ormai praticamente scartato queste idee, in effetti. O come Hegel avrebbe più accuratamente evidenziato: la mia arte

si è e spostata in avanti, mantenendo alcuni elementi interni della concezione su cui abbiamo appena discusso. Penso che la spiegazione più appropriata per questo fenomeno interno alla mia arte sia: “progressione logica”.

yS: Mi ricordo che una volta parlavi molto anche di un altro filosofo: sant’Agostino...

WG: Giusto! Agostino è stato forse addirittura più importante per me. Ho letto le *Confessioni* moltissime volte... il suo pensiero sulla creazione è collegato con alcune delle mie opere successive, tra cui lo “Spirit of the material”. Agostino ha argomentato che Dio ha creato il mondo dal nulla, contrastando con la visione di Platone secondo cui Dio aveva creato il mondo da materiali preesistenti. Se Dio avesse creato il mondo da materiali, infatti, poi tali materiali diverrebbero come dei limiti posti da Dio... Agostino credeva che Dio fosse onnisciente e onnipotente, oltre che completamente libero. Dall’argomento della creazione del mondo dal nulla ho preso in prestito molto e, in un certo senso, ho sostituito Dio con l’artista. Questo è collegato alla nascita successiva della mia opera ready-made “Inflammable and Explosive”. Credevo che l’artista dovesse utilizzare la propria intuizione nel creare, ovvero creare dal nulla, per scoprire le cose dall’interno fino al loro stato naturale. Questo metodo è completamente diverso da quello del *Great Criticism*, rinchiuso dalla gabbia del sapere oscuro. Mi ricordo che Agostino dice che Dio ha creato tutto con una sola parola usando la “strada” del linguaggio: dal *logos* all’esistenza. Lo stesso deve essere per l’arte. Quando si visualizza qualcosa come un essere ricco di caratteristiche spirituali ecco, allora, che quella cosa comincia a esistere.

yS: Questo è lo stesso argomento della “teoria del possesso” di cui abbiamo discusso in passato mi pare...

WG: Pensandoci ora, direi di sì: sono analoghe. Ma questa metafora della creazione deve anche essere una fonte di idee. Gli artisti dovrebbero avere questa capacità – e anche un po’ di spirito da giocatore d’azzardo.

yS: Che intendi?

WG: I giocatori d’azzardo agiscono affidandosi alla fede. La fede è molto importante. Se l’arte contemporanea dovesse perdere la sua fede diventerebbe nulla. Penso che sia lo stesso con l’economia: il denaro è l’incarnazione della fede di tutti perché se dovessimo credere che il mondo finirà domani, mi pare, il denaro non avrebbe alcun significato. Abbiamo fiducia nel domani: per questo l’arte e il denaro hanno motivo di esistere. La grande influenza di Agostino sul mio lavoro si è infatti palesata proprio riguardo la questione della fede. Qualcuno, con sarcasmo, una volta ha sollevato una domanda riguardo ciò che Dio stava facendo prima di creare il mondo e Agostino, di contro, rispose che una simile questione era sbagliata in sé. Credo sia infatti ovvio che Dio ha creato il mondo e il tempo nello stesso momento: e non c’era tempo prima della creazione.

Dio non esiste nel tempo . Anche se crediamo che Dio esiste, e che ha creato il mondo, non dobbiamo continuare a pensare chiedendoci ciò che Dio stava facendo prima di creare il mondo. Tali dubbi rischiano di inficiare la nostra sicurezza: perderemo anche le basi per discutere di arte. Alcune supposizioni sono necessarie: hanno bisogno di persistere e nella nostra fede. Se dubitiamo anche delle più elementari supposizioni e assunzioni, infatti, non possiamo parlare più né di arte né di vita. Dubbi senza fine e illusioni sarcastiche sono prive di significato: possono solo portare al nichilismo totale. Anche se io stesso sono un nichilista, in effetti, credo ci siano dei limiti. So che a questo punto non posso più continuare a pensare e dubitare contemporaneamente... devo mantenere la fede in certe cose, soprattutto in Dio. Mi ricordo che una volta hai parlato di un certa metafora di Hui Shi su come sia possibile dividere qualcosa per sempre senza mai raggiungere la fine.

yS: «Una canna abbastanza lunga, se divisa a metà ogni giorno, può durare e per sempre»... Si è vero: come Agostino comprese Dio è il creatore del mondo e anche del tempo. Egli ha creato il tempo come ha creato il mondo. Dio trascende ogni cambiamento ed è eterno . Per Dio, infatti, non c'è né passato né futuro – ma solo l'infinito momento. Egli credeva che fosse inopportuno per comprendere il tempo dividerlo tra passato, presente e futuro. All'epoca della metafora a cui ti riferisci, se ricordi, parlavamo delle somiglianze che ci sono tra queste idee cattoliche e le basi del pensiero buddista: ma non andammo troppo lontano. Penso che all'epoca le tue idee fossero ancora parecchio germinali – il vostro gruppo di artisti a volte si percepiva come una sorta di società segreta. Quando volevo discutere con qualcuno del *Northern Artists Group* era come se fosse necessario sottoscrivere qualche accordo tacito. Ma effettivamente alcuni concetti che a noi sembravano piuttosto scivolosi per voi tutti, del resto, erano solidi e degni di interesse.

WG: In realtà ci lasciavamo solo attraversare da un sentimento senza realmente discutere o analizzare questi concetti. Credo sia stato sufficiente solo ispirarsi a beneficio delle nostre creazioni.

yS: Senti... per quanto riguarda Aquino e Agostino: cosa pensi di alcune delle loro idee estetiche come, per esempio, quelle riguardo le proporzioni e principi?

WG: Niente di particolare. Anche per le idee di Hegel e Kant, per dire, io fondamentalmente ho esplorato la filosofia in senso più trasversale (anche qui, attraverso il *dark learning*) senza concentrarmi troppo sull'estetica *stricto sensu*. Ma credo sia necessario riflettere su quello che hai detto riguardo le somiglianze tra buddismo e alcune delle idee di Agostino . In realtà ho avuto un sacco di pensieri in questi ultimi anni circa il sapere che chiamiamo "oscuro". Il tutto è correlato al buddismo ma è radicato in Agostino . In sostanza, per arrivare al dunque, io sono una persona che mette insieme nichilismo e teismo. Una parte di me è estremamente nichilista, se si tratta di arte o della mia stessa vita. Come

dico spesso: sono continuamente colpito da un terrore senza nome – soprattutto quando sto lavorando fino a notte fonda e guardo il cielo avvertendo che il mondo è così sconfinato e dunque così inaffidabile. Per contrastare questo terrore, infatti, devo crearmi dei punti di appoggio. L'arte è un supporto importante nella mia vita. Per questo motivo solo quando ho intriso la mia arte di questi pensieri circa il vuoto posso godere di un senso di sicurezza, fosse anche solo per un momento. Questo senso di sicurezza è forse un Dio che ho creato, *ad hoc*, per la mia anima. Pensandoci bene, questo Dio minore in cui credo, o il Dio che ci parla spesso, non è lo stesso Dio del cristianesimo. Mi sembra qualcosa di un po' più zen.

yS: Sembra così ma penso, onestamente, che alla sua radice il buddismo miri a distruggere tali "dèi". L'essenza del buddismo è l'illuminazione: si tratta di vedere la propria natura con chiarezza. Si tratta di lasciare il paese delle vanità... si tratta di realizzare la vacuità, di rompere con la morsa di *ego* e *dharma*.

WG: Oh, beh in questo caso, fai di me un *delusionista*²?

yS: Pensi che ci siano connessioni tra te e Joseph Beuys?

WG: Mi sembra ovvio. In primo luogo per quello che riguarda la sua esperienza di vita. Ho sempre prestato attenzione alle figure fuori dall'ordinario... non mi piacciono molto quegli studiosi o artisti con vite banali. Mi piace ciò che è leggendario, ecco. Quello che affermavo più di venti anni fa sui suoi "giochi e leggende" esprime anche il mio pensiero attuale su tali temi. Sento che devo vivere in uno stato leggendario – per me è necessario almeno nei termini in cui si esprime la mia arte. Un artista con una vita leggendaria e non ordinaria può certamente avere molta più influenza sulla storia dell'arte di un artista con una vita ordinaria. Forse Cézanne era un'eccezione... anche se la vita ascetica, ai piedi del Mont Sainte-Victoire, è già abbastanza leggendaria. Certo, una tale leggenda sarebbe difficile da reificare oggi, ma una volta che sei diventato un artista abbastanza grande come lui, che aveva rivoluzionato la storia dell'arte, anche la vita tranquilla appare all'improvviso sacra e degna di rispetto. Se fosse stato un'artista di seconda o terza categoria, effettivamente, la sua vita apparirebbe piuttosto ordinaria – a essere sinceri.

yS: Pensi dunque che, in primo luogo, è stata la vita di Beuys a toccarti...

WG: Sì... mettiamola così: ma le sue opere e la sua vita sono parte di un tutto unitario. Raramente si osservano grandi artisti con una tale esperienza della Seconda guerra mondiale e trascurerei, onestamente, le varie interpretazioni riguardo le connessioni tra Beuys e i nazisti. Come artista ha certamente portato la sua esperienza di vita e di morte dentro la sua arte: ha davvero

² <http://it.urbandictionary.com/define.php?term=delusionist>

utilizzato materiali speciali per esprimere questi sentimenti. Il suo infortunio, per esempio, fornisce un'esperienza diretta di tutto ciò... mettendoci nella sua posizione non è affatto strano immaginare che un artista, con una tale esperienza di vita, sia riuscito a stimolare un ripensamento di questioni artistiche così profondo – soprattutto se pensiamo al contesto dell'arte contemporanea. Senza dubbio artisti come noi, che hanno vissuto l'era di Mao e le sue riforme, non possono avere lo stesso rapporto con una tela. Certo: penso che ci sono alcuni artisti che possono ancora rappresentare i concetti artistici del passato, ma io non posso. La mia vita è completamente cambiata: devo riuscire a esprimere i nuovi valori e giudizi del mio tempo attraverso l'arte e tutto ciò che faccio.

yS: Forse possiamo parlare di Beuys in un modo diverso... prova a dirmi le differenze tra te e lui.

WG: Bene... questo ci permette di essere più chiari. In primo luogo penso che ciò che abbiamo in comune è che entrambi abbiamo esteso il nostro spettro d'azione su temi che sono legati all'arte, ovviamente, ma che sono comunemente visti come al di fuori dell'arte. Un dettaglio molto importante della figura di Beuys è il suo legame con l'accademia e gli studenti... era una specie di padrino, molto più che un tutor. Devo dire che è stato davvero all'altezza di questa sua immagine di padre ispiratore: diffondendo le sue idee tra gli studenti e influenzando un'intera generazione. Io non sono così... odio interagire con gli studenti. Lui, invece, dava grande importanza alla dimensione accademica. Un suo celebre motto, lo ricorderai, è: «Ovunque io sia, là c'è Università». Su questo punto io sono il suo esatto contrario... e forse possiamo evidenziare un paradosso interessante. In arte Beuys spesso perseguiva un'esperienza altamente individualista ma poi amava adoperarne una "socializzazione", con studenti o gruppi, per diffondere il suo spirito. Le mie pratiche artistiche possono anche apparire altamente individualiste, tuttavia, credo che il sé che cerco di esprimere non sia solo mio: in quanto si tratta di "sé in un'epoca", e i metodi o le immagini che scelgo sono spesso estremamente familiari alle masse. Non mi piace interagire con le accademie, lo ripeto, e non mi piace neanche impegnarmi in associazioni minimamente accademiche o affini. Anche se agli inizi il Northern Artists Group era così... e infatti io non ero adatto a quel tipo di vita che è, più in generale, la vita di gruppo. Ma vorrei essere ancora più profondo: a me non piace interagire con le persone. Questo credo sia connesso alla mia esperienza di vita nel profondo Nord. Mi piace meditare piuttosto che chattare o, più semplicemente, tenere conferenze.

yS: In realtà il confronto sembra quello tra un professore e un monaco. Beuys aveva un atteggiamento sociale che era in linea con i principi "leggendari" a cui tu stesso facevi riferimento. Perché invece tu non prendi parte alle attività sociali necessarie al tuo mestiere?

