



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Civiltà
dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea Magistrale

**Il Padiglione della Repubblica Popolare Cinese alla
Biennale di Venezia (2003-2013):
l'arte come strumento politico di *soft power***

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Sabrina Rastelli

Correlatore

Ch. Prof. Jacopo Scarin

Laureando

Andrea Lasala

Matricola 867478

Anno Accademico

2021 / 2022

*A mio nonno Andrea,
che mi ha insegnato ad affrontare le difficoltà
piano piano.*

前言

撰写本论文的想法源于作者在威尼斯双年展当代艺术历史档案馆（ASAC）的一项研究项目。威尼斯双年展为世界上最著名的当代艺术展之一，这一世界闻名的艺术盛会每年吸引着来自世界各地的艺术家、评论家和艺术爱好者。其中，“国家馆”模式将威尼斯双年展与其他展览区分开来。

在上述的研究项目中，作者发现了国家馆不仅是艺术展示平台，更是文化外交的领域。根据美国政治学家 Milton C. Cummings (1933-2007) 的说法，文化外交可以促进国家之间的相互理解与关系；文化外交主要包括相互分享思想、信息、艺术和文化。

鉴于当代艺术作为外交工具的使用，作者决定分析威尼斯双年展中国馆在 2003 年至 2013 年这十年间的历史。本论文将中国馆设想为一个表达国家叙事的场所。因此，本论文的基本目的为理解中国艺术如何构成软实力的政治工具。软实力的概念是由美国政治学家小约瑟夫·塞缪尔·奈（Joseph S. Nye）提出的：根据他的说法，软实力是一个国家影响和吸引其他国家的能力。软实力的实施手段包括国家的文化、社会价值观以及外交政策。

本论文共分为八章。第一章将对中华人民共和国在 20 世纪 90 年代的艺术背景进行考察。这一时期对于中国当代艺术的发展具有重要意义。

第二章以威尼斯双年展历史以及国家馆产生的概述开始展开讨论。论文就关注艺术作为软实力政治工具的作用。下面的部分就呈现台湾馆在威尼斯双年展上的历史。1995 年至 1999 年台湾馆被双年展列为国家馆。这个分析展示了威尼斯双年展与当代艺术在推广个国家形象的影响力。就台湾而言，台湾馆允许承认该地区的存在。

第三至第八章对 2003 年到 2013 年的威尼斯双年展中国家馆进行分析。该分析将中国馆视为讲述特定民族叙事的场所。将确定三个主题领域：全球化与文化的同质化的主题；工业化、城市化与社会异化的主题；以及跨文化视域与相互接纳的主题。

本论文的目标如下：首先，作者希望确定在中国馆中参展艺术家所强调的主题，并研究这些主题对国家认同并叙述的限制。因此，根据出现的题目，作者将尝试理解中国提出的国家代表模式，以界定国家在当代世界背景中的地位和文化价值。最后，将当前情况与所研究的作品进行比较，以验证所解决的问题是否限于所研究的时期，或者它们今天仍然具有价值和意义。以上皆是有趣且有深远意义的目标。

Indice

前言	1
INTRODUZIONE	2
CAPITOLO 1: L'ARTE CONTEMPORANEA DELLA CINA POPOLARE	5
1.1 CONTESTO STORICO.....	5
1.2 LA BIENNALE DI VENEZIA DEL 1993: PASSAGGIO A ORIENTE	8
IMMAGINI.....	12
CAPITOLO 2: LA BIENNALE DI VENEZIA	15
2.1 LA NASCITA DELLA BIENNALE DI VENEZIA E I PADIGLIONI NAZIONALI.....	15
2.2 L'ARTE COME STRUMENTO POLITICO DI <i>SOFT POWER</i> : IL PADIGLIONE DELLA REPUBBLICA DI CINA	18
IMMAGINI.....	24
CAPITOLO 3: SYNTHI-SCAPES – 2003.....	32
IMMAGINI.....	40
CAPITOLO 4: VIRGIN GARDEN: EMERSION - 2005	46
IMMAGINI.....	53
CAPITOLO 5: EVERYDAY MIRACLES – 2007	58
IMMAGINI.....	64
CAPITOLO 6: WHAT IS TO COME – 2009	69
IMMAGINI.....	77
CAPITOLO 7: PERVASION – 2011	85
IMMAGINI.....	92
CAPITOLO 8: TRANSFIGURATION – 2013	98
IMMAGINI.....	109
CONCLUSIONE.....	120
BIBLIOGRAFIA.....	125
SITOGRAFIA.....	131

Introduzione

L'idea di sviluppare il presente lavoro di tesi è nata da un'esperienza che ha visto la collaborazione di chi scrive in un progetto di ricerca presso il Centro Internazionale della Ricerca sulle Arti Contemporanee dell'Archivio Storico ASAC de La Biennale di Venezia. L'attività di tirocinio, tenutasi nei mesi di Agosto e Settembre 2022, è consistita nel delineare una mappa geopolitica degli artisti che hanno partecipato alle Biennali negli ultimi venti anni, dal 1999 al 2020.

La Biennale di Venezia, fondata nel 1893, dopo più di cent'anni rappresenta ancora oggi una tra le più celebri mostre internazionali di arte contemporanea. Essa attira artisti, critici e appassionati d'arte da tutto il mondo. L'interesse di chi scrive verte in particolar modo sul Settore di Arti Visive, quindi sull'Esposizione Internazionale d'Arte organizzata con cadenza biennale dalla fondazione culturale italiana. Le sedi principali in cui la mostra è organizzata sono i Giardini del Sestiere di Castello e l'Arsenale di Venezia. Per ogni edizione, il Consiglio di Amministrazione della Biennale indica il o i curatori che dovranno allestire le mostre principali presso il Padiglione Centrale ai Giardini e presso le Corderie dell'Arsenale.

Rispetto alle altre mostre internazionali più accreditate, la peculiarità dell'esposizione veneziana è costituita dai cosiddetti Padiglioni Nazionali. Il primo nucleo di Padiglioni Nazionali fu costruito presso i Giardini di Castello nel 1894. Durante il corso dei decenni, il numero degli Stati partecipanti alla Mostra è cresciuto esponenzialmente: nuovi padiglioni sono stati costruiti all'interno dei Giardini, altri sono stati eretti presso l'Arsenale (rifunzionalizzato a partire dal 1999), altri ancora sparsi nel tessuto urbano della città, con sede in edifici e luoghi storici affascinanti. In ogni edizione, per ciascun padiglione viene scelto uno specifico curatore, che ha il compito di allestire la mostra nazionale mostrando le specificità artistiche contemporanee dello Stato.

La "formula padiglione" ha ricevuto e riceve tutt'ora numerosissime critiche. La Biennale è stata accusata di esaltare un'ideologia nazionalista desueta; la posizione geografica dei padiglioni ne costituirebbe la prova. Le critiche vertono sul fatto che i Giardini, quindi lo spazio centrale della Mostra, sono occupati dai padiglioni delle Nazioni che hanno dominato lo scacchiere geopolitico ottocentesco e novecentesco. D'altro canto, invece, i padiglioni degli Stati più deboli o in via di sviluppo sono confinati presso l'Arsenale o nel contesto urbano. Purtroppo, l'attuale disposizione dei padiglioni è stata definita durante il Novecento ed è quindi connaturata a una visione eurocentrica del mondo, al tempo dominato economicamente e politicamente dalle Nazioni europee e dagli Stati Uniti d'America. Tuttavia, come ribadito dalla critica d'arte italiana Angela Vettese, "la Biennale può vantare di essere l'unica mostra al mondo di grandi dimensioni a dare spazio a visioni molto diverse

di fare arte”¹. Tale constatazione nasce proprio sulla base del contributo dei curatori e degli artisti che allestiscono le mostre nazionali. Rispetto alle altre mostre internazionali, in cui solitamente un direttore o un team di curatori decidono l’allestimento generale, la Biennale di Venezia dà la possibilità a ciascuna Nazione di scegliere il proprio curatore e i propri artisti, garantendo una varietà artistica più ampia e autentica. In tal modo, essa si pone realmente come piattaforma volta alla rappresentazione delle pluralità artistiche internazionali.

Durante il progetto di ricerca sopramenzionato, è stato interessante confrontare la configurazione delle diverse mostre nazionali. Chi scrive ha notato come molti artisti abbiano sfruttato la partecipazione alla Biennale per lanciare dei messaggi di forte critica alla Nazione e al suo passato. È il caso del Padiglione Nazionale della Germania, la cui facciata è stata ristrutturata in epoca nazista secondo un’estetica classica e monumentale. Pertanto, gli artisti tedeschi hanno spesso espresso la propria distanza rispetto al passato della Nazione, coprendo la facciata dell’edificio, distruggendo il pavimento o lacerando le pareti interne, così come ha fatto l’artista Maria Eichhorn (n. 1962) nel 2022². In altri casi, le mostre nazionali sono state trasformate in luoghi di scambio intellettuale e interculturale: ciò è avvenuto nel Padiglione Nazionale della Spagna nel 2005 e nel 2011³. Alcuni Stati hanno invece utilizzato tale piattaforma per narrare una specifica immagine nazionale. Pertanto, secondo Angela Vettese, i Padiglioni Nazionali della Biennale di Venezia fungono da luoghi di diplomazia culturale, nozione che il politologo statunitense Milton C. Cummings (1933-2007) ha definito come “lo scambio di idee, informazioni, arte e altri aspetti culturali tra le Nazioni e i loro popoli, al fine di favorire una comprensione reciproca”⁴.

Alla luce dell’impiego dell’arte contemporanea come strumento diplomatico, chi scrive ha deciso di analizzare la storia del Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese nel decennio 2003-2013 per comprendere il valore attribuito dal governo cinese alla produzione artistica contemporanea e, quindi, in che modo l’arte cinese possa costituire uno strumento politico di *soft power* in un contesto internazionale quale la Biennale di Venezia.

Il presente lavoro di tesi sarà suddiviso in otto capitoli. Nel primo capitolo, sarà esaminato il contesto storico e artistico della Repubblica Popolare Cinese negli anni Novanta, periodo emblematico per lo sviluppo dell’arte cinese contemporanea. Si procederà con l’analisi della

¹ Angela VETTESE, “I padiglioni nazionali della Biennale di Venezia come luoghi di diplomazia culturale”, in: *Monos*, Vol. 6, 2014, p. 26.

² <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/zoom-biennale-9-il-padiglione-della-germania-non-ce-ma-si-vede/>.

³ VETTESE, “I padiglioni nazionali...”, op. cit., p. 17.

⁴ Milton C. CUMMINGS, *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*, Washington D.C: Center for Arts and Culture, 2003, pag. 1.

partecipazione di quattordici artisti cinesi alla Biennale di Venezia del 1993, momento cruciale rispetto alla diffusione internazionale dell'arte cinese contemporanea.

Nel capitolo successivo, dopo aver riassunto la storia della Biennale di Venezia e la nascita dei Padiglioni Nazionali, ci si soffermerà sul ruolo della fondazione come piattaforma diplomatica culturale. Pertanto, sarà chiarita l'importanza dell'arte come strumento politico di *soft power*. Di seguito, verrà introdotta la storia di Taiwan alla Biennale di Venezia, quindi il riconoscimento della sua identità (ed esistenza) attraverso la partecipazione alla Mostra con un proprio Padiglione Nazionale nel 1995, 1997 e 1999. Tale analisi risulterà fondamentale nel constatare l'importanza riposta nella Biennale come piattaforma di riconoscimento geopolitico di un territorio non Stato quale quello di Taiwan.

Dal terzo all'ottavo capitolo, verrà analizzato il Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese nel decennio 2003-2013. Tale analisi sarà fondata sul presupposto secondo cui i Padiglioni costituiscono un luogo in è narrata (talvolta decantata) una specifica narrazione nazionale.

Gli obiettivi del seguente elaborato sono molteplici. Innanzitutto, chi scrive intende delineare le principali tematiche evidenziate dagli artisti che hanno esposto le proprie opere all'interno del Padiglione Nazionale e, di conseguenza, i limiti posti alla narrazione identitaria del Paese. Come risaputo, nella Repubblica Popolare Cinese vige una forte censura rispetto a temi sensibili e sfavorevoli al Partito Comunista Cinese. Pertanto, sulla base delle tematiche emerse, si cercherà di comprendere il modello di rappresentazione nazionale proposto dalla Cina, nel tentativo di (ri)definire la propria posizione e i propri valori culturali nel contesto mondiale contemporaneo. Infine, si cercherà di restituire alla produzione artistica esaminata un valore puramente umanitario, che prescindano da qualsiasi uso strumentale della stessa. A fronte di ciò, sarà interessante raffrontare le tematiche emerse alla realtà dei fatti nel presente di chi scrive, cercando di comprendere se i significati delle opere esposte fossero circoscritti al decennio esaminato oppure se abbiano valore ancora oggi.

Capitolo 1: L'arte contemporanea della Cina Popolare

1.1 Contesto Storico

Dare una definizione specifica ed esaustiva di cosa si intende per “arte contemporanea” è altorché laborioso. Di per sé, lo stesso significato di arte non ha una spiegazione univoca. Angela Vettese (1959) nel *L'arte contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi* (2012)⁵ riporta alcune delucidazioni rispetto al significato dato al concetto di arte: “l'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte”; “l'arte in sé non esiste, esistono soltanto gli artisti con le loro opere”; “qualsiasi definizione di arte renderebbe impossibile la creatività artistica”. Il filosofo tedesco Martin Heidegger (1889-1976) nel saggio *L'origine dell'opera d'arte* (1950)⁶ indaga sull'origine di un'opera d'arte, concludendo che la ricerca del suo principio genera un circolo vizioso. Il filosofo sostiene che opera d'arte e artista si generino l'un l'altro: l'opera d'arte è elaborazione dell'immaginazione dell'artista, il quale è però definibile tale sulla base delle proprie opere. L'arte è d'altra parte l'elemento fondativo che determina la possibilità esistenziale sia di un'opera d'arte che di un artista. A ogni modo, nello scenario sociale collettivo l'arte è definita dalle differenti produzioni artistiche; essa è esteticamente affascinante, storicamente preziosa e parte di un'industria, i cui meccanismi coincidono con le fasi di fruizione, vendita e mostra dell'opera prodotta. Talvolta, si ribadisce la necessità di fare arte per amore dell'arte anche in contesti accademici: l'artista è motivato ad autorealizzarsi attraverso la propria creatività estetica; il contesto in cui opera è ignorato⁷. Heidegger rinnega questa visione, criticando l'equazione arte uguale estetica⁸. Egli conclude che l'essenza dell'arte è mettere-in-opera la verità (o le verità) che sottende la realtà che ci circonda e da ciò ne consegue l'origine di un'opera d'arte⁹. Tale premessa permette di comprendere come le critiche spesso rivolte alle forme d'arte contemporanea non siano indici di una reale comprensione dell'essenza dell'arte. Difatti, alcuni, accostandosi all'arte contemporanea, mostrano un certo scetticismo al riguardo, talvolta screditandola rispetto alle opere del passato o ancora appurando superbamente la semplicità esecutiva dell'opera stessa¹⁰. D'altro canto, però, riprendendo la definizione heideggeriana, se l'arte è la messa-in-opera della verità, in

⁵ Angela VETTESE, *L'arte contemporanea*, Bologna: Il Mulino, 2012, pp. 8-15.

⁶ Martin HEIDEGGER, *Dell'origine dell'Opera d'Arte e Altri Scritti*, tr. it. a cura di Adriano Ardovino, Aesthetica Preprint, n. 72, 2004, pp. 33-36.

⁷ Victoria RODNER, Chloe PREECE, “Painting the Nation: Examining the Intersection Between Politics and the Visual Arts Market in Emerging Economies”, in: *Journal of Macromarketing*, Vol. 36, No. 2, 2015, p. 7.

https://www.researchgate.net/publication/276829945_Painting_the_Nation_Examining_the_Intersection_Between_Politics_and_the_Visual_Arts_Market_in_Emerging_Economies.

⁸ Ivi, p. 59.

⁹ Ivi, p. 52.

¹⁰ Francesco BONAMI, *Lo potevo fare anche io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Milano: Mondadori, 2007, pp. 6-16.

qualunque momento essa venga originata ha pertanto valore. È necessario, dunque, dare un'accezione specifica a cosa si intende per contemporaneo. Generalmente, viene definita contemporanea la produzione artistica del XX secolo volta a una rottura con i codici e i linguaggi artistici del passato. L'arte contemporanea risponde al *hic et nunc*, ovvero alle condizioni sociali, politiche e culturali delle realtà in cui i diversi artisti vivono¹¹.

In Cina¹² si inizia a parlare di “arte contemporanea” (*Zhongguo dangdai yishu* 中国当代艺术) a partire dal 1989, un anno emblematico sia a livello politico, culturale e artistico nazionale, sia per quanto concerne la comprensione del ruolo dell'arte cinese a livello globale. Del 1989, difatti, vanno presi in considerazione tre principali avvenimenti, che segnarono il successivo sviluppo dell'arte cinese. In primo luogo, la mostra *China/ Avant-Garde* (*Zhongguo xiandai yishu zhan* 中国现代艺术展) e il simbolo del suo manifesto, un'inversione a U sbarrata, ovvero un punto di non ritorno rispetto ai linguaggi artistici della tradizione cinese. La mostra, tenutasi al Museo Nazionale della Cina, Pechino (NAMOC, *Zhongguo meishuguan* 中国美术馆), sebbene all'epoca fu poi criticata dal sistema artistico internazionale per la sua debole struttura curatoriale e per l'accidentalità delle esibizioni, che non risultavano parte di un iter consequenziale specifico, fornì, tuttavia, una lente interpretativa sulla nuova produzione artistica cinese, che differiva da quell'arte impregnata di realismo socialista promulgata sotto la guida politica di Mao Zedong (1949-1976)¹³. Il secondo evento da annoverare riguarda le proteste studentesche e popolari che si verificarono dal 15 Aprile al 4 Giugno del 1989, volte all'ottenimento della cosiddetta “Quinta Modernizzazione”¹⁴. Le proteste culminarono con la repressione armata dell'esercito cinese sui dissidenti, in quello che è definito il massacro di piazza Tian'anmen¹⁵. L'evento fu significativo in quanto segnò per alcuni anni la politica estera cinese, nonché la produzione e la libertà d'espressione artistica di coloro che producevano arte in Cina continentale. Infine, il terzo evento emblematico per lo sviluppo della produzione artistica cinese contemporanea, nonché per la sua diffusione a livello internazionale, è dato dall'invito che tre artisti cinesi ricevettero per partecipare alla mostra *Magiciens de la Terre*, tenutasi a Parigi presso il

¹¹ YAN Zhou, *A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present*, Berlino: Springer, 2020, pp. xiii-xv; VETTESE, *L'arte contemporanea*, op. cit., p. 11-12.

¹² Per una semplificazione lessicale, nel suddetto elaborato sarà usata la dicitura Cina per indicare la Repubblica Popolare Cinese, talvolta abbreviata come RPC.

¹³ Julia F. ANDREWS, SHEN Kuiyi, *The Art of Modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012, pp. 221-223; Paul GLADSTON, *Contemporary Chinese Art: A Critical History*, Londra: Reaktion Books, 2014, pp. 157- 160.

¹⁴ “Il progetto delle ‘quattro modernizzazioni’ (industria, agricoltura, scienze e tecnologia, difesa) mosse i suoi primi passi tra la fine del 1978 e gli inizi dell'anno successivo [...]. La nuova strategia di sviluppo doveva muovere verso una maggiore liberalizzazione economica.” Guido SAMARANI, *La Cina contemporanea. Dalla fine dell'Impero a oggi*, Torino: Einaudi, 2017, pp. 310-311.

¹⁵ Ivi, pp. 342-345.

Centro Georges Pompidou, curata da Jean-Hubert Martin (n. 1944). La risonanza storica e artistica della mostra è tale in quanto per la prima volta si cercò di valutare la produzione artistica contemporanea in un contesto globale e post-coloniale. L'intento curatoriale mirava a un'inclusione dei contesti artistici marginalizzati per una definizione più esatta di produzione artistica contemporanea. La partecipazione della Repubblica Popolare Cinese, rappresentata nella mostra da Huang Yongping 黄永砵 (1954-2019), Gu Dexin 顾德新 (n. 1962) and Yang Jiechang 杨诒苍 (n.1956), offrì la possibilità di rivelare al mondo le tendenze e tematiche poste in essere dalla nuova produzione artistica cinese¹⁶.

Gli anni che seguirono al massacro di piazza Tian'anmen furono caratterizzati da una forte limitazione in campo artistico, dovuta all'isolamento della Repubblica Popolare Cinese rispetto al resto del mondo, nonché da una repressione interna nel Paese. Si trattò di manovre politiche adottate dall'appena eletto segretario generale del Partito Comunista Cinese Jiang Zemin 江泽民 (futuro Presidente della RPC dal 1993 al 2003). Gli obiettivi di Jiang Zemin miravano al raggiungimento di una forte stabilità politica interna e allo stesso tempo indicavano il percorso da seguire per lo sviluppo economico dello Stato¹⁷. Sotto la sua direzione, che proseguì l'opera riformista di Deng Xiaoping, furono poste le basi per il cosiddetto miracolo economico cinese, che permise al Paese di svilupparsi e arricchirsi celermente, a discapito dell'impatto ambientale e dei diritti dei lavoratori. Questo clima politico restrittivo portò al crollo dell'entusiasmo umanista (*renwen reqing* 人文热情) che aveva caratterizzato la produzione artistica degli anni Ottanta¹⁸. Molti artisti decisero di trasferirsi all'estero, in quanto dissidenti rispetto ai dettami del Partito Comunista Cinese¹⁹. La limitazione politica repressiva la libertà di produzione e di esposizione delle opere di coloro che non emigrarono. Questi ultimi furono inevitabilmente costretti a realizzare ed esporre i propri lavori in spazi privati, gli appartamenti degli stessi artisti²⁰, quasi secondo la modalità tradizionale che vedeva i pittori-letterati riunirsi per mostrare vicendevolmente i propri dipinti.

¹⁶ YAN, *A History of Contemporary Chinese Art...*, op. cit., p. 287.

¹⁷ SAMARANI, *La Cina contemporanea...*, op. cit., p. 345.

¹⁸ GLADSTON, *Contemporary Chinese Art...*, op. cit., p. 89.

¹⁹ Patricia E. KARETZKY, "Contemporary Art by Chinese Diaspora in a Global Age" in: *East Asian Journal of Popular Culture*, Vol. 2, No. 2, 2016, pp. 267-285.

²⁰ Il curatore e critico d'arte Gao Minglu definisce tale fenomeno come "Arte di appartamento". "Gli artisti cinesi utilizzavano il proprio spazio privato per la creazione di opere d'arte. La propria casa differisce da uno studio. La differenza è che gli artisti lavorano in modo ravvicinato ai membri della propria famiglia [...]. L'Arte di appartamento non aveva limiti in termini di concetto, categoria o rispetto a ciò che doveva rappresentare" (Madeline ESCHENBURG, "Archiving Apartment Art: An Interview with Gao Minglu", in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 16, No. 4, 2017, pp. 56-62.)

È nei primi anni Novanta che si è iniziato a parlare diffusamente di arte cinese contemporanea. Il termine *xiandai* 现代 “moderno” è stato sostituito da *dangdai* 当代 “contemporaneo”, conseguenza dell’apertura al mercato dell’arte globale²¹. Gli artisti cinesi si svincolarono per la prima volta da un contesto puramente nazionale, raggiungendo le più importanti esibizioni e mostre d’arte internazionali. Wu Hung 巫鸿 (n. 1945)²² ha definito questo passaggio come una conseguenza della disillusione da parte degli artisti di quei programmi di modernizzazione economica e sociale che il Partito Comunista Cinese aveva avviato successivamente al Massacro di Tian’anmen del 1989.

1.2 La Biennale di Venezia del 1993: Passaggio a Oriente

La 45. Esposizione Internazionale d’Arte del 1993 è da considerarsi come una rampa di lancio a livello mondiale per l’arte cinese contemporanea. Alla mostra furono invitati molti artisti cinesi, per l’esattezza quattordici [Figura 1]. Le opere esposte, considerate dal punto di vista stilistico una commistione tra sfera culturale cinese ed estetiche moderniste e postmoderniste europee e americane, hanno per molto tempo influenzato la lettura e l’interpretazione della produzione artistica contemporanea cinese²³.

Alcuni degli artisti invitati all’Esposizione del 1993 sono oggi figure di spicco nel mondo dell’arte e nel mercato annesso, nello specifico Wang Guangyi 王广义 (n. 1957) e Yu Youhan 余友涵 (n. 1943), esponenti prominenti del Pop politico²⁴ [Figura 2]; Fang Lijun 方力钧 (n. 1963), tra i pionieri del Realismo Cinico²⁵ [Figura 3]; o ancora Xu Bing 徐冰 (n. 1955), tra gli artisti cinesi odierni più apprezzati a livello globale, conosciuto principalmente per le sue installazioni e opere legate all’uso del linguaggio (elemento cardine di ogni cultura, in tal caso di quella cinese) e alla sua decostruzione [Figura 4]. Questi artisti sono riusciti rapidamente ad affermarsi nel mercato dell’arte mondiale. Al riguardo, è opportuno introdurre un fenomeno legato all’Esposizione d’Arte di Venezia, che essi hanno direttamente sperimentato: l’effetto Biennale, ossia la visibilità che la Mostra offre e le possibilità che da essa derivano²⁶. Per gli artisti cinesi, tale visibilità mette in luce due elementi: da

²¹ GLADSTON, *Contemporary Chinese Art...*, op. cit., p. 172.

²² Ibidem.

²³ Per un’analisi più specifica cfr. WANG Lin, “Olivia is not the savior of Chinese art (1993)” in WU Hung, *Contemporary Chinese Art: A History 1970s-2000s*, Londra, Thames & Hudson, 2014, pp. 366-368.

²⁴ Lo stile definito Pop Politico fa uno spettacolo di vilipendio dei miti politici, usando l’immaginario canonico della Rivoluzione Culturale, a cui vengono contrapposti elementi artistici tipici della Pop Art americana.

²⁵ I volti vacui e le scene quotidiane del Realismo cinico, invece, sono espressione della mancanza di idealismi e obiettivi della società cinese del tempo.

²⁶ Il suddetto ha svolto un lavoro di ricerca presso l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). Tra le varie attività, il tirocinio offerto da Biennale includeva anche l’analisi del cosiddetto “effetto Biennale” e di come esso abbia o meno influenzato le attività successive degli artisti.

un lato la produzione cinese coeva all'edizione della Biennale, dall'altro le tematiche proposte dalle opere presentate. È sulla base di questa premessa che è possibile comprendere il maggiore interesse nei confronti della Mostra che il governo cinese ha manifestato nel corso degli ultimi vent'anni, tema che si affronterà più approfonditamente in seguito.

Achille Bonito Oliva (n. 1939), curatore della 45. Esposizione Internazionale d'Arte del 1993, aveva ideato la Mostra attorno al concetto di "multiculturalismo". Il titolo finale dell'edizione, Punti Cardinali dell'Arte, era indicativo di una nuova realtà culturale e artistica, frutto del crescente fenomeno della globalizzazione. La rivoluzione tecnologica e il conseguente sviluppo delle reti di comunicazione avevano consentito all'artista contemporaneo di allargare i propri orizzonti e di valicare i limiti determinati dallo spazio fisico e dalle tradizioni culturali. È sulla base di questa premessa che Bonito Oliva decise di guardare oltre lo scenario Europa-America: il tentativo era voler riconoscere "un'area culturale 'altra' e specificatamente orientale"²⁷. Gli artisti cinesi furono invitati a esporre le proprie opere all'interno della mostra Passaggio a Oriente, con sede presso il Padiglione Venezia²⁸. Passaggio a Oriente era una delle quindici mostre che componevano Punti Cardinali dell'Arte; ciascuna era complementare all'altra, parte integrante del progetto curatoriale di Bonito Oliva. Esse differivano dalle mostre dei padiglioni nazionali, in quanto non rappresentavano alcuna specifica cultura o nazione. Pertanto, il Padiglione Venezia incluse anche i lavori di artisti giapponesi, russi e francesi²⁹. Fu soltanto nel 2003 che la RPC iniziò a partecipare alla Biennale di Venezia con un suo padiglione nazionale, presso il quale gli artisti di volta in volta invitati ebbero l'opportunità di rappresentare il proprio Paese³⁰.

Nonostante l'intento di Bonito Oliva fosse quello di offrire una rappresentazione più inclusiva e universale della produzione artistica del tempo (egli utilizza il termine "multiculturale"), va evidenziato, però, come, secondo Francesca Dal Lago, lo stesso avesse una conoscenza limitata della produzione cinese del tempo³¹. Critica di arte cinese moderna e contemporanea, a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta del 1900 Francesca Dal Lago ottenne un incarico presso l'Ufficio Culturale dell'Ambasciata italiana a Pechino. Grazie alla sua posizione e alle sue conoscenze nel mondo

²⁷ Achille BONITO OLIVA, *45. Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte*, Vol. 1, Venezia: Marsilio, 1993, p. xxxi.

²⁸ Gli artisti non erano stati informati della dimensione della sala espositiva. Alcune delle opere che portarono a Venezia non furono esposte, in quanto lo spazio concesso non era sufficientemente ampio, "Panel Discussion: Exhibition as Site— Extended Case Study (China 1993)", in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 13, N. 3, 2014, p. 52 .

²⁹ Ivi, p. 51.

³⁰ WANG Meiqin, "Officializing the Unofficial: Presenting New Chinese Art to the World", in: *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol. 21, N. 1, Columbus: Foreign Language Publications (The Ohio State University), 2009, pp. 103-104.

