

LA GRANDE ASTRAZIONE CELESTE

Arte Cinese del XXI° Secolo

di Achille Bonito Oliva

L'attualità della pittura astratta degli artisti cinesi risiede nella forte cadenza di un'opera che ha saputo trovare un equilibrio tra processo ideativo e risultato formale. Generalmente l'arte minimal e conceptual americana, tesa verso la smaterializzazione dell'oggetto, ha privilegiato il momento progettuale rispetto a quello esecutivo. Invece i pittori cinesi hanno sempre lavorato nella doppia direzione del concetto e dell'oggetto da quello promanante.

Senza dubbio il valore della progettualità assume un peso determinante nella strategia linguistica dei pittori cinesi, in quanto portatrice di particolari articolazioni della materia da loro ideata. Essi predispongono una forma iniziale che si sviluppa progressivamente attraverso momenti modulari che moltiplicano, senza ripetizione, quello di partenza.

Il modulo diventa l'elemento strutturale che fonde la possibilità della forma giocata sempre sulla complessità che moltiplica potenzialmente all'infinito la *sorpresa della geometria*. Convenzionalmente la geometria sembra essere il campo della pura evidenza e dell'inerte dimostrazione, il luogo di una razionalità meccanica e puramente funzionale. In questo senso sembra privilegiare la premessa, in quanto la conclusione diventa lo sbocco inevitabile di un processo deduttivo e semplicemente logico.

I pittori cinesi hanno invece fondato un diverso uso della geometria, come campo prolifico di una ragione irregolare che ama sviluppare asimmetricamente i propri principi, adottando la sorpresa e l'emozione. Ma questi due elementi non sono contraddittori col principio progettuale, semmai lo rafforzano mediante un impiego pragmatico e non preventivo della geometria descrittiva.

Non a caso i pittori cinesi passano continuamente dalla bidimensionalità del progetto all'esecuzione tridimensionale della forma, dal bianco e nero dell'idea all'articolazione policromatica delle piramidi o delle opere realizzate sulle pareti.

A dimostrazione che l'idea ingenera un processo creativo non puramente dimostrativo ma fecondante e fecondo. Infatti la forma finale, bidimensionale o tridimensionale propone una realtà visiva non astratta ma concreta, pulsante sotto lo sguardo analitico ed emozionante dello spettatore. Il principio di una *ragione asimmetrica* regge l'opera dei pittori cinesi che formalizzano l'irregolarità come principio creativo. In questo senso la forma non si esaurisce nell'idea, in quanto non esiste fredda specularità tra progetto ed esecuzione. L'opera porta con sé la possibilità di una asimmetria accettata ed assimilata nel progetto, in quanto partecipante della mentalità dell'arte moderna e della concezione del mondo che ci circonda, fatto di imprevisti e di sorprese.

La classicità dei pittori cinesi consiste proprio nell'aver accettato senza scandalo il *caso intelligente* della vita, la disponibilità dell'universo. L'arte diventa il luogo dove l'artista formalizza tali principi, inglobandoli nell'opera attraversata da una geometria giocata sull'asimmetria che produce dinamica e non staticità. Infatti l'artista cinese lavora sempre su *famiglie di opere*, in quanto derivanti da matrici capaci di moltiplicarsi in forme complementari ma differenti.

In tal modo il concetto di progettualità viene investito di un nuovo senso, in quanto non rimanda più ad un momento di superbia precisione, ma semmai di verifica aperta, seppure pilotata da un metodo costruito mediante la pratica e l'esercizio esecutivo. Il metodo rimanda naturalmente ad un bisogno di un parametro costante e progressivo, ancorato ad una coscienza storica del contesto dominato dal principio della tecnica.

La tecnologia sviluppa processi produttivi, ancorati sulla standardizzazione, l'oggettività e la neutralità. Di questi principi la pop-art americana e anche la neo-pop cinese sono la conferma iconografica e la rappresentazione di un materialismo filosofico e di un consumismo di vita, provenienti dalla cultura urbana delle grandi città. Principi costitutivi di una diversa mentalità rispetto a quella dell'astrazione cinese costruita sulla profonda idea iper-soggettiva della differenza. In questo gli artisti cinesi, sono portatori sani di un'arte capace di produrre differenze mediante la creazione di forme che utilizzano diversamente standardizzazione, oggettività e neutralità in maniera fertile, cioè capace di filtrare nell'immaginario di una società di massa pervasa dal primato della tecnica e

da questa svuotata di soggettività e di spiritualità.