WG: Ecco un altro paradosso... i concetti espressi dai lavori di Beuys erano forse troppo forti. La qualità del materiale usato nelle sue opere era sensibilmente

arretrato rispetto le qualità intellettuali che intendev a esprimere. Risultato: la maggior parte delle sue oper e non potevano essere materialmente conser vate – soprattutto le oper e di performance e le installazioni specifiche in certi siti. La maggior parte delle sue opere non poteva costituire archivio: tuttavia Beuys ha paradossalmente avuto un atteggiamento relativamente classico dando un'importanza esagerata all'aspetto materiale delle sue opere. Possiamo parlare di uno "spirito materiale" – il che significa che lo spirito è presentato attraverso un determinato materiale. Certo, questo può essere collegato alla formazione materialista che abbiamo ricevuto da bambini, e io stesso edo che ci debba essere un materiale tangibile e adatto ad assumere la missione spirituale che l'artista gli attribuisce. Questo è anche, in parte, il mio punto di vista sulla "possessione spirituale". Come risultato però, al contrario di Beuys, io non faccio performance e non mi piace la cosiddetta "interazione" tipica dell'arte contemporanea. Penso che tutto ciò sia troppo caduco, direi troppo impermanente. Tutte le mie opere sono invece espressione di materiali sostanziali: questo implica che tutte le mie anime hanno un santuario . Devo pensare alla mia arte affrontarla in questo modo per mantenere la mia coscienza pulita.

yS: Osservando la tua visione dell'arte potrebbe sembrare che tu abbia un atteggiamento elitario verso l'arte stessa. Anche se dici di utilizzare ciò che si chiama arte del "popolo" per discutere le tue idee la tua arte, diciamo, è essenzialmente al servizio di una minoranza di persone che non appartengono alla massa...

WG: Non esiste una cosa come "l'arte al servizio di qualcuno". Non ho mai sperato di istruire persone attraverso la mia arte: ho solo voluto sollevare un qualche tema specifico per risvegliare certe esperienze e fantasie attraverso gli esemplari visivi che fornisco. Beuys credeva che ognuno è un artista, certo, ma non stava dicendo che tutti possono diventare artisti; il suo obiettivo era evidentemente sottolineare che ognuno di noi ha la capacità di diventare un artista. Penso che tutto ciò sia privo di significato. Per come la vedo io, essendo l'artista una professione, richiede certe qualità speciali. Non sono d'accordo con la sua "visione allargata dell'arte". L'idea che, decorando cose semplici (oggetti ordinari) le si possa trasformare in opere d'arte, ha un retrogusto panteista e una insopportabile tendenza dadaista. L'arte invece è una cosa per una minoranza del popolo: devo essere chiaro su questo punto. Penso che l'idea di Beuys secondo cui ogni oggetto poteva diventare artistico fosse abbastanza sospetta.

yS: Pensi dunque che la sua arte abbia avuto tendenze eccessivamente mistiche o che le sue performance siano state una sorta di atto sciamanico?

WG: Credo che almeno fermandoci a un'analisi delle sue parole e azioni tale valutazione sia ragionevole. Penso che Beuys abbia detto qualcosa tipo "Dio e la società sono arte". In effetti, diciamo, le sue ultime opere erano antiestetiche. Su questo punto, mi sembra, le nostre opinioni convergono: ma io non sono contro la storia dell'arte in modo netto. La storia dell'arte di cui sto parlando

qui non è una storia dell'estetica ma è una storia di esperienza visiva. E lo stesso vale dal *Great Criticism* fino a *Under the Sky, Rivers and Mountains*. Mi piace usare la storia per poi parlare a modo mio. L'arte di Beuys non è stata praticamente mai rivolta alla storia dell'arte (o alla storia in generale). Io sono diverso: preoccupandomi di un sé nella società mi sono dovuto curare di un sé nella storia. Effettivamente, in un certo senso, la sua performance somigliava spesso agli atti di uno sciamano. Ha usato tanto l'azione diretta: mentre io penso che la "possessione spirituale" sia soprattutto una questione di fede. **S** ci credi, ottieni. Quando c'è troppa azione allora si sta sfociando verso il territorio sciamanico. Io mi concentro su questioni artistiche: la Religione e Dio sono solo percorsi, per me, atti a risolvere questioni artistiche per spingere l'arte fino a un livello superiore. In realtà, su questo punto, il mio pensiero è in linea per fetta con quello del Movimento dell'85.

yS: Stai parlando dell'idea hegeliana di "sostituzione dell'arte con la filosofia"?

WG: Sì. E questo, effettivamente, potrebbe essere un modo più chiaro per spiegare ciò che intendo. Le idee di Hegel, davvero, mi hanno condotto verso un'autentica comprensione dell'arte contemporanea: la convinzione che l'arte tradizionale è morta e non è più in grado di soddisfare i nostri bisogni spirituali è per me essenziale. Per come la vedo io il formalismo ci ha condotti a una degenerazione spirituale. Ho sempre creduto in questo e penso che le domande che fanno meditare sull'arte generino un nuovo tipo di arte. Questa nuova arte "contemporanea" è ovviamente collegata alla storia dell'arte tradizionale: solo che vengono estratti alcuni elementi dell'arte tradizionale, lentamente elevati, fornendogli alla fine certe qualità spirituali prima inaspettate. Per quanto riguarda la mia arte: io sono una fusione di storicismo e di misticismo. La mia comprensione della massima hegeliana è che le idee devono completamente risolversi nell'arte: ma questo è possibile perché l'arte e le idee cominciano a muoversi in un quadro unitario. La professione che chiamiamo "arte" esiste ancora e, infatti, io non sono un pensatore, né sono un filosofo, ma un artista che lavora con le idee. Altrimenti non sarei in grado di spiegare il mio stile di vita attuale: intendo anche la mia vita economica. Mi guadagno da vivere dalla vendita di quadri, più in generale dalla vendita di opere d'arte, piuttosto che dall'insegnamento o dal proselitismo.

yS: Sai... si dice che quando insegnavi in accademia, Beuys era solito discutere con i suoi studenti di Dio. Alcuni degli studenti si mostravano molto insoddisfatti dicendo che Beuys parlava ore solo di Dio e della società invece che di arte.

WG: Appunto: questo suo *modus operandi* è qualcosa in cui le differenze tra noi si palesano in modo esplicito. Va bene... l'arte che persegue l'estetica o la tecnica fine a se stesse manca di valore e inibisce l'elevazione dello spirito umano. Però bisogna stare attenti all'eccesso opposto: e l'effetto negativo di

Beuys è abbastanza evidente. La sua filosofia ha portato l'arte di oggi a diventare accessibile a tutti. Ma l'arte troppo accessibile porta alla perdita di dignità di cui all'arte stessa dovrebbe farsi strumento. Si potrebbe anche dire che la professionalizzazione eccessiva è da evitare ma anche l'eccessiva visione dell'arte come fenomeno amatoriale: queste due polarità danneggiano l'arte e in questo senso io, infatti, sono un moderato che si colloca al centro.

yS: Aiutami però a capire come possiamo interpretare i collegamenti tra la visione di Beuys secondo cui "ognuno è un artista" e la tua idea della "mani del popolo"... È una questione di identità strutturale o una semplice teoria estetica? L'affermazione di Beuys, hai presente, secondo cui ognuno ha una sorta di Zen per cui chiunque può diventare un Buddha diventa questione di consapevolezza o ci vedi solo della confusione?

WG: Questo approccio funziona, naturalmente, non voglio criticarlo del tutto. Ma la domanda che mi interessa è quella che volge il suo sguardo al "popolo" e non alle persone. Sappiamo che secondo una vulgata scorretta il termine "popolo" ha un lieve retrogusto di "gregge di pecore"... Il termine potrebbe pure avere una doppia natura, ma io sto usando il concetto da una prospettiva piuttosto positiva (collegato alla formazione maoista che ho ricevuto). Mao diceva: «Vi è inesauribile creatività all'interno delle masse del popolo». Ha anche detto, come sai, e come credo sia giusto sottoscrivere, che «la gente, e solo e soltanto il popolo, rappresentano il vero slancio dietro la creazione della storia».

yS: Credo che il maggiore impatto di Mao Zedong sulla nostra generazione sia stato di natura intellettuale: la sua elevazione del concetto di popolo attraverso espressioni quali "il popolo nella storia"... "guerra del popolo" o "comune del popolo". Gli influssi di Lenin erano evidenti... per la nostra generazione, almeno, questo concetto di popolo non si può sovrapporre a quello di cittadinanza. Cittadinanza, infatti, sembra essere più un concetto giuridico: collegato a concetti come le elezioni o la costituzione; mentre "popolo" sembra essere legato alla storia umana in un senso più profondo. Quando si parla di cittadini sembra che stiamo semplicemente parlando di questioni di diritti e di responsabilità ma quando si parla di popolo, invece, si parla di questioni di civiltà spirituale umana e di esistenza pura. Sembra che se vogliamo parlare di storia, allora, dobbiamo usare il concetto di popolo, non di cittadinanza.

WG: Credo si tratti di concetti legati a doppio filo, in realtà. "Il popolo", infatti, è un concetto che ha due significati. Uno è il popolo come stato inconscio collettivo. Persone che hanno una sorta di fantasia primitiva e creatività minimale: parlano di molte cose e rispettano certi rituali. Intendere il popolo così è la base per lo sciamanesimo. Se il popolo non fosse anche questa cosa qui un mago, infatti, non potrebbe avere tanto potere. Senza una tale impostazione, che credo descriva bene il popolo, molte religioni non avrebbero mai potuto esistere. Il secondo significato di "popolo", invece, si riferisce alla creazione di

qualcosa che è universalmente ricevuta da tutti dividendo una parte molto importante della vita spirituale o addirittura della vita di tutti i giorni. Ci sono due polarità del concetto di popolo: quello che ripete, e quello che crea.

YS: m'è una differenza tra la tua idea di partecipazione e l'interazione come la intendeva Beuys?

WG: Direi che sono chiaramente differenti. La mia idea di partecipazione è radicata in un certo concetto di totem. Il mio oggetto creato è un oggetto fisico costante e tutti, attraverso la loro immaginazione ed esperienza, possono fornire un certo significato all'opera – invece di cambiarne la forma o il significato. È l'aggiunta di significato, e non la sua modifica, che credo fondamentale. Vale a dire: la cosa fondamentale (il supporto materiale) esiste e la sua direzione è chiara, ma i giochi restano aperti: i partecipanti possono aggiungere elementi prima inaspettati.