³¹ "Panel Discussion...", op. cit., pp. 61-62; l'anno di nascita di Francesca Dal Lago è sconosciuto.

dell'arte cinese, riuscì a entrare in contatto con Bonito Oliva. I due collaborarono poi nella scelta degli artisti che avrebbero dovuto partecipare alla Biennale di Venezia. È interessante riportare come Dal Lago abbia specificato che Bonito Oliva non fosse davvero interessato a fornire un quadro completo e veritiero della produzione cinese del tempo³². Difatti, egli basò la scelta delle opere da esporre a Venezia su “conversazioni” avute con gli artisti durante un suo viaggio in Cina nel 1992³³, dando priorità a opere che avrebbero potuto ottenere l'interesse del pubblico occidentale. Tuttavia, a quest'ultimo mancavano i mezzi per comprendere una produzione artistica così distante. Difatti, valutare un'opera d'arte significa comprendere il retroterra politico e culturale nel quale essa è stata concepita. Data la ristretta conoscenza che l'Occidente aveva della sfera culturale e politica cinese (se non degli eventi più recenti del tempo – il governo maoista, la Rivoluzione Culturale e il massacro di piazza Tian'anmen), alle opere esposte fu data un'interpretazione che il critico d'arte Wang Lin 王林 (n. 1949) ha definito fuorviante³⁴. Nel saggio “Oliva non è il salvatore dell'arte cinese” (奥利瓦不是中国艺术的救星)³⁵, Wang Lin ha evidenziato come le scelte di Bonito Oliva non riflettessero le reali preoccupazioni della società cinese. Secondo il critico, difatti, la selezione era ricaduta su opere interpretabili come veicoli di messaggi politici, piuttosto che arte d'avanguardia.³⁶ Nel saggio, egli inoltre ha dichiarato che le scelte limitate di Bonito Oliva fossero conseguenza di giudizi condizionati da una latente visione eurocentrica (“奥利瓦先生选择的有限性 [...] 在于他判断标准中潜藏的欧洲中心主义”³⁷). La posizione di Wang Lin è sostenuta, tra l'altro, da dichiarazioni dello stesso Bonito Oliva. Nel catalogo della Biennale del 1993, si legge di come l'italiano ritenesse la Rivoluzione Cinese un prodotto della storia illuministica europea³⁸. A suo avviso, il crollo dell'Unione Sovietica costituiva un'occasione per edificare un ponte culturale “capace di superare distanza e schematismi della storia”³⁹. In conclusione, Wang Lin affermava che agli occhi di Bonito Oliva, con la *finis Russiae*⁴⁰, la Cina comunista restava l'ultima fortezza dell'opposizione tra Oriente e Occidente. È per questo motivo che selezionò opere facilmente leggibili come espressione di un

³² Ibidem.

³³ Svetlana KHARCHENKOVA, Olav VELTHUIS, “An Evaluative Biography of Cynical Realism and Political Pop”, in: Ariane B ANTAL., Michael HUTTER, David STARK (a cura di), *Moments of Valuation: Exploring Sites of Dissonance*, Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 113.

³⁴ WU Hung, *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Durham: Duke University Press, 2010, pp. 366-368.

³⁵ WANG Lin, “Aoliwa bu shi Zhongguo yishu de jiuxing 奥利瓦不是中国艺术的救星 (Oliva non è il salvatore dell'arte cinese)”, in *Dushu 读书*, n. 10, 1993 (<https://wh.cnki.net/article/detail/DSZZ199310034>).

³⁶ GLADSTON, *Contemporary Chinese Art*, op. cit., p. 171.

³⁷ WANG, “Aoliwa bu shi...”, op. cit..

³⁸ *La Biennale di Venezia. 45. Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte. I*, Venezia: Marsilio, 2003, p. xxvi.

³⁹ Ivi, p. xxiv.

⁴⁰ Terminologia utilizzata da Bonito Oliva in: Ibidem.

dissenso politico: l'arte cinese contemporanea rappresentava per Bonito Oliva il superamento dell'ideologia comunista, nonché la possibilità di connettere l'Occidente con l'Asia. Per concludere, riporto un piccolo estratto di una conversazione del 2013 avuta da Bonito Oliva e Lü Peng 吕澎 (n. 1956), noto curatore e critico di arte cinese contemporanea.

Lü Peng: “Quando hai portato l'arte cinese a Venezia, in Cina l'impatto è stato fortissimo. Alcuni critici cinesi hanno detto ‘Bonito Oliva non è il salvatore dell'arte cinese’. Che ne pensi?”

Achille Bonito Oliva: “Certo, io sono solo un italiano che ama l'arte”⁴¹.

Chi scrive ritiene che l'estratto riportato avvalori le critiche mosse da Wang Lin, in quanto attesta di fatto l'esistenza di un atteggiamento eurocentrico nelle scelte del curatore della Biennale del 1993.

È fondamentale specificare che queste opere giunsero in Europa ufficiosamente. Successivamente al massacro di Tian'anmen, la direzione politica adottò una posizione conservatrice rispetto alla produzione culturale del Paese, limitando la libertà d'espressione degli artisti, nonché la visibilità delle opere da loro prodotte. Inoltre, il mercato dell'arte subì un forte svilimento a livello nazionale. Questo scenario costituì il movente per cui molti, tra artisti e intellettuali, decisero di trasferirsi all'estero⁴². Pertanto, gli artisti che parteciparono alla Mostra giunsero a Venezia senza il consenso governativo: va ricordato, al riguardo, come l'esportazione di opere richiedesse l'approvazione del Ministero della Cultura⁴³.

L'arte cinese presentata a Venezia nel 1993 riscosse molto successo per diversi motivi. In primis, essa fu vista come espressione di un dissenso politico. In secundis, data la poca conoscenza di ciò che veniva prodotto nella Cina continentale del tempo, le correnti del Pop Politico e del Realismo Cinico furono molto apprezzate dalla critica e dal pubblico: la vivacità dei colori utilizzati e la commistione tra icone nazionali e occidentali contribuirono a modellare la concezione che l'Occidente avrebbe avuto dell'arte cinese negli anni a seguire.

È sulla base di questa premessa che il governo della Repubblica Popolare Cinese comprese l'importanza del ruolo dell'arte come mezzo politico, decidendo di giustapporre un timbro virtuale di ufficialità alla produzione che giungeva a Venezia attraverso l'organizzazione di un proprio Padiglione Nazionale.

⁴¹ LÜ Peng, Achille B. OLIVA, *Passage to history. 20 years of la Biennale di Venezia and Chinese Contemporary art*, Milano: Charta, 2013, p. 15.

⁴² GLADSTON, *Contemporary Chinese Art...*, op. cit., p. 167.

⁴³ “Panel Discussion...”, op. cit., p. 49.

CULTURA E SPETTACOLI




«La grande critica-Swatch», smalto su tela di Wang Guangyi «Belletto», un grande acrilico su tela del 1993 di Li Shan

ARTE / Il «grande timoniere» col fiore in bocca, o con Whitney Houston. Le Guardie Rosse con lo Swatch. È una controrivoluzione culturale. Protagonisti i pittori pop cinesi che sbarcheranno a Venezia

E dopo Mao il maramao

di GIOVANNI MORO

Come avrebbe reagito Mao Dzedong nel vedersi ritratto, sorridente, a fianco di Whitney Houston? Oppure mentre gioca a ping pong, si noti attentamente: impugnando la racchetta all'occidentale... altrettanto gaio e allegramente abbigliati con una casacca a fiori colorati? O ancora serio, con un carnosio, sgargiante fiore di loto in bocca? Siamo lontani anni luce dall'iconografia tradizionale, anche se il realismo socialista è appena dietro l'angolo che la Cina ha da poco svoltato. E sulla strada nuova, ci sono tante novità: il libero mercato, i ristoranti McDonald's, la proprietà privata, i nuovi ricchi. E la Pop Art. Anzi, il «Pop politico», come lo definisce lo storico e critico dell'arte cinese Li Xianting. Ma non solo.

L'avanguardia della pittura cinese arriva ora in Italia, dove sarà rappresentata da quattordici artisti alla XLV Biennale di Venezia. La mostra (realizzata con la sponsorizzazione di Giorgio Armani) si intitola semplicemente *Nuova Pittura Cinese*. Sarà aperta al pubblico dal 13 giugno al 10 ottobre e si collocherà all'interno della sezione «Passaggio ad Oriente», dedicata alle espressioni artistiche emergenti dell'estremo Est del mondo. I nuovi pittori cinesi sbarcano in laguna dopo un lungo lavoro di ricerca e selezione che Achille Bonito Oliva, che dirige la Biennale Arte, ha condotto direttamente *in loco*, al di fuori delle istituzioni e dei canali ufficiali, con l'ausilio della sinologa Francesca Dal Lago, appassionata esperta di arte contemporanea cinese alle dipendenze dell'Ufficio italiano di cultura di Pechino. La Dal Lago, che da sette anni risiede nella capitale, racconta: «Mi occupo di arte contemporanea cinese sin dai tempi dell'università e ho continuato a farlo anche dopo l'inizio del mio lavoro qui a Pechino. Negli ultimi anni mi sono imbattuta in numerose manifestazioni artistiche nuove e interessanti. Ho cercato in tutti i modi di segnalarle agli addetti ai lavori, fino a quando sono riuscita a suscitare l'interesse di Bonito Oliva, che è venuto in Cina per un viaggio privato. In quell'occasione l'ho accompagnato a conoscere questi giovani artisti. Nasce da lì l'idea dell'esposizione alla Biennale».

«Saranno rappresentate differenti esperienze e tendenze figurative cinesi nelle quali l'arte si presenta con caratteri originali e autonomi», spiega Achille Bonito Oliva. «Non si tratta di una mostra antropologica: gli artisti che verranno presentati non mostrano alcun ritardo culturale, ma anzi una capacità espressiva che ha radici proprie e che è in grado di confrontarsi, senza alcun complesso di inferiorità, con la pittura occidentale».

Qualche dato per comprendere il senso di questa *nouvelle vague*. Un miliardo e 200 milioni di cinesi vedono crescere il loro benessere a un ritmo annuo del 9 per cento. La libera iniziativa in campo economico comincia a produrre una classe di nuovi ricchi, affascinanti dal consumo e dai prodotti occidentali. Il tutto all'interno di un Paese, tuttora comunista, nel quale la libertà politica rappresenta ancora un «oscuro oggetto del desiderio» e dove le istituzioni controllano, attraverso l'Accademia, la produzione artistica, senza fornire alcun incoraggiamento, ma anche senza esercitare pressioni dirette sulle correnti emergenti.

La Pop Art costituisce dunque il filone più frequentato da questi «nuovi pittori». «Non bisogna dimenticare che la Cina è un'autentica società di massa che produce

L'EUROPEO 21/28 MAGGIO 1993

Figura 1: Articolo riguardante gli artisti partecipanti alla Biennale di Venezia del 1993, 1993.
 Fonte: <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/li-xianting-archive-1993-venice-biennale-passage-to-the-orient/object/article-regarding-chinese-artists-in-venice-biennale>.



Figura 2: *La Grande Critica - Swatch; La Grande Critica – Canon*, Wang Guangyi 王广义, 1992, olio su tela.

Fonte: <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/wang-youshen-archive/object/wang-guangyi-19420>.

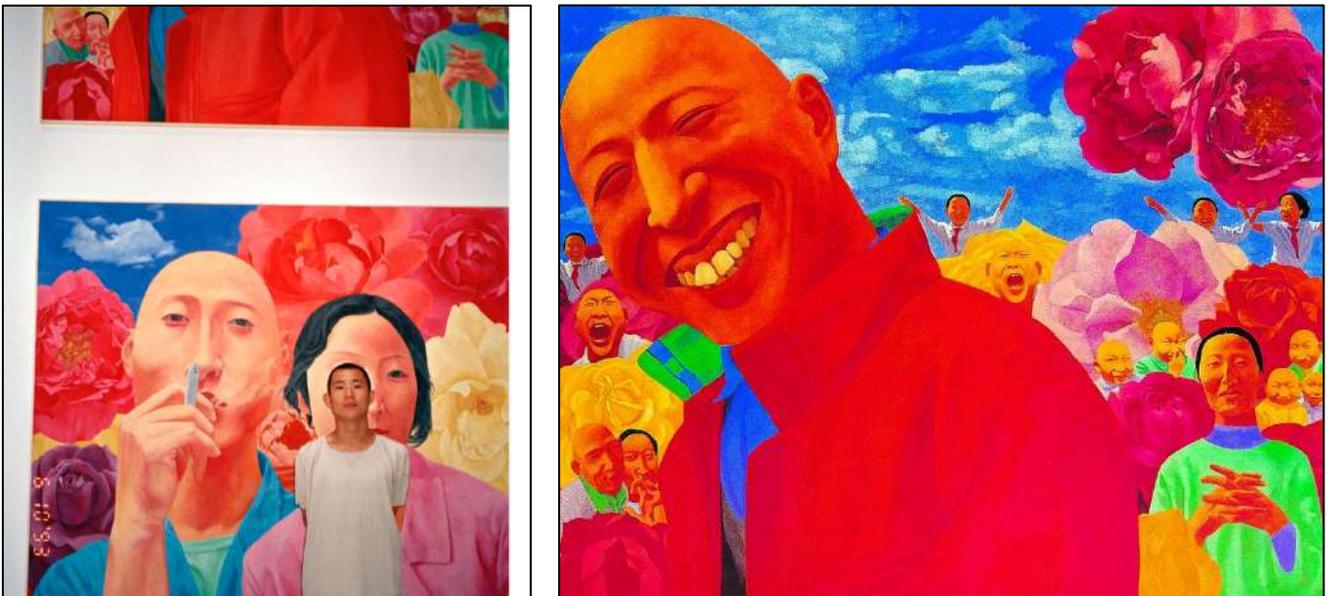


Figura 3: *1993 - N.3*, Fang Lijun, 1993, acrilico su tela.

Fonte: <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/wang-youshen-archive-photographs-of-chinese-artists-and-curators-at-the-45th-venice-biennale-45/object/fang-lijun-with-his-works>.

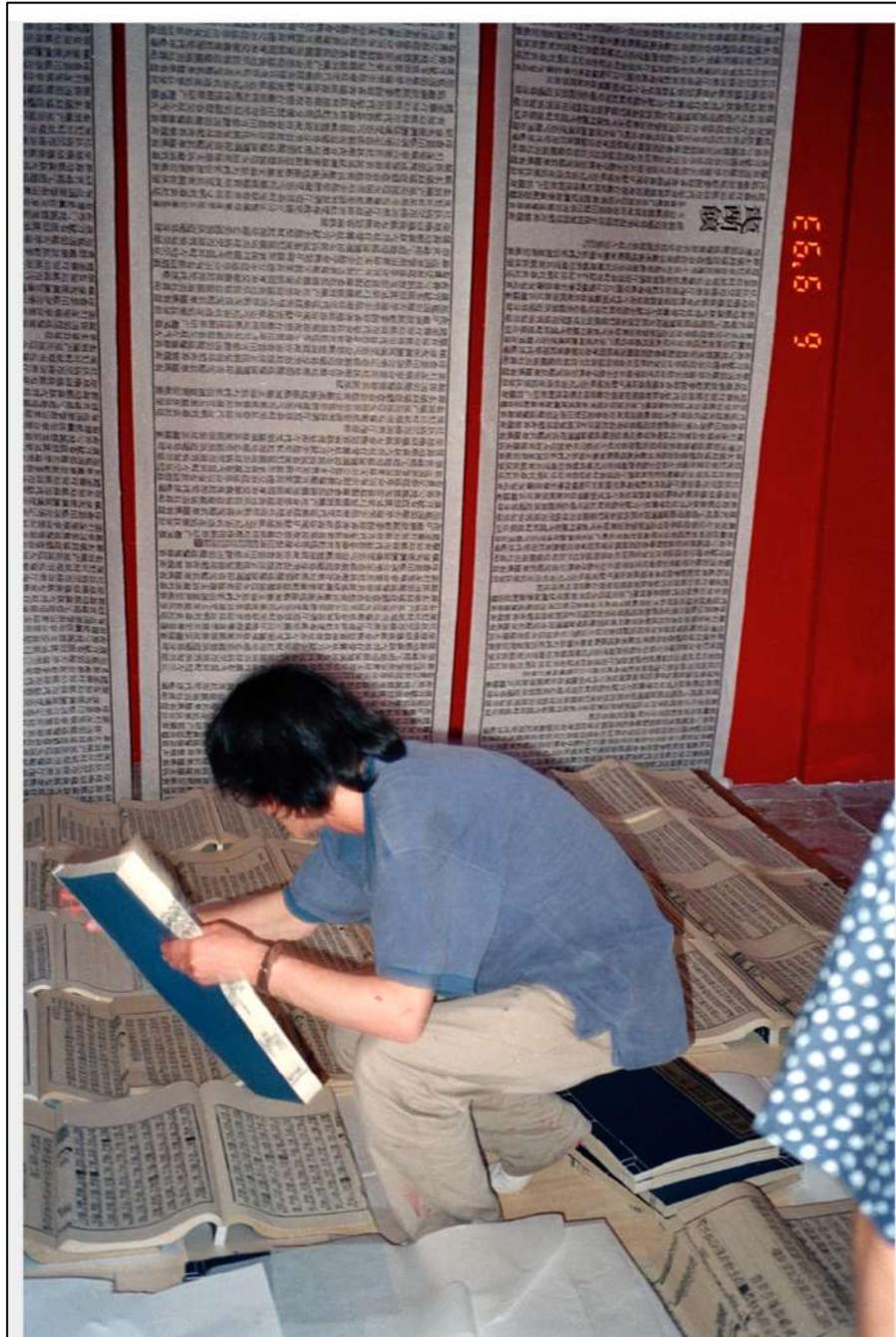


Figura 4: *Libro dal cielo. Specchio per analizzare il mondo*, Xu Bing, 1987, installazione.
Fonte: <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/wang-youshen-archive-photographs-of-chinese-artists-and-curators-at-the-45th-venice-biennale-45/object/xu-bing-working-in-progres>

Capitolo 2: La Biennale di Venezia

2.1 La nascita della Biennale di Venezia e i Padiglioni Nazionali

In seguito all'Unità d'Italia e alla successiva annessione delle province venete al Regno d'Italia nel 1866, la città di Venezia, da secoli non più il centro del commercio marittimo europeo, necessitava di reinventarsi economicamente. Sulla scia di numerose Esposizioni Nazionali organizzate con l'obiettivo di vivacizzare l'atmosfera culturale italiana, anche a Venezia fu allestita una mostra, come omaggio all'Unità nazionale. Nel 1887, quindi, fu realizzata presso i Giardini del Sestiere di Castello la cosiddetta *Esposizione Nazionale Artistica*, in una struttura montata per l'occasione. La mostra ebbe un notevole successo e fu accolta positivamente sia dal pubblico veneziano che dalla critica d'arte⁴⁴.

Sulla scia della riuscita dell'*Esposizione Nazionale Artistica*, l'allora sindaco di Venezia, Riccardo Selvatico (1849-1901) approvò la richiesta del ministro della Real Casa, Urbano Rattazzi (1845-1911), di organizzare una mostra celebrativa del venticinquesimo anniversario di matrimonio dei sovrani d'Italia, Umberto I (r. 1878-1900) e Margherita di Savoia (r. 1878-1900)⁴⁵. Nel 1893 venne quindi fondata un'esposizione artistica nazionale con cadenza biennale, a oggi conosciuta come la Biennale di Venezia⁴⁶.

Il fenomeno artistico e culturale delle cosiddette Secessioni⁴⁷, che stava al tempo proliferando in Europa, influenzò nella fondazione della Biennale. Nello specifico, il tentativo fu quello di progettare una mostra che promuovesse un concetto meno ortodosso di arte e che permettesse un confronto tra le diverse forme artistiche regionali e internazionali. Inoltre, i successi delle Esposizioni Universali di Londra del 1851 (*Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*) e di Parigi del 1855 (*Exposition universelle des produits de l'agriculture, de l'industrie et des beaux-arts*) favorirono l'organizzazione di una mostra d'arte che avesse una portata internazionale.⁴⁸

⁴⁴ Paolo BARATTA, *Il Giardino e l'Arsenale*, Venezia: Marsilio, 2021, p. 17.

⁴⁵ Matteo BALLARIN, *Padiglioni e spazi della Biennale di Venezia*, Treviso: RG, 2015, pp. 4-5;
<https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte>.

⁴⁶ BARATTA, *Il Giardino...*, op. cit., p. 17.

⁴⁷ <https://www.treccani.it/enciclopedia/secessione#:~:text=Movimento%20artistico%20della%20fine%20del,finalizzati%20al%20rinnovamento%20del%20gusto>.

⁴⁸ Lezione tenutasi a cura della dott.ssa Lia DURANTE, "Storia della Biennale di Venezia", Progetto di ricerca del Centro Internazionale della Ricerca sulle Arti Contemporanee dell'Archivio Storico ASAC de La Biennale di Venezia, https://www.youtube.com/watch?v=kCHq245o61U&ab_channel=BiennaleChannel; Stefano MAZZONI, *116 anni alla corte del Leone d'oro: Breve storia della Biennale di Venezia*, Venezia: Evento Collaterale della Biennale di Venezia, 2011, pp. 1-4.

La mostra necessitava di un edificio in cui potessero essere esposte le opere degli artisti invitati o scelti dall'apposita giuria competente⁴⁹. Con la delibera per la costruzione dell'edificio nel 1893, iniziarono i lavori di quello che oggi è conosciuto come Padiglione Centrale, al tempo Padiglione Pro Arte, completato solo due anni più tardi nel 1895 [Figura 5]. La prima *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* fu così inaugurata il 22 Aprile del 1895. Il termine “internazionale” sottolinea come di base vi fosse una volontà di apertura alla produzione artistica straniera. Dal manifesto dell'Esposizione [Figura 6] è possibile notare come i Paesi che decisero di partecipare alla Biennale fossero geograficamente concentrati nel contesto europeo: si era ancora molto lontani da ciò che oggi verrebbe definito “internazionale”, tuttavia, al tempo tale inclusione costituiva un considerevole traguardo.

Il successo delle prime edizioni dell'Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia e le adesioni di nuovi paesi stranieri alla Mostra misero in evidenza i limiti spaziali del Padiglione Centrale. Nonostante i numerosi lavori di ampliamento, dagli iniziali 3500m² a circa 5000m², si rivelò necessario un nuovo progetto per la costruzione di aree dedicate ai Paesi partecipanti all'Esposizione, i cosiddetti Padiglioni Nazionali. A tal proposito, il comune di Venezia concesse ai vari Paesi stranieri la possibilità di costruire una piccola sede nazionale all'interno dei Giardini di Castello. Con la Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia del 1907, fu inaugurato il primo padiglione straniero, quello del Belgio. Negli anni successivi, sull'esempio del padiglione belga, furono costruiti i padiglioni nazionali dell'Ungheria, della Germania, della Gran Bretagna, della Francia, della Svezia e della Russia zarista⁵⁰. I paesi stranieri avevano la possibilità di decidere di costruire la propria sede secondo le preferenze e le tradizioni artistiche e architettoniche peculiari delle rispettive culture. Inoltre, se inizialmente la selezione degli artisti nelle sale straniere era assoggettata alle decisioni del sindaco di Venezia (a cui era affidata la Presidenza della Biennale) e del segretario della Biennale, con i quali ci si accordava su cosa potesse venir esposto, nei Padiglioni Nazionali l'organizzazione espositiva e la scelta degli artisti spettava direttamente alle rispettive Nazioni⁵¹.

Come già accennato, i Paesi stranieri che inizialmente parteciparono alla Mostra e che decisero di costruire un proprio padiglione sono collocati geograficamente nel continente europeo, in

⁴⁹ Ivi. Per la prima edizione dell'Esposizione del 1895, gli artisti furono invitati dalla Presidenza con l'aiuto del Segretario generale e dai comitati di patrocinio dei Paesi stranieri partecipanti. Con la seconda edizione, fu istituita una giuria di accettazione, a cui gli artisti non invitati alla Mostra, soprattutto italiani o veneti, avrebbero potuto inviare le proprie opere, che sarebbero state poi selezionate per essere esposte nella Mostra. Tale organo interno fu smembrato poi nel 1973.

⁵⁰ <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte>.

⁵¹ MAZZONI, *116 anni alla corte del Leone d'oro...*, op. cit., p. 4.

quanto fino al secondo dopoguerra il dominio geopolitico e culturale apparteneva principalmente all'Europa e agli Stati Uniti d'America⁵². Con la fine della Seconda Guerra Mondiale, nuove presenze straniere iniziarono a guardare con interesse alla Biennale di Venezia. Questo coinvolgimento fu conseguenza di un nuovo scenario politico internazionale, in cui l'Europa non rappresentava più l'unico polo di riferimento. Lo spazio limitato dei Giardini di Venezia, tuttavia, non permetteva la costruzione di nuovi padiglioni nazionali⁵³. Pertanto, a partire dagli anni Settanta, molti Paesi iniziarono a guardare oltre il contesto dei Giardini, individuando e affittando le sedi per il proprio padiglione nel tessuto urbano veneziano⁵⁴. A ogni modo, la Biennale ritenne necessario pensare a un nuovo spazio in cui potessero essere costruiti nuovi padiglioni. L'Arsenale di Venezia, area adibita in origine alla costruzione di navi durante la Serenissima, poi importante base navale fino alla Seconda Guerra Mondiale, fu ritenuto il luogo più adatto per accogliere la Mostra. Con la rifunzionalizzazione dell'Arsenale a partire dal 1999, fu inaugurato, quindi, un nuovo spazio per l'edificazione dei padiglioni nazionali⁵⁵.

Sebbene i padiglioni nazionali costituiscano un *unicum* della Mostra di Venezia e un sistema curatoriale rimasto invariato nel corso dei decenni, tuttavia, le critiche relative a tale impostazione sono state numerose⁵⁶. I padiglioni nazionali, difatti, sono nati sulla base di un'ideologia della storia che prevedeva una forte sottolineatura dell'idea di Nazione⁵⁷. È proprio sulla base di tale teoria che nel tempo sono scaturite critiche al riguardo, indirizzate soprattutto a come il concetto di nazione abbia portato alla nascita dei paesi sovranisti e delle grandi dittature del Novecento. Oggi, in un contesto dominato dal fenomeno della globalizzazione politica, economica e culturale, le critiche mosse mirano a sottolineare l'arretratezza di tale impianto, data anche la distribuzione geografica dei padiglioni nazionali. Difatti, se da un lato i Giardini costituiscono la rappresentazione dei dominatori coloniali del XIX secolo, dall'altro i padiglioni dell'Arsenale appartengono a Paesi che si sono inseriti successivamente nello scacchiere geopolitico mondiale. È di fronte a queste critiche che l'organizzazione Biennale ha deciso di ricollocare nel 2005 il Padiglione Italia presso l'Arsenale di Venezia. Il Padiglione Italia nacque sotto il governo fascista negli anni Trenta. Il luogo indicato per la sua rappresentanza fu il Padiglione Pro Arte. Tuttavia, Harald Szeemann (1933-2005), curatore

⁵² VETTESE, *L'arte contemporanea...*, op. cit., p. 186.

⁵³ L'ultimo padiglione costruito presso i Giardini è stato quello della Corea del Sud nel 1995 (MAZZONI, *116 anni alla corte del Leone d'oro...*, op. cit., p. 9).

⁵⁴ VETTESE, "I padiglioni nazionali...", op. cit., p. 9.

⁵⁵ ASAC - Archivio Storico della Biennale di Venezia (a cura di), *Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia 1895-2019*, Venezia, 2019, pp. 22-23.

⁵⁶ Cfr. Angela VETTESE, "Esporre l'identità collettiva e le sue zone d'ombra: i Padiglioni Nazionali alla Biennale di Venezia" in: Malvina BORGHERINI, Angela MENGONI (a cura di), *Sul mostrare: teorie e forme del displaying contemporaneo*, Milano: Mimesis, 2016, pp. 66-77.

⁵⁷ VETTESE, *L'arte contemporanea...*, op. cit., p. 187.

dell'Esposizione del 1999, decise di abolire il Padiglione italiano. Date le numerose critiche alla Biennale, in quanto considerata fallimentare nella salvaguardia dell'arte italiana, il Padiglione Italia è stato ripensato nel 2005 all'interno dell'Arsenale, gesto volto al superamento delle critiche sopramenzionate⁵⁸.

Le discussioni emerse nel corso degli anni relative all'organizzazione, al sistema curatoriale o agli errori commessi dall'ente Biennale hanno evidenziato in realtà la grandezza della Manifestazione. I padiglioni sono uno spazio rappresentativo nazionale, quindi esclusivo. A tutt'oggi, essi mantengono una propria autonomia organizzativa ed economica, rappresentando da un lato uno spazio espositivo dell'arte e della cultura nazionale, dall'altro una possibilità per esprimere opinioni e/o dissenso rispetto a temi più o meno internazionali. I padiglioni costituiscono una forza diplomatica attrattiva, particolarmente in quei contesti di celebrazione della propria identità nazionale; talvolta, soprattutto per i Paesi più liberali, figurano come un luogo di autocritica rispetto agli errori commessi dalla propria Nazione. È sulla base di tali possibilità, ma anche grazie all'autonomia curatoriale e all'indipendenza che essi hanno rispetto al tema generale proposto dal curatore o dalla curatrice generale della Mostra, che il sistema dei Padiglioni nazionali continua a funzionare⁵⁹.

2.2 L'arte come strumento politico di *soft power*: il Padiglione della Repubblica di

Cina

Come già discusso, la Biennale di Arti Visive del 1993 e nello specifico la mostra Passaggio ad Oriente hanno segnato un punto di svolta rispetto alla conoscenza e alla ricezione della produzione artistica contemporanea della Repubblica Popolare Cinese in Occidente. D'altro canto, l'edizione del 1993 fu rilevante anche rispetto alla rappresentazione di Taiwan e alla sua inizializzazione nel mondo artistico internazionale.

L'ingresso della Repubblica Popolare Cinese nelle Nazioni Unite nel 1971 ha rappresentato un momento cruciale per la politica e per la società taiwanese. Di seguito al riconoscimento internazionale della RPC come unica legittima rappresentante della Cina, molti Stati interruppero le proprie relazioni diplomatiche con Taiwan⁶⁰. Divenuta evidente l'impossibilità di riconquistare i territori della Cina continentale (ambizione politica del Guomindang, partito al tempo in carica a Taiwan), fu necessario concentrarsi sulla costruzione di una nuova identità nazionale, altresì di una rinnovata immagine della produzione artistica contemporanea.

⁵⁸ VETTESE, "I padiglioni nazionali...", op. cit., pp. 8-9.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 5.

⁶⁰ SAMARANI, *La Cina contemporanea...*, op. cit., pp. 292-294.

La fondazione del Taipei Fine Arts Museum (TFAM) nel 1983 ha segnato un cambiamento decisivo rispetto alla promozione delle attività artistiche taiwanesi contemporanee, a livello nazionale e mondiale. Fondato in accordo con l'amministrazione municipale di Taipei, il TFAM ha avuto un ruolo primario per la costruzione della cultura artistica taiwanese. Nello specifico, va annoverata l'istituzione della Biennale di Taipei nel 1992: l'obiettivo era creare uno spazio espositivo con risonanza internazionale che promuovesse una narrazione identitaria della cultura visiva contemporanea taiwanese⁶¹.

L'anno successivo, alla Biennale di Venezia, furono esposte per la prima volta le opere di un artista taiwanese. Oltre agli artisti cinesi già trattati in precedenza, Achille Bonito Oliva invitò alla sua Biennale anche Lee Ming-Sheng (Li Mingsheng 李铭盛, n. 1952). La sua installazione *Fireball or Firecircle* [Figura 7] fu ben accolta dal pubblico e dalla critica occidentale. Nello specifico, fu apprezzato il messaggio dell'opera, attraverso cui l'artista proponeva una riflessione sui cambiamenti ambientali, con un linguaggio visivo dato dalla combinazione tra simboli buddhisti e cristiani. Il connubio tra elementi delle due religioni non limitò la comprensione dell'opera, anzi consentì una lettura più generale, provocando una più diffusa empatia rispetto al tema⁶².