Ma questo svuotamento non è visto nella pittura cinese come una perdita, come potrebbe sembrare ad una mentalità tardo-umanistica o marxista. Invece diventa il portato di una nuova antropologia dell'uomo che funziona secondo un metabolismo di *ragione modulare* che, non significa però ripetizione simmetrica ma moltiplicazione asimmetrica, applicazione appunto delle nuove regole del *caso intelligente* contrapposto al *caos indistinto*. Caso intelligente significa capacità dell'uomo di accettare le discontinuità senza cadere nella disperazione di una razionalità incapace. L'accettazione nasce dalla perdita di superbia del logocentrismo occidentale che ingloba la paziente analiticità del mondo orientale e si muove pragmaticamente non in assetto di guerra ma di disponibilità verso il mondo. Un mondo globalizzato nel quale le influenze sono reciproche tra Oriente ed Occidente. Lo zen ha influenzato l'*action-painting* americana, la pittura europea e la musica di Cage. La pop-art americana ha stimolato la figurazione cinese verso la rappresentazione della realtà urbana ma con una visione statica dello spazio.

Nei pittori cinesi esiste la fiducia nella *ragione etica* dell'arte, capace di fondare forme linguistiche adeguate al proprio tempo. La differenza sta nella diversa nozione di utopia impiegata dagli artisti occidentali operanti nella società tardo capitalistica della fine del ventesimo secolo dove prevale un concetto di *utopia positiva*, peraltro presente in tutte le avanguardie storiche del nostro secolo. L'idea appunto di un potere dell'arte e del suo linguaggio, di essere capace di ribaltare il proprio ordine sul disordine del mondo. L'ottimismo occidentale della ragione, seppure in questo caso creativo, di essere capace di incidere sul processo di trasformazione del mondo e dei comportamenti sociali.

Negli artisti cinesi attuali emerge un concetto di sana *utopia negativa*, intesa come coscienza dell'impossibilità dell'arte di fondare un ordine fuori dal proprio recinto. In qualche modo prevale l'*etica* del fare sulla *politica* del creare. Un'etica che in ogni caso individua un processo di messa a fuoco del procedimento ideativo ed esecutivo dell'arte.

Infatti questi artisti progettano in maniera solitaria le loro forme e poi ne delegano alcune volte l'esecuzione. Questo non vuol dire abbandono del prodotto o superbia dell'artista che privilegia il momento progettuale rispetto a quello della realizzazione. Semmai possibilità dell'arte di aprire uno scambio ed un contatto col sociale, eliminando il rituale convenzionale dell'*invenzione*, il momento di religiosa oscurità della realizzazione dell'opera che ha accompagnato molta arte contemporanea. L'asimmetria significa anche principio di collaborazione e di contatto collettivo.

Paradossalmente si recupera la *laboriosità* della bottega rinascimentale dell'arte, dove un gruppo di soggetti anonimi partecipavano all'esecuzione dell'opera predisposta dal *cartone* dell'artista.

Qui non abbiamo figure, ma cubi, piramidi ed altre forme geometriche, che costituiscono il *figurativo* della nostra epoca abitata dalla tecnologia tesa alla smaterializzazione ed alla astrazione dei corpi. Ma l'arte tende invece a rendere evidenti le forme, a dare corpo anche alla geometria. Infatti queste forme bidimensionali o tridimensionali, sono sempre *concrete* realtà linguistiche, affermazioni di un ordine mentale mai repressivo e chiuso ma germinante ed imprevedibile. In ogni caso le forme germinano e si moltiplicano con improvvise angolazioni che dispiegano le potenzialità di un nuovo erotismo geometrico. Queste forme sono sempre di una *monumentalità domestica*, che non allude alla prepotenza del grattacielo americano o alla retorica della scultura.

Antiretorica è l'astrazione cinese, tesa a restituire una condizione interiore e mentale dell'uomo. Per questo rigetta la prospettiva rinascimentale che la pop-art americana e la neo-pop cinese usano per rappresentare la realtà urbana. Qui la visione è anti-prospettica, la pittura astratta cinese guarda il mondo da più punti di vista con uno sguardo sempre in movimento che crea immagini dinamiche.

Questo vuol dire non voler produrre una convenzionale guerra alle forme esistenti nella realtà, semmai realizzare un campo linguistico di analisi e sintesi. L'analisi è prodotta dalle possibilità di verifica sulla germinazione di *queste famiglie di forme* e la sintesi della forza delicata dell'insieme che si dispiega sotto i nostri occhi. La germinazione della geometria asimmetrica produce anche un'originale esecuzione dell'opera che apre la propria possibilità di esistere completamente alla solidarietà del sociale. In tal modo l'arte riprende il suo antico statuto di lavoro concreto.