YS: Ma dunque pensi che le interpretazioni del significato dei tuoi lavori possa mai essere individuato obiettivamente?

WG: Così torni a un elemento di cui più volte abbiamo discusso: un centinaio di spettatori vedranno un centinaio di Amleto diversi. Suona un po' come un cliché: ma qui tocchiamo veramente alcuni temi fondamentali dell'arte contemporanea. Credo che anche le mie opere incarnino questo valore assoluto del punto di vista e siano, dunque, opere aperte alla dimensione interpretativa tuttavia, se posso, credo che dato che le mie immagini derivano dal "popolo" allora il popolo è in linea di principio in grado di leggere oggettivamente i miei lavori. Le mie opere hanno ovviamente alcuni aspetti poco chiari o mistici ma, tuttavia, il significato di base è chiaro e afferrabile. Ho concentrato miei sforzi per lungo tempo sulla rimozione delle mie idee individuali nella mia arte: sulla rimozione di mie percezioni troppo personali cercando, de facto, di esprimere un "pubblico sentire" – concetti il più popolari possibili. Va da sé che non riesco davvero a sapere cosa la gente stia pensando dinanzi a una mia opera, ma non riesco a sradicarmi da questa supposizione sin dalle origini del mio lavoro. Ok... è solo una supposizione: ma senza supposizioni l'artista perde la ragione di esistere. Noi non siamo scienziati, né siamo pensatori o filosofi. Non abbiamo alcun obbligo o necessità di diffondere la conoscenza oggettiva al pubblico. Ciò che l'artista dovrebbe fare è sforzarsi di immaginare un mondo e, per farlo, immaginare il significato e la relazione delle sue opere con e tra il pubblico. Quanto a ciò che poi avviene realmente: non è quello che mi preoccupa.

YS: Quindi visualizzi te stesso come uno del "popolo" o, invece, ti pensi come un artista che non è parte del "popolo"?

WG: L'artista nella mia mente non è decisamente parte integrante del popolo. Sai... è come quel detto di Mao: «Certo che vengo dalla gente, ma sono sopra di loro».

yS: Mao ha detto: «L'arte deriva dalla vita ed è al di sopra della vita».

WG: Esatto, a questo mi riferisco. La mia arte contiene la coscienza del popolo e si applica chiaramente attraverso una riproposizione della lingua del popolo – ma questo non vuol dire che io sono uno del popolo perché assumo la posizione dell'artista. Questo deve essere chiaro. Beuys non era poco trasparente in tal senso... Credo volesse distruggere qualcosa e forse questo desiderio era legato a una parte della sua esperienza di vita (forse per la sua esperienza con il nazismo). Io, invece, sono un costruttore: penso che nella mia arte esprimo anche una certa coscienza politica radicata proprio nella mia coscienza del "popolo". La mia concezione per la politica come arte, piuttosto che per l'arte come politica, dovrebbe essere oggetto di discussione attenta. Gli artisti possono scegliere tanti temi di critica sociale e possono preoccuparsi o per domande riguardo la stessa natura dell'arte o, aumentando lo spettro di indagine, analizzare questioni riguardo l'educazione, la legalità o l'ambiente. Mi capita spesso di affrontare questioni politiche: ma questo non vuol dire che io sono un politico. Non vorrei mai impegnarmi in politica, tenendo comizi o creando gruppi. Sono solo qualcuno che riflette su temi politici e utilizza il proprio linguaggio per impegnarsi in tal senso. So che la politica come lotta per il potere è un sistema di conoscenza molto rigoroso e pretende un rigido codice di comportamento. Tutti i tipi di relazioni umane, specie se legati alle attribuzioni di autorità, sono molto complesse: e io non sono minimamente interessato a tutto ciò. Questo è ciò che intendev o quando ho detto in passato che la mia posizione politica è "neutrale".

yS: Ti definisci dunque come "intellettuale libero"?

WG: Più o meno, ma non del tutto. Mantengo la mia indipendenza: ma mantenere un atteggiamento intellettuale implica una partecipazione in politica anche minimale – mentre io sono radicato completamente nel "seguire le intuizioni" – senza alcuna preoccupazione teorica, figuriamoci se mi interessa il valore che il mio lavoro avrà per l'opinione pubblica. Come ogni persona credo che ci siano molti problemi politici nel mondo e, tali problemi – tra cui alcuni riguardo incidenti che hanno coinvolto il popolo del nostro paese – possono catalizzare la mia creazione artistica. Punto.

yS: Pensi che dal momento che non sei un attore della politica ti sia preclusa la possibilità di conoscere la verità dietro incidenti politici che coinvolgono il popolo?

WG: Sai cosa penso della verità: non c'è verità in nulla, perché la verità è ciò che nessuno sa. Credo che anche la maggior parte dei cosiddetti politici che prendono parte a queste cose non conosce la cosiddetta "verità". Noi tutti abbiamo avuto l'esperienza di vedere, qualche volta, il cosiddetto "disvelamento della verità" che risulta poi essere, diciamo, niente di più di una menzogna elaborata. Credo ridicolo avere individui che parlano di verità in politica: si

potrebbe anche dire che è ridicolo discuter e di verità nella conoscenza, a mio avviso, anche quando si parla di argomenti scientifici come l'evoluzionismo. Tutti credono che l'uomo discenda dalle scimmie: ma è questa la verità? Io non credo in questa "cosa" chiamata "verità". Tutto quello che abbiamo sono minuscoli, e impercettibili, riflessi distorti di certe porzioni di cose.

yS: La tua teoria della verità è del tutto simile all'idea buddista di "origine dipendente" di cui avevamo discusso l'ultima volta... Dal punto di vista buddista l'essenza delle cose è il vuoto: ma noi non siamo in grado di persistere nel vuoto perché cadremmo nella convinzione che la vita termina con la morte (idea che conduce al nichilismo). Non possiamo negare l'esistenza del mondo fenomenico: questo mondo è illusorio, comprende numerose relazioni karmiche, ma sono solo una combinazione di relazioni – niente più che una parvenza.

WG: Hai centrato il punto, dir ei. Non possiamo cogliere la verità: ma se diciamo che non esiste nessuna verità allora più niente può essere compreso con esattezza. Se diciamo che la verità è, come dici tu, figlia di questa combinazione allora comprendiamo che ciò che possiamo cogliere del mondo è solo una parvenza. Ciò richiede alla mente la capacità di dominare le idee del "grande vuoto" di cui abbiamo parlato in passato, così come le questioni di "vacuità e falsità". Io sono un moderato, proprio come ha detto Huang Zhuan, e proprio come hai detto tu, io non insisto nel vuoto o nel falso. Ammetto che c'è un po' di tutto ciò nella mia arte: ma io accetto le critiche che mi vengono fatte con un atteggiamento positivo. Questo concetto che possiamo chiamare "falso, grande e vuoto" è molto difficile da distinguere nello stile e nella forma artistica. Tutto ciò che è forma nella storia dell'arte, in effetti, è falso: perché preso in prestito da predecessori. La creatività individuale è limitata: la storia è del popolo e il nostro linguaggio artistico e le forme devono essere tutte presi in prestito dal popolo. La *Colazione sull'erba* di Manet è stato preso in prestito da Dürer: il nocciolo della questione è se l'atto del prestito è significativo. La questione è se le persone possono percepire la produzione di nuovo significato in una nuova lettura di uno strumento già noto. Il mio *Big Criticism* rappresenta, in tal senso, un tentativo in questa direzione senza mezzi termini.

yS: Onestamente la tua comprensione del buddismo ha un retrogusto che di atmosfera sciamanica...

WG: Penso che come artista è necessario avere comprensione dell'esistente. Non può mai essere troppo oggettiva, lo abbiamo detto, ma sappiamo anche che una porzione di obiettività è necessaria e raggiungibile. La chiave di tutto, per un artista, è che tale conoscenza del mondo deve essere in linea con la logica delle proprie idee e della propria arte. È necessario trasmettere questa conoscenza attraverso qualcosa di vivo... invece che con la consuetudine di un dogma ormai morto.

yS: Pensiamo anche a come prima di *Mao Zedong* (figg. 7, 8 e 10) o di *Great Criticism* (fig. 11, 12, 13 e 14) il tuo concetto di popolo fosse già fondamentale in opere precedenti... come *Post-Classicalism* (figg. 4 e 5).

WG: Naturalmente, anche se al tempo non avevo una nozione elaborata di "popolo". Volevo ancora essere un artista "dotto": a quel tempo ero soprattutto sotto l'influenza delle idee hegeliane e ho voluto riconsiderare i temi della storia dell'arte da una prospettiva metafisica. Più tardi ho spostato l'asse del mio lavoro da una piccola storia dell'arte a una grande storia dell'arte, direi dall'arte degli artisti all'arte del popolo, e in questo modo la mia esperienza visiva è completamente cambiata. Ma penso che ci sia ancora una logica interna al mio lavoro dell'epoca: del resto sto ancora affrontando un'esperienza storica salvo che il campo di applicazione è adesso ampliato. Io rispetto questa parola – "creazione" – ma non credo nella creazione nella storia dell'arte in senso assoluto. Di fronte dell'immagine la nostra creatività è debole. Questa è un'idea che era già chiara a me 20 anni fa mentre ragionavo sulle teorie di Gombrich. In questo modo possiamo dire che un tempo mi ispiravo a grandi artisti per fare la mia arte oggi, invece, è il popolo a spingere il mio lavoro. Ma stiamo sempre ad attingere da altri per esprimerci: a questo mi riferisco quando dico che la creazione pura è una chimera. Ciò che conta è che ho usato le parole degli altri per dire la mia: siccome credo ancora che l'arte debba essere diffusa ho scelto le parole che tutti potevano capire per esprimere il mio insieme di significanti.

yS: Puoi spiegarmi questa idea della lingua del popolo in un modo più dettagliato?

WG: Te ne ho già parlato. A cominciare da *Great Criticism* la mia immagine mostra una tendenza verso l'uniformità, gradualmente intervallata da tocchi tonali. Sia che si tratti delle relazioni che intercorrono fra gli schizzi, o fra i colori, tutto è diventato sempre più semplice. Anche se questo è collegato allo stile primitivo di quelle immagini immense, con quella sensazione di un legno intagliato, ho sempre consapevolmente perseguito questa linearità anche dove non era scontato rintracciarne l'essenza. Un sacco di scene della *Cultural Revolution* hanno spazi tridimensionali: tutto sostanzialmente nello stile dell'arte sovietica. Ma quando tradizionalmente si parlava di popolo se ne forniva una visione semplificata e semplicista. Io chiamo questa semplificazione "concettualizzazione totale". È interessante notare come certe immagini abbiano un potere speciale: i miei occhi cercano quelle piccole modifiche ma mi lasciano concentrato sul clima globale. Questo è lo stesso principio che sta alla base delle aspettative e del popolo verso l'arte. La gente capisce e, allo stesso tempo, è interessata alla diffusione dell'arte – una tale immagine è chiara e potente. Sconfigge la debolezza dell'estetismo e i gemiti di senso della piccola borghesia. Nel segno dell'arte della *Cultural Revolution* alcuni artisti hanno fatto alcune trasformazioni interessanti tutte votate a far "cessare l'esperienza estetica" *stricto sensu*.

yS: Penso che quando si parla di popolo, o di come usare la lingua del popolo affinché tutti capiscano, sia necessario spiegare meglio il tuo rapporto con Warhol.