Nel 1995, il presidente della Biennale di Venezia Gian Luigi Rondi (1921-2016) in un comunicato ufficiale sanciva la partecipazione di Taiwan alla Mostra, prevedendo l'istituzione di un Padiglione Nazionale (PN) [Figura 8]. In realtà, il progetto per la costruzione di un padiglione taiwanese era stato già presentato nel 1993: Paolo De Grandis (n.1957), successivo vice-commissario del PN taiwanese dal 1995 al 2007, aveva difatti individuato presso i Giardini di Castello "un'area verde in cui poter costruire un nuovo Padiglione"⁶³. Tuttavia, a causa dell'intervento diplomatico della RPC e della successiva decisione di cedere il terreno alla Corea del Sud, è stato impossibile costruire un PN nel 1993, tanto più pensare di poterlo edificare all'interno dell'area Giardini, divenuta completamente satura con la costruzione del padiglione coreano⁶⁴.

Nel 1995, il TFAM decise di guardare oltre i Giardini di Castello per individuare una sede in cui il Padiglione taiwanese potesse essere ospitato. Lo spazio scelto fu il Palazzo delle Prigioni, luogo

⁶¹ Felix SCHÖBER, *Modernity, nationalism and global marginalization: representing the nation in contemporary Taiwanese art exhibition. The Taipei Fine Arts Museum and the Taiwan Pavilion in Venice 1984-2009*, Tesi di dottorato, Londra, Università di Westminster, 2014, pp. 179-182, <https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/8yv7y/modernity-nationalism-and-global-marginalisation-representing-the-nation-in-contemporary-taiwanese-art-exhibitions>.

⁶² Cfr., *ivi*, pp. 183-184.

⁶³ <https://www.artecomunications.com/notizie/3662-intervista-a-paolo-de-grandis-20-anni-di-arte-idee-pionieristiche-che-sono-diventate-realt%C3%A0.html>.

⁶⁴ *Ibidem*; Stephen NAYLOR, *The Venice Biennale and the Asia-Pacific in the Global Art World*, Londra: Routledge, 2020, p. 117.

che aveva precedentemente ospitato altre mostre esterne alla Biennale. Taiwan fu il primo “Paese” che istituì un Padiglione Nazionale al di fuori dell’area dei Giardini. La Biennale di Venezia rappresentava per Taiwan una possibilità esclusiva per rivendicare una posizione attiva nella produzione artistica contemporanea, nonché un modo per mostrare un distacco dalla RPC. Pertanto, è importante riflettere sul ruolo geopolitico di Taiwan all’interno di un ente, quale Biennale, che promuove un’idea di nazione.

Al riguardo, è stato interessante consultare la corrispondenza del 1995 tra Hsu Chen-chi (Responsabile ufficio stampa dell’Ufficio Economico e Culturale di Taipei dell’Istituto Culturale ed Economico di Taipei, Roma) e Dario Ventimiglia (dirigente dell’Attività d’Istituto della Biennale). È possibile notare come vi sia stato un atteggiamento di cautela dalla parte taiwanese rispetto al titolo che sarebbe stato dato al Padiglione Nazionale nel catalogo generale [Figura 9.1⁶⁵]. Inoltre, si osserva come Hsu Chen-chi abbia indagato rispetto alla partecipazione della “Cina continentale” [Figura 9.1]. La fondazione di un Padiglione Nazionale per un territorio non riconosciuto universalmente come Stato indipendente rappresentò una grande opportunità per Taiwan. Il padiglione fu difatti incluso nelle partecipazioni nazionali col titolo di “Repubblica di Cina a Taiwan”. Si trattò a tutti gli effetti del riconoscimento geopolitico del territorio, a cui veniva data in tal modo la possibilità di narrare la propria etnicità e identità⁶⁶.

Nelle due edizioni successive, quelle del 1997 e del 1999, il padiglione mantenne lo status di partecipazione nazionale, seppur col solo titolo di “Taiwan”. Questo cambiamento fu conseguenza delle pressioni diplomatiche della Repubblica Popolare Cinese, che, rivendicando la “politica di una sola Cina”, non ammetteva la possibilità che il territorio taiwanese potesse essere incluso nel catalogo con la dicitura di “Repubblica di Cina”⁶⁷. Nel 2001, conseguentemente alle rinnovate pressioni della RPC, la Biennale di Venezia incluse Taiwan all’interno di una nuova categoria, quella delle “Partecipazioni istituzionali”. La partecipazione taiwanese fu inserita nel catalogo col titolo di “Taipei Fine Arts Museum, Taiwan”, indicando in tal modo esclusivamente l’ente a cui era spettata l’organizzazione della mostra⁶⁸.

La maggiore attenzione della Repubblica Popolare Cinese nei confronti della Biennale di Venezia fu conseguenza di una nuova condotta politica perseguita a partire dal nuovo millennio dal Partito Comunista. Soprattutto dal 2003, la nuova leadership cinese, affidata al Presidente Hu Jintao 胡锦涛

⁶⁵ La figura 9.2 è stata inserita a scopo informativo (risposta di Dario Ventimiglia alle domande di Hsu Chen-chi),

⁶⁶ SCHÖBER, *Modernity, nationalism and global marginalization*, op. cit., p. 179.

⁶⁷ Ivi, pp. 277-281.

⁶⁸ NAYLOR, *The Venice Biennale...*, op. cit., p. 120.

(2003-2013) e al suo Primo ministro Wen Jiabao 温家宝 (2003-2013), pose come priorità del proprio esecutivo non soltanto lo sviluppo economico del Paese, ma anche una maggiore estensione dei diritti civili dei cittadini. Il concetto di *hexie* 和谐, “armonia”, era tra i valori fondativi dei nuovi obiettivi politici: garantire un maggiore benessere economico, nonché un sistema di welfare più equo e migliorato, in cambio però di una minore, se non inesistente, emancipazione politica⁶⁹. È sulla base di questa premessa che è possibile comprendere il rafforzato interesse della Cina Popolare nei confronti della Biennale d’Arte di Venezia. L’internazionalità della Mostra, difatti, costituiva e costituisce tutt’ora una vetrina di esposizione mondiale. Pertanto, le Nazioni che partecipano alla Biennale fanno spesso dei propri padiglioni luoghi di diplomazia culturale⁷⁰. Quindi, in tali contesti, l’arte contemporanea funge da strumento politico di *soft power*, nozione teorizzata dal politologo americano Joseph Nye (n. 1937)⁷¹. Se le forme più familiari di coercizione politica vedono l’utilizzo della potenza militare e/o della potenza economica di uno stato che vuole imporsi su un altro, il *soft power*, d’altro canto, è la capacità di uno stato di influenzare e attrarre a sé altre nazioni, con lo scopo di coinvolgere l’altro nei propri ideali e fargli fare ciò che si desidera. I mezzi che si hanno a disposizione per esercitare il *soft power* sono la cultura di un Paese, i suoi valori politici e la politica estera⁷². Con l’inizio del nuovo millennio, in un contesto in cui la parola globalizzazione faceva da protagonista e affermarsi internazionalmente non coincideva più con il predominio militare di uno stato su un altro, il *soft power* di una nazione era specchio dei suoi successi economici, scientifici, tecnologici e culturali.

La Mostra di Venezia rappresentava la possibilità della Cina di veicolare una nuova immagine di sé al resto del mondo attraverso l’esposizione della propria produzione artistica contemporanea. L’obiettivo era implicito: la Cina cercava di rafforzare la propria presenza a livello internazionale insinuandosi economicamente e culturalmente nei Paesi Occidentali.

È sulla base di tale prospettiva che scaturì l’interesse per la costruzione di un padiglione nazionale a partire dagli anni 2000. Nello specifico, nel 2003 la RPC avrebbe già voluto partecipare alla Biennale di Venezia con un proprio padiglione nazionale, la cui sede fu individuata presso La Fondazione Bevilacqua La Masa nella galleria di Piazza San Marco. Tuttavia, l’edificio non fu occupato dalla rappresentanza cinese, data la rinuncia alla partecipazione a causa dell’epidemia di

⁶⁹ Chloé FROISSART, “Changing Patterns of Chinese Civil Society: Comparing the Hu-Wen and the Xi Jinping Eras”, in: Willy WO-LAP LAM (a cura di), *The Routledge Handbook of the Chinese Communist Party*, 2018, pp. 352-371.

⁷⁰ VETTESE, “I padiglioni nazionali...”, op. cit., p. 26.

⁷¹ Joseph Samuel NYE, Jr., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York: PublicAffairs, 2005, pp. 5-6.

⁷² Ivi, p. 11.

SARS divagante in Cina nel 2003. Nonostante ciò, le opere scelte per essere esposte nel La Fondazione Bevilacqua furono in seguito ricollocate in madrepatria: dal 25 Luglio al 31 Agosto 2003 presso il Guangdong Museum of Art di Guangzhou, spostate poi nel mese di Settembre presso la sede dell'ente China International Exhibition Agency (CIEA) a Pechino⁷³. L'installazione del padiglione non ebbe mai luogo a Venezia, seppur incluso nel catalogo Biennale d'Arte di Venezia 2003. Ciò nonostante, molti critici d'arte cinesi e stranieri considerano il 2003 come l'anno della prima partecipazione effettiva della Cina Popolare alla Biennale di Venezia, dato il primo consenso governativo per la realizzazione di un Padiglione Nazionale e l'utilizzo inedito da parte degli artisti cinesi di tecniche contemporanee per la concretizzazione di tale progetto⁷⁴.

La partecipazione della Repubblica Popolare Cinese alla Biennale di Venezia nel 2003 rappresentò sin dalle prime fasi organizzative della Mostra un grande problema per la parte taiwanese. Innanzitutto, la partecipazione taiwanese fu inserita all'interno di una particolare categoria, denominata "Extra 50". In tal modo, fu rimarcato come quella di Taiwan non fosse una presenza nazionale. Gli artisti taiwanesi furono così esclusi dalla possibilità di concorrere al premio di miglior padiglione nazionale⁷⁵. Il Ministero degli Affari Esteri italiano ricevette numerose pressioni diplomatiche riguardo l'impossibilità di rappresentare due Cine all'interno della Mostra. La Biennale, quindi, si allineò celermente alla "politica di una sola Cina", bocciando di conseguenza qualsiasi proposta fraintendibile. Ne è un esempio il caso rispetto al titolo con cui la mostra taiwanese sarebbe stata presentata e poi inserita nel catalogo. Il Taipei Fine Arts Museum, ente organizzatore della mostra, nella corrispondenza con la Biennale aveva proposto di dare al padiglione il titolo di Limbo Zone, specificando che l'organizzazione faceva capo al TFAM. Renato Quaglia (n. 1960), direttore organizzativo della Biennale di Venezia dal 1998 al 2007, in risposta al TFAM sottolineò come parlare di "padiglione" non fosse corretto, essendo un termine specifico per le rappresentazioni nazionali. Si legge [Figura 10], inoltre, di come l'Ufficio Culturale dell'Ambasciata della Repubblica Popolare Cinese in Italia si fosse lamentato della dicitura "Taipei Fine Arts Museum of Taiwan", suggerendo di aggiungere al titolo l'appartenenza dell'ente alla Cina oppure di semplificarlo in "Taipei Fine Arts Museum". Ancora, fu sottolineata da parte cinese l'idea secondo cui esisteva un'unica Cina, di cui Taiwan faceva parte come semplice provincia [Figura 11]. Vi furono problematiche anche rispetto alla scelta della copertina per il catalogo della mostra taiwanese. Nel titolo proposto, la parola Taiwan figurava scritta in maiuscolo. La Biennale si mostrò ovviamente

⁷³ WANG, "Officializing the Unofficial" ..., op. cit., 103.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ SCHÖBER, *Modernity, nationalism and global marginalization*, op. cit., pp. 282.

contraria: ancora una volta, il titolo in maiuscolo avrebbe potuto suggerire l'idea di un territorio che fosse altro rispetto alla Cina, rappresentazione non tollerabile per la RPC [Figura 11.1].

Al contrario, la richiesta di organizzare un Padiglione Nazionale per la Repubblica Popolare Cinese non fu in alcun modo respinta, né subì pressioni esterne. La China International Exhibition Agency (CIEA), autorizzata dal Ministero della Cultura della Repubblica Popolare Cinese, presentò la domanda ufficiale per la partecipazione alla Mostra nel 2002 [Figura 12]. La richiesta fu inoltrata all'allora Presidente della Biennale, Francesco Bernabè (n. 1948). La partecipazione fu accettata e lo stesso presidente invitò la CIEA agli incontri preparatori tra padiglioni nazionali. La CIEA incaricò poi l'Ufficio Culturale dell'Ambasciata della RPC in Italia di occuparsi della corrispondenza e dei compiti amministrativi rispetto all'organizzazione della Mostra [Figura 13].

Per concludere, l'organizzazione del Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese provocò il ridimensionamento del ruolo e dell'immagine di Taiwan nella Biennale di Venezia. Fino ad allora, il territorio taiwanese aveva avuto la possibilità di narrare la propria identità all'interno della Mostra, dimostrando al mondo la propria presenza attraverso una variegata produzione artistica contemporanea. Le opere proposte rivelavano tratti culturali tipici, spesso analizzando temi quali l'identità collettiva, la spiritualità e le relazioni interpersonali del popolo taiwanese. Con il veto della Cina Popolare, le possibilità espositive e di risonanza di cui Taiwan aveva goduto fino a quel momento all'interno della Mostra si ridussero. Dal 2005, infatti, la partecipazione di Taiwan fu inclusa all'interno della sezione degli "Eventi Collaterali"⁷⁶. D'altro canto, fu proprio a partire dal 2005 che la Cina stabilì la sua presenza alla Biennale inaugurando per la prima volta il proprio Padiglione Nazionale.

⁷⁶ NAYLOR, *The Venice Biennale...*, op. cit., p. 122.

Immagini



Figura 6: Facciata del Palazzo dell'Esposizione, 1895, stampa.
Fonte: <https://asac.labiennale.org/collezioni/fototeca/497510>.



Figura 5: Manifesto della prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1895
Fonte: <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte>

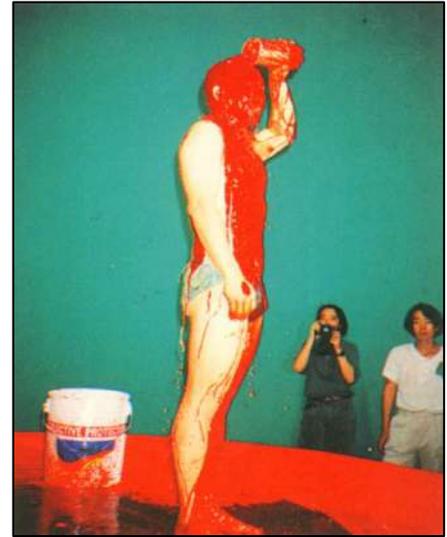


Figura 7: *Fire Ball or Fire Circle*, Lee Mingsheng, 1994, installazione; Lee Mingsheng si versa sulla testa una miscela di sangue di bue, proprio sangue e alcol durante.

Fonte: SCHÖBER, Felix, *Modernity, nationalism and global marginalization: representing the nation in contemporary Taiwanese art exhibition. The Taipei Fine Arts Museum and the Taiwan Pavilion in Venice 1984-2009*, Tesi di dottorato, Londra, Università di Westminster, 2014.



LA BIENNALE DI VENEZIA
Ente Autonomo

ATTIVITÀ D'ISTITUTO

Il Dirigente

Prof. Hsu Chen-chi
Responsabile Ufficio Stampa
Ufficio Economico e Culturale di Taipei
Via Sardegna 50
00100 Roma
Fax 06 48904473

Prot.n.910/95/AV

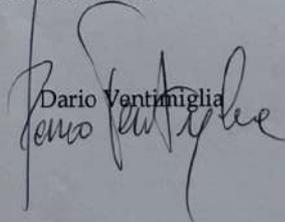
Venezia, 1 febbraio 1995

A nome e per incarico del Presidente della Biennale Dr. Gian Luigi Rondi mi è gradito comunicarLe che il suo Paese parteciperà ufficialmente alla XLVI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia (Vernice 7/8/9 giugno; inaugurazione 11 giugno 1995; chiusura 15 ottobre 1995).

Resta inteso che qualsiasi onere relativo a detta partecipazione sarà a carico del Suo Paese.

Il Dipartimento Attività Espositive si metterà presto in contatto con Lei per concordare le modalità di partecipazione che prevedono l'inserimento del suo Paese nel catalogo generale della Biennale tra le Partecipazioni Nazionali.

La prego gradire i miei più cordiali saluti.

Dario Ventimiglia


S. Marco, Ca' Giustinian
30124 Venezia
Telefono 041/5218711
Fax 041/5218862
Telex 410685 BLE-VE-1
Cod. Fisc. 00330320276

Figura 8: Comunicato ufficiale che sanciva la partecipazione di Taiwan alla Biennale, 1995.
Fonte: ASAC, Fondo storico La Biennale di Venezia, in: 46. Esposizione Internazionale d'Arte
1995. Paesi senza padiglione, fascicolo 1.

Ufficio Economico e Culturale di Taipei
Divisione Stampa

UNTAU

Roma, 3 marzo 1995

Dott. Dario Ventimiglia
 Dirigente
 Attività d'Istituto
 La Biennale di Venezia

Egregio Dott. Ventimiglia,

Facendo seguito al Suo fax del 1/2/95, avrei delle domande da porgerLe sulla nostra partecipazione alla Biennale Internazionale d'arte di Venezia.

Come prima domanda vorrei sapere se oltre al nome del "Taipei Fine Arts Museum" apparirà anche il nome del paese. Se sì, sarebbe possibile utilizzare il nome ufficiale "Repubblica di Cina a Taiwan" o dobbiamo limitarci a "Taiwan"? Inoltre gradirei sapere se tra i partecipanti alla Biennale figura anche la Cina continentale.

Mi può confermare inoltre se la Vostra organizzazione prevede trattamenti identici per tutti i paesi partecipanti (iscrizione nel catalogo, uguali spazi pubblicitari, etc.) o questi cambiano per ogni paese? *NON*

Se possibile gradirei avere anche un preventivo delle spese a nostro carico (costi del catalogo, ricevimento, etc) derivanti dalla partecipazione alla Biennale.

Dovendo trasferire la Sua risposta a Taipei con una certa urgenza, spero di ricevere un Suo riscontro quanto prima.

Nel ringraziarLa per l'attenzione prestatami, colgo l'occasione per porgerLe i miei più distinti saluti.

Hsu Chen-chi
 HSU Chen-chi
 Responsabile
 Divisione Stampa

Figura 9.1: Corrispondenza tra Dario Ventimiglia e Hsu Chen-chi, 1995.
 Fonte: ASAC, Fondo storico La Biennale di Venezia, in: 46. Esposizione Internazionale d'Arte 1995. Paesi senza padiglione, fascicolo 1.



LA BIENNALE DI VENEZIA

Ente Autonomo

ATTIVITÀ D'ISTITUTO

Il Dirigente

Egregio Signore,
HUS Chen-chi
Responsabile Divisione Stampa
Ufficio Economico e Culturale di Taipei
R o m a

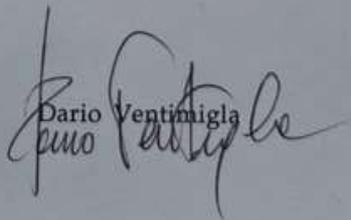
FAX: 06 48904473

Faccio seguito al Suo fax del 3 marzo u.s. per precisarLe che la Biennale invita il Paese, che nel vostro caso é rappresentato dal "Taipei Fine Arts Museum" ed é fondamentale per noi conoscere il nome della persona che in veste di commissario curerà la partecipazione della Repubblica di Cina a Taiwan affinché il Dipartimento Attività Espositive possa mandare tutti materiali necessari alla realizzazione del catalogo generale, La informo inoltre che tra i paesi partecipanti non figura la Cina.

Per quanto riguarda il catalogo tutti i paesi partecipanti vi vengono inseriti, ovviamente il numero delle pagine dipende dal numero degli artisti partecipanti e dall'impostazione grafica che verrà data dal grafico dell'Ente e dalla casa editrice. Per il catalogo ufficiale della XLVI Esposizione d'Arte non é richiesto alcun contributo ai paesi, é indispensabile invece che il commissario designato fornisca tutti i materiali richiesti nei tempi indicati (25 marzo 1995).

Tutte le spese relative alla Vostra partecipazione (trasporti, allestimenti, vigilanza, ecc. sono a carico del Suo Paese.

Con i migliori saluti.


Dario Ventimiglia

Venezia, 6 marzo 1995

S. Marco, Ca' Giustinian
30124 Venezia
Telefono 041/5218711
Fax 041/5218862
Telex 410685 BLE-VE-I
Cod. Fisc. 00330320276

Figura 9.2: Corrispondenza tra Dario Ventimiglia e Hsu Chen-chi, 1995.
Fonte: ASAC, Fondo storico La Biennale di Venezia, in: 46. Esposizione Internazionale d'Arte
1995, Paesi senza padiglione, fascicolo 1.

中华人民共和国驻意大利大使馆文化处

AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA POPOLARE CINESE

— UFFICIO CULTURALE —

Via Nepal, 30 00144 Roma Tel.003906-5916996 5910959 Fax.5910929

Destinatario: Biennale di Venezia

Data: 11/04/2003

Fax: 041-5218825

Pagine: 1

Dottor. Renato Quaglia
Settore Arti Visive
Il Responsabile
Renato Quaglia

Gentile Dottor. Renato Quaglia,

Con riferimento al sua fax del giorno 11 aprile la ringrazio molto per la sua spiegazione. Come detto da lei le mostre presentate nell'ambito di "Extra 50." nulla hanno a che fare con le partecipazioni nazionali dei Paesi invitati all'Esposizione Internazionale d'Arte, lo sappiamo anche noi. Il problema e' il nome del museo. Nell'elenco attuale di "Extra 50" c' e' scritto cosi: " il Taipei Fine Arts Museum of Taiwan" . Nel suo fax si dice che tale sezione comprende specificatamente iniziative organizzate da istituzioni culturali e artistiche italiane o straniere. "of Taiwan" e' in segno di "un paese" . Le chiedo ancora la sua collaborazione al fine di mettere " Il Taipei Fine Arts Museum" o "Il Taipei Fine Arts Museum of Taiwan, China" nel catalogo definitivo della Biennale di Venezia.

Aspettando la sua cortese risposta, le porgo i miei migliori saluti.

Sig. Zhang Jianda
(primo segretario)

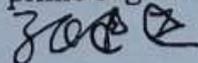


Figura 10: Lamentele dell'Ufficio culturale dell'Ambasciata della Repubblica Popolare Cinese in Italia rispetto al titolo dell'esibizione taiwanese, 2003

Fonte: ASAC, Fondo Storico La Biennale di Venezia: 50. Esposizione Internazionale d'Arte 2003. Eventi collaterali, b. 808, fascicolo 3.



中华人民共和国驻意大利大使馆文化处
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA POPOLARE CINESE
— UFFICIO CULTURALE —

Via Nepal, 30 00144 Roma Tel.003906-5916996 5910959 Fax.5910929

Destinatario: Biennale di Venezia

Data: 03/04/03

Fax: 041-5218825

Pagine: 2

Gentile Dottor. Renato Quaglia
Settore Architettura e Arti Visive
Biennale di Venezia

Con il presente vorrei rivolgermi alla sua cortesia per prestare attenzione al fatto come da allegato.

Nel materiale della Biennale di Venezia distribuito alla conferenza stampa tenuta a Roma il 24 marzo, la parte di Extra 50 elenca i nomi dei partecipanti, fra cui c'è "il Taipei Fine Arts Museum of Taiwan". Ritengo che questo nome non è completo, deve essere "il Taipei Fine Arts Museum of Taiwan, Cina". Ormai è noto a tutti che Taiwan è una provincia della Cina ed una parte inalienabile del territorio cinese. La Cina è elencata nella parte delle partecipazioni nazionali alla 50° Biennale di Venezia. Se nel catalogo ufficiale da stampare della Biennale di Venezia esistessero 2 nomi: Cina e Taiwan, creerebbero "una Cina e una Taiwan". Per questo motivo chiedo la Sua grande collaborazione per mettere il nome giusto "il Taipei Fine Arts Museum of Taiwan, Cina" nel catalogo ufficiale della Biennale di Venezia che sarà stampato prossimamente.

Aspettando il suo riscontro più presto, le porgo i miei migliori saluti.

Sig. Zhang Jianda
(primo segretario)

Figura 11: L'Ufficio culturale dell'Ambasciata della Repubblica Popolare Cinese in Italia ribadisce la formula "un Paese, due sistemi", 2003.
Fonte: ASAC, Fondo Storico La Biennale di Venezia: 50. Esposizione Internazionale d'Arte 2003. Eventi collaterali, b. 808, fascicolo 3.

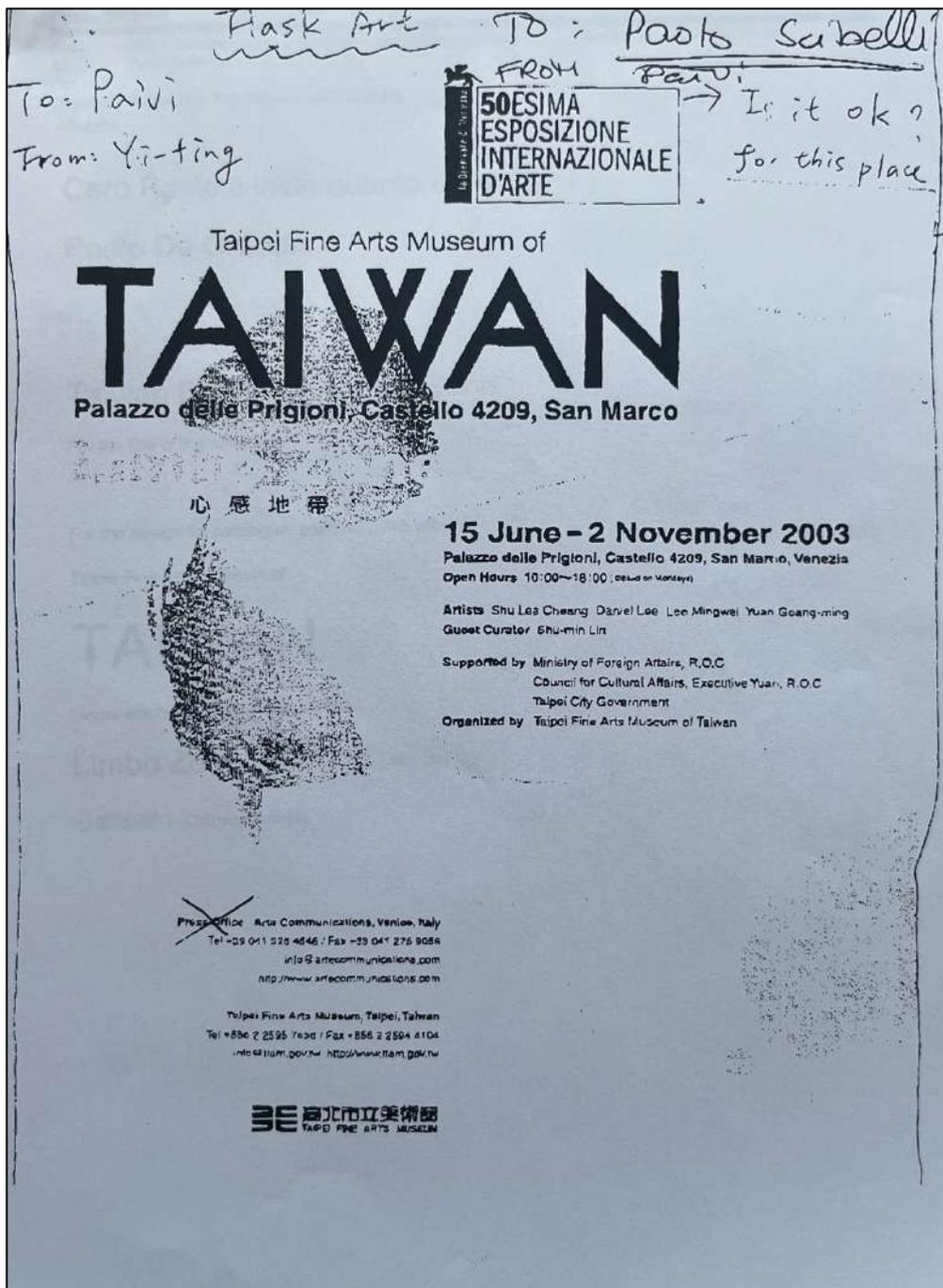


Figura 11. 1: Proposta titolo per la mostra taiwanese nel 2003.

Fonte: ASAC, Fondo Storico La Biennale di Venezia: 50. Esposizione Internazionale d'Arte 2003. Eventi collaterali, b. 808, fascicolo 3.

Capitolo 3: Synthi-Scapes – 2003

“Cosa sta tentando di offrire allo spettatore questa Biennale? Noi speriamo che *Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore* dia al visitatore l’opportunità di capire più profondamente qual è la dedizione degli artisti alla propria arte e qual è la loro visione del mondo – il loro modo di vedere il mondo attraverso gli occhi dell’arte”⁷⁷.

Chi scrive ritiene tale estratto esplicativo non solo degli obiettivi intrinseci all’edizione della Biennale di Arti Visive in esame, ma di un intento più generale di cui si fa portabandiera l’arte contemporanea. Cosa si cela nella mente e nei sentimenti degli artisti viene poi sviluppato materialmente in un dipinto, con una video installazione, attraverso una performance visiva o mediante un modello scultoreo. La Biennale di Venezia ha da sempre accolto gli sviluppi artistici contemporanei, costituendo a oggi la piattaforma espositiva più acclamata a livello mondiale. Tuttavia, il crescente interesse riguardo le variegata espressioni artistiche globali è una caratteristica per cui le edizioni del 1993 e del 1999, rispettivamente Punti cardinali dell’arte e dAPERTutto, hanno fatto da apripista. La 50. Biennale di Venezia del 2003 si è inserita in questo solco curatoriale: l’interesse è volto al rapporto tra arte contemporanea e globalizzazione.