Piramidi dell'arte sono le opere di questi pittori cinesi, luoghi di confluenza dove pensare ed agire, progetto e realizzazione si intrecciano concretamente per fondare un sistema produttivo non soltanto di forme ma anche di comportamenti sociali.

La condizione interiore

«Ogni iniziativa sperimentale esige una **interpretazione** delirante, estremamente lucida» (Klossowski). Il rapporto tra l'**artista** ed il linguaggio poggia sulla considerazione che esso costituisce la realtà totale con cui confrontarsi, il punto di partenza da cui muoversi per eseguire la sperimentazione di una possibile lacerazione capace di fondare una nuova **articolazione**.

L'arte richiede sempre un'**iniziativa** sperimentale come l'**approdo** ad una forma capace di tramutare l'**impulso** della fantasia in un risultato **oggettivo**. La sperimentazione non riguarda semplicemente il campo della tecnica esecutiva ma piuttosto il metodo e dunque la continuità di un'**ottica** che non conosce insicurezza od esitazione. La pulsione **dell'artista** trova nel linguaggio il campo entro cui il gesto diventa tracciato evidente.

Nella misura in cui l'artista si muove sotto la spinta di una necessità personale, dunque non precostituita nel suo esito espressivo, richiede il coraggio di una «iniziativa sperimentale» che di per sé confina con uno stato delirante. Delirante significa uscire fuori dalle righe, oltrepassare la misura organizzata dalle acquisizioni precedenti del linguaggio.

L'**artista cinese** possiede la coscienza di tale condizione, la consapevolezza **dell'eccedenza** necessaria per fondare un'**immagine** personale. Per approdare al risultato della forma, l'artista si arma di un'**estrema** lucidità che lo porta ad un controllo del delirio senza però **ridurlo d'intensità** mediante il controllo della pura ragione.

Egli realizza pitture e sculture che rappresentano la condensazione formale di una visione. Essere **visionari** non significa necessariamente alterare le simmetrie della **comunicazione** linguistica, ma semmai portarle in una condizione di corrispondenza col proprio immaginario.

La forza dell'artista cinese consiste nella capacità di costruire un paesaggio di forme che non intendono nella propria alterazione misurarsi con i codici visivi della realtà. Egli non ha risentimenti verso le cose che lo circondano. Ma armato da un'indispensabile senso di onnipotenza adotta la creazione artistica come strumento per costruire un universo autonomo e separato dalle cose stesse.

In tal modo le sue immagini non sono infantilmente **trasgressive** rispetto ai canoni di armonia, proporzione e simmetria. Non costituiscono un paesaggio di risentimento iconografico, puramente sentimentale, speculare al freddo paesaggio che circonda l'**uomo**. Il pittore cinese si pone rispetto al linguaggio nella condizione del costruttore che intende realizzare con armi proprie un mondo come volontà e rappresentazione della propria visione.

Egli utilizza il delirio lucido di un procedimento creativo tutto fondato sull'economia del linguaggio puramente astratto.

Le pitture e le sculture posseggono la tensione plastica che **s'inscrivono** sulla tela **bidimensionale** o nello spazio tridimensionale con la forza e la necessità delle proprie interne proporzioni. Un senso della costruzione assiste l'**opera**, realizzata sempre con la consapevolezza di un insieme che deve reggersi attraverso un'**autosufficienza** formale. Una forza verticale sorregge l'**immagine**, in quanto questa deve sfidare la legge gravitazionale, la possibilità di tenere in piedi un sistema di segni non arbitraria, ma che chiede regole proporzionate allo sforzo ed alle tensioni interne al linguaggio adoperato. Ogni opera richiede una particolare cura ed un'**attenzione** proporzionale alla fondazione della nuova forma.

Come Alice nel paese delle meraviglie, l'artista cinese sa bene come sia indispensabile oltrepassare la soglia dello specchio prima della realizzazione di ogni opera. Tale passaggio preventivo garantisce all'**artista** di liberarsi **dell'ottica** quotidiana, del procedimento tradizionale, dello sguardo normalizzato ed infine della sorpresa che deriverebbe se adottasse l'arte come flagrante processo di superamento della realtà.