WG: In *Who do I Like More, Warhol or Beuys* ho usato la seguente metafora: “uno dei due è il palmo della mia mano, l’altro il retro”. Ho detto che Beuys era un alchimista, un artista che potrebbe rendere ogni cosa misteriosa, mentre Warhol lavorava con oggetti or dinari ed era una persona assai meno misteriosa. Le mie somiglianze o differenze con Beuys sono abbastanza evidenti: le differenze sono direttamente proporzionali alle mie analogie con Warhol. Il lavoro di Warhol è diretto e chiaro: le persone potevano capire la sua arte con un colpo d’occhio. Ha mostrato ciò che tutti hanno visto: ma qui nasce il problema o il fenomeno interessante. Dietro la superficialità di Warhol c’è grande profondità: possiamo addirittura dire saggezza. Credo sia come quando siamo in un ambiente solenne e raffinato e improvvisamente qualcuno dice qualcosa di grossolano o grezzo – le reazioni degli astanti saranno strane e di sorpresa. Naturalmente tali parole devono uscire dalla bocca di un maestro e non da un uomo comune: questo crea la situazione di contrasto necessaria. Il diffusore è molto importante... credo che Warhol fosse uno di questi maestri: creava dubbi non ordinari usando l’ordinario.

yS: Si sente che l’arte di Warhol diventa significativa quando è interpretata in un determinato contesto... Intendi questo quando dici che la cosiddetta “logica situazionale” è più importante della “logica formale”?

WG: Si potrebbe dire che la “logica formale” esprima più un soliloquio e la spiegazioni sono più faticose. La “logica situazionale” è caratterizzato da umanità: è lo spirito dello Zen. L’ermeneutica non può essere mai rimossa: quando una persona dice la stessa frase in un contesto diverso il significato muta. Questo è il significato del termine “direzionalità” tanto importante per l’arte contemporanea. Per come la vedo io, almeno, solo quando sappiamo usufruire contemporaneamente di Warhol e di Beuys otteniamo una visione di insieme. Sono sullo stesso livello... senza Warhol – Beuys perde di significato; senza Beuys – Warhol diventa estremamente ordinario. Di Warhol si potrebbe dire che ha una forma or dinaria di “bellezza” – la “bellezza” delle masse. Nel suo lavoro si comprende che lui sa davvero come dipingere: molto luminoso e pieno di strati. Gioca nell’intercapedine tra espressionismo e pennellate figlie di materiali astratti e individualizzati figli del suo tempo: ma il suo utilizzo di tutto ciò fu chiaramente reazionario. Le sue qualità estetiche furono accessibili per le masse – ma provenivano dal popolo. Il popolo è come un concetto politico che sembra essere di solito legato al concetto di proletariato o disagio sociale. Il concetto delle masse, invece, sembra avere certe connotazioni urbane: persone materialiste che sono focalizzate sul divertimento e sul consumo. La mia arte, invece, è del concetto di popolo che fa tesoro, non di quello di massa. Pertanto, a questo livello, si può stabilire il concetto di “Pop politico”... ma c’è anche

un'altra differenza importante tra me e Warhol: le mie immagini non provengono dal settore della fotografia o dalla pubblicità. Nella mia arte tutto è creato dalla gente: poi io faccio le opportune modifiche secondo i miei principi teorici.

yS: Sono dei principi estetici?

WG: Sono principi estetici, ovvio. Ma non principi di estetica formale nel senso canonico: i miei principi sono relativamente uniformi e hanno a che fare con le mie abitudini. Ho lavorato tanto su forme e colori personalizzandoli, altrimenti avrei perso la mia identità come artista. Qui è dove mi discosto maggiormente da Beuys: io sono ancora un artista. Non sono un pensatore puro o un pensatore che usa la percezione per analizzare certi problemi. Sempre per discutere di differenze sui principi: penso che la produzione di Warhol sia spesso superficiale. La sua arte è troppo figlia di una tradizione culturale americana dove tutto è bello e puro, bomboniere sullo stile del ambiente naturale e delle loro città, senza nessun fardello storico che consenta di riflettere. Noi cinesi siamo più profondi in tal senso. Anche se "popolo" è una parola efficace ma relativamente nuova, un concetto che Mao Zedong ha coniato per la Cina, il termine ha antenati storici in Cina nelle rivolte contadine: figure come Chen Sheng, Wu Guang e Li Zicheng o i rivoluzionari del Taiping. Nelle persone che hanno una storia Mao Zedong trovò una storia. Il concetto americano di "masse" che sta dietro Warhol è molto piatto: un qui e ora veramente comune. Come risultato la fruizione opere di Warhol era anche molto diretta e mai evasiva... anche quando dal pubblico gli chiedevano se le cose fossero esattamente come apparivano era solito rispondere: «Sì, è quello che stavvo pensando». Ricordo una famosa intervista di Warhol dove rispondeva sempre «sì» o «no»: potrei non essere mai in grado di vivere così. Io dico spesso che c'è qualcos'altro oltre al significato apparente, qualcosa di nascosto, delle sfumature e di grigio. Ecco perché sento veramente che le mie opere contengono cose che anche io non posso essere sicuro contengano: questo significa per me essere una corda tesa tra Beuys e Warhol. In realtà sono spesso geloso della immediatezza di Warhol, lo confesso, ma c'è qualcosa nella mia personalità che mi porta sempre verso il mistero e il dubbio. Una dolorosa esperienza quella che devo sopportare... per niente semplice. La diffusione di Warhol, così capillare e pop, potrebbe essere collegata alla sua scelta delle immagini che non sono mai molto significative – spesso addirittura sono prive di significato. Anche se le forme sono chiare, e lo schema semplice, sono il risultato del declino universale ai danni della spiritualità.

yS: A questo punto possiamo affermare, dunque, che Beuys ha avuto una grande influenza su di te, no?

WG: Senza dubbio... questo è collegato, infine, anche alle similitudini che dipendono dalle nazioni di provenienza. I cinesi e tedeschi sono popoli solenni con un forte senso della storia. Amiamo meditare, ma con un impulso al sapere

oscuro. Va da sé che, come abbiamo visto, io ho molti aspetti contraddittori: in passato ho amato molto usare il termine “antinomia”. Ma è lo stesso modo che abbiamo di pensare che non può essere troppo chiaro: è qualcosa di invisibile e intangibile. Altrimenti pensare perde il suo stesso significato intrinseco.

Seconda parte: Il gioco, il mito, la meditazione, e Duchamp

yS: Abbiamo spesso parlato di Duchamp insieme... penso che uno dei suoi più grandi meriti sia legato al concetto di gioco. In questi giorni ho riletto una vecchia nostra discussione del 1990, proprio sui miti e sui giochi, e penso che un sacco di accadimenti contemporanei confermino le nostre opinioni dell'epoca.

WG: Penso che un sacco di idee che avevamo avuto durante quella discussione siano ancora molto importanti. Credo fermamente in una “progressione logica” delle idee: ed è davvero bello quando i miti diventano realtà.

yS: Cosa pensi del concetto di gioco di Duchamp?

WG: Non ho letto suoi scritti su questi temi... ma la mia intuizione è che il suo concetto di gioco è molto ampio – probabilmente a causa del suo desiderio profondo di decostruire concetti consolidati nei secoli a proposito dell'arte.

yS: Pensi che la tua arte contenga un elemento di gioco? O, almeno, si potrebbe parlare della tua arte nel corso degli anni in termini di gioco?

WG: Nessun problema nel farlo. Ma penso che se lo facciamo dobbiamo intendere il tutto in modo molto diverso rispetto a quando parliamo di Duchamp. Duchamp principalmente voleva cambiare le regole del gioco dell'arte al livello istituzionale: era davvero un sovversivo... un rivoluzionario! Io non lo sono. Se lui decostruiva io, al contrario, costruisco.

yS: Possiamo dire che i tuoi problemi artistici e la loro “direzionalità” hanno sempre avuto un background internazionale?

WG: Senza dubbio. Quando ero college pensavo sempre alle questioni artistiche in questo modo, o vero entro un contesto internazionale. Duchamp, Beuys e Warhol sono stati senza dubbio il fondamento del mio pensiero sui problemi dell'arte. Ma questo non vuol dire che io consideri le questioni dell'arte contemporanea da un punto di vista puramente occidentale. Noi orientali abbiamo la nostra propria logica di sviluppo culturale: ma mi sarebbe difficile dire se l'arte contemporanea del mondo di oggi si muove su due logiche diverse, su una logica, o su molte. Su questo punto sostengo da sempre un'idea: bisogna fare le cose secondo le proprie idee e determinazione: avere fede che il pensiero ha un significato universale.

yS: Dunque... qual è il senso del gioco nella tua arte?

WG: Parlando di gioco si può diventare astrusi. Mi ricordo che una volta hai citato un libro di un amico di Gombrich dal titolo *The Seriousness of Play*.

yS: Mi riferivo a *Homo Ludens* di Johan Huizinga.

WG: Libro molto accademico... penso che parlasse anche di guerra.

yS: "Giocare" è in realtà un concetto molto importante nel pensiero contemporaneo occidentale. Hans-Georg Gadamer ne parla spesso: discutendo partecipazione reciproca e fusione tra ricevitori e donatori del gioco, coscienti e incoscienti, circa la ripetuta interazione spirituale. Tale fusione tra giocatori, infatti, è spesso collegata all'attività sessuale.

WG: Troppo complicato... non credo di capire. La filosofia contemporanea sembra coltamente oscura. In questo momento preferisco pensare in modo più diretto, soprattutto riguardo le cose che sono più vicine alla vita.

yS: Quando eri giovane hai mai giocato al gioco "38° parallelo"?

WG: Non credo, dimmi di che si tratta.

yS: Il nome di "38° parallelo" è ispirato alla guerra di Corea. Abbiamo imparato a conoscere il concetto di 38° parallelo al momento dell'armistizio: più tardi, lentamente filtrato, ha fatto capolino nella nostra cultura. Quando ero alle elementari sedevamo due studenti a una scrivania. Al fine di mantenere gli studenti silenziosi in classe, gli insegnanti avrebbero messo una ragazza e un ragazzo in ogni scrivania. Sembrava che in ogni classe, tuttavia, un ragazzo prepotente finisse alla stessa scrivania con una ragazza prepotente e, poiché i banchi erano piccoli, si finiva con uno che sconfinava nello spazio dell'altra (e viceversa). Per risolvere questo problema tracciavamo spesso una linea di demarcazione sulla scrivania a matita: la chiamavamo, per gioco, il 38° parallelo.

WG: Capisco, situazione tipica.

yS: Questo gioco ha creato spesso strani risultati: gli studenti, anche in presenza di altri problemi, tendevano a pensare che sollevare una linea di demarcazione convenzionale potesse aiutare. Talvolta, segretamente, ridisegnavamo la linea usandola come scusa per una guerra: «sei venuto nel mio lato, recriminavamo!». Credo che, gioco a parte, molte guerre umane nascano attraverso tali principi e la massima «se attaccati, attaccheremo» è stata, senza dubbio, un falso pretesto per tantissimi conflitti della nostra storia.

WG: Storia interessante... spesso anche l'arte è soggetta a queste dinamiche. Io spesso sottolineo la gravità, anche la tragedia, che sta dietro il giocare.

yS: Ma anche Huizinga e Gadamer parlano della questione della serietà del gioco (mettendo spesso in relazione serietà e umorismo nel gioco).