Col titolo *Sogni e Conflitti. La dittatura dello spettatore*, Francesco Bonami (n. 1955), direttore della Biennale di Arti Visive nella sua cinquantesima edizione, propone un’idea curatoriale che si basa sul confronto-scontro tra conflitti e sogni, tra realtà e utopia. Tra i due poli concettuali altamente diversi l’un l’altro si inserisce l’arte, che ha lo scopo di rendere evidenti (e utopicamente risolvere) le problematiche che si palesano nella società mondiale. Allo spettatore concerne la rielaborazione dei messaggi che gli artisti vogliono trasmettere attraverso le proprie opere. In merito alla globalizzazione, spesso si ha la sensazione di essere sempre vicini l’un l’altro, talvolta con la presunzione di comprendere le diversità in ambito sociale e culturale; in realtà, le differenze esistono e sono caratteristiche della storia di ogni popolo, ragion per cui andrebbe evidenziato positivamente ciò che ci contraddistingue. Nel campo dell’arte, ciò significa presentare diverse risposte ai problemi che accomunano l’umanità a livello globale. Bonami ha sottolineato al riguardo l’importanza dello spazio fisico, unico contorno in cui si può agire concretamente. Difatti, il curatore ha preparato un’edizione ricca di mostre collaterali, eventi e ambienti di scambio; il luogo fisico costituiva il prerequisito fondamentale per la creazione di nuove idee e progetti.

Seppur i Padiglioni Nazionali non abbiano l’obbligo di aderire al tema generale proposto dal direttore della Biennale, il Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese avrebbe dovuto

⁷⁷ Francesco BONAMI, “Ho un sogno”, in: Francesco BONAMI e Maria Luisa FRISA (a cura di), *50. Esposizione Internazionale d’Arte. La Biennale di Venezia. Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore*, catalogo della mostra, Marsilio: Venezia, 2003, p. XXIII.

essere inaugurato nel 2003 inserendosi proprio sul concetto di spazio. Tuttavia, a causa della diffusione dell'epidemia di SARS, le opere non giunsero mai a Venezia e il padiglione non poté essere inaugurato.

L'interesse del governo della RPC alla Biennale di Venezia scaturì dall'esigenza di modificare la percezione internazionale che critici e esperti avevano della produzione artistica cinese. Rispetto a un periodo precedente di mancato interesse riguardo l'importanza e il ruolo sociale dell'arte, il governo della RPC si rese conto che l'immagine proiettata al mondo di ciò che veniva prodotto a livello artistico in Cina era limitata. Difatti, l'immaginario collettivo occidentale sull'arte cinese del tempo era circoscritto principalmente alle correnti del Pop Politico e del Realismo Cinico, considerati stili attraverso i quali gli artisti cinesi esprimevano il proprio dissenso nei confronti della politica della madrepatria. Tuttavia, queste correnti avevano raggiunto l'Europa svincolate dal consenso ufficiale governativo. Era necessario, quindi, offrire una nuova immagine dell'arte prodotta nella Cina continentale, dati anche gli sviluppi e l'apertura economica del Paese al resto del mondo. L'arte figurò come una nuova possibilità di propaganda politica, data anche la crescente fama degli artisti cinesi a livello globale, sempre più spesso invitati a partecipare alle nuove mostre internazionali. È sulla base di tali premesse che la China International Exhibition Agency, incaricata dal Ministero della Cultura della RPC, presentò la domanda di partecipazione ufficiale alla Mostra con l'installazione di un Padiglione Nazionale [**Figura 12**].

Il Ministero della Cultura cinese pubblicò un bando per cui gli artisti avrebbero dovuto indicare un progetto da presentare alla Biennale di Venezia. La scelta spettava a una commissione esperta di critici e storici dell'arte, indicata dal Ministero stesso. Fu indetta una selezione all'apparenza democratica, ma di fatto coordinata dal governo stesso. La Commissione premiò la proposta presentata da Fan Di'An 范迪安 (n. 1955), al tempo Vice Presidente dell'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino, che fu scelto come curatore del Padiglione⁷⁸.

Il tema scelto da Fan Di'An fu quello di “nuova dimora”. Al Padiglione fu dato il titolo di Synthi-Scapes, in cinese *zaojing* 造境, letteralmente “creazione di un ambiente”. Fan Di'An sottolineò l'importanza del concetto di “spazio fisico” proposto da Bonami, dandone però un'interpretazione personale: l'obiettivo era creare un ambiente che potesse riflettere i recenti sviluppi della Cina Popolare. Contemporaneamente, era necessario far luce sul senso di smarrimento psicologico della popolazione e degli artisti, causato dalla crescente urbanizzazione cinese, annessa a un generale processo di globalizzazione. L'accesso alle nuove possibilità offerte dal processo di

⁷⁸ NAYLOR, *The Venice Biennale...*, op. cit., p. 108.

modernizzazione aveva costituito un punto di svolta decisivo per il popolo cinese, che però si era trovato a dover fronteggiare cambiamenti inediti, volti a promuovere la Nazione nel mondo.

Se il sapere occidentale costituisce il mezzo per la modernizzazione del Paese, le tradizioni e la cultura cinese sono la sostanza che permette la sua completa fioritura: la suddetta è un'ideologia propagandata già a partire dalla fine dell'Ottocento, quando il governo cinese si rese conto che gli sviluppi industriali e tecnologici occidentali avevano surclassato la potenza del vecchio impero⁷⁹. Fan Di'An ha reso esplicita tale teoria nel concepimento del Padiglione Nazionale. Pertanto, l'obiettivo della mostra consisteva nel presentare al pubblico internazionale i recenti sviluppi in campo artistico e sociale, allo stesso tempo commemorando l'essenza della tradizione artistica cinese.

Liu Jianhua 刘建华 (n. 1962), Lü Shengzhong 吕胜中 (1952⁸⁰-2022), Yang Fudong 杨福东 (n. 1972⁸¹), Zhan Wang 展望 (n. 1962) e Wang Shu 王澍 (n. 1963) furono i cinque artisti selezionati per la concretizzazione del primo Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese. Escludendo Yang Fudong, artista indipendente residente a Shanghai, il gruppo risultava composto da esponenti ben conosciuti nel mondo artistico cinese, esperti o professori nelle più importanti Accademie d'Arte nazionale, talvolta vicini all'apparato burocratico. Quest'ultimo dettaglio è fondamentale per comprendere l'interesse e il rilievo dati alla produzione artistica, considerata dal governo soprattutto come una possibilità per l'accrescimento del proprio prestigio a livello internazionale.

Nella mente di Fan Di'An il padiglione doveva apparire come un nuovo spazio progettato sulla base del connubio tra urbanizzazione e tradizione. A questo scopo ideò un ambiente percorribile unidirezionalmente, con una lettura indotta dal curatore e proposta allo spettatore, che ricordasse l'ambiente familiare di una casa. A Wang Shu⁸² fu commissionato il progetto dell'entrata del Padiglione Nazionale, intitolato *Reconstruction (Chai zhu jian 拆筑间)* [Figura 13], che avrebbe dovuto ricordare lo stile di un giardino tradizionale. L'opera prevedeva la costruzione di pareti di mattoni perforate, con l'intenzione di emulare l'estetica caratteristica delle aperture e delle finestre dei giardini tradizionali cinesi⁸³. L'architetto ha sottolineato più volte la spontaneità, la praticità e la

⁷⁹ YANG Jisheng, "Da 'la sostanza cinese e il mezzo occidentale' a 'la quinta modernizzazione'", in *Sinosfere. Numero Tre: Quali valori per la modernità cinese*, 2018. <https://sinofere.com/2018/10/01/yang-jisheng-da-il-sapere-cinese-come-sostanza-il-sapere-occidentale-come-mezzo-a-la-quinta-modernizzazione/> (ultimo accesso: 18/01/2023).

⁸⁰ In "Fondo storico La Biennale di Venezia, b. 794, 50. Esposizione Internazionale d'Arte 2003. Paesi senza padiglione (R-Z), fascicolo 1", ASAC, la data di nascita riportata è 04/01/1954.

⁸¹ Ibidem: la data di nascita riportata è 07/10/1971.

⁸² Architetto e professore presso l'Accademia Centrale di Belle Arti di Hangzhou. Insignito nel 2012 del premio Pritzker, il premio più prestigioso che si possa ricevere in campo architettonico.

⁸³ FAN Di'An, "Synthi-scapes" in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 2, No. 2, 2003,

vitalità dei propri lavori: secondo Wang Shu, un edificio non è esclusivamente dato dall'assemblaggio dei diversi materiali, ma è necessaria una sostanza che lo animi, che lo avvicini alla realtà quotidiana del singolo individuo⁸⁴. Le sue sono costruzioni moderne caratterizzate al contempo da un'eredità culturale atta a preservare la specificità architettonica tradizionale (venuta in gran parte meno a causa della modernizzazione). L'ingresso al Padiglione, quindi, rappresentava un chiaro manifesto introduttivo della dualità tra spazio fisico e figurato, tema designato per l'appunto da Fan Di'An.

All'installazione architettonica di Wang Shu seguiva un ambiente concepito come "cucina concettuale". Per *Urban Landscape (Chengshi shanshui 城市山水)*, Zhan Wang [Figura 14] creò delle sculture in acciaio inossidabile, cercando di replicare delle rocce ornamentali, elemento esornativo tipico dei giardini tradizionali cinesi. In questo caso, le rocce rimandavano a un nuovo paesaggio: la città. Messe l'una di fianco all'altra, sembravano far parte di un'imponente catena montuosa. Ai piedi delle "montagne" era stata disposta una moltitudine di oggetti, che, a primo impatto, sembravano avere l'aspetto di grattacieli e case a schiera. I vapori del ghiaccio secco confondevano lo spettatore, immergendolo in uno scenario misterioso. In realtà, guardando attentamente l'opera, era possibile riconoscere nuovi elementi "paesistici" moderni, realizzati con pentole, teiere e utensili da cucina. Chi scrive ritiene che il tentativo dell'artista fosse quello di ricreare un dipinto di paesaggio attraverso una tecnica completamente rivisitata. Corsi d'acqua, alberi e talvolta piccole dimore, elementi emblematici dei dipinti paesaggistici della tradizione artistica cinese, sono stati sostituiti da un tipo di materialità postmoderna. La progressiva alienazione dell'individuo, data dalla crescente urbanizzazione e modernizzazione, fu raccontata attraverso oggetti identici l'un l'altro, conseguenza della produzione industriale di massa. L'uniformità degli oggetti rappresentava una metafora rispetto al senso di smarrimento dell'individuo e delle sue peculiarità. Seppur l'opera possa essere interpretata apparentemente come una critica sulla produzione di massa del XXI secolo, Zhan Wang ha sottolineato come egli in realtà guardasse positivamente al progresso industriale, dichiarandosi incline alla transizione in atto e ai nuovi bisogni sociali. Piuttosto, la critica era volta ai processi di spersonalizzazione dell'individuo. In passato, le rocce ornamentali costituivano una possibilità di riavvicinamento tra natura e *wenren*, rappresentando ciò che restava dell'ambiente naturale al letterato in città. Inserite nei contesti urbani emergenti nei primi anni 2000, invece, esse fungevano da metafora dei nuovi cambiamenti sociali. La capacità di riflettere dell'acciaio inossidabile rivelava l'uniformità della realtà circostante, svelando, nell'opera in esame, la monotonia

pp. 10-16.

⁸⁴ Thorsten BOTZ-BORNSTEIN, "WANG Shu and the Possibilities of Architectural Regionalism in China." in: *Nordic Journal of Architectural Research*, Vol. 21, No 1, 2009, pp. 4-17.

e l'omogeneità del paesaggio. Da ciò scaturiva una dicotomia tra vero e falso, tra realtà e riflesso⁸⁵. Chi scrive ritiene che Zhan Wang possa essere considerato esponente di una tendenza artistica contemporanea cinese che il critico Wu Hung ha teorizzato con la denominazione di "Traduzione". Con essa ci si riferisce a un tipo di linguaggio che mira a un rinnovamento dei materiali utilizzati tradizionalmente in ambito artistico in Cina. Le immagini del passato permangono, ma vengono tradotte in un nuovo linguaggio estetico, caratterizzato da materiali eterogenei che differiscono dai più classici⁸⁶.

A seguire la cucina di questa "nuova dimora", vi era il salotto, nell'immaginario comune considerato uno spazio in cui potersi rilassare. Agli spettatori era proposta la visione di una video installazione (scenografia paragonabile ai momenti di distensione davanti alla televisione), lavoro del regista e fotografo Yang Fudong⁸⁷. L'opera era un'installazione video in tre canali dal titolo *Flutter, Flutter... Jasmine Jasmine (Tianshang tianshang, moli moli 天上天上, 茉莉茉莉)* [Figura 15]. I tre schermi proiettavano scene di vita quotidiana di una giovane coppia residente a Shanghai. *Flutter Flutter... Jasmine Jasmine* è anche il titolo di una canzone romantica: i video illustravano figurativamente il contenuto della canzone. I due giovani si scambiano parole d'amore, promettendosi mutua protezione. La ragazza è convinta che nonostante il trascorrere del tempo, il loro amore resterà immutato. Sebbene il futuro sia un'incognita amara, i due sono certi che il loro sentimento basterà a tenerli uniti. Tra le diverse immagini, la giovane coppia è ripresa spesso sul tetto del loro condominio. A fare da sfondo alla dolcezza dei loro volti innamorati vi sono i maestosi grattacieli e i grandi magazzini della città di Shanghai. La megalopoli evidenzia la contrapposizione tra materialità urbana e intimità di uno spazio privato: l'appartamento in cui vivono. I due giovani rappresentano la fragilità e le aspettative della società postmoderna cinese, incerta rispetto alle incognite che riserva loro l'avvenire: il futuro fa paura, ragion per cui il presente è vissuto su fondamenta traballanti e nel continuo tentativo di consolidare la propria condizione sociale. Infatti, se da un lato le musiche folk e la tenerezza tra i due giovani conducono lo spettatore in uno scenario romantico⁸⁸, dall'altro la città di Shanghai rammenta la durezza della vita e i doveri individuali. Il lavoro di Yang Fudong, premiato l'anno precedente alla Biennale di Shanghai, rimarcava il progredire della modernizzazione cinese.

⁸⁵ KAO Chienhui, "World-making and Mirror Reflection: Zhan Wang's Art in Time and Space, Between Worry and Wandering", in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 7, No 3, 2008, pp. 22-28.

⁸⁶ WU, *Contemporary Chinese Art*, op. cit., pp. 339.

⁸⁷ Artista pechinese considerato a oggi uno tra i maggiori esponenti della video arte in Cina. Si tratta di una corrente artistica che si inserisce dirompentemente nel panorama cinese a partire dall'ultimo decennio del XX secolo. L'importanza della videocamera non si incentra nel suo utilizzo in quanto mezzo di registrazione, ma piuttosto nelle possibilità di espressione e comunicazione (ANDREWS, SHEN, *The Art of Modern China*, op. cit., pp. 274-275).

⁸⁸ WANG, "Officializing the unofficial" ..., op. cit. pp. 108-109; https://www.treccani.it/enciclopedia/yang-fudong_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/.

Da un lato, quindi, c'è la materialità urbana connessa al presente e alla società; dall'altro, l'intimità dell'individuo, ingenuo e talvolta stranito rispetto ai cambiamenti che hanno segnato l'evoluzione sociale ed economica della Cina nei primi anni 2000⁸⁹.

L'allestimento della quarta sala fu affidato all'artista Lü Shengzhong. Il suo progetto iniziale prevedeva un lavoro incentrato sul suo mezzo di elezione, ovvero i ritagli di carta *jianzhi* 剪纸⁹⁰. Si tratta di una forma d'arte folkloristica tradizionale, molto diffusa a livello popolare soprattutto nella sfera femminile. L'artista, particolarmente affascinato dalle molteplici possibilità di utilizzo della carta, presentò inizialmente il progetto per l'installazione dell'opera *Propitious Omen Descending* [Figura 16]: circa 500.000 “omini rossi” (*xiao hong ren* 小红人) appesi al soffitto della sala avrebbero accolto gli spettatori in un ambiente propizio, sulla base del significato culturale che il popolo cinese attribuisce al colore rosso. Gli *xiao hong ren* sono l'elemento peculiare della produzione artistica di Lü Shengzhong, che per la Mostra avrebbe altresì voluto presentare una forma d'arte cinese meno conosciuta dal resto del mondo. La proposta fu rifiutata e i motivi risiedevano essenzialmente nell'accezione occidentale dell'equazione rosso uguale Cina maoista. Come ribadito, il Padiglione Nazionale era nato con lo scopo di fornire alternative alle tendenze artistiche cinesi divenute popolari nel mercato globale pur senza il consenso governativo⁹¹. Pertanto, era necessario distanziarsi da simbologie equivoche. Date queste premesse, il rifiuto della proposta di Lü Shengzhong era prevedibile. Gli fu richiesta, invece, un'installazione il cui protagonista fosse l'inchiostro. L'obiettivo mirava a una resa contemporanea dell'inchiostro, materiale tradizionalmente associato al *guohua*. L'installazione dal titolo *Landscape Study (Shanshui shufang* 山水书房) [Figura 17] consisteva in una serie di librerie, sui cui scaffali erano stati disposti libri di vario genere e in varie lingue. Lo spazio progettato corrispondeva allo studio del “nuovo ambiente”. Viste nell'insieme, le copertine dei libri, dipinte con l'inchiostro, creavano un imponente dipinto di paesaggio: la tradizione cede il passo alla contemporaneità, rappresentata dall'utilizzo innovativo dell'inchiostro e dalla smontabilità del dipinto stesso. Difatti, se avessero voluto, gli spettatori avrebbero potuto afferrare un libro e leggerlo con rilassatezza. La varietà disciplinare e linguistica dei volumi era metafora di una possibile inclusività culturale, quindi della possibilità di reciproca conoscenza e accettazione. Chi scrive ritiene fosse implicita anche una celebrazione della tradizione paesaggistica dei dipinti cinesi e della figura dei pittori-letterati, che spesso si riunivano per visionare le rispettive opere e per scambiarsi consigli a vicenda. Il caso sotto esame comprova l'importanza che l'arte può acquisire e i messaggi che essa può veicolare. Se con *Propitious Omen Descending* il

⁸⁹ WU, *Contemporary Chinese Art*, op. cit., pp. 426-429.

⁹⁰ Ivi, p. 331.

⁹¹ WANG, “Officializing the unofficial” ..., op. cit. pp. 130-132.

significato dell'opera avrebbe potuto essere considerato fuorviante, *Landscape Study*, invece, delineava un messaggio specifico, non fraintendibile, di celebrazione dell'arte cinese nel passato e nel presente⁹².

La sezione finale di questa casa concettuale era occupata dalla camera da letto. Il percorso attraverso il Padiglione trasportava lo spettatore in un ambiente domestico: era quasi come se si fosse tornati a casa dopo una giornata di lavoro, attraversando le diverse stanze per poi andare a dormire. L'allestimento della stanza da letto era un elogio alla porcellana di Jingdezhen 景德镇, tra le più raffinate fabbricazioni di ceramica nella Cina imperiale. L'artista Liu Jianhua dimostrava con il suo lavoro, *Daily and Fragile* (*richang – yisui* 日常 – 易碎) [Figura 18], come le forme e i materiali tradizionali cinesi potessero essere utilizzati nel contesto contemporaneo: da cuscini a orsacchiotti, da bottiglie a stivali, tutto realizzato in porcellana bianca. In tal caso, la camera da letto era un'analogia dello spazio privato, invaso però dal mondo esterno e dai suoi prodotti industriali. L'intimità del singolo era lacerata, paragonata in tutto a un oggetto. Ne derivava una totale alienazione rispetto alla propria esistenza.

L'analisi condotta sul primo Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese, progettato per essere montato alla ricorrenza della cinquantesima edizione della Biennale di Venezia, ha permesso la comprensione di due aspetti: da un lato, gli obiettivi impliciti del governo rispetto alla partecipazione della RPC alla Mostra di Arti Visive di Venezia; dall'altro, le nuove tendenze e possibilità artistiche del panorama cinese nei primi anni 2000. Riguardo al primo punto, è risultata evidente la manipolazione dell'arte come elemento di *soft power*. Le opere esposte trasmettevano un messaggio ben chiaro: la Cina non era lontana, né economicamente né in campo artistico. Le immagini del passato rosso furono soppresse a favore di una visione dell'arte non politicizzata e che possibilmente ispirasse un interessamento culturale. In considerazione al secondo punto, invece, è da annoverare l'importanza riposta nella tradizione, reinterpretata però nel presente: l'innovazione in campo artistico non va necessariamente ricercata nell'arte occidentale, ma è perseguibile nel solco delle proprie tradizioni. I lavori di Wang Shu, Zhan Wang e Yang Fudong dimostravano come fosse possibile utilizzare i nuovi mezzi di espressione artistica (video, performance, fotografia, installazioni) in voga in Occidente, preservando al contempo l'essenza e la tradizione cinese. D'altro canto, *Landscape Study* e *Daily Fragile* erano indicative di un rinnovamento in campo artistico perseguibile nel solco della propria cultura, attraverso quindi l'utilizzo di materiali tradizionali (inchiostro e porcellana)⁹³.

⁹² WU, *Contemporary Chinese Art*, op. cit., pp. 331-332.

⁹³ WU Hung, *Contemporary Chinese Art: A History*, Londra: Thames & Hudson, 2014, p. 310.

Il Padiglione fu accolto positivamente dalla critica internazionale ed è per questo motivo che, sebbene il Padiglione non fosse stato effettivamente eretto a Venezia, molti artisti e critici cinesi concordano nel definire la mostra come la prima partecipazione ufficiale della Repubblica Popolare Cinese alla Mostra veneziana.

Immagini

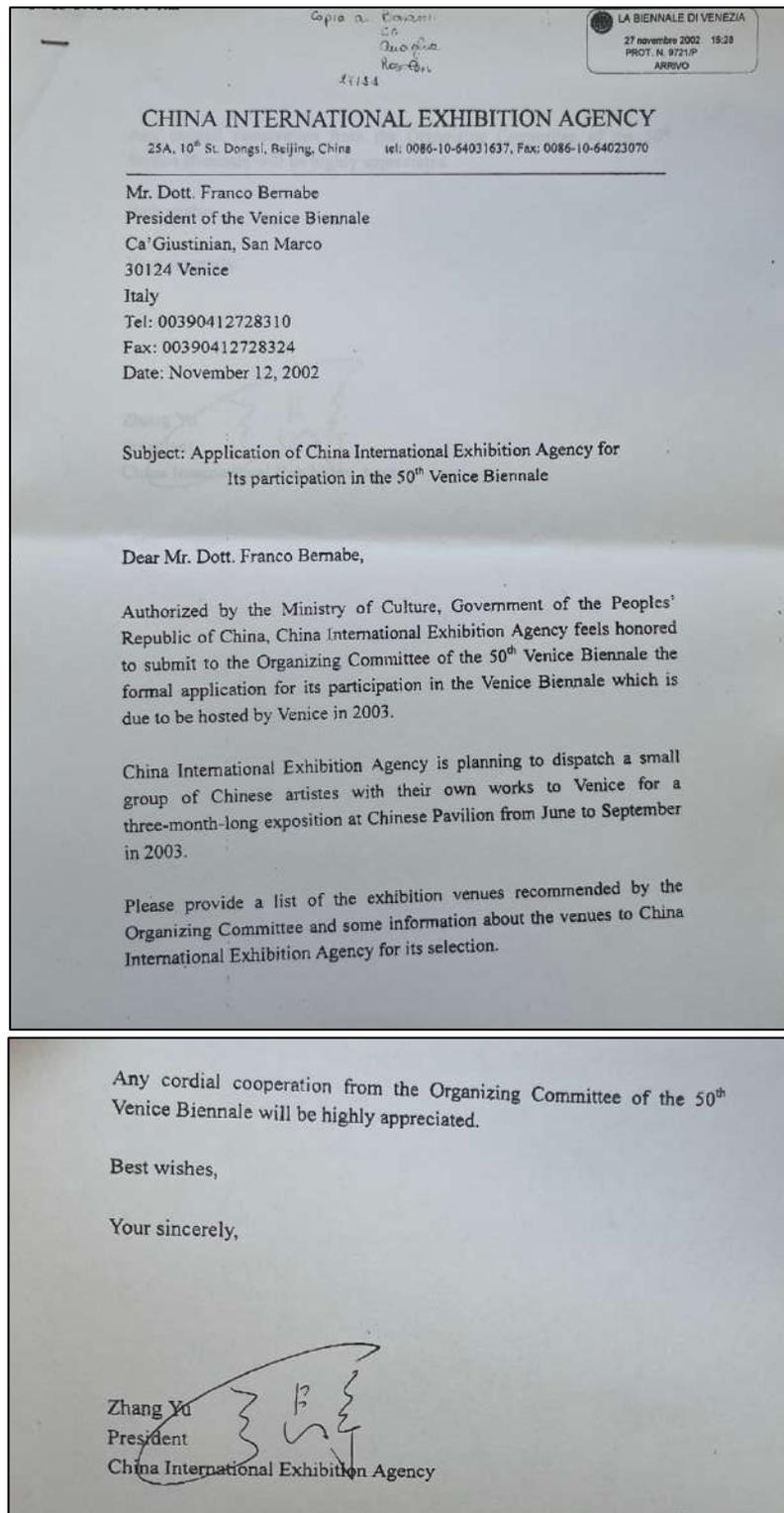


Figura 12: Domanda di partecipazione alla Biennale con l'installazione del Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese, 2002.
Fonte: ASAC, Fondo Storico La Biennale di Venezia, 50. Esposizione Internazionale d'Arte 2003. Incontri preparatori, b. 786/2, fascicolo 4.

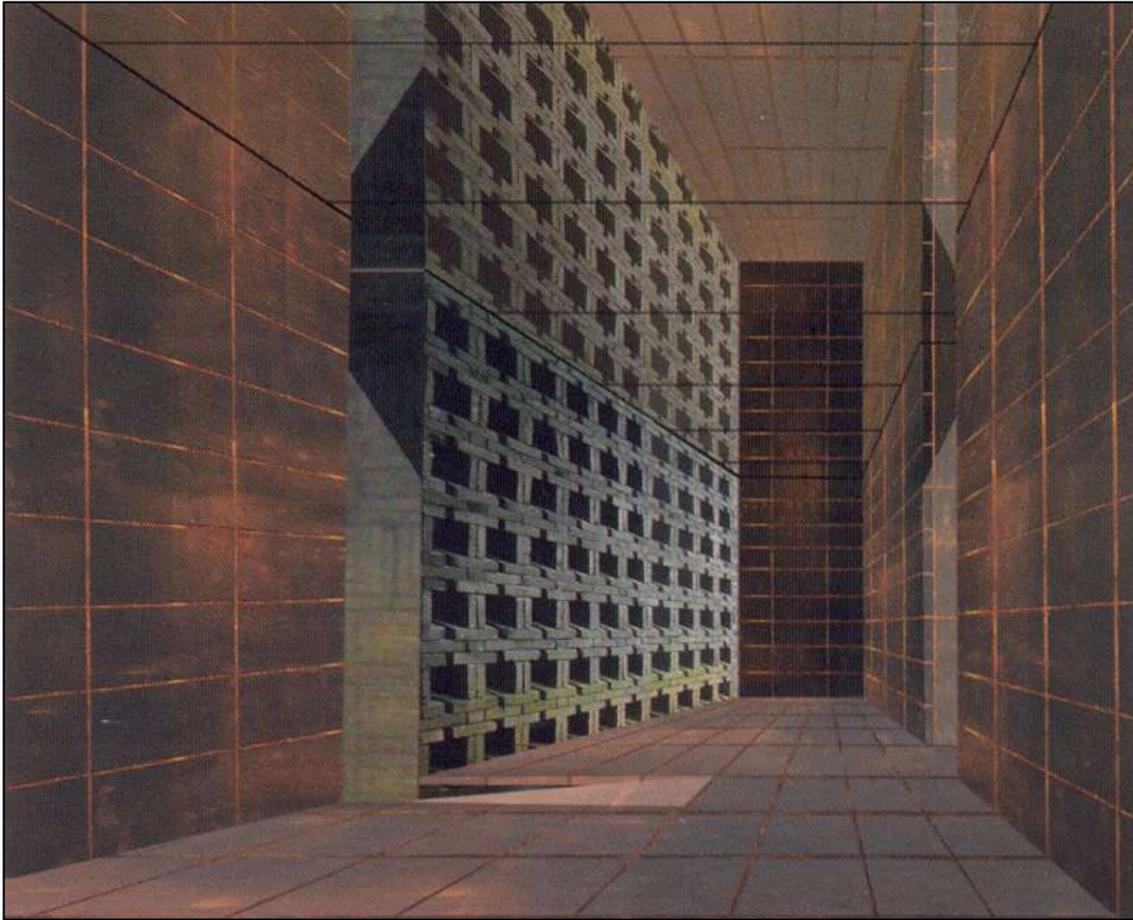


Figura 13: Reconstruction, Wang Shu 王澍, 2003, mattoni grigi, progetto per il Padiglione Cinese.



Figura 14: *Urban Landscape*, Zhan Wang 展望, 2003, oggetti in acciaio inossidabile.



Figura 15: *Flutter, Flutter... Jasmine Jasmine*, Yang Fudong, 2002, video installazione in tre canali, 17'40".

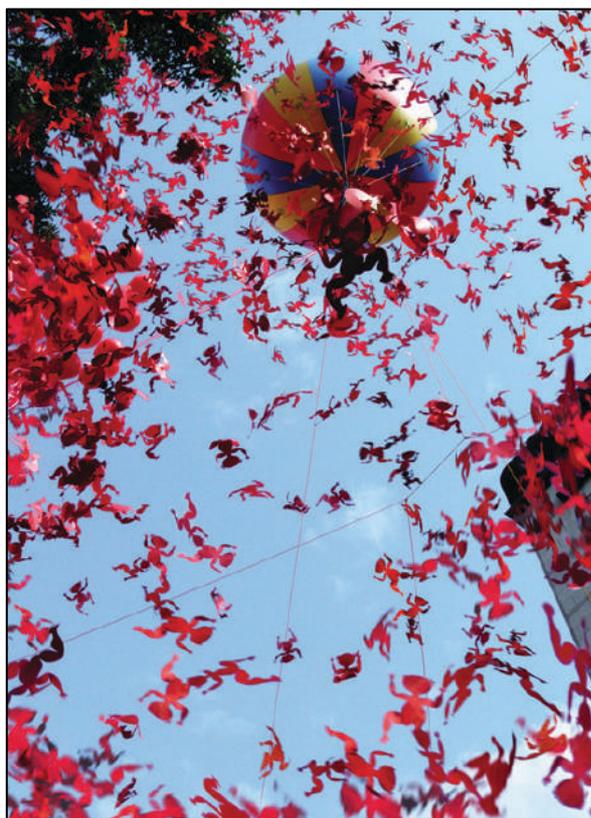


Figura 16: *Propitious Omen Descending*, Lü Shengzhong 吕胜中, 2003, installazione: carta rossa.