L'artista supera la soglia dello specchio, del puro rapporto speculare con le cose, nel momento in cui adotta la decisione di essere artista, di farlo e di produrre immagini. Da questo momento per lui non esistono sorprese e nemmeno il ricordo di antiche regole. Egli assume una «iniziativa sperimentale», che lo emancipa stabilmente da ogni condizione euforica e semplicemente *trasgressiva* e lo porta ad approdare alla fondazione di un universo iconografico assolutamente armonico con la sua fantasia.

La *pittura cinese* tende sempre ad una forma totale, intendendo con questo l'*approdo* ad una corrispondenza tra sentimento e forma visiva. L'opera non designa mai la condizione del frammento, di un dettaglio che naviga separato da un sistema *d'insieme*. L'*insieme* è il risultato continuamente conseguito dall'artista, armato da una sensibilità vitale che lo porta sempre nella condizione del *demiurgo*.

Per questo la sfida *del* linguaggio astratto, in quanto sostenuto da un delirio spazio temporale che lo porta sempre a saper stabilire le condizioni indispensabili adatte ad ogni specifica *costruzione*.

L'*artista* adotta il doppio sentimento della nostalgia e della paura che lo porta a stabilizzare il *nicciano pathos della distanza* verso il linguaggio, l'unica realtà su cui e con cui costruire la sua immagine. Nostalgia verso una Storia che sembra sempre più separarsi dalla natura e paura della violazione insita *nell'iniziativa* sperimentale, l'unica capace di riportarla verso la fondazione mediante la forma di un sentimento naturale.

Ma tutte le forme hanno la forza di resistere anche fuori da ogni rimando, tasselli astratti di materie e colore che resistono per interna autonomia fuori da ogni dettato della memoria. Da qui i titoli bizzarri delle opere che rispondono soltanto all'*economia* della fantasia artistica.

La volontà di potenza che regge la creatività cinese, porta fuori dalla possibilità di considerare l'opera come un semplice reperto della fantasia, dettaglio metaforico sottratto ad un'ipotetica totalità. La distanza permette il distacco necessario per armare il linguaggio nella sua potenziale intensità. Il pathos è insito nella consapevolezza dell'artista di sviluppare una lotta capace di portare il linguaggio in uno stato formale assolutamente inconcepibile prima del suo intervento.

La violazione della lingua storica dell'arte implica la sincera paura *dell'artista* che non lotta con i fantasmi ma con la necessità impellente di portare ad esistenza ed a vita formale impulsi attinenti alla natura *divina dell'uomo*, alla sua evidente capacità creativa. L'*evidenza* è l'*allegro* dramma *dell'artista* che deve sfidare il semplice aspetto *fantasmatico dell'immagine* e l'*incredulità* del mondo.

La ricerca di un possibile passato capace di far da fondamento è costante nella pittura cinese che non cerca la sua pura celebrazione ma piuttosto il suo *innervamento* nel presente. Questo sforzo eroico sostiene tutta questa mostra: dare statuto di leggibilità a tutta la pittura e scultura attraverso il sostegno di una storia che non può essere rimossa ma piuttosto messa alla prova duramente mediante l'impiego di una memoria filosofica e iconografica.

In definitiva la *pittura cinese* coniuga un tempo totale che contiene quello iniziale della vita e quello finale della morte, termini appartenenti anche al destino dell'uomo. Nella tensione tra vita e morte, tra presente e passato l'artista cinese trova il tempo della resurrezione del linguaggio capace di fondare il senso eroico di un'*immagine* costruita nella sua ossatura. Qui non esiste l'*apparenza* deteriorabile della carne, ma lo scheletro polposo ed essenziale di un linguaggio durevole nel tempo. Da qui la libertà *dell'arte*, la sua espansione in una grande epoca di pace.

La condizione estetica

La pittura astratta cinese *occupa un posto* sicuramente originale nel panorama internazionale, mediante un linguaggio astratto che sfonda la cornice del quadro ed invade l'*architettura* del vissuto. Il risultato è una pittura che assume la cadenza spaziale del *concavo*, una curvatura che include lo sguardo e la complessità sensoriale dello spettatore. Perché qui l'*arte* non vuole una frontalità contemplativa ma il movimento del corpo che vive la *transfigurazione* estetica senza alcuna distanza.

Il pittore cinese *crea* una pelle di pittura su quella originaria della galleria o del museo.

Alla festa dell'accumulo della città moderna, l'artista cinese risponde con quella selezionata della pittura, fatta costruttivamente di interventi cromatici meditati eppure pieni d'*abbandono*. La forza

del colore non è mai aggressiva o competitiva, semmai rinviante ad una *nostalgia di totalità*.