WG: Penso che quello che stav o dicendo è un po' diverso però... parlavo infatti della serietà come parte delle regole del gioco. Il "consenso unanime" dei partecipanti, qui sta il problema: proprio come dicevi prima circa l'accettazione di tutti del presupposto del "38° parallelo" come un confine reale. Credo che questa serietà è molto simile alle regole d'orientamento che abbiamo discusso prima riguardo alcuni "principi della tecnica" artistica. Penso che dovremmo fare i conti con il concetto di "sacralità". Per esempio il "38° parallelo" è in realtà un concetto sacro – quando abbiamo impostato questa linea ci rifugiamo in un senso di sicurezza, mentre cerchiamo anche rispetto (non venire dal mio lato!). Questo non avviene in Duchamp, per esempio. La mia arte è radicata nel terrore della vita, il giocare è connesso a questo senso del sacro.

yS: Allora, tale serietà dove trova espressione nel vostro gioco artistico?

WG: Se c'è una regola che orienta il mio gioco d'artista è questa: tutto è frutto della fantasia. Penso che *Great Criticism* può facilmente illuminare il problema. Mettiamola così: *Great Criticism* è ovviamente la mia opera d'arte, e io sono il produttore di tale opera d'arte. Nel processo di produzione, tuttavia, sono stato chiaramente coinvolto in uno stato di gioco in cui ho rielaborato pitture precedenti, e un concetto di "popolo" che ho alterato a mio schema, capendo quello che come artista avrei potuto fare giocando in questa intercapedine di rielaborazioni. Questo significa giocare nel senso più comune del termine: un surplus dello spirito. Nel frattempo, e senza ombra di dubbio, quando ho completato questa opera d'arte e l'ho trasmessa alla società, il suo senso di gioco si è ampliato – vale a dire che quando la gente usufruirà dell'opera scaturiranno infinite interazioni, e dunque infiniti giochi. Naturalmente questo è la mia immaginazione: davvero non mi importa dell'effetto reale. Lo stesso vale con *East Wind – Golden Dragon* (fig. 29 e 30) – anche se siamo più davanti a un prodotto piuttosto che a un'opera d'arte – ma questo non è importante. Siamo tutti "dentro" le nostre creazioni e senza di loro. Siamo all'interno di principi, ma anche rimossi da loro. La metto in termini più precisi: questo mio fare arte è una partita a scacchi tra principi e ispirazioni.

yS: Ne abbiamo parlato diverse volte, ma oggi credo tu abbia un'idea più articolata: un artista contemporaneo deve cogliere con precisione la posizione e il significato dell'arte in movimenti culturali contemporanei tenendo però sempre conto della storia precedente. Cosa ne pensi oggi?

WG: La penso sempre nello stesso modo: innovazione attraverso conoscenza della storia. Questo ha avuto un effetto definitivo e importante su tutti i miei metodi creativi.

yS: Sai... questo tuo parlare del "senso del sacro" nel gioco mi ricorda quello che dicevamo qualche tempo fa a proposito dei "miti".

WG: Certo, parole che non possono che fare il paio.

yS: Consentimi di leggerti un passaggio da *La vita di Michelangelo* di Romain Rolland: «Le grandi anime sono come le cime. I battiti del vento accarezzano i loro corpi, le nubi li avvolgono, la loro respirazione è più profonda che in ogni altrove. L'aria, su quelle alture morali, possiede una purezza che apre il cuore liberandolo dalle sue contaminazioni e dalla parte di nubi che dominano violentemente la razza umana [...]. Io non pretendo che la maggior parte del genere umano possa vivere su tali vette ma credo che una volta all'anno, tuttavia, si dovrebbero scalare in pellegrinaggio. Saranno rinnovate l'aria dei nostri polmoni e il sangue delle nostre vene. Lassù ci sentiremo più vicini all'Eterno. Una volta tornati verso le pianure della vita torneremo temprati e forti per affrontare la lotta per l'esistenza quotidiana».

WG: Penso che tutto ciò sia fantastico... credo che Michelangelo non è solo leggenda ma anche realtà tangibile. La gente di quel periodo sembrava vivere in un clima di eroi. Un'epoca di eroi è un'epoca indimenticabile. Le nostre vite oggi mancano di questo spirito eroico: torniamo indietro e pensiamo alla "leggenda" di G ombrich su quel soldato tedesco. Leggenda che è stata mirabilmente raccontata.

yS: Oh, certo. Ti riferisci a quando G ombrich parla di Göbbels. Del mito creato da Göbbels usato per raccontare i rapporti dalla "prima linea", per descrivere se stessa e il nemico: «Quando la corazzata tedesca Blücher fu affondata al largo della costa norvegese, nella primavera del 1940, l'Alto Comando aveva annunciato che forse la maggior parte dell'equipaggio era salvo. Eppure questo implicava che alcuni erano morti. Così il Reporter di guerra Heinz Laubenthal ha raccontato la storia degli ultimi momenti della nave come la aveva presumibilmente sentita da un tenente colonnello: improvvisamente la poppa si impennò, sette dei nove metri sfiorarono l'aria sganciandosi dal mare; un uomo, lo vidi chiaramente, mostrava il suo braccio alzato nel fare il saluto tedesco. Ho tante statue nella mia vita, cavalieri medievali di metallo scintillante, ma non potrò mai dimenticare questo simbolo vivente di un soldato tedesco in piedi, fiero, nell'ora della sua morte [...].».

WG: Storia narrata incredibilmente... ha davvero la capacità di ispirare creatività e fantasia. L'arte ha davvero bisogno di questi elementi mitici, a mio avviso.

yS: Il pubblico sembra aver letto la tua opera *Great Criticism* come una forma di scherno o di irrisione collettiva.

WG: Questa è la tragedia di questa epoca. Come ho detto prima, forse, non appartengo a quest'epoca... ammetto che la mia arte contiene elementi di gioco che rompono le regole, ma tali scoperte sono costruttive e creative, che mirano verso l'alto. Ho detto prima che quando ho messo *Great Criticism* insieme a *Coca-Cola* il mio scopo spirituale non era di scherno: volevo evidenziare le connessioni tra "utopia" e "feticismo". Penso che la gente dovrebbe avvicinarsi al mio punto di vista con serietà considerando il senso del sacro che voglio esprimere.

yS: Credi che ci sia troppa soggettività nella tua presunta serietà?

WG: Credo che verità e obiettività siano cose profondamente differenti. Ti ricorderai del concetto di “origine dipendente” di cui spesso abbiamo discusso... non esiste una cosa come l'assoluta verità. Questo porta, però, al nichilismo e al declino dello spirito e dobbiamo dunque creare una cornice teorica che blocchi il declino: perno al comunismo o all'utopismo. Senza un presupposto che faccia da cornice fondamentale non possiamo lavorare e vivere insieme.

yS: Quale pensi sia il presupposto a tali cornici teoriche entro cui vivere? Il numero dei sostenitori e dei partecipanti al progetto?

WG: Indicatori importanti, senza dubbio: ma nel mio campo, per esempio, influenzano poco le mie scelte artistiche. Il problema che pongo è più teorico che pratico e riguarda la serie di assunzioni politiche, filosofiche ed economiche che regolano l'arte: cerco di tenere tutto insieme in un solo gesto per lavorare a un livello più profondo.

yS: Quando discuti questo approccio intellettuale lo intendi in un senso più o meno accademico?

WG: Non direi... mi riferisco a un pensiero piuttosto intuitivo o, al massimo, meditativo. Ritengo che tale meditazione o intuizione tocchi l'anima ed è molto profonda. Solo dopo la meditazione posso prendere una decisione ragionevole.

yS: Questo mi ricorda un detto: «Persegui grande profondità insieme a meticolosa minuzia: solo così puoi raggiungere le vette della sapienza e perseguendo i giusti fini».

WG: Chi lo ha detto?

yS: Confucio... è un passaggio del suo *Il Giusto mezzo*³...

WG: Mi trovo completamente d'accordo... dà il senso del mio lavoro.

yS: Credo che questo tuo discorso renda il tuo lavoro davvero mistico...

WG: Naturalmente. Le mie assunzioni sono, per la maggior parte, non tecniche ma spirituali. Questo è in linea con il senso del “mistero” di cui abbiamo discusso, e che nel mio lavoro ho sempre ricercato.

yS: Ti leggo un'altra tua vecchia dichiarazione, dimmi oggi che ne pensi: «Questo *mistero* è molto difficile da esprimere nel mio lavoro. Penso che serva solo come stimolo per suscitare il nostro interesse in questo settore che chiamiamo “arte”. Una volta che lavoriamo abbiamo essenzialmente problemi tecnici. L'artista può anche avere Dio nel suo cuore ma deve partecipare al suo lavoro con

³ Uno dei Quattro Libri del canone confuciano.

maestria e con un alto livello di razionalità, tecnica e cura. Ma sono comunque convinto e certo che un artista contemporaneo debba esprimere, al di là della tecnica, *qualcosa di misterioso* – senza che però, come già notava Gombrich – si generino critici d'arte che vedono il sacro anche dove non c'è».

WG: Oggi credo, ancora più di prima in realtà, che la presenza di “qualcosa di misterioso” è davvero necessaria in arte. Quando l'arte perde il suo senso di mistero diventa un mero mestiere: per difendere i veri valori artistici tradizionali dobbiamo remare contro una desacralizzazione dell'arte. Per quanto riguarda poi la critica che feci in quel contesto, riguardo la presunta esagerazione infinita di certi critici d'arte rispetto a elementi misteriosi spesso invece assenti, intendevo dire che non bisogna fraintendere completamente l'intento originale dell'artista (distinguere tra interpretazioni e sovrainterpretazioni).

yS: Che somiglianze esistono tra questo “qualcosa di misterioso” che menzionavi adesso e il “senso del sacro” di cui parlavamo prima?

WG: Connessioni essenziali: ma le cose misteriose non sono necessariamente sacre.

yS: Il tuo senso del sacro sembra più un modo di approcciarsi alla vita.

WG: Sì, direi di sì. Tutto muove dalla paura della morte e dell'ignoto. Da qui inizia la necessità del gioco, dei miti e dell'arte comunitaria. Adesso tutto ciò, nel mio lavoro, mira a un quadro sostanzialmente unitario.

Terza parte: Storia dell'Arte

yS: Parliamo di alcuni aspetti specifici della storia dell'arte... quali artisti classici ti hanno influenzato maggiormente?

WG: In generale i migliori maestri della storia dell'arte occidentale come Michelangelo, Leonardo da Vinci e Rembrandt – che hanno davvero avuto un profondo impatto su di me. In seguito mi sono impegnato in alcune *correzioni* del loro “schema”, davvero radicato nella nostra comprensione della storia dell'arte. Ma gli artisti che mi hanno cambiato del tutto, e di cui amo parlarne, sono Bernini e Chardin.

yS: Lo scultore italiano del Seicento Gian Lorenzo Bernini e il pittore francese del XVIII secolo Jean-Baptiste-Siméon Chardin?

WG: Due artisti particolarmente importanti, soprattutto per me. Credo di poter descrivere le loro rispettive dimensioni artistiche così: Bernini è “splendida follia” mentre Chardin è “sacra semplicità”.

yS: Gli storici dell'arte di oggi hanno un grandissima considerazione di Chardin, spesso connesso a Cézanne e Morandi.