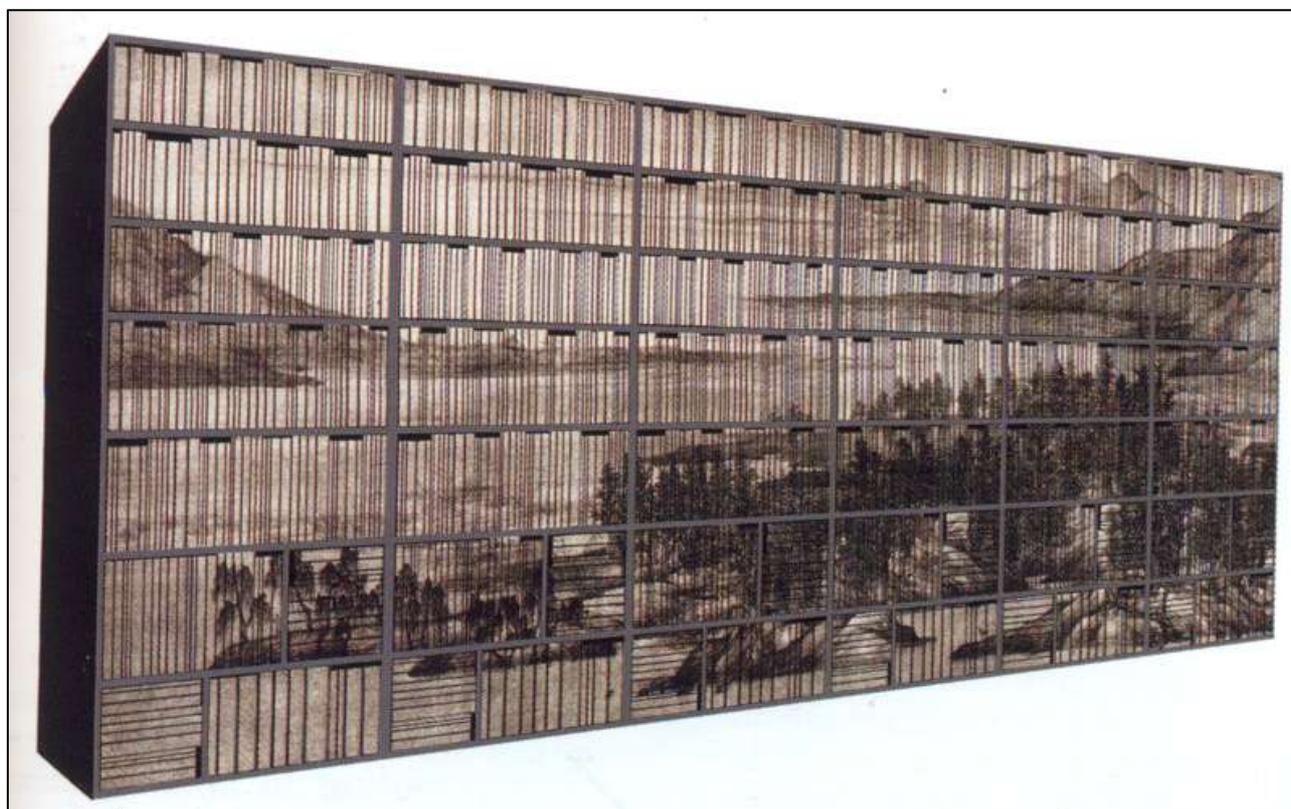


Figura 17: *Landscape Study*, Lü Shengzhong 吕胜中, 2003, installazione: librerie, libri, inchiostro.

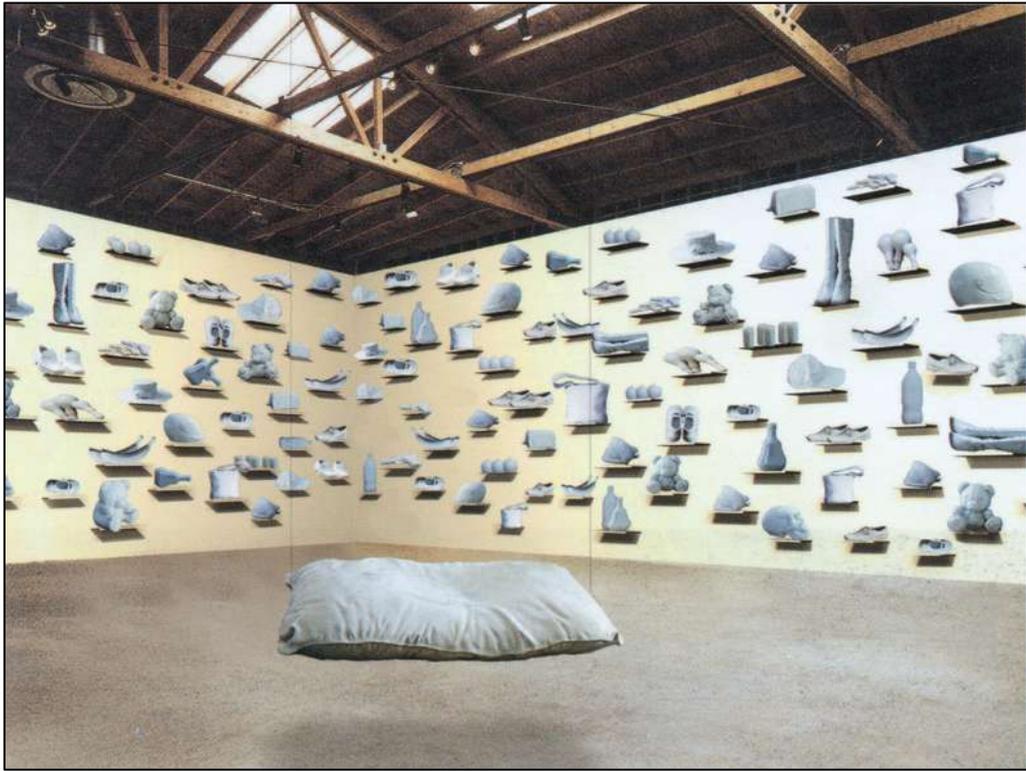


Figura 18: *Daily and Fragile*, Liu Jianhua 刘建华, 2003, installazione: oggetti di ceramica.

Capitolo 4: Virgin Garden: Emersion - 2005

La presidenza della 51. Biennale d'Arte di Venezia (12 Giugno – 6 Novembre 2005) fu affidata a Davide Croff (n. 1947), che ricoprì l'incarico nel triennio 2004-2007⁹⁴. Seppur l'edizione precedente fosse stata ben accolta dai visitatori, molti critici biasimarono la confusione della mostra e la scarsa attenzione curatoriale⁹⁵. Gli intenti dell'economista Croff erano volti a una risoluzione di tali problematiche attraverso una rinnovata forma organizzativa, maggiormente estesa negli spazi veneziani, secondo un modello curatoriale più attuale e conforme alle tendenze artistiche nazionali e internazionali. Se da un lato risultava indispensabile preservare le peculiarità della “vecchia signora dell'arte”, era altresì necessario ricollocare l'immagine e il ruolo della Mostra all'interno di uno scenario mondiale competitivo sempre più dirompente⁹⁶.

La prima svolta innovatrice riguardò la nomina del Direttore del settore di Arti Visive. Per la prima volta nella storia dell'istituzione la scelta non ricadde su un uomo, ma su due donne, María de Corral (n. 1940) e Rosa Martínez (1955). Il programma delle direttrici constava nella realizzazione di due mostre: l'una dal titolo *L'esperienza dell'arte* presso i Giardini sotto la direzione di María de Corral; l'altra, *Sempre più lontano*, con sede all'Arsenale organizzata dalla Martínez. Seppur diverse, le due mostre furono ideate come elementi complementari di un unico progetto: percorrere i labirintici scenari dell'arte contemporanea⁹⁷.

La mostra *L'esperienza dell'arte* nacque sulla base di un tentativo di ristrutturazione culturale rispetto al significato dell'arte. Secondo la curatrice, il valore dell'arte dipende esclusivamente dal connubio artista e opera: essa rappresenta “un atto di resistenza e di libertà che rifiuta qualsiasi pensiero dogmatico”⁹⁸. Le opere esposte avrebbero dovuto essere indicative delle disparate forme espressive palesatesi nel mondo dell'arte a partire dagli anni Settanta. La mostra non figurava come un unicum tematico, ma piuttosto come una possibilità, data allo spettatore, di indagare sui diversi messaggi che gli artisti volevano trasmettere attraverso le proprie opere: la ricerca della verità dell'arte era inquadrata rispetto alle preoccupazioni sociali, all'attualità e alle recenti trasformazioni economiche, culturali e artistiche.

Rosa Martínez ideò la mostra in Arsenale traendo spunto dal titolo di un fumetto del disegnatore veneziano Hugo Pratt, *Sempre un po' più in là*. Così come per *L'esperienza dell'arte*, la

⁹⁴ Enzo DI MARTINO, *La Biennale di Venezia 1895-2013*, Torino: Litho Art New, 2013, p. 120.

⁹⁵ Ivi, p. 118.

⁹⁶ *La Biennale di Venezia. 51. Esposizione Internazionale d'Arte. Sempre un po' più lontano. Guida Breve*, Venezia: Marsilio, 2005, p. 10.

⁹⁷ *La Biennale di Venezia. 51. Esposizione Internazionale d'Arte. L'esperienza dell'arte*, Venezia: Marsilio, 2005, pp. iii-iv.

⁹⁸ Ibidem.

mostra della Martinez tratteggiava un viaggio attraverso la contemporaneità. La storica dell'arte fissò le tappe di tale itinerario ispirandosi proprio al protagonista dei racconti di Pratt, Corto Maltese, il tipico viaggiatore romantico della letteratura occidentale, irrequieto rispetto ai propri sogni e in continua ricerca di nuove avventure. Il vagabondare del personaggio rifletteva quello che era l'intento curatoriale della mostra, ovvero abbattere i limiti spesso contrassegnati dall'agire e dall'ignoranza umana, cercando poi di "analizzare il nuovo concetto di internazionalità e ridisegnare le topografie dell'alterità"⁹⁹. Nella mostra, la coesistenza di differenti scenari (nazionali e internazionali) non costituiva una mera differenziazione/inclusione geografica, ma piuttosto la narrazione di un viaggio attraverso le ansie, le gioie e le inquietudini della società contemporanea, raccontata attraverso le diversità culturali degli artisti.

Nonostante i cambiamenti interni all'organizzazione Biennale, è evidente come la coabitazione e l'inclusione siano temi condivisi dai diversi direttori. Infatti, tuttora uno dei principali obiettivi della Biennale è quello di riuscire a tratteggiare un'immagine completa di tutti gli scenari artistici internazionali. D'altro canto, i limiti spaziali della città, così come la probabilità che i curatori abbiano contatti diretti con scenari artistici già ben stabiliti, rendono alquanto difficile, se non impossibile, tale progetto. Ciò nonostante, la Biennale di David Croff non nacque con tale scopo risolutivo, ma piuttosto come un'indagine sul futuro¹⁰⁰.

Fu grazie al forte supporto del presidente, molto vicino agli sviluppi economici internazionali, che la Repubblica Popolare Cinese partecipò alla Biennale con un suo Padiglione Nazionale. La curiosità internazionale rispetto alla sempre maggiore crescita economica della Nazione cinese sfociò progressivamente in un crescente interesse rispetto alla sua cultura e tradizioni. Inoltre, dato il successo della mostra che avrebbe dovuto essere esposta alla Biennale nel 2003, inaugurata soltanto in madrepatria a causa della diffusione dell'epidemia di SARS, Croff ritenne fondamentale la partecipazione della Cina, i cui scopi prefiguravano il tentativo di offrire al mondo una nuova parvenza artistica di sé¹⁰¹.

A distanza di quasi cento anni dall'inaugurazione del primo Padiglione Nazionale della Mostra veneziana, il 2005 segnava ufficialmente l'ingresso dell'arte contemporanea cinese nel contesto Biennale. Il Ministero della Cultura cinese scelse Fan Di'An come commissario responsabile dell'inaugurazione del padiglione. In particolar modo dal 2003, grazie al ruolo curatoriale affidatogli

⁹⁹ *La Biennale di Venezia. 51. Esposizione Internazionale d'Arte. Sempre un po' più lontano*, Venezia: Marsilio, 2005, pp. iii-iv.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. i-ii.

¹⁰¹ *La Biennale di Venezia. 51. Esposizione Internazionale d'Arte. Partecipazioni nazionali*. Venezia: Marsilio, pp. 106-107.

per l'organizzazione del Padiglione Nazionale nella 50. Biennale d'Arti Visive, la sua figura si era notevolmente imposta nel panorama artistico nazionale. Il supporto governativo lo rese in quegli anni il portabandiera ufficiale dell'arte contemporanea cinese¹⁰².

Come commissario, Fan Di'An decise di affidare il ruolo di curatore del padiglione a Cai Guo-Qiang 蔡国强 (n. 1957), artista cinese di fama mondiale, vincitore del Leone d'oro a Venezia nel 1999 con l'installazione *Venice's rent collection courtyard*. A oggi, egli è conosciuto soprattutto per i suoi lavori con i fuochi d'artificio: ne sono un esempio gli spettacoli pirotecnici realizzati per le cerimonie di apertura e di chiusura delle Olimpiadi di Pechino del 2008 e del 2022¹⁰³.

Il luogo che la Biennale aveva indicato per l'inaugurazione del padiglione era un'area situata nella parte posteriore dell'Arsenale di Venezia. Nello specifico, lo spazio includeva il Deposito delle Cisterne, che in passato era stato utilizzato come magazzino di carburante, e il giardino adiacente, il Giardino delle Vergini. La mostra fu progettata tenendo conto di entrambi gli spazi, interno ed esterno.

Il titolo scelto per la mostra fu Virgin Garden: Emersion (*Chunü yuan: fuxian* 处女园: 浮现), come omaggio allo spazio in cui il padiglione sarebbe stato organizzato. Gli artisti chiamati a partecipare furono Xu Zhen 徐震 (n. 1977), Liu Wei 刘韡 (n. 1972), Zhang Yonghe 张永和 (n. 1956; conosciuto maggiormente col nome traslitterato secondo il sistema Wide-Giles, Yung Ho Chang), Sun Yuan 孙原 (n. 1972), Peng Yu 彭禹 (n.1974) e Wang Qiheng 王其亨 (n. 1947)¹⁰⁴.

Lo spettatore poteva accedere all'interno del Magazzino delle Cisterne da due ingressi. La prima entrata conduceva a un corridoio buio, ai cui lati erano collocate vecchie cisterne arrugginite¹⁰⁵. Sui serbatoi erano stati montati degli schermi, sui quali veniva proiettato il lavoro di Xu Zhen, *Shout* (*Han* 喊) [Figura 19]. A oggi considerato un'importante figura nel panorama artistico mondiale¹⁰⁶, l'artista ha affermato di aver registrato i video nelle strade affollate di Shanghai¹⁰⁷. Nei video, folle di persone ignote camminavano tra le strade della città. La tranquillità della folla veniva interrotta dalle urla improvvise dell'artista, a cui seguivano le reazioni sconcertate dei passanti. L'artista ha ribadito come il significato del suo lavoro riguardasse l'importanza dell'individualismo¹⁰⁸. Nel

¹⁰² WANG, "Officializing the unofficial" ..., op. cit., p. 122.

¹⁰³ <https://caiguoqiang.com>.

¹⁰⁴ Susan KENDZULAK, "Chinese Artists at the 51st Venice Biennale", in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 4, N. 3, 2005, pp. 6-10.

¹⁰⁵ I serbatoi presenti nel Deposito delle Cisterne rappresentavano la testimonianza storica e culturale dell'Arsenale. Furono spostati dal Deposito soltanto nel 2013.

¹⁰⁶ <https://artfacts.net/artist/xu-zhen/9701>.

¹⁰⁷ Michelle MCCOY "An Interview with Xu Zhen" in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 4, N. 3, 2005, pp. 39-42.

¹⁰⁸ Ibidem.

catalogo della Biennale, Fan Di'An ha sottolineato come le reazioni dei passanti costituissero “la risposta psicologica dell'uomo a stimoli fugaci e casuali”¹⁰⁹, quindi lo scontro/incontro tra l'individuo e la società (ritorna il tema di spazio pubblico e privato del padiglione cinese del 2003). Inoltre, chi scrive ritiene che l'opera fosse indicativa del fenomeno dell'alienazione dell'individuo nelle nuove megalopoli. Lo spettatore non conosce nulla della folla ripresa, i video gli consentono esclusivamente di percepire voci accavallate tra di loro. Sembra quasi che gli schermi fossero uno specchio: l'immagine dell'anonimo cittadino di Shanghai era riflessa in quella dello spettatore della mostra, che era lì soltanto di passaggio, uno tra tanti, senza un volto e probabilmente vittima di un sistema che ha determinato il processo di straniamento del singolo individuo in una società ormai spersonalizzata.

Nel secondo corridoio, del tutto opposto rispetto al primo ingresso, era stata montata l'installazione luminosa dell'artista Liu Wei, intitolata *Star (Guang 光)* [Figura 20]. Al passaggio dello spettatore si attivavano i sensori di movimento che erano stati montati lungo le pareti. Tutt'a un tratto, lo spettatore era colpito da luci abbaglianti, che lo accompagnavano fino al Giardino delle Vergini. La sensazione era di sfilare su un *red carpet*¹¹⁰. L'installazione di Liu Wei può essere interpretata come l'allegoria dell'ascesa cinese a livello globale. Difatti, tra gli obiettivi della Repubblica Popolare Cinese vi era quello di riuscire a ottenere il più presto possibile una posizione di forte rilievo economico e culturale a livello internazionale. La prima partecipazione ufficiale della Cina alla Biennale di Venezia manifestava tale volontà: i riflettori erano puntanti sulla Nazione.

Se la sezione *indoor* del padiglione figurava come un sovraccarico sensoriale, il Giardino delle Vergini permetteva allo spettatore di rilassarsi. Per Cai Guo-Qiang, il giardino avrebbe dovuto evocare un luogo paradisiaco che potesse trasmettere tranquillità. Per ottenere questa sensazione, l'architetto Zhang Yonghe costruì un'installazione *site-specific* in bambù, *Bamboo Shoots (Zhu Tiao 竹跳)* [Figura 21]. La struttura fu realizzata con un particolare tipo di bambù, prodotto nel sud della Cina e utilizzato di solito per la fabbricazione di utensili domestici. Essa era composta da una serie di archi legati l'un l'altro con fili d'acciaio e corde di canapa. Il risultato fu una sorta di pergola aperta. Sedioline e scalini montati attorno la struttura o al suo “interno” permettevano agli spettatori di riposarsi e di immergersi nella quiete del paesaggio. Pertanto, l'installazione aveva anche un valore pratico, oltre che estetico¹¹¹. È importante notare come l'artista avesse voluto elogiare la tradizione cinese, rappresentata in questo caso dal bambù. Inoltre, per la progettazione dell'edificio, l'artista ha

¹⁰⁹ *La Biennale di Venezia [...] Partecipazioni nazionali*, op. cit., p. 106.

¹¹⁰ Felix SCHÖBER, “China's spectacular Emersion versus the spectres of bureaucracy looming in Taiwan, the Singaporean art of deconstructing national symbols, wordless dialogue from Hong Kong or greater China at the 2005 Venice Biennale” in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 4, N. 3, 2005, pp. 22-26.

¹¹¹ *Ibidem*.

affermato di essersi ispirato ai giardini tradizionali cinesi, nei quali aperture e scorci erano particolarmente valorizzati. Il titolo dell'opera è indicativo del significato dell'installazione. *Zhu Tiao* 竹跳 è stato tradotto in inglese con *Bamboo Shoots* (“germogli di bambù”). Analizzando il carattere *tiao* 跳, oltre al significato di “salto”, il dizionario cinese Zdic riporta anche l'accezione di “emergere”¹¹². La resa in inglese risulta pertanto efficace, in quanto descrive figurativamente dei germogli, quindi una nuova nascita. L'immagine evocata è quella di un Paese che sta emergendo pian piano, esprimendo a pieno la sua vitalità¹¹³. Complessivamente, l'installazione trasmetteva un senso di maestosità ed era percepita come il frutto di un lavoro certosino: difatti, era stata realizzata artigianalmente e non attraverso le allora recenti tecnologie di stampa 3D.

Sun Yuan e Peng Yu¹¹⁴ presentarono all'inaugurazione del padiglione l'installazione *Farmer Du Wenda's Flying Saucer* (*Nongmin Du Wenda de feidie* 农民杜文达的飞碟) [Figura 22]. Essa consisteva in tre dischi volanti artigianali di acciaio e alluminio. L'opera non era stata sviluppata dagli artisti, ma era stata costruita da alcuni contadini originari della provincia Anhui in Cina¹¹⁵. L' UFO principale, alto tre metri e con un diametro di sei, avrebbe dovuto innalzarsi in cielo per tre metri; per lo meno questo era ciò che desideravano i contadini. In realtà, il disco volante non prese mai il volo a causa di un problema tecnico. Seppur apparentemente l'opera avesse soltanto una funzione pratica, gli artisti hanno sottolineato come per loro il suo valore fosse legato alla sua storia e alle aspirazioni dei contadini. Difatti, come nel caso di *Bambo Shoots*, “Il disco volante del contadino Du Wenda” era un manufatto dell'artigianato cinese locale. Esso era indicativo delle ambizioni dei contadini cinesi, nello specifico della possibilità di raggiungere uno status (e un potere) che in passato era stato loro negato. Al riguardo, le possibilità economiche e sociali sostenute dall'esecutivo Hu Jintao – Wen Jiabao, nonché l'apertura alla globalizzazione, garantivano nuove basi da cui ripartire e nuovi ideali a cui ambire: anche un semplice contadino avrebbe potuto riscrivere il proprio futuro sulla base dei propri sogni e desideri¹¹⁶.

¹¹² <https://www.zdic.net/hans/%E8%B7%B3>.

¹¹³ WANG Nanming 王南溟, *Weinisi Zhongguoguan yu guojia yishu de fangxiang* 威尼斯中国馆与国家艺术的方向 (Il Padiglione della Repubblica Popolare Cinese a Venezia e la direzione dell'arte nazionale), *Oriental Art*, 2005, pp. 64-68.
https://oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2005&filename=DFYS200509019&uniplatform=OVERSEA&v=9QLSwn4pXmiL_6-xarnDSsTEFzkRApyNcnUbhbK-zSJTmfermVdltVn2eXQApkW4.

¹¹⁴ Tra i più importanti esponenti dell'arte sperimentale cinese e nello specifico della Shock Art.

¹¹⁵ KENDZULAK, “Chinese Artists...”, op. cit., p. 7.

¹¹⁶ Michelle MCCOY, “An Interview with Cai Guoqiang, Curator of the China Pavilion, Virgin Garden: Emersion”, in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 4, N. 3, 2005, p. 37.

La visita al padiglione si concludeva con la proiezione di un video di Wang Qiheng, intitolata *Fengshui Project for Venice Biennale (Weinisi Shuangnianzhan de fengshui 威尼斯双年展的风水)* [Figura 23], in cui l'artista spiegava l'indagine da egli stesso condotta rispetto all'organizzazione degli spazi della città di Venezia e dei padiglioni nazionali della Mostra. Nel video, egli chiariva come avesse analizzato il territorio urbano sulla base degli equilibri di *yin* e *yang* secondo le teorie del *fengshui*, antica arte geomantica taoista¹¹⁷. Lo scopo della ricerca era stato quello di individuare per le edizioni successive della Biennale il luogo più adatto per la costruzione di un padiglione nazionale permanente (che poi, per questioni logistiche, coinciderà con il Giardino delle Vergini e col Magazzino delle Cisterne). Il lavoro rappresentava un dialogo interculturale con gli altri Paesi, nonché una narrazione alternativa della città di Venezia e dell'essenza dei padiglioni nazionali, secondo un punto di vista tipicamente cinese.

Concluderei evidenziando come le singole parole del titolo della mostra, *Virgin, Garden* ed *Emersion*, siano esplicative di tre specifiche tematiche. Rispettivamente, *Virgin* indicava il debutto di un Paese che partecipava ufficialmente per la prima volta alla Biennale di Venezia con un proprio padiglione nazionale, quindi il tentativo di mostrare al mondo le novità in campo artistico. In secondo luogo, *Garden*: il Giardino delle Vergini era stato allestito per presentare parte della tradizione artistica cinese, nella speranza di infondere un senso di serenità e vicinanza all'arte nazionale. Infine, il concetto di "emergere", rappresentato figurativamente attraverso un bocciolo. In tal senso, la mostra poteva essere considerata come il punto di partenza per l'ascesa della Repubblica Popolare Cinese a livello mondiale.

Chi scrive ritiene che lo scopo curatoriale generale fosse quello di presentare una Nazione in evoluzione, distante dalle rappresentazioni stereotipizzate del passato. Seppur Cai Guoqiang abbia affermato che le sue scelte non fossero state coordinate dai voleri del governo cinese¹¹⁸, tuttavia, è possibile notare come vi fossero impliciti obiettivi politici. Lo stesso Fan Di'An ha ribadito che lo scopo della mostra dovesse essere quello di ricollocare il ruolo dell'arte cinese e l'influenza della Cina nel contesto internazionale¹¹⁹. Joe Martin Hill, al tempo assistente del famoso curatore e critico Robert Storr (n. 1949 ; direttore della Biennale di Arti Visive nel 2007), ha criticato la riuscita del progetto, evidenziando come fosse stata rivolta maggiore attenzione alla stampa e alla promozione

¹¹⁷ Giorgio COLOMBO, "Pittori cinesi alle Biennali di Venezia", in: Simona CAPPELLARI, Giorgio COLOMBO (a cura di), *Quaderni del premio letterario Giuseppe Acerbi. Letterature cinesi*, Asola: Gilgamesh Edizioni, 2015, p. 80.

¹¹⁸ MCCOY, "An Interview with Cai Guoqiang...", op. cit., pp. 36-38.

¹¹⁹ Ibidem.

della mostra, piuttosto che alle forme di produzione artistica in sé. A suo avviso, al padiglione mancava il senso di grande spettacolo rappresentativo che era stato promesso dal curatore.

Chi scrive ritiene che il padiglione trasmettesse l'immagine di un Paese dinamico, sia per quanto riguarda la varietà della produzione artistica contemporanea, che per la sua evoluzione economica e culturale. Riguardo al primo punto, infatti, i lavori esposti erano il prodotto di tecniche all'avanguardia, seppur fossero comunque legati a valori tradizionali; per quanto riguarda il secondo, la partecipazione cinese a una mostra di cotanto rilievo internazionale, quale la Biennale di Venezia, procurò alla Nazione una vasta risonanza nei contesti giornalistici locali e mondiali¹²⁰. Pertanto, è possibile affermare che il ruolo dell'arte come elemento politico di *soft power* è evidente.

¹²⁰ Il quotidiano New York Times ha dedicato un articolo alla partecipazione della RPC alla Biennale di Venezia: <https://www.nytimes.com/2005/06/11/arts/design/feng-shui-in-venice-china-lands-at-biennale.html>.

Immagini



Figura 19: *Shout*, Xu Zhen 徐震, 2005, installazione video



Figura 20: Star, Liu Wei 刘韡, 2005, installazione multimediale: macchine fotografiche digitali, segnalatori di movimento.

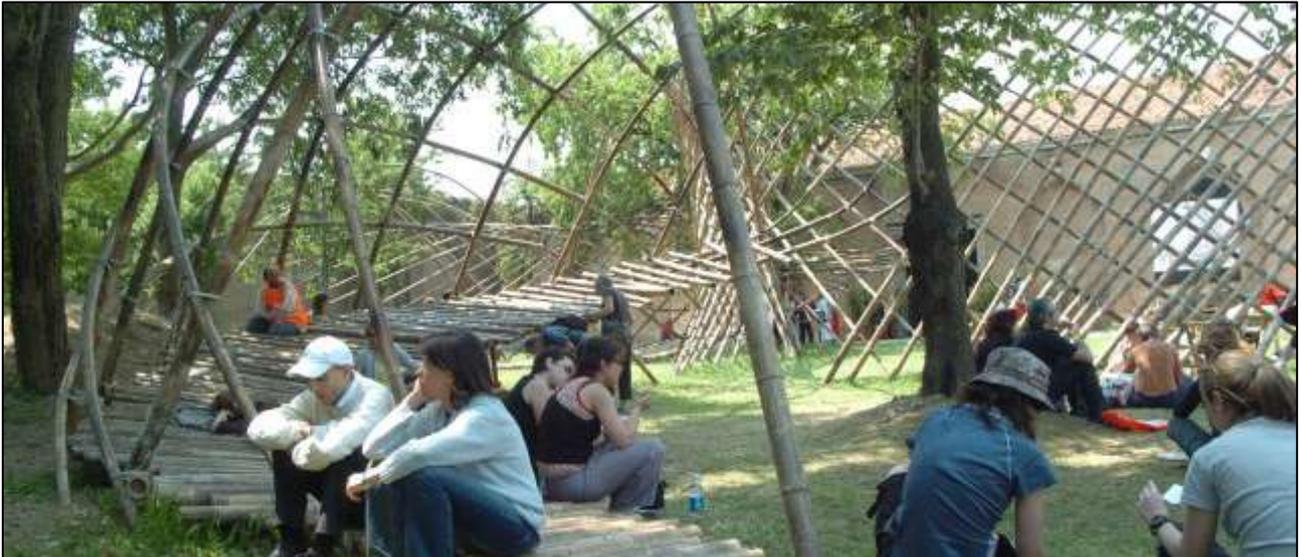


Figura 21: *Bamboo Shoots*, Zhang Yonghe 张永和, 2005, installazione *site-specific*: bambù, fil di ferro galvanizzato, corda di canapa, tubo di ferro.



Figura 22: *Farmer Du Wenda's Flying Saucer*, Sun Yun 孙原 e Peng Yu 彭禹, 2005, installazione



Figura 23: Fengshui Project for Venice Biennale, Wang Qiheng 王其亨, 2005, installazione video

Capitolo 5: Everyday Miracles – 2007

“La storia dell’arte è una trama di epifanie intessuta da molte mani”¹²¹.