Non incombe sull'uomo questa pittura che si propone di coabitare con lui accompagnandolo nel dentro e fuori del quotidiano, come uno stato di esistenza reso visibile e silenziosamente insinuante nella dimensione disadorna dell'esistenza.

«Non procurare mai vergogna agli altri» ci ha insegnato Nietzsche. L'arte di si mette fuori dalla superbia logocentrica della pittura occidentale, giocata quasi sempre sulla bravura della tecnica e della esecuzione, sulla superiorità di un procedimento e di un prodotto semplicisticamente stupefacente.

La cupola di pittura qui è protettiva e mai invadente o frontalmente alternativa. Dunque non produce vergogna o senso di inferiorità a chi non è aduso alle tecniche dell'arte. Qui l'artista è artefice di una costruzione di moralità, una architettura dipinta coinvolgente, ma senza l'autorità del barocco occidentale che voleva piegare il corpo sociale. La delicatezza quasi lirica dell'intervento pittorico indica una diversa strada della contemplazione, fatta di assorbimento progressivo e non di frontale meraviglia. L'astrazione diventa l'operazione linguistica di una volontà creativa che vuole attraversare il campo polisensibile dell'uomo come la musica, sfidando anche la sua iniziale disattenzione. Si mette in moto un'architettura al rallentatore che non denuncia mai il proprio inizio e la fine, che non conosce confini spaziali e temporali. Anormale come la pittura stessa che trabocca silenziosamente dalla cornice e senza rumore come un liquido si riversa fuori dai recinti assegnati». Flessibile è la pelle di pittura, il tatuaggio segnico e cromatico impresso sulle tele. Dilatabile ed elastico, indistruttibile e luminoso. Fuori da ogni decadimento. Forte è la mano industriosa dell'artista che si adopera sull'antica architettura per trasfigurarla e nello stesso tempo proteggerla.

Intervento prezioso è quello dell'artista cinese che riveste la muta parete col suono cromatico di una pittura viaggiante e nomade, che tocca spazi di molti paesi senza mai perdere la sua identità o cadenza. Come la musica la si può suonare in ogni dove, nella sua flessibilità inossidabile ed incessante capacità di dialogo, l'artista lavora sulla tipologia della cupola e dell'inquadratura, assorbendo mentalmente i luoghi che lo circondano. In tal modo si produce un'estensione estetica della pittura capace di vivere interno ed esterno, attenzione e distrazione sociale, frontalità e lateralità dello sguardo.

La dilatazione diventa la possibilità della pittura di avere un corpo organicamente in crescita, in ogni caso in sviluppo per contrazione ed espansione. Un corpo naturalmente non figurativo, senza membra definite e delimitate. I punti di sosta sono rappresentati dai sei piccoli quadri che talvolta abitano le pareti, come campi di rallentamento e condensazione della pittura, disseminazioni di centralità preziose che racchiudono e sinterizzano il processo creativo.

In definitiva l'artista astratto cinese realizza una frontiera tra arte e vita, una cerniera per lo sguardo sociale che può oscillare tra l'inerzia del quotidiano e l'intensità del campo estetico in un movimento di delicata continuità. Questo è l'aspetto laico di un'opera incessante e febbrile che si applica al grande ed al piccolo formato, nella consapevolezza di un gesto eccellente e magnanimo capace di creare un corto circuito tra l'io dell'arte ed il noi del mondo.

L'astrazione cinese, raccolta in questa mostra, rappresenta una grande emancipazione degli artisti di questo paese rispetto alle influenze di altre culture, in quanto sviluppa una posizione che non è a queste subalterna, ma nomade e dinamica.

L'opera di questi artisti dunque supera ogni stanzialità col proprio territorio culturale e vive un rapporto dialettico con la produzione artistica degli altri paesi.

Tra Tao e Zen, tra vertigine e calma, tra verticale e orizzontale, la nuova astrazione cinese (frutto anche della lezione di Wu Dayn degli anni Quaranta, di Zhao Wuji degli anni Cinquanta e di Wu Guanzhong e Yu Yonhan degli anni Ottanta) rompe la visione della prospettiva occidentale che impone un unico punto di vista ed apre invece ad una visione molteplice ed in eterno movimento.

Perché la visione cinese è basata sul simbolo Tai Ji, circolare, senza inizio e senza fine, e sviluppa un'immagine del mondo spirituale e senza gerarchie. Se lo spettatore occidentale guarda un quadro da un unico punto di vista, sicuramente un lettore antico e moderno cinese che apre un rotolo di quadri lo guarda camminando. Questa è la nuova arte cinese, un arte in felice movimento.