WG: Grandissimo ricercatore di stile e forma. L'ho scoperto al college, imitando dei suoi lavori, e la sua influenza è in me ancora fortissima.

yS: A quel tempo però c'è da dire che Chardin era quasi completamente al di là del nostro campo di studi: poche persone parlavano di lui in Cina. In termini di lavoro potrebbe essere connesso a Cézanne e Van Gogh, ad alcuni artisti del xvii secolo olandesi delle nature morte, o forse anche al modo di rappresentazione degli oggetti tipico dei dipinti di Vermeer.

WG: Trovai subito nella pittura di Chardin elementi che mi facevano pensare al concetto kantiano di "cose-in-sé". Stavo leggendo Kant, e ne ero certamente influenzato, ma all'epoca avvertivo anche che nei dipinti di Chardin fossero presenti anche molti elementi di Aristotele e della sua "causa materiale". La mia passione per la filosofia greca, ritrovata in Chardin, è sempre cresciuta: la mia lettura di Platone, e il suo mito della caverna, mi hanno moltissimo influenzato. Uso spesso tale allegoria platonica per pensar e alle questioni della conoscenza umana a proposito della verità. Mi chiedo sempre: quale tipo di conoscenza può portare le persone fuori dalla caverna? Se viviamo tutti al suo interno allora forse dovremmo credere nelle nostre percezioni attuali senza farci troppi problemi. Questa allegoria alla fine mi ha portato a diffidare della conoscenza sensibile sviluppando fiducia nella mia capacità intuitiva. Platone mi ha infatti influenzato profondamente anche con la sua teoria della ispirazione.

yS: Certo... la espone nello *Ione*. Le muse e le divinità ispirano i poeti - menziono anche che Omero mai avrebbe scritto l'*Odissea* senza tale ispirazione.

WG: Credo sia una teoria davvero interessante - l'ispirazione, come la follia, si diffonde come una malattia improvvisa... persone come Omero hanno un talento per la scrittura non a causa di una certa abilità o tecnica ma perché c'è qualche forza divina che li guida - questo potere miracoloso, come dice Platone, è come una calamita. Trasforma l'artista in un magnete che è anche in grado di attrarre gli altri, uno a uno, formando un'immensa catena magnetica. Da qui emerge la mia idea sul "possesso dell'anima", e sull'attrazione del popolo, in riferimento al lavoro dell'artista. Mettiamola così: l'allegoria di Platone sulla caverna mi ha portato a dubitare di ogni conoscenza mentre, la "teoria dell'ispirazione", o "teoria della follia", mi ha portato alla fede nei confronti della "saggezza" e della "spiritualità". Sai poi cosa penso di Van Gogh, anche sulla base delle rappresentazioni che ci vengono fornite dalla superba *Storia dell'arte* di Gombrich, e alla connessione che c'è tra l'espressionismo e certe illustrazioni tipiche dell'arte medievale.

yS: Non credi che questa sia una tua proiezione?

WG: Forse, ma dimmi, che cosa può fare un artista se non proiettare? La conoscenza veramente oggettiva esiste? Certo piuttosto che proiettare, potresti dirmi, gli artisti dovrebbero "dotare" le opere di significati. Ma temo che

“dotare” sia un termine che faccia il paio, in modo pericoloso, con “lavaggio del cervello” – il popolo accetta in modo acritico quello che gli viene fornito . Un po’ come le persone di oggi con l’iPhone della Apple... Steve Jobs era un *endower*: uno che lavava i cervelli.

yS: Ma non credi che questo lavaggio del cervello sia in realtà connesso a quel giocare di cui parlavamo? In questo modo si sviluppa una sorta di partecipazione collettiva del popolo, attraverso questo rito tutti noi affermiamo questa esistenza nel senso che, attraverso la volontà collettiva, confermiamo l’esistente. C’è forse vantaggio per la nostra vita e per l’ordine sociale.

WG: Quando ho guardato i quadri di Chardin per la prima volta ho sentito veramente l’esistenza di una sorta di “spirito” collettivo anche se, naturalmente, questo è un gioco che ho fatto con me stesso . Ma le nature morte di Chardin danno effettivamente alla gente un grande senso di sacralità, come quello a cui ti riferisci.

yS: Chardin era un pittore che ha messo grande enfasi nella struttura e nelle pennellate dei propri quadri. A questo proposito ha ispirato anche Cézanne e Morandi.

WG: Penso che una certa quantità di forzature sono presenti in questa interpretazione, molto differenzia Chardin da Cézanne e Morandi. Cézanne e Morandi erano troppo formali. La volontà formale di Chardin risiede nella sua comprensione del soggetto: è disposto a discostarsi totalmente dal soggetto se serve alla comprensione della sua opera. Potremmo dire che egli è immerso in essa ma anche al di fuori di essa. Creava opere che diventavano “oggetti sacri ordinario”. Questo concetto di oggetto sacro è collegato alla “cosa in sé” kantiana.

yS: Vorrei proprio le patate, o i vasi di terracotta di Chardin, possono relazionarsi con il concetto di Kant della “cosa in sé”...

WG: Per come la vedo io Kant intende la “cosa in sé” come un concetto che è al tempo stesso estremamente ordinario ma anche estremamente sacro.

yS: Secondo la spiegazione prevalente nel mondo universitario e filosofico Kant aveva tre scopi attraverso il concetto di “cosa in sé”: il primo era di assicurar e che l’oggetto, costruito dalle impressioni coscienti prodotte dalla stimolazione dei sensi, è sostanziale – il che significa che la conoscenza ha oggettività; in secondo luogo voleva stabilire un limite per la nostra conoscenza limitandola al regno del nostro mondo percepito – il che significa che la conoscenza è limitata al mondo fenomenico (le intuizioni senza concetto sono cieche); infine voleva lasciare spazio per il libero arbitrio, per lo spirito immortale e per l’esistenza di Dio che, sebbene inconoscibile, dovrebbe essere creduto esistente: dobbiamo sospendere le nostre conoscenze per lasciare spazio alla fede.

WG: Questo è vero ma è una spiegazione piuttosto pedante. Le informazioni che traggo dal suo concetto di “cosa in sé” sono queste: dietro l’oggetto che vediamo esiste una forza misteriosa che lo porta a comparire davanti a noi in modo speciale. Tale forza non è qualcosa che possiamo comprendere o affermare attraverso la conoscenza ordinaria. Questo ho visto nelle nature morte di Chardin. Non posso dire molto più di questo.

yS: Questa capacità, “dotare”, cosa può significare se cominciamo a discutere di Bernini?

WG: Credo che Bernini fosse uomo molto sicuro di sé: era un artista con la capacità di modificare le proprietà fisiche. La sua *Estasi di Santa Teresa* ha dotato l’espressione di Teresa del massimo livello di felicità che l’uomo può raggiungere nella sua esistenza mortale. Questa gioia muove ogni spettatore, ha magistralmente espresso i sentimenti di Teresa di sofferenza e gioia combinandoli nel suo amore infinito per Dio. In passato ho chiamato questa esperienza “esperienza della vetta” o “diffusione dello spirito”.

yS: Questo sembra un po’ la “miscela di tragedia e di gioia” di Li Shutong.

WG: Troppo accademico e distaccato. Bernini invece è uno di questo mondo mortale: non a caso rappresenta così magistralmente l’estasi del sesso. La grandezza di Bernini è la stessa di Chardin: ha trasmesso lo spirito del mondo che verrà, la realtà del suo tempo. L’unica differenza è che Bernini è maestro delle maestose espressioni mentre Chardin rappresenta l’ordinario. Lo splendore di espressione del Bernini risiede nella sua scultura abile d’increspature – eliminando ogni senso di pesantezza della pietra. La sua abilità era certamente tecnica, per esempio le strisce di metallo intarsiato in pietra servono per aggiungere l’effetto drammatico. Penso che questo effetto drammatico è in qualche modo simile a quello di Chardin: ma il secondo rappresentava un dramma della gente comune, mentre Bernini un dramma per l’aristocrazia.

yS: Questo senso della drammaticità potrà essere collegato alla nostra esperienza artistica figlia della *Rivoluzione Culturale*. Pensa alla aureola di Mao.

WG: Sicuro. In realtà, alle forme dei manifesti di propaganda, alle arti sceniche del tempo, o alle danze di fedeltà al regime. Parlando della *Rivoluzione Culturale* il potere di dotazione “del popolo”, una specie di “autoinvestitura” e “autofrenesia”, è palese.

yS: Spesso sembra il Mito della Caverna platonica in pratica... è abbastanza drammatico.

WG: Penso che “il popolo” sia spesso in questo stato – nella maggior parte dei casi sono “dotati”, ma credono di essere loro stessi a “dotare”. Una volta che questo processo è in atto l’intero volto della società cambia radicalmente. Le persone sono spesso in uno stato di inutilità o impotenza. I leader e gli artisti

hanno dinamiche simili: molti grandi eventi storici, come le opere d'arte, non sono state pianificate in anticipo. Hitler, una figura che sembra aver avuto una forte volontà, spesso necessitava di potere che andava oltre il suo. Mandò Himmler a cercare il Santo Graal e il fallimento dell'impresa ha comportato la sua perdita di fede nella vittoria. Non possiamo dare una definizione di arte molto razionale e intellettuale – anche l'arte è un prodotto della fede. Sto rileggendo Plotino negli ultimi giorni e credo che le sue idee si adattino molto bene alle mie idee attuali: quando si parla di sostanza e di divina bellezza, egli sottolinea che l'uomo deve avere la capacità di vedere: non è da tutti, prima bisogna allenare l'occhio attraverso lo spirito.

yS: Stai leggendo la traduzione di Zhu Gangqian, non è vero? Spesso mescola Plotino con la terminologia dei sutra e del Dao De Jing – in questo modo tutto appare ancora più sublime e misterioso.

WG: Oh, sì. Quello che mi interessa di Plotino è il suo concetto di "visione". Penso che in realtà sia analogo al mio concetto di "investitura" – vale a dire, concludendo: *solo quando ti fai sacro puoi conferire sacralità agli oggetti.*

Questa intervista, inedita in italiano, è stata pubblicata per la prima volta in inglese e cinese nel catalogo della mostra *Things-In-Themselves*, curata da Huang Zhuan, che si è tenuta nel 2012 al Today Art Museum di Pechino. È pubblicata in inglese anche in Demetrio Paparoni, *Wang Guangyi, Works and Thoughts 1985-2012*, Skira Edizioni, Milano, 2013. Traduzione e riadattamento di Leonardo Caffo. © Wang Guangyi e Yan Shanchun.

varia

Maurizio Ferraris

DUE IDOLI DELLA MODERNITÀ*

I.

*«Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn».*

Il meno che si possa dire del dottor Faust, studioso di filosofia, diritto, medicina e teologia (cioè di tutte e quattro le facoltà del tempo, le quattro facoltà di cui parla Kant nel *Confitto delle facoltà*) è che non aveva subito la tentazione dello specialismo. Quello, però, era Faust. Erano altri tempi. Soprattutto, era poesia, non era verità. Nella realtà e nell'attualità un giurista che, come Werner Gephart, scrive versi, che dipinge, che si occupa di filosofia, e, se non di teologia, di sociologia della religione può apparire scandaloso.

Ma sarà vero? Non sarà un fantasma? Non parlo di Gephart, che ci sta davanti in carne e ossa, ma dell'impossibilità di essere artisti e scienziati, oltre che uomini di azione e di istituzione. Non sarà un eidolon, uno dei tanti idola della nostra tribù e della nostra caverna?