È con questa affermazione che Robert Storr (n. 1949), curatore della sezione di Arti Visive della Biennale di Venezia nel 2007, ha espresso i propri intenti curatoriali per l’organizzazione della 52. Esposizione Internazionale d’Arte. Davide Croff, dal 2004 direttore della Fondazione La Biennale di Venezia, ha specificato come tra gli obiettivi principali della Mostra vi fosse quello di interessare un’ampia e differenziata rete culturale¹²². Storr aveva intenzione di organizzare un’edizione che mettesse in mostra la diversità e la complessità dell’arte contemporanea in un contesto globale. Egli selezionò opere che a suo avviso avrebbero indotto a una riflessione sulle questioni sociali, politiche e culturali del nostro tempo e che avrebbero incoraggiato gli spettatori a guardare in modo critico la realtà circostante. Per raggiungere questo obiettivo, Storr organizzò la mostra sviluppando tre tematiche: la visione dell’artista come pensatore, il ruolo dello spettatore nella creazione del significato dell’opera e il rapporto tra arte e società. Col titolo della Mostra, *Pensa con i sensi, senti con la mente*. L’arte al presente, il curatore desiderava rivendicare il valore e l’efficienza dell’arte nel presente. Secondo Storr, infatti, l’arte non ha lo scopo di risolvere le problematiche politiche, economiche o culturali, ma di renderle evidenti e permetterne una più profonda comprensione¹²³. La Biennale sarebbe dovuta apparire come un sistema policentrico, il cui valore era costituito dalla somma dei singoli elementi: nuove partecipazioni nazionali (Turchia), rappresentazioni culturali inedite (continente africano), l’idea di un pubblico eterogeneo e la promozione del principio di uguaglianza erano i cardini di questo sistema.

Dopo il successo della partecipazione della Repubblica Popolare Cinese alla Biennale nel 2005, il Ministero della Cultura della Repubblica Popolare Cinese indicò il China Arts & Entertainment Group (CAEG, *Zhongguo duiwai wenhua jituan youxian gongsi* 中国对外文化集团有限公司) come commissario responsabile dell’organizzazione del padiglione nazionale. Si tratta di un ente culturale fondato nel 2004, guidato dal Ministero della Cultura e supervisionato dal Ministero delle Finanze. Esso nacque sulla base dell’accorpamento della China Performing Arts Agency e della China International Exhibition Agency (quest’ultima ente coordinatore dei lavori per l’inaugurazione del padiglione cinese nel 2003). Il CAEG è a oggi la principale istituzione ufficiale per la promozione dell’arte cinese e degli scambi culturali del Paese col resto del mondo¹²⁴.

¹²¹ *La Biennale di Venezia. 52. Esposizione Internazionale d’Arte. Pensa con i sensi, senti con la mente. L’arte al presente*, Venezia: Marsilio, 2007, p. iii.

¹²² Ivi, p. ii.

¹²³ Ivi, pp. ix-x.

¹²⁴ <http://www.caeg.cn/whjtgs/ppxm/201708/d11e12dbe8cd46f8a74d6fd7410a8536.shtml>.

La scelta del curatore ricadde su uno dei più influenti critici cinesi a livello internazionale, Hou Hanru 侯瀚如 (n. 1963). Il critico cinese aveva già precedentemente partecipato alla Biennale, come commissario del Padiglione della Francia nel 1999 e come curatore della mostra *Zona d'urgenza / Z.O.U.* nel 2003¹²⁵. Date le sue esperienze di vita e di lavoro al di fuori della Cina, Hou Hanru decise di sviluppare la mostra attorno a un tema non necessariamente nazionale, ma che potesse indurre a una riflessione sul concetto di alterità¹²⁶.

Hou Hanru selezionò quattro artiste per rappresentare la produzione cinese contemporanea in quella specifica edizione della Biennale. Il quartetto era formato da donne nate in periodi storici diversi l'un l'altro, con stili e teorie differenti. Con questa scelta, Hou Hanru intendeva proporre una risoluzione rispetto alla mancata rappresentazione della donna nei contesti artistici e sociali cinesi e internazionali. Nel catalogo della Biennale, Hou Hanru ha precisato come la modernizzazione cinese e i suoi prodotti culturali fossero il risultato della natura androcentrica della società cinese¹²⁷. A quest'ultima, egli attribuiva un'ossessione per la quantità e per la crescita, nonché un perenne orientamento verso l'acquisizione di potenza – elementi, secondo il critico, tradizionalmente ascritti alla mascolinità. D'altro canto, invece, dai processi di modernizzazione e industrializzazione era stata esclusa la voce delle donne. Sulla base di questa riflessione, il padiglione costituiva un punto di partenza per evidenziare la necessità e l'urgenza di un nuovo modello rappresentativo che tenesse conto della posizione della donna all'interno dei nuovi contesti sociali. Come curatore del Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese, dal titolo *Everyday Miracles (Richang qiji 日常奇迹)*, Hou Hanru intendeva mostrare come dalla semplice naturalezza della quotidianità possano delinearsi stupefacenti rivelazioni.

Le artiste selezionate furono Shen Yuan 沈远 (n. 1959), Yin Xiuzhen 尹秀珍 (n. 1963), Kan Xuan 阚萱 (n. 1972) e Cao Fei 曹斐 (n. 1978), quattro donne formatesi in quattro contesti e periodi differenti. Il Giardino delle Vergini e il Magazzino delle Cisterne furono confermati come sede del Padiglione.

Con l'installazione *Le première voyage (Chu ci lüxing 初次旅行)* [Figura 24] nel Giardino delle Vergini, l'artista Shen Yuan¹²⁸ presentava un lavoro *site-specific*: biberon e ciucciotti giganti, alcuni bianchi, altri azzurri, erano stati montati dall'artista e dai suoi collaboratori all'interno del giardino.

¹²⁵ <https://www.tribune.com/author/houhanru/>.

¹²⁶ Wenny TEO, "52nd Venice Biennale" in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 6, N. 3, 2007, p. 26.

¹²⁷ *La Biennale di Venezia. 52. Esposizione Internazionale d'Arte. Pensa con i sensi, senti con la mente. L'arte al presente, Partecipazioni Nazionali*, Venezia: Marsilio, 2007, p. 122.

¹²⁸ Nata in Cina e poi espatriata a Parigi.

All'interno di uno dei biberon era stato installato uno schermo, sul quale venivano proiettati video che documentavano i processi di migrazione e di adattamento dei bambini cinesi adottati in Occidente. Shen Yuan ha affermato che lo scopo dell'opera fosse quello di rendere evidenti le difficoltà dei processi di dislocamento e di assimilazione culturale, quindi le difficoltà di crescere in un contesto diverso rispetto a quello nativo¹²⁹. Sebbene la globalizzazione abbia prodotto una forma di identità transculturale, tuttavia, spesso è evidente come la società accentui le differenze tra individui¹³⁰. I biberon rimandavano figurativamente all'immagine di un bebè, quindi, in tal caso, alla mancata possibilità di allattamento materno e al processo di adozione e allontanamento. L'opera era ispirata all'esperienza personale dell'artista: Shen Yuan, difatti, si trasferì a Parigi nel 1990, dopo il massacro di piazza Tian'anmen. Nonostante il tentativo di trasmettere un forte messaggio, chi scrive condivide l'opinione che la curatrice Wenny Teo ha espresso nel suo articolo in *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Volume 6, Numero 3, secondo cui l'installazione mancava di una simbologia che esprimesse concretamente gli intenti dell'artista e che permettesse, quindi, di comprendere l'opera e di empatizzare con essa¹³¹.

All'interno del Magazzino delle Cisterne, Yin Xiuzhen presentò un'installazione *site-specific*, intitolata *Arsenal Weapons (Wuqi 武器)* [Figura 25], che consisteva in missili sospesi al soffitto realizzati con oggetti di uso comune – vestiti, stoffe, coltelli e utensili da cucina. I diversi materiali erano tenuti insieme da un rivestimento esterno realizzato con tessuti colorati. I numerosissimi missili sospesi evocavano uno scenario sinistro: la sensazione di pericolo imminente era rappresentativa di un grave aspetto dei recenti processi di industrializzazione, ovvero la crescente produzione di armi¹³². Con *Arsenal Weapons*, Yin Xiuzhen intendeva proporre una riflessione psicologica sul valore identitario del singolo individuo: in tal caso, l'alienazione dell'individuo si manifestava nell'impossibilità di fronteggiare le minacce della nuova società. Nonostante ciò, ritengo che l'artista volesse lanciare un messaggio di speranza. Difatti, la morbidezza e i colori dei tessuti con cui i missili erano stati realizzati smorzavano la percezione che vi fosse una minaccia imminente. In aggiunta, l'installazione fungeva anche da spunto di riflessione rispetto ai contrasti intrinseci al binarismo di genere nella società. I missili, data la loro forma fallocentrica e in quanto simboli dei rapporti di

¹²⁹ HOU Hanru, "Everyday Miracles: Four Women Artists. The Chinese Pavilion at the 52nd Venice Biennale" in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 6, N. 2, 2007, p. 10.

¹³⁰ Rosalind SILVESTER. "Art and Motion: Shen Yuan's Transcultural Aesthetics", in: *Modern Languages Open*, N. 1, 2019, pp. 3-4, <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.232>.

¹³¹ TEO, "52nd Venice Biennale"..., op. cit., p. 27.

¹³² HOU, "Everyday Miracles" ..., op. cit., p. 11.

potere e di controllo, alludevano a ciò che è socialmente definito “maschile”; i tessuti, la morbidezza e l’utilizzo di oggetti domestici rimandavano invece a una sfera maggiormente “femminile”¹³³.

Restando all’interno del padiglione, era possibile visionare le proiezioni di alcuni dei video più significativi di Kan Xuan. Gli schermi su cui essi furono proiettati erano piuttosto piccoli, non facilmente individuabili e spesso nascosti tra le vecchie taniche presenti all’interno del Magazzino. Gli spettatori avrebbero potuto raggiungere gli schermi seguendo le luci e i suoni dai video emessi. L’effetto auspicato dall’artista era quello di trasformare il padiglione in un percorso labirintico e misterioso¹³⁴. I video proiettavano esperienze di vita quotidiana, gesti brevi e minimalisti e azioni in *loop*. A fare da protagonisti erano: oggetti o alimenti ordinari, quali monete, capelli, latte, come nel caso di *Object (Wuti 物体)* [Figura 26]; un cachi, palpeggiato dalle mani dell’artista e metafora di un desiderio sessuale, nel video *Parsimmon (Shizi 柿子)* [Figura 27]; la stessa Kan Xuan che corre in un tunnel interminabile urlando ripetutamente il suo stesso nome, in *Kan-Xuan-Ai!* (鬲萱, 哎!) [Figura 28]. Di primo acchito, gli scenari descritti potrebbero essere considerati banali e privi di significato. Tuttavia, alla luce della bibliografia esaminata è invece possibile dedurre che l’artista desiderasse creare immagini spirituali, in grado di tessere una relazione armoniosa tra il singolo e il mondo che lo circonda¹³⁵. Formatasi inizialmente in pittura tradizionale, Kan Xuan riteneva che un prodotto artistico non dovesse avere un puro valore estetico, ma dovesse comunicare uno specifico messaggio. Nel caso di *Object*, seguendo con la telecamera il movimento di alcuni oggetti immersi in una bacinella d’acqua, l’artista costringeva gli spettatori a guardare con attenzione oggetti a loro familiari: pomodori, uova e pillole assumevano un valore estetico e non solo pratico. Tale valenza era indicativa della necessità dell’artista di ricercare un’armonia col mondo circostante: in tal caso, un oggetto di uso comune avrebbe assunto una maggiore importanza agli occhi dello spettatore, che avrebbe avuto la possibilità di osservare e riflettere su oggetti quotidianamente ignorati. Il tunnel senza uscita in *Kan-Xuan-Ai!* simboleggiava il bisogno dell’artista di definire la propria identità e posizione sociale, condizione ostacolata dai suoi continui spostamenti tra Cina ed Europa; nel video, Kan Xuan resta difatti bloccata nel tunnel¹³⁶. I suoi lavori furono pertanto particolarmente apprezzati: gli occhi dell’artista, attraverso l’obiettivo di una telecamera, erano in grado di trasportare lo spettatore in uno scenario capace di infondere riflessioni sulle relazioni che ognuno intesse nella propria vita.

¹³³ TEO, “52nd Venice Biennale”..., op. cit., pp. 26-27.

¹³⁴ Joni LOW, “Kan Xuan: Performing the Imagination”, in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 11, N. 3, 2012, p. 42.

¹³⁵ HOU, “Everyday Miracles” ..., op. cit., p. 12.

¹³⁶ TEO, “52nd Venice Biennale”..., op. cit., p. 27.

Rientrando nel Giardino delle Vergini, oltre all'installazione di Shen Yuan, lo spettatore poteva visionare anche l'opera multimediale interattiva di Cao Fei. L'artista ha rappresentato la RPC con il suo lavoro intitolato *China Tracy Pavilion (Zhongguo Cuixi 中国·翠西)* [Figura 29], presentando il suo progetto di realtà virtuale, sviluppato all'interno della piattaforma online *Second Life*. L'installazione, montata all'interno di un ampio tendone bianco, era composta da computer, proiettori, una connessione a Internet e lettori dvd. I visitatori avrebbero potuto esplorare la realtà virtuale attraverso i computer disposti nel padiglione, che consentivano loro di navigare nel mondo creato da Cao Fei¹³⁷. Il progetto mirava a riflettere la rapida urbanizzazione e i cambiamenti culturali in atto in Cina, nonché l'influenza della tecnologia e degli spazi virtuali sulla società¹³⁸. Cao Fei aveva creato un avatar, China Tracy, che avrebbe permesso all'utente di navigare in questo mondo virtuale, interagendo con i suoi abitanti. Il progetto era stato presentato come una piattaforma di dialogo universale, libera dai limiti geospaziali del mondo reale. Attraverso l'immaginazione, allo spettatore era proposta l'immagine ideale di un mondo futuristico, caratterizzato da un ibridismo culturale. Pertanto, l'accettazione dell'alterità diveniva un risultato plausibile sulla base dell'assenza di identità uniformi. Col suo progetto, l'artista intendeva delineare gli ideali delle nuove generazioni, nonché il dinamismo e i processi di cambiamento della società cinese.

Chi scrive ha ritenuto efficace analizzare il padiglione sulla base delle differenze generazionali delle artiste. Dunque, sulla base dell'analisi svolta, è stato possibile definire i diversi contributi di ciascuna artista alla rappresentazione della produzione artistica cinese contemporanea e alla creazione di una nuova cultura visiva, in cui il ruolo delle donne non poteva più essere marginale. Shen Yuan ha reso evidenti le difficoltà dei processi di assimilazione culturale di una generazione che ha dovuto affrontare diverse fasi di adattamento: dagli anni della Rivoluzione Culturale (1966-1976), passando per la riforma della Quattro Modernizzazioni avviata da Deng Xiaoping 鄧小平 (1904-1997) e per le limitazioni successive al massacro di Piazza Tian'anmen, fino ad arrivare all'espatrio di molti cittadini cinesi alla ricerca di una maggiore libertà. Con *Arsenal Weapons*, Yin Xiuzhen ha accentuato gli aspetti negativi della modernizzazione cinese. Kan Xuan e Cao Fei, nel 2007 rispettivamente trentacinquenne e ventinovenne, rappresentavano le aspettative della nuova gioventù urbana: dalle innovazioni mediatiche all'intrattenimento elettronico, dall'accettazione del diverso alle riflessioni sul ruolo del singolo all'interno di un contesto globalizzato.

L'analisi condotta consente di constatare l'originalità e la versatilità stilistica delle artiste. Hou Hanru, come curatore del Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese, aveva specifici

¹³⁷ HOU, "Everyday Miracles" ..., op. cit., p. 13.

¹³⁸ Alice MING WAI JIM, "The Different Worlds of Cao Fei", in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 11, N. 3, 2012, pp. 82-83.

obiettivi per la riuscita della mostra: in primis, mostrare come aspetti generici della quotidianità possano assumere un valore artistico; in secondo luogo, problematizzare gli stereotipi sociali rispetto alla figura della donna; infine, suggerire una riflessione sulla necessità di affrontare alcune problematiche politiche e sociali universali. Alla luce della bibliografia esaminata, è doveroso annoverare come non sia stato dichiarato alcun obiettivo politico, né dal curatore né dalle artiste. Al riguardo, però, è evidente del rinnovato utilizzo che è stato fatto dell'arte come elemento di diplomazia culturale. La percezione è che, nonostante il talento delle artiste, il messaggio da divulgare fosse quello di una Nazione che rispetta la figura della donna e la sua posizione sociale e lavorativa. In tal senso, l'arte e le artiste sono manifesto dei cambiamenti di un Paese culturalmente patriarcale a causa della portata del Confucianesimo, ma che desiderava sfoggiare i propri progressi attraverso i miglioramenti che vi erano stati non solo a livello economico, ma soprattutto sociale e civile.

Immagini

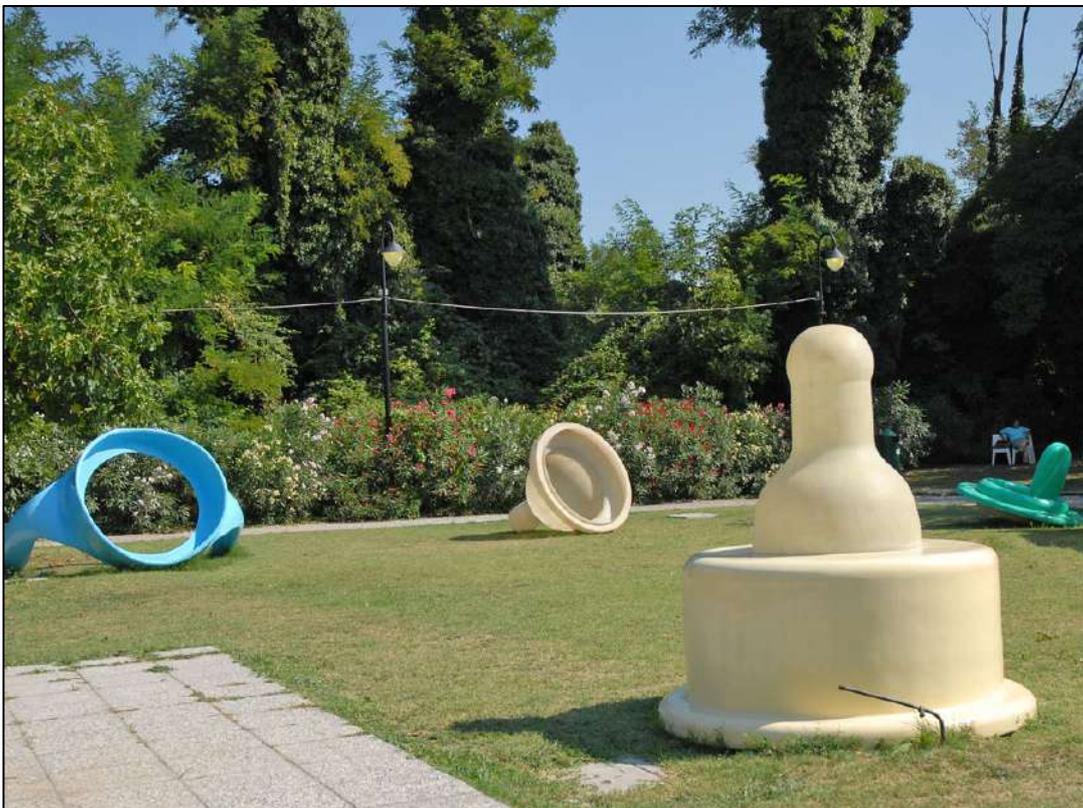


Figura 24: *Le première voyage*, Shen Yuan 沈远, 2007, installazione multimediale: 1 monitor LCD, 1 lettore DVD, 1 DVD, e una serie di opere scultoree in resina.



Figura 25: *Arsenal Weapons*, Yin Xiuzhen 尹秀珍, 2007, Installazione: metallo, tessuti, utensili

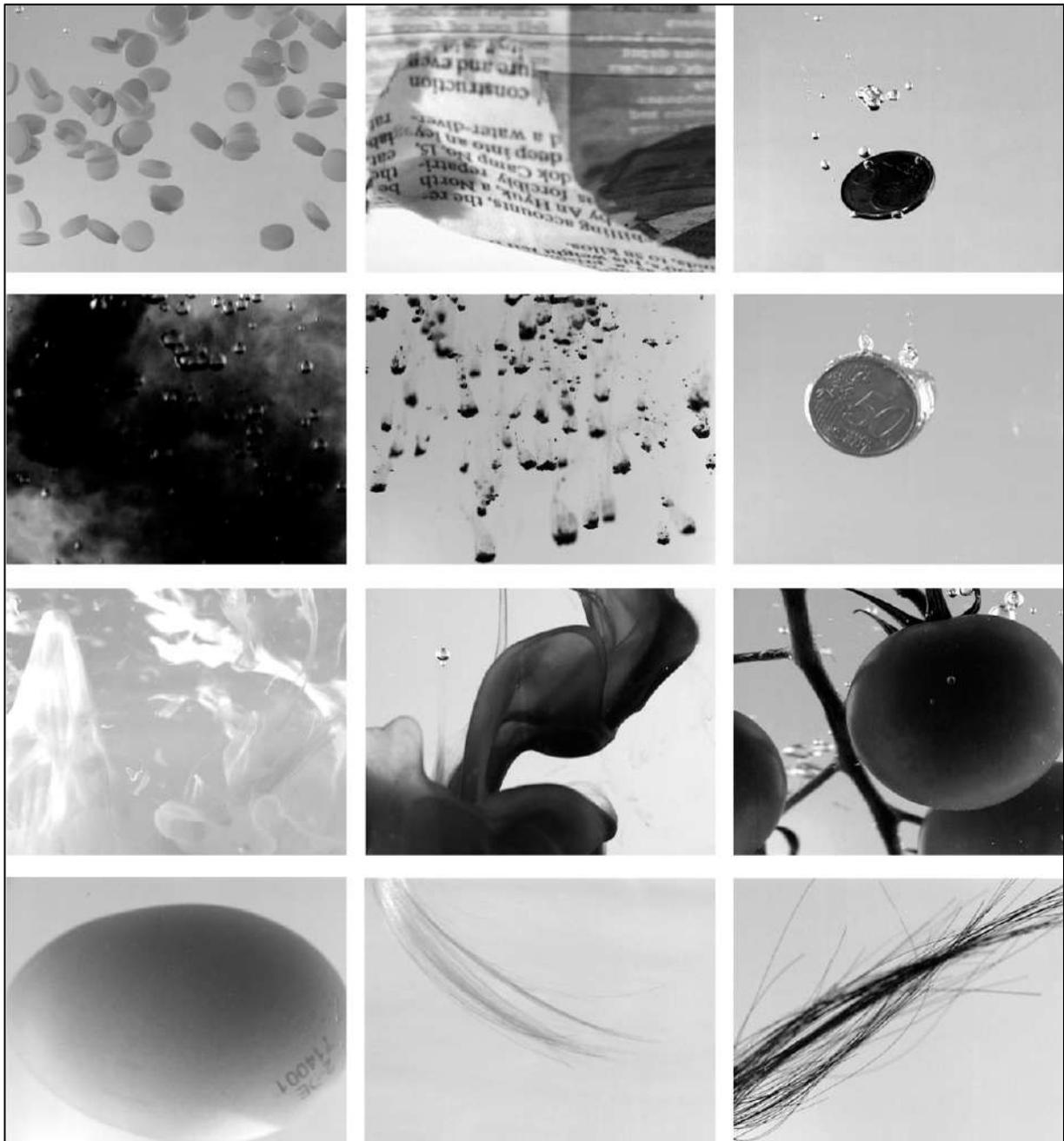


Figura 26: *Object*, Kan Xuan 阚萱, 2007, installazione video.



Figura 27: *Parsimmon*, Kan Xuan 阚萱, 2007, installazione video.



Figura 28: *Kan-Xuan-Ai!*, Kan Xuan 阚萱, 2007, installazione video.

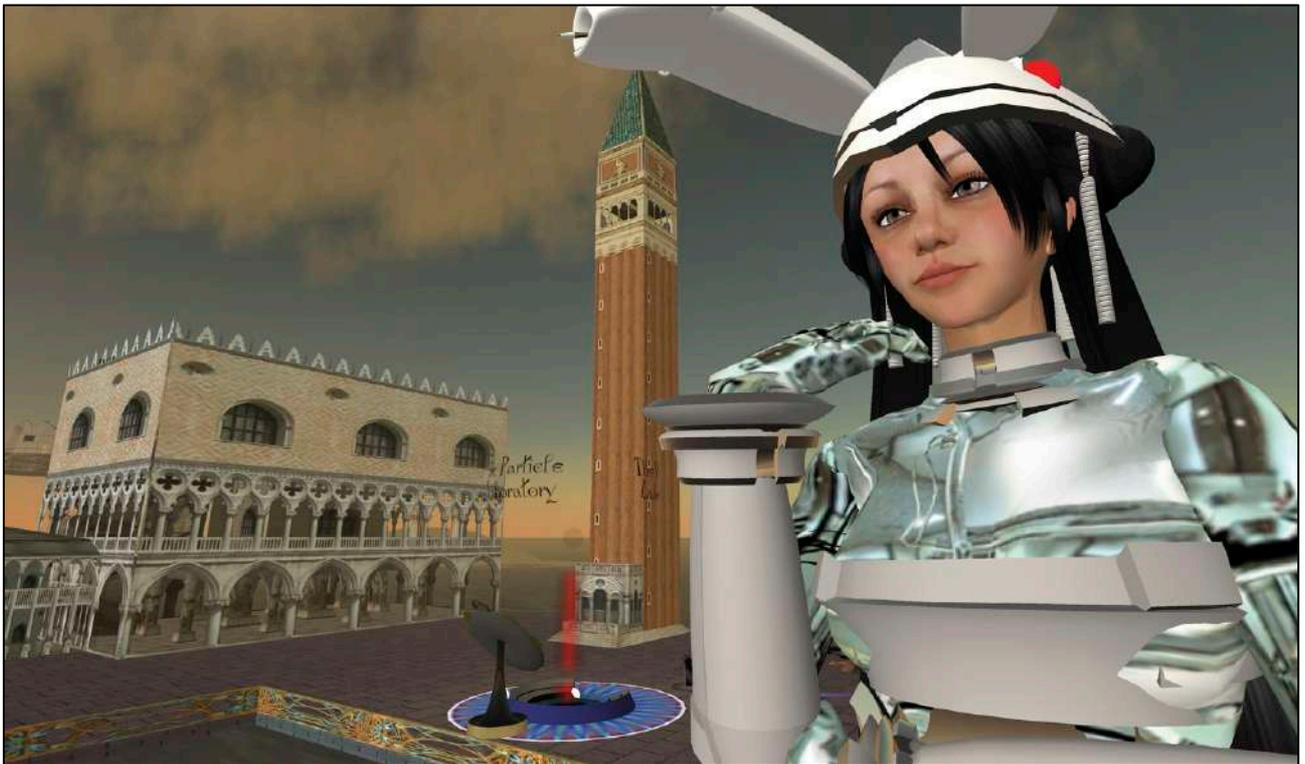


Figura 29: *China Tracy Pavilion*, Cao Fei 曹斐, 2007, installazione multimediale interattiva.

Capitolo 6: What is to come – 2009

Con l'inaugurazione della 53. Esposizione Internazionale d'Arte (7 Giugno – 22 Novembre 2009), le linee guida sul processo evolutivo che avrebbe dovuto compiere la Biennale furono riscritte dall'insigne figura di Paolo Baratta (n. 1939). L'economista italiano, già nominato alla presidenza della Mostra veneziana dal 1998 al 2001, nel 2008 iniziò un nuovo percorso come presidente della fondazione, per una durata complessiva di tre mandati (dal 2008 al 2020). Sotto la sua guida, la Biennale ha avuto la possibilità di ridefinire la sua posizione nel mondo dell'arte contemporanea come piattaforma di dialogo aperto e creativo, non subordinata alle logiche capitalistiche¹³⁹.

Sulla base di tale prospettiva, Paolo Baratta e Daniel Birnbaum (n. 1963), nuovo direttore del Settore di Arti Visive, idearono un'edizione che avrebbe dovuto promuovere una narrativa artistica che ponesse in risalto le individualità degli artisti e, di conseguenza, le singole rappresentazioni della realtà circostante. La mostra, dal titolo *Fare Mondi*, mirava a sottolineare come ciascuna forma artistica fosse il prodotto di una narrazione personale del mondo e come dalle diversità potesse scaturire un continuo arricchimento personale. Contemporaneamente, aspirava a corregger l'usuale convinzione che la produzione contemporanea fosse esclusivamente un prodotto del mercato¹⁴⁰.

La partecipazione ufficiale della Repubblica Popolare Cinese alla Mostra fu riconfermata. Il 18 Settembre 2008, il presidente Baratta invitò l'Ambasciata cinese in Italia a partecipare alla 53. edizione della Biennale, comunicando data e luogo dell'incontro preparatorio con i rappresentanti dei padiglioni stranieri [Figura 30]. Il China Arts & Entertainment Group fu selezionato nuovamente come commissario responsabile della partecipazione cinese. Il ruolo di curatore fu affidato all'artista Lu Hao 卢昊 (n. 1969), affiancato da Zhao Li 赵力 (n. 1967), professore presso l'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino¹⁴¹. Lu Hao fu scelto in virtù della sua partecipazione alla Biennale di Venezia del 1999 in veste di artista. Pertanto, in quanto membro attivo dell'evoluzione della produzione contemporanea, il China Arts & Entertainment Group ritenne che egli potesse personificare al meglio i cambiamenti e i progressi del panorama artistico cinese.

Gli artisti selezionati furono He Jinwei 何晋渭 (n. 1967), Liu Ding 刘鼎 (n. 1976), Fang Lijun 方力钧 (n. 1963), Zeng Fanzhi 曾梵志 (n. 1964), He Sen 何森 (n. 1968), Zeng Hao 曾浩 (n. 1963) e Qiu Zhijie 邱志杰 (n. 1969). Il titolo scelto per l'esibizione fu 见微知著 (*jian wei zhi zhu*): si tratta

¹³⁹ Intervista a Paolo BARATTA, a cura di Franco FANELLI, in: *Il Giornale dell'Arte*, Novembre 2011: <https://www.paolobaratta.com/wp-content/uploads/2019/02/Vernissage-Novembre-2011-Intervista-di-Franco-Fanelli.pdf>.

¹⁴⁰ *La Biennale di Venezia. 53. Esposizione Internazionale d'Arte. Fare Mondi*, Venezia: Marsilio, 2009, pp. iii-ix.

