

Se vuoi cercare anche periodici elettronici, e-book e articoli usa **TU.IT**.

nuova ricerca unimarc stampa scheda invia e-mail salva bibliografia salva ricerca altri cataloghi lista documenti



1 di 2

Biblioteche: [Accademia delle Scienze](#) , [Arte, Musica, Spettacolo-Dip.Studi Umanistici](#) , [Arturo Graf](#) , [Centro Studi Piero Gobetti](#) , [DFE-Sezione di Filosofia](#) , [Filologia, ling. e trad. classica-Dip.Studi Umanistici](#) , [Istituto Piemontese per la storia della Resistenza](#) , [Psicologia 'Kiesow'](#) , [Sc. Letterarie e filologiche-Dip.Studi Umanistici](#) , [Seminario Arcivescovile di Torino](#) , [Studi Storici 'Tabacco'](#) , [Tutte](#)

Testo a stampa (moderno)

Periodico Quadrimestrale

Descrizione *Rivista di estetica
A. 1, fasc. 1 (gen.-apr. 1956)-. - Padova : Tip. S.A.G.A., 1956-
v. ; 25 cm**Note** QuadrimestraleIn testa al front.: Istituto di filosofia dell'università di Padova; da: A. 1, n. 3 (set.-dic. 1956): Istituto di estetica dell'Università di Torino; almeno dalla n.s. nessuna indicazione di resp
Numeraz. dei fasc. progressiva negli anni (1979-)
Sospeso (1974-1978)
Editore: Torino : Rosenberg & Sellier (1973-)
La 1.s. cessa con a. 18, n. 3 (set.-dic. 1973) ; la n.s. inizia con n. 1 (mar. 1979).**Codice SBN** RML0017821**CUBI** 509870**ACNP P** 00059760**ISSN** 00356212**BNI** 1957 3246**Anno pubblicazione** 1956[Supplementi](#)Contiene **5 Monografie****Soggettario** Firenze [Estetica - Periodici](#)**Dewey** [111 ONTOLOGIA](#)**Classificazione** Gobetti [P Periodici](#)**CDU** [17](#)**Link permanente** <https://unito-opac.cineca.it/SebinaOpac/Opac?action=search&thNomeDocumento=UTO0228393T>

nuova ricerca unimarc stampa scheda invia e-mail salva bibliografia salva ricerca altri cataloghi lista documenti

Per informazioni: info.opac@unito.it©Sebina OpenLibrary è un software [DM Cultura s.r.l.](#) e [IBACN Regione Emilia Romagna](#)
[Informativa cookie](#)

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 contempli 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 inter essa 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 S&W. 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 l'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 macatamente 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 decostituzione 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 ricostruzione 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 perfeitamente intuita 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 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 potremmo 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