Diversamente da Bacone, mi limito a isolarne due: l'idolo della scissione e quello dell'utilità. Ciò che vorrei dimostrare è che non è vero che la modernità (o la postmodernità), rispetto a qualsiasi epoca storica che l'ha preceduta, sia più scissa tra etica, estetica e sapere, o che sia più dominata dall'imperativo dell'utile.

* *Laudatio* scritta in occasione del conferimento della *Laurea Honoris Causa* in Filosofia dall'Università di Torino a Werner Gephart il 26 novembre 2014.

Sarà un modo per rendere omaggio a Gephart, che tutto questo lo ha sempre saputo, e che su questa consapevolezza ha fondato tanto il proprio lavoro di ricerca, quanto la propria espressività artistica, così come le istituzioni a cui ha saputo dar vita – cioè, appunto, l'ambito del sapere, quello dell'estetica, e la sfera moral-pratica.

Sarà anche un modo – mi auguro – per riflettere sull'università e in particolare sulla cultura umanistica, che vive in una stranissima situazione: quella di considerarsi inattuale, superata, radicalmente inutile, in un mondo che non ha mai visto così tante opere d'arte, romanzi, film, canzoni, blog, e che non ha mai sentito tanto come adesso la necessità di una *Bildung* che superi la specializzazione, in un tempo in cui le trasformazioni sono rapidissime e dunque le specializzazioni sono esposte a un processo di obsolescenza che non ha precedenti nella storia.

II.

Il mio primo interrogativo, il mio primo tentativo di decostruzione dell'idolo, suona più o meno così. Una lunga tradizione, da Marx a Weber, da Lyotard a Habermas, vede nella modernità non solo l'epoca della divisione del lavoro, ma anche l'epoca della scissione, della perdita dell'armonia tra etica, estetica e conoscenza, che avrebbe caratterizzato le età precedenti.

L'uomo moderno non solo deve svolgere un lavoro specializzato, ma diventa (vi ricordate?) un "uomo a una dimensione". L'"uomo intero" da cui la modernità prende congedo è quello che l'*Ideologia tedesca* ripropone come utopia da inseguire senza troppa convinzione: l'utopia di una società emancipata, in cui si possa andare a caccia la mattina, pescare il pomeriggio, allevare il bestiame la sera (perché la sera?), e dopo cena fare il critico.

Non troppo diversamente, leggiamo in un discorso di Weber al *Verein für Sozialpolitik*, 1909, è «terribile pensar e che il mondo pottr ebbe un giorno essere pieno di nient'altro che di piccoli denti di ingranaggio, di piccoli uomini aggrappati a piccole occupazioni che ne mettono in moto altr e più grandi». Il Marx della borghesia conclude che si tratta (meno ecumenicamente del Weber del proletariato) «di serbare *una parte* dell'umanità da questo smembramento dell'anima» (i corsivi sono miei).

Tuttavia, tre anni prima del discorso di Weber, in *Kant und Goethe* Simmel aveva parlato della modernità come del luogo del conflitto tra due anime, quella kantiana, ossessionata dal limite, e quella goethiana, votata alla ibridazione delle discipline. Il che, se le parole hanno un senso, significa riconoscere che l'ibridazione goethiana non è l'arcaico, il passato, l'ingenuo contrapposto al sentimentale, ma è non meno moderna che la scissione kantiana. Per parte mia, mi limito a domandare: dove avrebbe avuto luogo la scissione? Quando? Perché non ci hanno avvertito?

Visto che siamo a Torino, incominciamo di qui. Luigi Einaudi è stato uno dei massimi prosatori italiani, non diversamente da Galliani e Galilei; il chimico Primo Levi e il filosofo Umberto Eco hanno scritto due dei romanzi più famosi del Novecento; e difficilmente si riuscirebbe a trovare una figura più (felicitemente) tuttologica di Gramsci. D'altra parte, la lista dei laureati in filosofia che hanno subito quella che Sereni definiva "la tentazione della prosa" è talmente lunga che non la incomincio nemmeno. Ed è difficile pensare qualcosa di meno incline alla scissione tra etica, estetica e conoscenza dell'ufficio personale dell'Olivetti.

Ovviamente, uscendo da Torino e procedendo per categorie professionali abbiamo, limitandoci alla letteratura, ingegneri (Gadda), medici (Tobino, Jannacci), giuristi (Raboni, Volponi, Carofiglio). E parlo di persone che non si sono limitate a laurearsi, ma hanno esercitato la loro professione. Proprio come Giovanni Morelli, il rinnovatore della storia dell'arte che si era laureato con una curiosa tesi di anatomia umana, *De regione inguinali*. O l'avvocato astigiano Paolo Conte. O Sergio Quinzio, teologo e guardia di finanza.

E poi estendendoci nel mondo avremmo i medici Graham Greene, Bulgakov, Céline, Hosseini (e non dimentichiamo Che Guevara!); operatori di borsa come Jeff Koons (che forse non ha mai realmente cambiato settore); laureati in giurisprudenza come Kafka, e – per restare a Praga – drammaturghi e politici come Václav Havel; filologi che scrivono trattati filosofici, poemi e Wort-Ton-Drama metafisici come Nietzsche; ingegneri che hanno rivoluzionato la filosofia del Novecento, come Wittgenstein, e che (proprio come nell'ideale di Marx) hanno fatto anche il maestro elementare, il giardiniere, l'architetto e il professore universitario. Alla fine, è solo Proust, il sommo fannullone, a non aver avuto altre professioni (sebbene anche lui si fosse iscritto a giurisprudenza).

III.

Niente di tutto quello che ho detto è sorprendente o originale. E qualcosa di molto simile (sia pure arrivando a conclusioni diverse dalle mie) lo aveva già detto un quarto di secolo fa, Bruno Latour, in *Non siamo mai stati moderni*. L'ideale weberiano di separazione dei saperi non si è realizzato (dunque non siamo mai stati moderni), e ora si realizza meno che mai, perché costruiamo degli oggetti ibridi, insieme tecnici e scientifici, e non siamo in grado di separare la sfera pubblica da quella politica da quella scientifica.

Veniamo dunque al secondo idolo, quello che vorrebbe che ci si trovi oggi, in una forma molto più acuta che in epoche precedenti, in uno stato di subordinazione delle discipline umanistiche a imperativi di utilità. Qui, diversamente che nel caso dell'idolo della scissione, non intendo negare che quello della utilità sia un imperativo, e nella fattispecie un imperativo radicalmente sbagliato, inappropriato e ottuso. Voglio negare che si tratti di una caratteristica specifica dei nostri tempi.

Lo si può verificare facilmente. Nel 2011 Martha Nussbaum, in *Non per profitto*, ha perorato l'importanza della cultura umanistica per la democrazia, e ha criticato l'accecamento che sta nel voler professionalizzare a tutti i costi le discipline umanistiche. Sono idee ampiamente condivisibili, e ampiamente condivise, se si considera che un indiscusso best seller della saggistica in Italia e in Francia è, da due anni a questa parte, *L'utilità dell'inutile* di Nuccio Ordine. La domanda è: la tentazione di subordinare la cultura umanistica a imperativi di redditività è una caratteristica della nostra epoca degradata (e in qualche modo connessa con lo spettro della scissione come stigma della modernità)?

Anche qui la mia risposta è: no. Basti dire che il testo di Ordine reca in appendice un articolo di Abraham Flexner in difesa dell'importanza delle ricerche disinteressate svolte all'Institute for Advanced Studies di Princeton che risale al 1939. E numeriamo in senso cronologico inverso alcuni discorsi filosofici sull'università degli ultimi tre secoli: Husserl, *La crisi delle scienze europee*, 1935; Heidegger, *L'autoaffermazione dell'università tedesca*, 1933; Weber, *La scienza come professione*, 1919; Nietzsche, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, 1872; Kant, *Il conflitto delle facoltà*, 1798.

Se ne potrebbero citare molti altri, dai testi di Schleiermacher, Humboldt e di Hegel all'epoca della fondazione dell'università di Berlino alle *Lezioni sul metodo degli studi accademici* di Schelling alla *Missione del dotto* di Fichte e ovviamente le *Lettere sulla educazione estetica* di Schiller. Tutto un pantheon, anzi, un Walhalla filosofico accomunato da una convinzione, e cioè che i saperi umanistici non devono abdicare di fronte agli imperativi dell'utile e della professionalizzazione.

Chi si è fatto portatore di questi imperativi? Chi li ha sottoscritti? Weber con ironia e scandalo scriveva, nel 1919: «Dell'insegnante che gli sta di fronte, il giovane americano ha questa opinione: egli mi vende le sue nozioni e i suoi metodi per il denaro di mio padre, così come l'eribivendola vende i cavoli a mia madre». E proseguiva citando Tocqueville, *La democrazia in America*, la naturale passione americana per l'utile.

Certo. Ma che il mercato chieda redditività è nell'ordine delle cose. Quello che non è nell'ordine delle cose è invece che, assecondando il mercato, anticipandolo, siano gli stessi umanisti (come è avvenuto nella complicata e oscura vicenda delle riforme universitarie in Italia nell'ultimo ventennio) vogliano rinunciare alla cultura umanistica.

Non mi dilungo su questo punto (che ho diffusamente trattato tredici anni fa in *Una Ikea di università*) e mi limito a una considerazione. Tra i più convinti sostenitori della autonegazione, di questa – per così dire – *Selbstniederung* dell'università, e della necessità di trasformare le facoltà umanistiche in base a esigenze professionali tanto più impellenti quanto più assurde e fallimentari, non sono stati gli scienziati, né i politici, ma molti umanisti, forse delusi di se stessi e desiderosi di un *cupio dissolvi*, di un *après moi le déluge*, come se fossero in preda a una sindrome autoimmune che per tutelare l'università la distrugge.

IV.

Mi avvio alla conclusione, scusandomi di tutto il tempo che ho rubato. I due idola che ho cercato di illustrare sono opposti e complementari. Il primo vuole che la modernità sia una riduzione dell'umanità a una congerie di specialismi irrelati tra loro, dunque decreta l'inattualità della cultura umanistica. Il secondo decreta l'inutilità della cultura umanistica. Il fatto, pur lodevole, che si rivendichi l'utilità dell'inutile o la necessità di un uomo a più dimensioni non toglie che il presupposto da cui si parte è proprio l'inattualità e l'inutilità della propria condizione e formazione.

Ora, è proprio questo presupposto che ho cercato di mettere in discussione: è di fatto puramente e semplicemente falso che la modernità abbia decretato l'obsolescenza e l'inutilità dell'umanesimo. Come abbiamo visto, poche epoche sono state così vorticosamente umanistiche di quella scansione temporale che si chiama modernità e poi (senza soluzione di continuità, a mio parere) post-modernità. E poche epoche come la nostra hanno provato l'utilità della cultura umanistica – Steve Jobs, giusto per evocare l'icona quasi religiosa di un'epoca che si crede secolarizzata, ha studiato calligrafia, come un mandarino cinese. Lo avevano fatto già Dürer e Leonardo, anche se non sono sicuro che Jobs lo sapesse.