¹⁴¹ <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/historians/details/81615>.

di un *chengyu* 成语 (un'espressione idiomatica a quattro caratteri) che ha origine dal capitolo *Shuo lin shang* 说林上 del *Hanfeizi* 韩非子, opera filosofica della scuola legalista del III secolo a.C.¹⁴². Nel testo è riportata la frase 圣人见微以知萌, 见端以知末 (*Shengren jian wei yi zhi meng, jian duan yi zhi mo*)¹⁴³, che può essere tradotta come “il saggio riesce dai piccoli dettagli a comprendere l'evoluzione dei fenomeni, da ciò che vede in principio apprende l'esito di quello che verrà”¹⁴⁴. La scelta di questo *chengyu* come titolo del Padiglione Nazionale serviva a sottolineare il processo evolutivo dell'arte cinese contemporanea. Nel 2009, infatti, ricorreva il sessantesimo anniversario dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese. La partecipazione alla Biennale figurava come la possibilità di esibire al mondo i cambiamenti sociali e politici intercorsi dal 1949. Pertanto, era necessario definire un nuovo sistema di valori sociali e politici, rinnovare la propria identità culturale e inserirsi definitivamente nel contesto geopolitico internazionale col ruolo di attore protagonista¹⁴⁵. Lu Hao considerava la sua Mostra come l'elemento che avrebbe permesso la comprensione della mutevolezza delle tendenze artistiche contemporanee cinesi.

Il Padiglione fu inserito nel catalogo generale delle Partecipazioni Nazionali col titolo *What is to Come*. Tuttavia, nel catalogo specifico del Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese è riportato il titolo di *See a World in Grain of Sand*. La seconda traduzione, in italiano “vedere un mondo in un granello di sabbia”, sembrerebbe più adatta al significato del titolo originario. Tuttavia, lo stesso Lu Hao ha specificato come *What is to Come* (“Quello che verrà”) potesse rendere più comprensibile il tema della mostra. Il secondo titolo, ricalco del significato del *chengyu*, avrebbe invece creato una barriera lessicale; soltanto uno spettatore cinese avrebbe potuto cogliere il significato implicito dell'espressione a quattro caratteri¹⁴⁶.

Il Giardino delle Vergini e il Deposito delle Cisterne ospitarono nuovamente il Padiglione cinese. Lu Hao intendeva, però, approcciarsi a questi ambienti diversamente rispetto a come era stato fatto nelle edizioni passate. I precedenti curatori avevano palesato le difficoltà avute nel gestire gli ampi spazi del magazzino occupato dai serbatoi di petrolio. Pertanto, Lu Hao intendeva riorganizzare l'ambiente circostante, trasformandolo da mera cornice ospitante ad aspetto integrante della Mostra cinese¹⁴⁷.

¹⁴² <https://ctext.org/hanfeizi/shuo-lin-shang>.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Traduzione personale.

¹⁴⁵ Jo-Anne BIRNIE DANZKER, “Making Worlds: The 53rd Venice Biennale” in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 8, N. 5, 2009, p. 11.

¹⁴⁶ LU Hao, Proposta curatoriale, in: “Fondo Storico La Biennale di Venezia, b. 941, 53. Esposizione Internazionale d'Arte 2009. Materiale per il catalogo: Paesi (R-S)”, ASAC, p. 3.

¹⁴⁷ *La Biennale di Venezia. 53. Esposizione Internazionale d'Arte. Fare Mondi. Partecipazioni Nazionali*, Venezia: Marsilio, 2009, p. 130.

Entrato nel Deposito, lo spettatore era accolto da due stendardi di velluto rosso, fissati in alto tra due pareti. Centocinquanta piccoli dipinti a olio su tela erano stati cuciti sulla superficie degli stendardi¹⁴⁸. L'installazione, realizzata dall'artista He Jinwei, prendeva il nome di *Is the World Before your Eyes Real?* (*Yanqian zhe ge shijie zhenshi ma?* 眼前这个世界真实吗?) [Figura 31]. I soggetti ritratti nei dipinti raffiguravano personalità celebri del mondo occidentale e del mondo asiatico, e oggetti comuni, talvolta allegorie di problemi sociali. Colpivano gli sguardi penetranti dei volti di Lu Xun, Carl Marx, Nietzsche, Elvis Presley, Einstein e Michael Jackson [Figura 32]; affascinava la presenza di opere rinomate, quali *Fontana* di Marcel Duchamp (1887-1968) [Figura 33]; commuoveva il volto di una madre con in braccio il corpo di un bambino morto, protagonisti del dipinto *Refugees* di Jiang Zhaohe 蒋兆和 (1904-1986), pietra miliare dell'arte moderna cinese [Figura 34]; turbava la visione di una mano con una grossa protuberanza, sintomo di una possibile malattia pericolosa. He Jinwei si avvalese di queste immagini per dimostrare la volubilità della società. È come se l'artista avesse voluto mostrare la sua vicinanza a chi aveva sperimentato le esperienze traumatiche del processo di modernizzazione. Egli ha sottolineato come la sua produzione artistica rispondesse all'*hic et nunc*: i suoi lavori esulavano da specifici contesti nazionali e offrivano spunti di riflessione collettiva, evocando un sentimento di nostalgia¹⁴⁹.

Superati gli stendardi, vetrinette dorate e all'apparenza sfarzose fiancheggiavano il corridoio del padiglione. Al loro interno erano esposti oggetti familiari ma al contempo stravaganti: ombrelli e vasi placcati in oro, ortaggi di cartapesta, luci colorate. L'installazione di Liu Ding, dal titolo *Liu Ding's Store – The Utopian Future of Art, Our Reality* (*Liu Ding de shangdian* 刘鼎的商店) [Figura 35], non era limitata allo spazio fisico all'interno del Deposito: lo spettatore, accedendo al sito web dell'artista (impresso sulle vetrine), avrebbe potuto decidere di acquistare dipinti da lui autografati. Pertanto, l'installazione si presentava come un vero e proprio negozio (con solo accesso *wireless*)¹⁵⁰. L'obiettivo di Liu Ding era dimostrare come il valore di un'opera fosse principalmente condizionato dai meccanismi del mercato e come la partecipazione per un artista alla Biennale di Venezia garantisse una posizione di rilievo all'interno di tale sistema¹⁵¹. Sebbene sia Baratta che Birnbaum avessero ribadito come la Biennale non si presentasse come una fiera d'arte e le opere come un mero bene economico, è innegabile constatare che la Mostra veneziana rappresenti l'apice di un sistema gerarchico da cui i partecipanti – artisti, curatori, esperti, storici – traggono prestigio. Il cosiddetto “effetto Biennale” avvalorava le argomentazioni di Liu Ding. Dalle analisi condotte durante il progetto

¹⁴⁸ DANZKER, “Making Worlds...”, op. cit., p. 13.

¹⁴⁹ LU Hao (a cura di), *See a World in Grain of Sand*, Pechino: China Youth Publishing House, 2009, p. 43

¹⁵⁰ DANZKER, “Making Worlds...”, op. cit., p. 14.

¹⁵¹ LU Hao (a cura di), *See a World...*, op. cit., p. 123; LU Hao, Proposta curatoriale, op. cit., p. 5.

di ricerca del Centro Internazionale della Ricerca sulle Arti Contemporanee dell'Archivio Storico ASAC de La Biennale di Venezia, dal titolo "Mappa geopolitica degli artisti che hanno partecipato alle Biennali negli ultimi 20 anni, dal 1999 al 2020", è risultato evidente come anche per gli artisti cinesi la partecipazione alle Biennali di Venezia abbia significato un accrescimento della reputazione internazionale e una conseguenza affermazione nei mercati dell'arte¹⁵².

A seguire nella mostra, lo spettatore poteva imbattersi in sculture in miniatura placcate in oro. Poste ai piedi dei serbatoi del Magazzino, le statuette, alte tre centimetri e larghe tre centimetri, raffiguravano volti umani sconcertati, appoggiati sui propri piedi; i corpi erano troncati. Col suo lavoro, *2008.12.31* [Figura 36], il celebre artista Fang Lijun intendeva ritrarre lo sconcerto e le paure dell'umanità in relazione ai problemi sociali collettivi, quali il cambiamento climatico e la portata distruttiva delle guerre¹⁵³. Dall'inizio della sua carriera, l'artista ha continuamente riposto importanza sulla questione dei diritti umani. Tra gli esponenti principali della corrente del Realismo Cinico negli anni Novanta, Fang Lijun presentò nel 2009 un progetto visivamente non troppo innovativo rispetto a quei dipinti raffiguranti sguardi sardonici che aveva portato a Venezia nel 1993 [Figura 3]. Anche il significato dell'opera era pressoché identico: individui le cui speranze e paure si celavano sotto volti vacui e deformati¹⁵⁴. Inoltre, agli spettatori risultava difficile individuare le sculture, date le minuscole dimensioni¹⁵⁵. Pertanto, la percezione dell'opera e del suo significato risultava limitata.

Ancora all'interno, era stata montata una piccola libreria dal titolo *Transformation Plan* (*Gaizao jihua* 改造计划) [Figura 37]. L'installazione dell'artista Zeng Fanzhi consisteva in libri cinesi e occidentali riposti su alcune scaffalature illuminate. Le pagine dei libri erano state staccate e ricomposte: ne risultavano libri variegati nei contenuti e nella lingua. L'artista, tra i più importanti esponenti della corrente Nuova Generazione (新生代 *Xin Shengdai*) e del Realismo Cinico negli anni Novanta, ha sottolineato come lo scopo della sua installazione non fosse quello di rilegare tomi comprensibili, al contrario, egli intendeva evidenziare l'importanza della differenziazione: diversi domini semantici, accostati l'un l'altro, per tutti incomprensibili. L'artista sperava che l'opera potesse ispirare singole riflessioni identitarie. Egli giudicava necessario distaccarsi dalla superficialità del fermarsi alla mera copertina dei libri esposti; in tal caso, il contenuto dedotto sarebbe stato errato¹⁵⁶.

¹⁵² Progetto di ricerca del Centro Internazionale della Ricerca sulle Arti Contemporanee dell'Archivio Storico ASAC de La Biennale di Venezia in collaborazione con le Università, "Mappa geopolitica degli artisti che hanno partecipato alle Biennali negli ultimi 20 anni, dal 1999 al 2020", 2022.

¹⁵³ DANZKER, "Making Worlds...", op. cit., p. 12.

¹⁵⁴ GLADSTON, *Contemporary Chinese Art...*, op. cit., p. 191.

¹⁵⁵ Cecilia FRESCHINI, *biennale 2009_opinioni What still is to come?*, in "Exibart", 2009, https://www.exibart.com/biennale-2009/biennale-2009_opinioni-what-still-is-to-come/, consultato il 12/05/2023.

¹⁵⁶ DANZKER, "Making Worlds...", op. cit., p. 13; LU Hao, Proposta curatoriale, p. 6.

Tecnicamente, il lavoro di Zeng Fanzhi potrebbe rammentare *The History of Chinese Painting and the History of Modern Painting Washed in a Washing Machine for Two Minutes* [Figura 38] di Huang Yongping, artista tra i più influenti dell'arte contemporanea cinese. L'opera del 1987 consisteva letteralmente in due libri, uno di storia dell'arte cinese e l'altro di storia dell'arte occidentale, lavati insieme in lavatrice per due minuti. Al tempo, si auspicava a un incontro tra le due culture affinché la società e l'arte cinese potessero evolversi e distaccarsi dal passato tradizionale. La fusione proposta da Huang Yongping, tuttavia, figurava come un prodotto dato dal caso, come una proposta per l'avvenire piuttosto che una soluzione per il presente: il risultato del lavaggio erano pezzi di carta ammassati e illeggibili. D'altro canto, invece, il lavoro di Zeng Fanzhi delineava un percorso lineare: seppur i libri fossero incomprensibili nella loro interezza, le singole parti potevano essere lette e talvolta apprezzate. Piuttosto che un assemblamento, l'artista proponeva un accostamento culturale, e quindi, nonostante i contrasti tra le due sfere, una graduale comprensione e inclusione reciproca.

Nell'ultima parte del Magazzino era esposta *The World of Taiji* (*Taiji shijie* 太极世界) di He Sen [Figura 39]. L'opera consisteva in ottanta dipinti di varie dimensioni, incorniciati e poi montanti su container di legno. Da lontano, essi sembravano piccoli quadretti monocromatici, realizzati con colori a olio stratificati. La brillantezza dei pigmenti - rosso, verde, giallo, blu, bianco, nero o viola - era maggiormente accentuata dal contrasto con le cornici dorate e argentate. Apparentemente sembravano, quindi, singoli blocchi di colore. Avvicinandosi, però, era possibile notare sottili incisioni raffiguranti elementi tipici della pittura tradizionale cinese – alberi, fiori, uccelli. I disegni erano stati tracciati con un pennello tradizionale cinese (in pelo di lupo)¹⁵⁷. È evidente come He Sen abbia voluto fondere elementi caratteristici di due culture artistiche differenti tra loro. Al contempo, l'artista voleva rendere visibile la disparità tra società cinese e società occidentale. Infatti, l'opera poteva essere considerata come allegoria dello squilibrio tra culture deboli e culture forti - le prime invisibili, le seconde lampanti. D'altro canto, se contestualizzato nei temi di globalizzazione e alienazione (ricorrenti nelle diverse edizioni), il lavoro dimostrava come la massificazione culturale disseminasse ignoranza e stagnazione, e come fosse necessario, quindi, analizzare approfonditamente un prodotto culturale.

All'esterno nel Giardino delle Vergini erano state disposte due installazioni, *June 6 2009* [Figura 40] di Zeng Hao e *Domino: the small knocking down the big* [Figura 41] di Qiu Zhijie.

June 6 2009 consisteva in un box tridimensionale di circa 5 metri quadrati. Al suo interno, erano stati appesi più di duecento oggetti di plastica – grucce, bottiglie, aeroplanini, carta igienica,

¹⁵⁷ DANZKER, "Making Worlds...", op. cit., p. 13.

banane. La data che dà il titolo all'opera si riferiva all'apertura della Biennale, suggerendo quindi un encomio nei confronti della stessa. L'opera criticava il disordine del mondo circostante, l'alienazione dell'individuo e la produzione di massa. Difatti, gli oggetti sospesi non rappresentavano in alcun modo una specificità nazionale, ma erano riconducibili a qualsiasi realtà urbana moderna. L'artista intendeva evidenziare come non fosse possibile coltivare la propria privacy nella realtà rappresentata, suggerendo la necessità di reinventare gli spazi circostanti¹⁵⁸.

Il progetto di Qiu Zhijie si basava sul principio dell'effetto domino. L'installazione figurava come una struttura di tasselli in legno di diverse dimensioni. I tasselli erano stati sistemati in modo che il risultato finale avesse la forma di un albero. La dimensione delle "tessere" diminuiva gradualmente, dalla radice più spessa ai rami più sottili. Invitato a far cadere le tessere più piccole, lo spettatore avrebbe innescato meccanicamente la caduta delle successive. L'installazione era metafora dell'interconnessione del mondo, nello specifico della ripercussione mondiale della crisi finanziaria del 2008. Qiu Zhijie, artista eclettico conosciuto particolarmente per i suoi lavori sperimentali, nel 2017 curatore dello stesso Padiglione cinese¹⁵⁹, riteneva fondamentale permeare l'opera con messaggi spirituali. Secondo Qiu Zhijie

paying attention to social research and historical background shows our responsibility for the general readers, who are outside the exhibition room. A work of art is at the same time both within the exhibition room and beyond it. It provides you with things to sense and to think over. Without its being physically on-site, the audience would find no reason to get into the exhibition room. If the work does not go beyond the physical boundary, is not shown in the context of history and society, then the sensory organ's grasp of the experience will be transitory and shallow. Great works of art treat her audience as people spanning many generations. Therefore, to be at one moment in time is insufficient¹⁶⁰.

È possibile quindi affermare che, col suo albero-domino, Qiu Zhijie volesse dimostrare quanto fosse urgente sconfinare dai limiti geopolitici mondiali. Essi non si riflettevano esclusivamente nell'interdipendenza economica di alcuni stati e nell'esclusione politica di altri, ma erano conseguentemente pretesto di distanziamento culturale e talvolta di discriminazione etnica. Per cui, se la caduta di un tassello avesse potuto condizionare un intero sistema, allo stesso modo la mutua assistenza e tolleranza avrebbero indotto a un invigorimento generale delle nazioni del mondo.

Alla luce degli studi esaminati emerge che il Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese era stato organizzato sulla base di una specifica esigenza: creare un ponte che unisse la Cina al resto del mondo. Sebbene anche nelle edizioni passate i curatori avessero tentato di mostrare le

¹⁵⁸ LU (a cura di), *See a World in Grain of Sand...*, op. cit., p. 42; p. 134.

¹⁵⁹ <http://www.qiuzhijie.com/e-biographjieshao.htm>.

¹⁶⁰ LU (a cura di), *See a World in Grain of Sand...*, op. cit., p. 66.

innovazioni artistiche contemporanee cinesi, cercando di abbattere gli stereotipi che l'Occidente aveva attribuito alla produzione nazionale, tuttavia, i padiglioni risultavano spesso pregni di forti messaggi nazionalisti, che cercavano di dipingere una Cina forte al passo con i tempi e con l'Occidente. Al contrario, chi scrive ritiene che nel 2009 la mostra non fosse incentrata su una rappresentazione di tal genere. Le opere esposte, infatti, apparivano promotrici di un messaggio di più generale inclusione culturale, non necessariamente nazionale. Lavori quali *Domino: the small knocking down the big* di Qiu Zhijie, *Is the World Before your Eyes Real?* di He Jinwei e *Transformation Plan* di Zeng Fanzhi raccontavano la coesistenza etnica e culturale, la mutua accettazione e l'assistenza reciproca. Al contempo, scoraggiavano il livellamento delle differenze e la massificazione delle molteplici realtà in un unico blocco monotono.

Il curatore Lu Hao ha dichiarato come egli volesse proporre una visione innovativa dell' arte. Alla grandiosità e agli effetti scioccanti che catturano l'attenzione altrui, Lu Hao prediligeva la possibilità di restare impressionati dalla piccolezza delle cose, dal granello di sabbia che può rivelare la vastità di un deserto circostante¹⁶¹.

La Biennale del 2009 non fu un'edizione particolarmente gradita dalla critica. Il tema "fare mondi" risultò troppo vasto e astratto. Secondo le critiche, non erano state proposte valide prospettive sul futuro dell'arte, né erano stati affrontati temi soddisfacenti: non era scandalosa, per nulla innovativa, poco memorabile¹⁶².

Anche il Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese non fu molto apprezzato dalla critica occidentale, secondo cui le passate edizioni avevano suscitato maggiore interesse¹⁶³. Al riguardo, ritengo invece che la mostra esaminata fosse maggiormente innovativa e, per la prima volta, non strettamente vincolata a scopi di propaganda nazionalistica. Le opere esposte erano altamente personali, frutto delle singole individualità degli artisti. Se nelle edizioni passate i temi proposti – progresso tecnologico, modelli alternativi di rappresentazione, parità di genere – erano stati inquadrati rispetto alla necessità di decantare gli sviluppi nazionali e la grandezza del Paese, sulla base dell'analisi condotta, reputo che la suddetta edizione fosse maggiormente volta a una genuina rappresentazione della produzione cinese contemporanea. Al riguardo, Lu Hao ha sostenuto che l'edizione fosse scarna di quei simboli politici conosciuti dall'Occidente. Seppur io non possa

¹⁶¹ *La Biennale di Venezia 53... Partecipazioni Nazionali*, op. cit., p. 130.

¹⁶² Anita PEPE, *biennale 2009 opinioni Cosa resterà di questa Biennale?* in: "Exibart", 2009, https://www.exibart.com/biennale-2009/biennale-2009_opinioni-cosa-resterà-di-questa-biennale/, consultato il 22/05/2023; Pericle GUAGLIANONE, *biennale 2009 opinioni Mondì in grisaglia*, in: "Exibart", 2009, https://www.exibart.com/biennale-2009/biennale-2009_opinioni-mondi-in-grisaglia/, consultato il 22/05/2023.

¹⁶³ DANZKER, "Making Worlds...", op. cit., pp. 14-15.

concordare totalmente – lo spettatore era accolto dal rosso “comunista” degli stendardi di He Jinwei; le facce di Fang Lijun riecheggiavano il Realismo Cinico degli anni Novanta, percepito in Occidente come espressione di disapprovazione politica –, è innegabile che le tematiche trattate non sottintendevano la mera magnificazione della Nazione, piuttosto cercavano di inquadrare la totalità del mondo in un contesto di mutua accettazione. Il Padiglione non era il racconto di una Cina al pari dell’Occidente a livello economico e politico, ma narrava un insieme di culture inserite in un contesto futuro (forse utopico) di coesistenza.

Immagini



Figura 30: Invito ufficiale alla Repubblica Popolare Cinese per partecipare alla 53. Esposizione d'Arte Internazionale.

Fonte: ASAC, Fondo Storico La Biennale di Venezia, 53. Esposizione Internazionale d'Arte 2009. Paesi (M-V), b. 913.

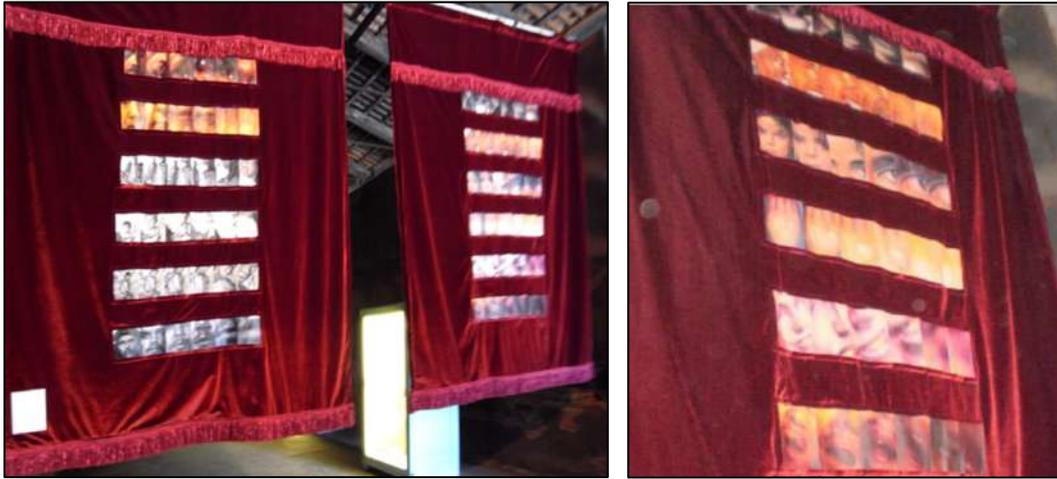


Figura 32: *Is the World Before your Eyes Real?*, He Jinwei 何晋渭, 2008, installazione.



Figura 31: *Is the World Before your Eyes Real?*, He Jinwei 何晋渭, 2008, particolare.



Figura 33: *Is the World Before your Eyes Real?*, He Jinwei 何晋渭, 2008, particolare.



Figura 34: *Is the World Before your Eyes Real?*, He Jinwei 何晋渭, 2008, particolare.

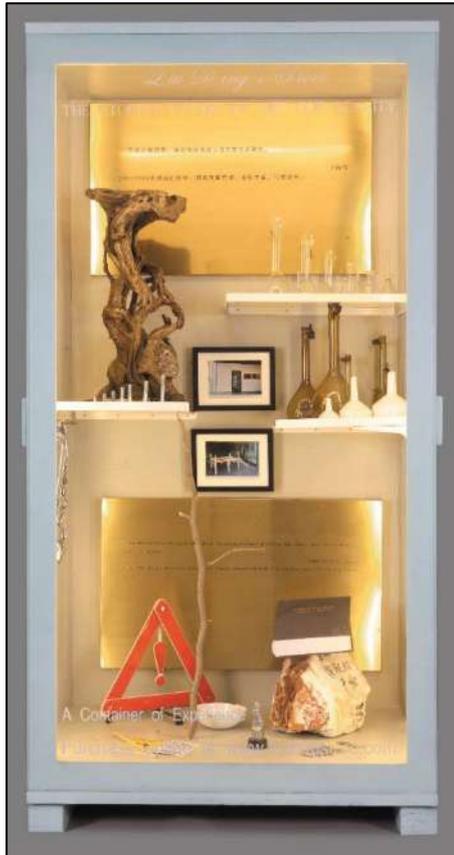
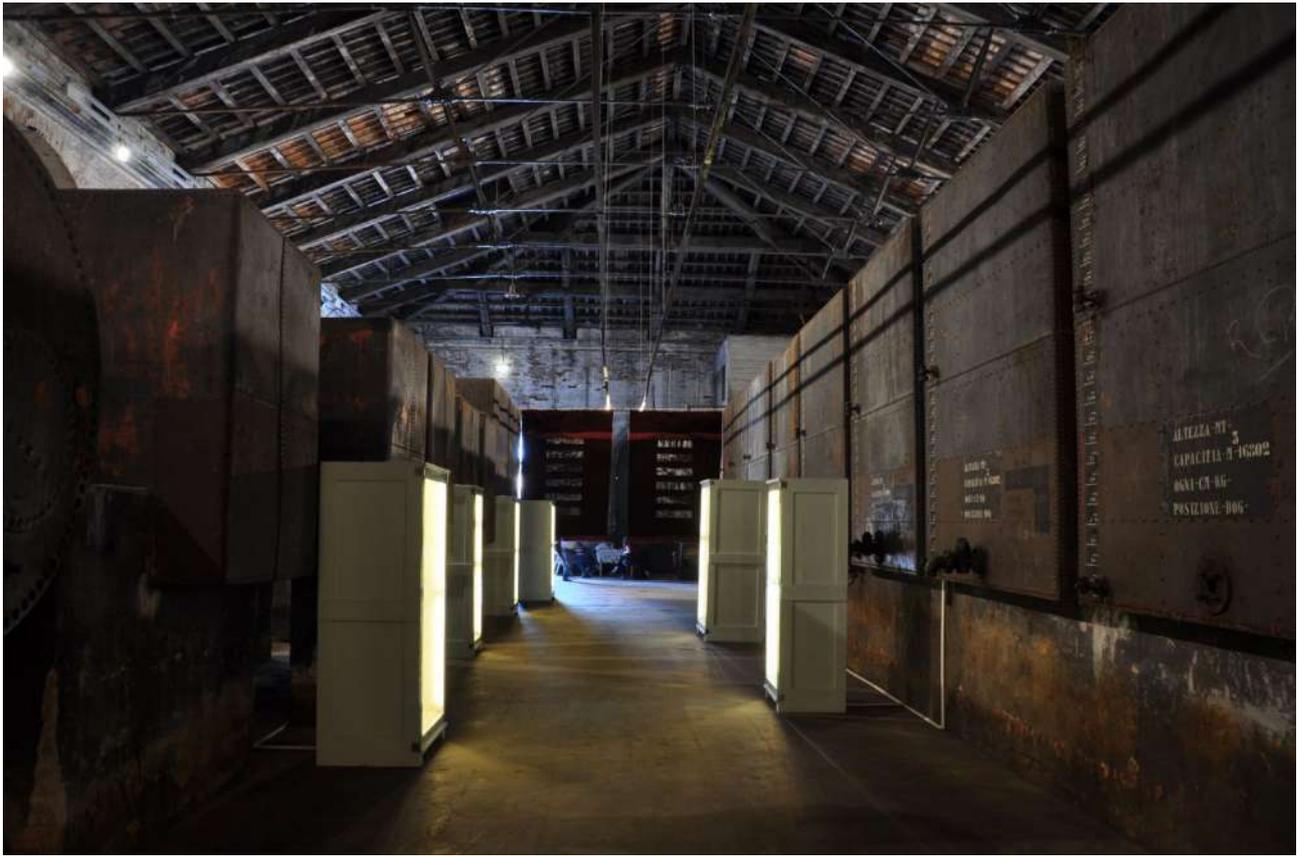


Figura 35: *Liu Ding's Store – The Utopian Future of Art, Our Reality*, Liu Ding 刘鼎, 2009, installazione



Figura 36: 2008.12.31, Fang Lijun 方力钧, 2009, sculpture placcate in oro



Figura 37: *Transformation Plan*, Zeng Fanzhi 曾梵志, 2009, installazione: legno, acciaio, carta

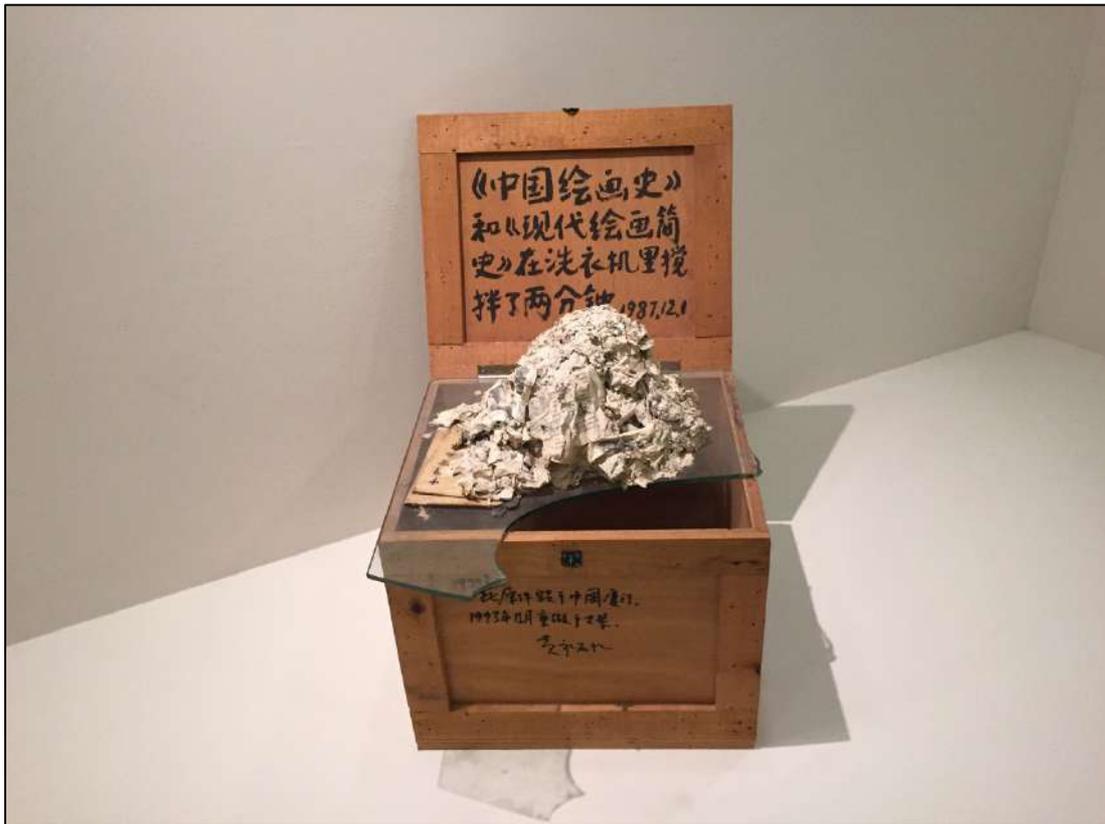


Figura 38: *The History of Chinese Painting and the History of Modern Painting Washed in a Washing Machine for Two Minutes*, Huang Yong Ping 黄永平, 1987, performance, installazione

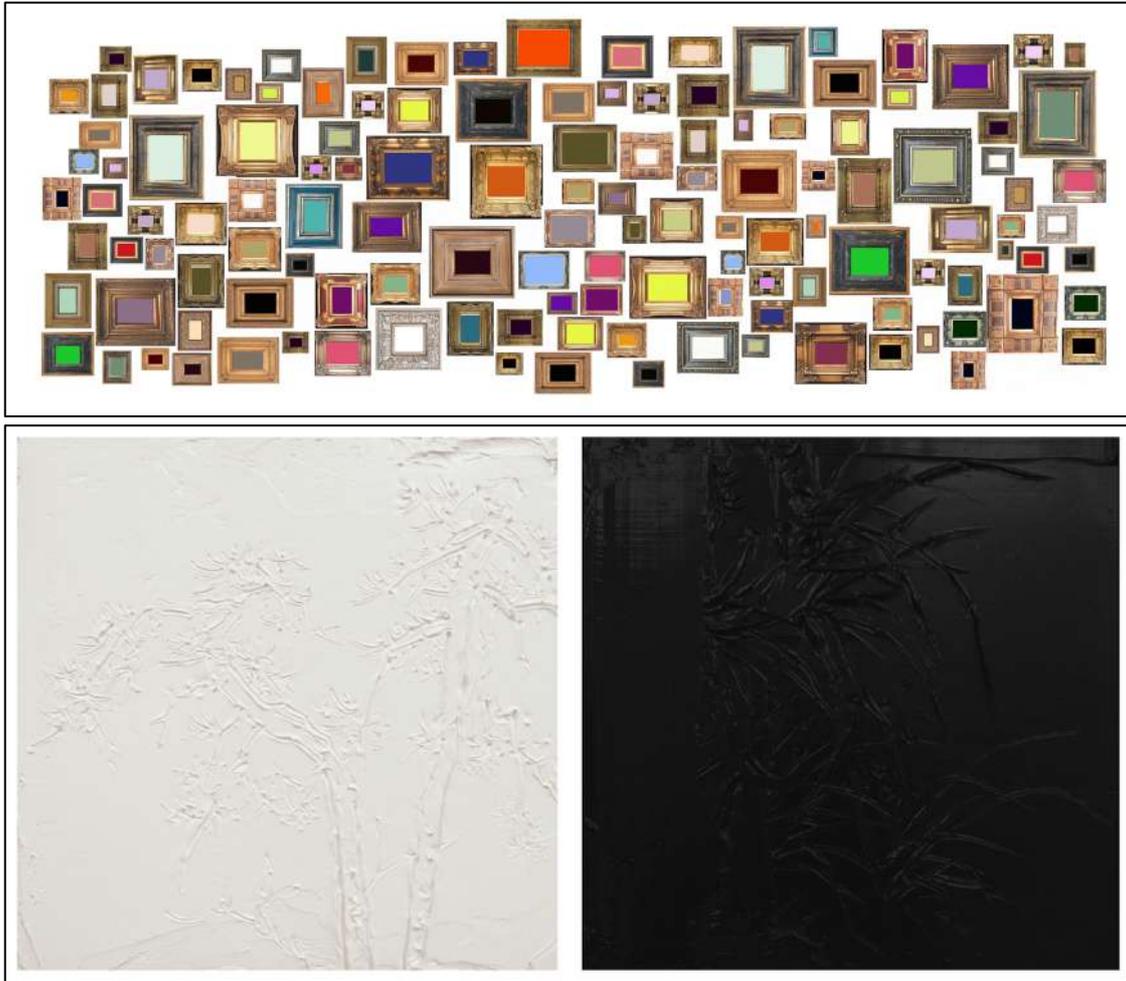


Figura 39: *The World of Taiji*, He Sen 何森, 2009, dipinto a olio su tela



Figura 40: *June 6 2009*, Zeng Hao 曾浩, 2009, installazione: materiali vari



Figura 41: *Domino: the small knocking down the big*, Qiu Zhijie 邱志杰, 2009, installazione site-specific: legno.