Di certo lo sa Gephart. E la calligrafia è la materia dei suoi dipinti. La stessa che Gephart adopera (scrivendo con una Rotring Calligraphy Pen) per prendere appunti. Il che non gli impedisce di diriger e un istituto di ricerca che non ha equivalenti al mondo. Soprattutto, mostrando i legami che uniscono la legge alla letteratura, la sociologia alla religione, l'arte alla filosofia.

Come diceva Derrida, di cui ho avuto l'onore di tenere la laudatio sempre a qui a Torino sedici anni fa, mostrano la possibilità e la necessità delle "humanités à venir". «Ces Humanités à venir franchiront les frontières disciplinaires sans pour autant dissoudre la spécificité de chaque discipline dans ce qu'on appelle souvent de façon confuse l'interdisciplinarité ou dans ce qu'on noie dans un autre concept bon à tout faire, les "cultural studies"».

Queste umanità non sono semplicemente un ideale regolativo. Sono, in figure come Werner Gephart, una realtà da guardare con ammirazione, e soprattutto da prendere come modello. Come diceva Goethe, con cui abbiamo iniziato?

*«Solo ora intendo quel che dice il Saggio:
"Non è serrato, il mondo degli spiriti:
hai chiusa la tua mente, hai morto il cuore.
Su, discepolo, osa immergere
il tuo petto terrestre nel lume dell'aurora!"»*

*«Jetzt erst erkenn ich, was der Weise spricht:
"Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;
Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!
Auf, bade, Schüler, unverdrossen
Die ird'sche Brust im Morgenrot!"»*

recensioni

Giovanni Di Benedetto, *Un'arte che si impara. Educazione e politica nell'Emilio di Rousseau*, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo, 2014

In una celebre pagina dell'*Emilio*, Rousseau indica nel nesso condizionale tra moralità e società il cuore della sua riflessione filosofica: «Bisogna studiare la società attraverso gli uomini e gli uomini attraverso la società: coloro che vorranno trattare separatamente la politica e la morale non comprenderanno mai niente dell'una e dell'altra». Proprio l'indagine di questo legame rappresenta l'oggetto di studio della monografia di Giovanni Di Benedetto, insegnante di Filosofia e Storia nei licei. Si tratta di una scelta tanto ambiziosa quanto rischiosa: l'interdipendenza tra educazione e politica è infatti uno dei grandi temi della sterminata letteratura critica rousseauiana, reso di un'attualità ancora più cogente dal recente tricentenario della nascita del Ginevrino, segnato da un'ulteriore accelerazione dello slancio della ricerca e dalla pubblicazione di diversi contributi importanti dedicati specificamente al trattato sull'educazione (ci limitiamo a segnalare il volume collettivo *Éduquer selon la nature. 16 études sur l'Émile de Rousseau*, a cura di Claude Habib, Paris, Desjonquères, 2012).

L'opera di Di Benedetto, che intenzionalmente non pretende di introdurre prospettive interpretative originali, si rivela non priva d'interesse grazie a una serie di scelte contenutistiche e formali precise. Sin dalla *Prefazione* che apre il volume (pp. 7-10) l'Autore rivendica il carattere volutamente non specialistico e non accademico del suo lavoro. Di Benedetto sottolinea la necessità di leggere l'*Emilio* non banalmente come un manuale pedagogico – come vorrebbe una certa vulgata affermatasi in Italia nei decenni passati – per rivendicarne, più fedelmente al progetto dello stesso Jean-Jacques, la natura eminentemente filosofica: «Il capolavoro di Rousseau [...] è un'inchiesta antropologica, una trattazione filosofica, un'introduzione alla psicologia infantile e altro ancora» (p. 9). La vera originalità del romanzo pedagogico risiederebbe, in tale prospettiva, nel rappresentare il primo esame critico, nella modernità, delle forme e dei modi con cui si costruisce e si trasmette il sapere. Da questa impostazione metodologica discende la liceità – se non addirittura la necessità – di condurre una lettura attualizzante del testo rousseauiano: «Da qui la convinzione che l'analisi del nucleo della teoria pedagogica di Rousseau possa contribuire a una seria e fondata assunzione di consapevolezza sul senso dell'istruzione e dell'apprendimento, in vista della formazione di una coscienza democratica capace, qualora se ne mostri il bisogno, e mai come oggi se ne è paventata la necessità, di operare per la

denuncia e la demistificazione di quei dispositivi nascosti o palesi con cui si esercita, nelle nostre società *cosiddette* democratiche, il potere» (pp. 13-14).

A partire da questa assunzione di fondo si articola la linea argomentativa del testo che, ispirandosi all'asistematicità dell'*Emilio*, è costruita attraverso il susseguirsi e il giustapporsi di alcuni nodi problematici che confluiscono nella dinamica pedagogica delineata da Rousseau. Tale dinamica – potendosi formare solo nel concreto scambio bidirezionale che connota l'atto educativo – viene inevitabilmente a caratterizzarsi come «un'arte che si impara», da cui il titolo della monografia. L'Autore presenta, con uno stile agile e privo di tecnicismi, alcuni dei capisaldi del pensiero di Rousseau: dalla critica al principio di autorità al riconoscimento della dignità morale del fanciullo, dal rapporto (al tempo stesso solidale e conflittuale) tra l'uomo e il cittadino al nesso tra libertà e uguaglianza, sino all'analogia tra il pedagogo e il legislatore. Si tratta di un'esposizione sostanzialmente didattica che, pur non essendo costruita su un'analisi intertestuale esaustiva delle opere di Rousseau, presenta alcuni spunti di originalità, come per esempio le riflessioni sull'educazione pubblica nelle *Considerazioni sul governo della Polonia* (p. 129 e ss.). L'analisi di tutti questi aspetti confermerebbe la volontà di Rousseau di riconfigurare i contesti dell'apprendimento, sino a individuare una nuova forma di dialogo formativo incentrato sulla bidirezionalità e sull'orizzontalità della comunicazione.

Per queste ragioni, come viene ribadito nelle *Conclusioni* (pp. 163-172), l'*Emilio* può essere utilizzato come

«un formidabile dispositivo polemico» (p. 166) per riflettere criticamente sui meccanismi con cui si produce e si trasmette il sapere nella nostra società il quale, al contempo, ci «insegna che un orizzonte educativo, utile a formulare il desiderio per un mondo diverso e migliore, è possibile» (p. 172).

Una simile lettura dell'*Emilio*, consapevolmente priva di velleità filologiche e storiografiche, non è naturalmente esente da rischi, primo tra tutti quello di offrire una visione sin troppo irenica e armonica della filosofia di Rousseau. Non bisogna tuttavia dimenticarsi che *Un'arte che si impara* è un libro che si rivolge non tanto agli specialisti di Rousseau, quanto piuttosto al lettore colto che si avvicina al pensiero del Ginevrino mosso dalla volontà d'interrogarsi, grazie ad esso, sul mondo che ci circonda. Il più grande merito di questo libro, la cui lettura si rivela gradevole grazie allo stile elegante e a tratti avvincente dell'Autore, consiste proprio nella sua capacità di mettere in luce – ancora una volta – la preziosa e sconcertante attualità del pensiero di Rousseau.

Marco Menin

Nicola Perullo, *La cucina è arte? Filosofia della passione culinaria*, Roma, Carocci, 2013, pp. 156

L'attuale estetizzazione della vita quotidiana ci ha abituato a nuove intersezioni creative, come la Design Art o la Clothes Art, che producono una *crossfertilization* tra la sfera dell'arte e quella delle pratiche giornaliera. Anche la sfera culinaria, benché legata tradizionalmente ai sensi più bassi, è al centro di tale processo di "artificazione", e sempre più spesso si sente parlare di Cake design o più in generale di Food design per indicare la progettazione del cibo e la particolare attenzione rivolta all'aspetto estetico. Di conseguenza l'interrogativo che titola il libro potrebbe di primo acchito sembrare retorico, però, come mette in rilievo Nicola Perullo, non tutta la cucina è arte. L'identità tra le due sfere è possibile secondo nove condizioni che corrispondono ad altrettanti capitoli del saggio. Attraverso un'analisi agile e puntuale, da un lato l'autore fa luce sui pregiudizi e sulle false argomentazioni che hanno avvalorato il processo di identificazione, dall'altro cerca di delinearne una "strategia dell'abbassamento" (p. 16) in modo che l'artisticità della cucina si possa riconoscere non più e non solo nei modelli mutuati dalla sfera dell'arte, ma in una nuova dimensione antropologica che egli chiama "prospettiva dell'abitare".

Benché nella cultura antica e medievale la cucina fosse inclusa insieme a pittura, scultura e architettura tra le *artes vulgares*, poiché tutte erano pratiche manuali che obbedivano a regole operative, nella contemporaneità l'ar-

tisticità della cucina è stata rivendicata in nome di quei concetti di originalità e creatività che dal Rinascimento al Romanticismo hanno fondato l'ascesa socio-culturale dell'artista e che oggi, con l'ausilio anche della popolarità mediatica, determinano la fama dello chef. Il cuoco catalano Ferran Adrià è famoso per aver ampliato i territori della cucina sconfinando in quelli dell'arte. I suoi piatti creativi, come il *Caviale sferico di melone*, hanno dato avvio a quella che è stata poi definita cucina tecnoemozionale poiché mira allo stupore e all'emozione attraverso l'uso di tecnologie nuove. Però, assecondando questo modello ermeneutico, il valore artistico della cucina rimane legato alla fascinazione della percezione visiva e dell'immaginazione, domini precipui dell'arte. Tuttavia le chiavi di lettura più interessanti si colgono in ambito anglo-americano quando, abbandonando la teoria istituzionale dell'arte, ci si sposta verso il dibattito sull'*everyday aesthetics*. All'interno di questo ampio e sfaccettato panorama teorico, che si richiama a John Dewey, si delineano diversi orientamenti di pensiero, dalle riflessioni di Carolyn Korsmeyer sulla rivalutazione dei sensi bassi (*Making sense of Taste. Food and Philosophy*, 1999) a quelle di Richard Shusterman sulla *Somaesthetica*. Tenendo presente questo contesto filosofico, ma richiamandosi anche alla tradizione occidentale, a partire dal *Convivio* di Platone fino al dibattito fenomenologico sull'estetica dell'atmosfera, Perullo traccia un apparato categoriale (con-vivio, ambiente, atmosfera, ospitalità) alternativo a quello dell'Arte elitaria e intrinseco alla prospettiva antropo-

logica dell'abitare. Come sottolinea Perullo, la cucina è arte se diventa polo aggregante di affetti, luogo di scambio e di rapporti familiari e amicali. Secondo questa prospettiva la cucina può trovare dei propri criteri di artisticità e può diffondere dei valori culturali, sociali, relazionali.

La cucina è arte? di Nicola Perullo è un libro che in modo gradevole affronta questioni di grande attualità secondo più livelli di lettura. Ha il pregio sia di sciogliere, in modo agile e chiaro, un dubbio continuamente insorgente nelle

pratiche estetizzate della vita quotidiana, sia di dimostrare, attraverso agguerriti strumenti teorici, la dignità filosofica di un tema spesso trascurato o emarginato. Non a caso il sottotitolo, *Filosofia della passione culinaria*, richiamando la sfera dei sentimenti e delle emozioni, ci ricorda che l'estetica non è solo quello "stato gassoso" (y. Michaud, *L'Art à l'état gazeux*, 2003) che circonda e abbellisce tutto, ma anche quella conoscenza sensibile sorta nel Settecento grazie ad Alexander Baumgarten.

Elisabetta Di Stefano