Capitolo 7: Pervasion – 2011

La 54. Esposizione Internazionale d'Arte (04 Giugno – 27 Novembre 2011), intitolata ILLUMInazioni, fu allestita dalla curatrice svizzera Bice Curiger (n. 1948). Il titolo era indicativo del tema alla base della Mostra: la luce. Secondo la curatrice, l'arte costituiva un'esperienza illuminante in grado di schiarire la mente e "ravvivare l'orizzonte"¹⁶⁴. Curiger intendeva dimostrare come il concetto di "luce" fosse universale e atemporale: è il presupposto indispensabile nella fotografia; è impiegata nell'elaborazione delle più recenti tendenze artistiche, come nel caso dei neon luminosi dell'artista americano Dan Flavin (1933-1996)¹⁶⁵; costituisce uno degli elementi imprescindibili della pittura tradizionale occidentale. Fu proprio in considerazione della tradizione pittorica occidentale, e nello specifico di quella italiana, che la curatrice allestì la Mostra apportando una grande novità: ad accogliere gli spettatori nel Padiglione Centrale ai Giardini sarebbero state tre opere di un grande maestro del passato, il famoso pittore veneziano Jacopo Robusti, più noto come Tintoretto (1518-1594). La scelta di aprire la Mostra con un antico pittore italiano rifletteva le opinioni artistiche della curatrice: Curiger intendeva inquadrare l'arte in un'ottica maggiormente tradizionale, ponendo particolare attenzione ai processi di creazione e alla qualità di un'opera, e non soltanto all'esito finale. Al riguardo, è importante evidenziare come il concetto di arte contemporanea non sia connaturato necessariamente all'idea di esteticamente "bello" e tecnicamente perfetto, caratteristiche, invece, solitamente ascrivibili alle grandi opere del passato.

Curiger propose un'importante riflessione anche rispetto al significato di dinamicità culturale. Al riguardo, il *font* del titolo ILLUMInazioni rivelava il perno di quest'analisi, ovvero le (ILLUMI) nazioni¹⁶⁶. Va specificato come Curiger non intesse decantare i nazionalismi ottocenteschi e la loro passata egemonia culturale e politica; al contrario, mirava ad accentuare positivamente le pluralità artistiche e sociopolitiche odierne, nel tentativo di cogliere nuovi valori sociali cardini per l'avvenire¹⁶⁷ e di definire l'attuale significato di "nazione" in quanto "matrice culturale e luogo di attraversamento"¹⁶⁸.

Curiger cercò di allestire una mostra che potesse far luce sul potenziale trasformativo e illuminante dell'arte. ILLUMInazioni, quindi, si riferiva a manifestazioni di luce sia letterali che metaforiche: nel primo caso, la mostra mirava a indagare su come gli artisti interagivano con la luce

¹⁶⁴ *La Biennale di Venezia. 54. Esposizione Internazionale d'Arte. ILLUMInazioni*, Venezia: Marsilio, 2011, p. 37; p. 48.

¹⁶⁵ Ivi, p. 49.

¹⁶⁶ È interessante riportare come nel 2011 il numero di partecipazioni nazionali era salito da 77 (nel 2009) a 89 (Ivi, p. 33.).

¹⁶⁷ Ivi, p. 61.

¹⁶⁸ VETTESE, "I padiglioni nazionali della Biennale...", op. cit., p. 12.

come mezzo, concetto o simbolo nelle loro opere; nel secondo, aspirava a ridefinire il ruolo dell'arte, che, secondo la Curiger, era ancora in grado di illuminare la realtà circostante e di suggerire riflessioni per il futuro¹⁶⁹.

Dal punto di vista artistico, il tema ILLUMInazioni poteva essere considerato come un omaggio alla tradizione occidentale: i fasci di luce in Caravaggio; il suo uso suggestivo nell'Illuminismo; la luce come simbolo religioso ecc. In tale contesto celebrativo, Peng Feng 彭锋 (n. 1965), curatore del Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese, decise di allestire una mostra spiccatamente commemorativa della tradizione culturale cinese, seppur contestualizzandola all'interno del tema generale. Pertanto, Peng Feng tradusse la simbologia occidentale della luce in un concetto connaturato alla tradizione cinese, la "pervasività"¹⁷⁰, da cui il titolo della mostra *Pervasion* (*Miman* 弥漫). Tale dicitura rifletteva l'obiettivo del curatore nel voler diffondere e trasmettere una specifica sensazione, che garantisse agli spettatori di percepire "il gusto della Cina"¹⁷¹. Secondo Peng Feng, nell'estetica tradizionale cinese la percezione della bellezza era mediata dai sensi del gusto e dell'olfatto¹⁷². Pertanto, egli ideò la mostra attraverso una riflessione sull'essenza dei "cinque sapori" (*wuwei* 五味) alla base della cultura gastronomica cinese. Nel catalogo generale della Mostra, nella sezione dedicata alla partecipazione della Repubblica Popolare Cinese, Peng Feng ha spiegato come il termine *wuwei*, oltre a indicare i singoli gusti (piccante, dolce, acido, amaro e salato), venga talvolta utilizzato per riferirsi alla totalità e alla diversità dei sapori¹⁷³. Inoltre, sulla base dell'accezione taoista e in relazione ai principi della medicina tradizionale cinese, i "cinque sapori" costituiscono un aspetto dei "cinque elementi" (*wuxing* 五行) che regolano l'universo¹⁷⁴. Per tale ragione, Peng Feng dichiarò una complementarità tematica tra il padiglione nazionale cinese e la mostra nel Padiglione Centrale, comparando, quindi, la pervasività dei "cinque sapori" agli effetti armoniosi della luce nell'arte occidentale¹⁷⁵.

¹⁶⁹ Ivi, p. 49; pp. 61-63.

¹⁷⁰ Il termine 弥漫 rimanda all'immagine concettuale di "riempire l'aria".

¹⁷¹ PENG Feng 彭锋, " 'Miman' – Di 54 jie Weinisi guoji yishu zhuangnianshan Zhongguo guojiaguan cezhan fang'an '弥漫'——第 54 届威尼斯国际艺术双年展中国国家馆策展方案" (" 'Pervasion' - Proposta curatoriale per il Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese alla 54. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia"), in: *Dongfang yishu* 东方艺术 (*Oriental art*), Vol. 7, 2011, pp. 54-57, (https://oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2011&filename=DFYS201107043&uniplatform=OVERSEA&v=e7q8ahWRb05vrjQ_oWA5201AhXNYR3g0jsd_SeDOLwOggFT21nIUbYVbd0sfhh7U).

¹⁷² AA. VV., *Pervasion: Pavilion of the P.R. of China at the Biennale Arte 2011*, Pechino: China Arts & Entertainment Group, 2011, p. 12.

¹⁷³ *La Biennale di Venezia. 54. Esposizione...*, op. cit., p. 416.

¹⁷⁴ AA.VV., *Pervasion...*, op. cit., p. 12.

¹⁷⁵ PENG Feng, Proposta Curatoriale, in: "Fondo Storico La Biennale di Venezia, b. 946, 54. Esposizione Internazionale d'Arte 2011. Paesi 2011", p. 1.

Come rimando alla numerologia dei *wuwei*, il Magazzino delle Tese e il Giardino delle Vergini furono allestiti con cinque opere *in situ*, ognuna realizzata *ad hoc* dai singoli artisti: Pan Gongkai 潘公凯 (n. 1947), Yang Maoyuan 杨茂源 (n. 1966), Liang Yuanwei 梁远苇 (n. 1977), Cai Zhisong 蔡志松 (n. 1972) e Yuan Gong 原弓 (n. 1961). Ciascun lavoro celebrava ed evocava uno specifico odore, immagine o gusto rappresentativo della tradizione. I profumi di fiori di loto, di erbe medicinali cinesi, di vino di riso (*huangjiu* 黄酒), di tè e di incenso scandivano il passaggio dello spettatore nelle diverse sezioni del padiglione.

All'ingresso del Padiglione, lungo il corridoio principale era stata installata una struttura di sostegno con profili d'acciaio e con pannelli di compensato. Al suo interno era stato montato il lavoro di Pan Gongkai, intitolato *Snow Melting into the Lotus* (*Xue rong can he* 雪融残荷) [Figura 42]. L'installazione era caratterizzata da quattro componenti interrelate. La prima parte era costituita da una serie di dipinti a inchiostro su tela, disposti sulle pareti l'uno accanto all'altro in continuità, che a livello figurativo intendevano rappresentare uno stagno di fiori di loto. La seconda parte consisteva nel proiettare sui dipinti il saggio dell'artista "On the Border of Western Modern Art": le parole proiettate si scomponivano pian piano, cadendo verso il basso come fiocchi di neve e posandosi sugli steli dei fiori di loto, per poi sciogliersi gradualmente. A seguire, la terza parte interessava il pavimento del corridoio, lungo il quale erano stati collocati dei piccoli ciottoli e alcuni ritagli in carta di lettere dell'alfabeto latino¹⁷⁶. Infine, l'opera era costituita da una parte sensoriale: durante la visione dell'opera, gli spettatori potevano sia percepire il fresco della neve¹⁷⁷, che il profumo del fiore di loto¹⁷⁸.

Analizzando i dipinti, a primo acchito potrebbe sembrare che essi siano costituiti da grovigli di pennellate casuali: è difficile individuare i fiori di loto; non si comprende quale sia lo stagno; in alcuni punti vi sono chiazze di inchiostro irregolari. In realtà, osservando attentamente, è possibile individuare tra gli steli dei fiori (resi con linee verticali) alcuni elementi tondeggianti con all'interno delle piccole cavità: il fiore di loto è dipinto nella sua fase di sfioritura, momento nel quale di esso resta esclusivamente il suo particolare baccello rotondo e forato¹⁷⁹. Per quanto riguarda lo stagno, invece, l'acqua è indistinguibile poiché non è stata dipinta, secondo le consuetudini della pittura di paesaggio tradizionale.

¹⁷⁶ I ciottoli servivano a delineare maggiormente l'immagine di uno stagno. Le lettere in carta costituivano un rimando al testo proiettato.

¹⁷⁷ Aria condizionata, parte integrante dell'installazione.

¹⁷⁸ AA.VV., *Pervasion...*, op. cit., p. 48.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

Per Pan Gongkai, l'opera era indicativa della "condizione della cultura cinese nel XX secolo"¹⁸⁰. Raffigurando una scena trasformativa in cui i fiocchi di neve si sciolgono e si fondono con i fiori di loto, l'artista intendeva alludere ai processi di diffusione e assorbimento della cultura occidentale in Cina negli ultimi decenni. Tuttavia, l'interesse verso l'"Altro" non costituiva una prerogativa esclusivamente cinese. Difatti, a partire dagli anni 2000, e soprattutto con le Olimpiadi di Pechino nel 2008, la curiosità delle nazioni occidentali nei confronti della Cina è cresciuta esponenzialmente. Pan Gongkai intendeva inquadrare il suo lavoro in una prospettiva transculturale, nella speranza di abbattere le parvenze superficiali legate agli stereotipi nazionali, che limitano i processi di mutua conoscenza e comprensione tra culture differenti¹⁸¹. Nell'opera, le diverse "identità" culturali convivono in armonia e non si evidenzia una superiorità dell'una sull'altra, ma una compresenza pacifica.

A seguire, nelle altre sezioni del Magazzino delle Cisterne, il pavimento era stato disseminato di vasetti in terracotta. L'installazione di Yang Maoyuan, dal titolo *All Things Are Visible* (*Qi* 器) [Figura 43], consisteva in vasetti tondeggianti - alcuni più grandi (12cm di diametro) e altri più piccoli (6cm di diametro) – esteriormente semplici e identici l'uno all'altro¹⁸². Avvicinandosi, era possibile avvertire un intenso profumo di erbe medicinali. Colti dalla curiosità, gli spettatori, a cui era stato concesso di toccare i vasetti, tentavano di guardare al loro interno per comprendere cosa sprigionasse quell'odore. Tuttavia, la stretta bocca dei recipienti rendeva impossibile intuire cosa ci fosse nascosto. Pertanto, agli spettatori veniva concessa la possibilità di portare a casa con sé i piccoli recipienti e deciderne le sorti e il nuovo utilizzo.

In realtà, come ribadito dall'artista, i vasetti non contenevano nulla. Seppur si potesse pensare che al loro interno fossero state inserite erbe medicinali aromatiche, in realtà, era la terracotta a sprigionare quel profumo: l'artista ha spiegato che, durante il processo di costruzione dei vasetti, fosse stato utilizzato un particolare materiale profumato¹⁸³. Per Yang Maoyuan, l'installazione provvedeva a rivelare i principi della medicina tradizionale cinese secondo cui ogni cosa, seppure invisibile, è distinguibile. Nello specifico, la medicina tradizionale cinese sostiene che nel corpo umano esistano dei punti di agopuntura, un'energia vitale chiamata *qi* 气 e meridiani (*mai* 脉) attraverso cui scorre tale energia; tuttavia, seppur questi elementi esistano, essi non sono tangibili. Parallelamente, nonostante l'aroma fosse nascosto all'interno dei vasetti, esso era percettibile

¹⁸⁰ *La Biennale di Venezia. 54. Esposizione...*, op. cit., p. 416.

¹⁸⁰ AA.VV., *Pervasion...*, op. cit., p. 12.

¹⁸¹ Apparente illeggibilità iniziale dei dipinti.

¹⁸² Gli oggetti non avevano un uso specifico; talvolta, se qualcuno ci avesse soffiato dentro, essi avrebbero prodotto un suono.

¹⁸³ AA.VV., *Pervasion...*, op. cit., pp. 60-62.

attraverso l'olfatto. In tal modo, l'artista intendeva svelare una prospettiva e un modo di vivere tipicamente cinesi, con lo scopo di avvicinare lo spettatore occidentale a una comprensione del mondo diversa dalla propria¹⁸⁴.

Restando all'interno del Magazzino, tra due serbatoi era stata installata *I Plead: Rain (Wo qingqiu: yu 我请求:雨)* [Figura 44] di Liang Yuanwei. La giovane artista scelse di descrivere il tema della pervasività attraverso l'utilizzo di un distillato alcolico cinese, il *baijiu* 白酒. L'installazione era composta da un barile di ferro, da tre tubi flessibili di gomma nera, dal *baijiu* e da un sistema di pompaggio. I tre lunghi tubi di gomma pendevano dal soffitto, poiché erano stati legati con dei fili d'acciaio. Essi erano orientati verso l'interno del barile, posizionato a terra con l'apertura verso l'alto. Al suo interno, era stato installato un sistema di pompaggio. Sui lati in basso, erano stati realizzati tre fori, nei quali erano stati inseriti i tre tubi, collegati in tal modo al sistema di pompaggio interno. All'altra estremità dei tubi, era stato inserito invece un ago. Il *baijiu*, pompato nei tubi, schizzava così all'interno del fusto e il sistema di pompaggio rendeva il ciclo infinito¹⁸⁵.

Liang Yuanwei ha dichiarato di aver partecipato alla Biennale poiché interessata al lavoro delle donne artiste e al significato del femminismo¹⁸⁶. L'artista ha sottolineato come il femminismo sia un'ideologia generata dai sistemi occidentali che non trova alcun tipo di applicazione in Cina. Pertanto, aveva accettato di partecipare alla Mostra, nonostante ritenesse di essere stata scelta per una mera questione di immagine nazionale¹⁸⁷. Al riguardo, è interessante riportare come il curatore Peng Feng non abbia particolarmente apprezzato l'installazione di Liang Yuanwei, da lui considerata piuttosto lugubre. Stando alle sue affermazioni, avrebbe preferito un'opera più luminosa e colorata, così da contrastare l'ambiente buio del Magazzino delle Cisterne¹⁸⁸. Nonostante ciò, l'installazione costituiva un'interessante esperienza multisensoriale: da un lato, l'aroma del *baijiu* che permeava l'interno del padiglione, divenendo nei mesi dell'esposizione pian piano più acre; dall'altro, il suono del distillato alcolico spruzzato ininterrottamente sull'apertura del fusto di ferro.

Il percorso polisensoriale proseguiva all'esterno nel Giardino delle Vergini, dove lo spettatore era accolto da un intenso aroma di tè. Il profumo aumentava man mano che ci si avvicinava ad alcuni oggetti a forma di nuvola allestiti nel giardino. L'installazione *Cloud Tea (Fu yun 浮云)* [Figura 45] dell'artista Cai Zhisong era costituita da una nuvola principale più grande e da altre più piccole. Esse

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ivi, pp. 9-10.

¹⁸⁶ Luise GUEST, LIANG Yuanwei, *The Universe of Liang Yuanwei*, 2020, <http://teachingchineseart.blogspot.com/p/liang-yuanwei.html>, consultato il 30/05/2023.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ AA.VV., *Pervasion...*, op. cit., p. 10.

erano state realizzate con acciaio inossidabile dipinto di bianco. All'interno della nuvola principale erano state inserite foglie di tè verde Dragon Well (*Longjing cha* 龙井茶) e un campanello a vento, mentre sui lati erano stati realizzati dei fori idrorepellenti. I campanellini del sonaglio, mossi dal vento che soffiava attraverso i fori, producevano un tintinnio melodico. Al contempo, la fragranza delle foglie di tè si diffondeva nel giardino trasportata dalla brezza veneziana. All'interno delle nuvole secondarie, invece, erano stati inseriti dei palloncini di elio, con lo scopo di rendere la struttura più leggera e oscillante; alcune erano state agganciate ai pali della luce presenti nel giardino, altre invece poggiavano a terra. Talvolta, lo spettatore avrebbe potuto spingerle: l'installazione risultava particolarmente attraente¹⁸⁹.

Come risaputo, il tè ha un grande significato nella cultura cinese. Esso rappresenta un'armoniosa miscela di tradizione, legami sociali e benessere personale. Nel contesto del buddhismo *chan* 禅, il tè ha un significato speciale ed è strettamente associato alla pratica della consapevolezza e della meditazione, e alla coltivazione di uno stato mentale calmo e concentrato¹⁹⁰. Secondo Peng Feng, l'installazione di Cai Zhisong era indicativa della dicotomia tra materiale e spirituale¹⁹¹. Difatti, le nuvole, realizzate con materiali moderni, figuravano esteticamente come prodotti industriali pressoché identici. Tuttavia, nascondevano in realtà un significato e un valore profondamente intessuto nella società cinese.

L'ultima installazione, *Empty Incense* (*Kong xiang* 空香) [Figura 46] di Yuan Gong, era puramente sensoriale. Sia all'interno che all'esterno del padiglione, ogni dieci minuti gli ambienti erano inondati con fumi di incenso. Nel giardino, erano stati installati a terra dei sistemi di nebulizzazione dell'acqua, nascosti con dei ciottoli. All'interno, invece, i generatori di "nebbia" erano stati posizionati al di sopra delle vecchie taniche del Deposito [Figura 47]. In tal modo, lo spettatore non riusciva a comprendere da dove provenissero i fumi. Inoltre, l'installazione era accompagnata dalla possibilità di ascoltare con dei lettori mp4 il suono del *guqin* 古琴, strumento tradizionale cinese, e di osservare attraverso nove display lo stato di funzionamento dei nebulizzatori [Figura 48]. Il fumo prodotto era composto da valore acqueo e spezie naturali, e non era in alcun modo nocivo¹⁹².

L'installazione di Yuan Gong sfidava concettualmente la materialità di un'opera d'arte. Difatti, seppur sconfinando dai limiti spaziali, l'opera risultava comunque tangibile. Quindi, parallelamente a *All Things Are Visible* di Yang Maoyuan, anche *Empty Incense* alludeva al rapporto armonico tra

¹⁸⁹ AA.VV., *Pervasion...*, op. cit., p. 25

¹⁹⁰ Ivi, pp- 8-9.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ivi, pp. 74-75.

visibile e invisibile. Ad attrarre gli spettatori era soprattutto il Giardino delle Vergini, ove il connubio tra nebbia e nuvole rendeva l'ambiente suggestivo e onirico. Le musiche tradizionali cinesi, abbinate agli odori di incenso tibetano e di tè verde, trasportavano lo spettatore in un'atmosfera eterea del passato cinese.

A fronte dell'analisi condotta, chi scrive sostiene che Pervasion costituì un contributo particolarmente innovativo alla rappresentazione del dinamismo artistico nazionale contemporaneo. Difatti, la mostra differì completamente dai progetti che erano stati realizzati nelle precedenti edizioni. Ancora una volta, la cultura tradizionale cinese costituì il perno fondante dell'esposizione. Tuttavia, rispetto al passato, il Padiglione Nazionale fu interamente godibile e apprezzabile, e il suo plauso non fu ostacolato da barriere culturali in cui poter inciampare. La mostra figurò come un'esperienza sinestetica, a cui ogni artista aveva contribuito con una specifica metafora culturale, con lo scopo di evocare un determinato sapore nazionale e di proporne un assaggio al pubblico internazionale. L'esposizione si fece portavoce della dicotomia tra materiale e trascendente, suggerendo una riflessione sul concetto di tangibilità e su quali esperienze e sensazioni possano essere realmente percepite come concrete. Gli spettatori furono inevitabilmente attratti dal misticismo evocato negli ambienti interni ed esterni, avvicinandoli maggiormente alle radici della cultura cinese. A fronte di quanto detto, il padiglione funse nuovamente da piattaforma diplomatica atta a promuovere idee e tradizioni nazionali. Il risultato fu positivo, in quanto la mostra fu particolarmente apprezzata dal pubblico e dalla critica: l'attuazione politica del *soft power*, del resto, consiste proprio nell'impiegare e far circolare la propria cultura nel tentativo di avvicinare l'Altro a noi.

Immagini

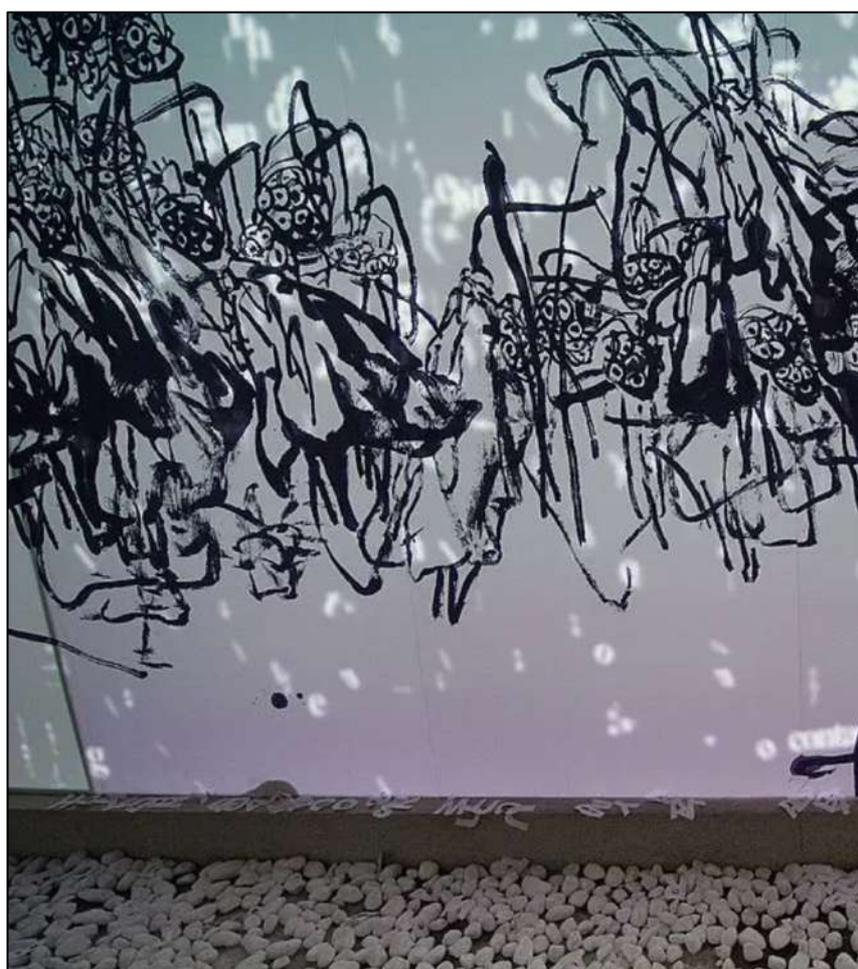
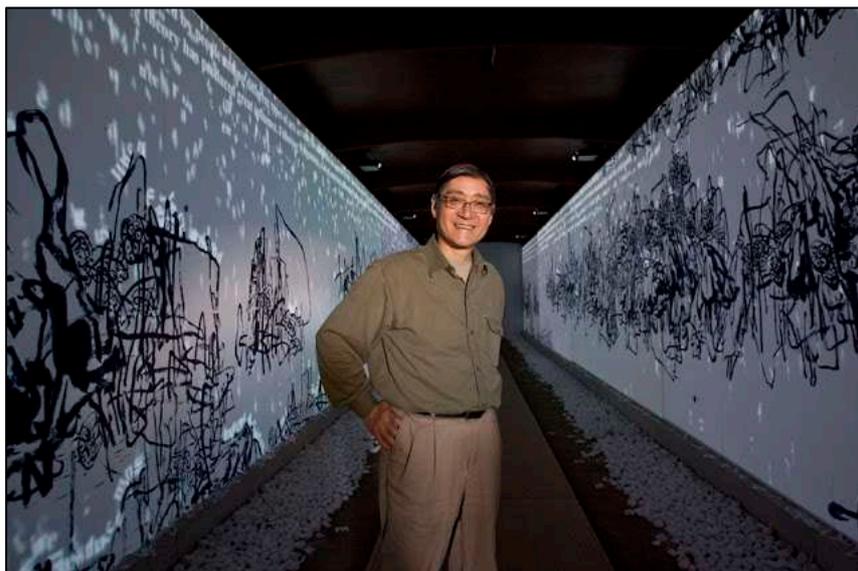


Figura 42: *Snow Melting into the Lotus*, Pan Gongkai 潘公凯, 2011, installazione: tavolo di legno, pittura a inchiostro e acqua, proiettore, aria condizionata, ciottoli, lettere di carta.



Figura 43: *All Things Are Visible*, Yang Maoyuan 杨茂源, 2011, vasi di terracotta.



Figura 44: *I Plead: Rain*, Liang Yuanwei 梁远苇, 2011, installazione: *baijiu*, tubi di gomma, pompa, barile metallico.



Figura 45: *Cloud Tea*, Cai Zhisong 蔡志松, 2011, installazione: acciaio inossidabile dipinto di bianco, foglie di tè verde Dragon Well, campanello a vento, elio



Figura 46: *Empty Incense*, Yuan Gong 原弓, 2011, installazione: display, lettori mp4, sistema di nebulizzazione dell'acqua.



Figura 47: *Empty Incense*, Yuan Gong 原弓, 2011, dettaglio.

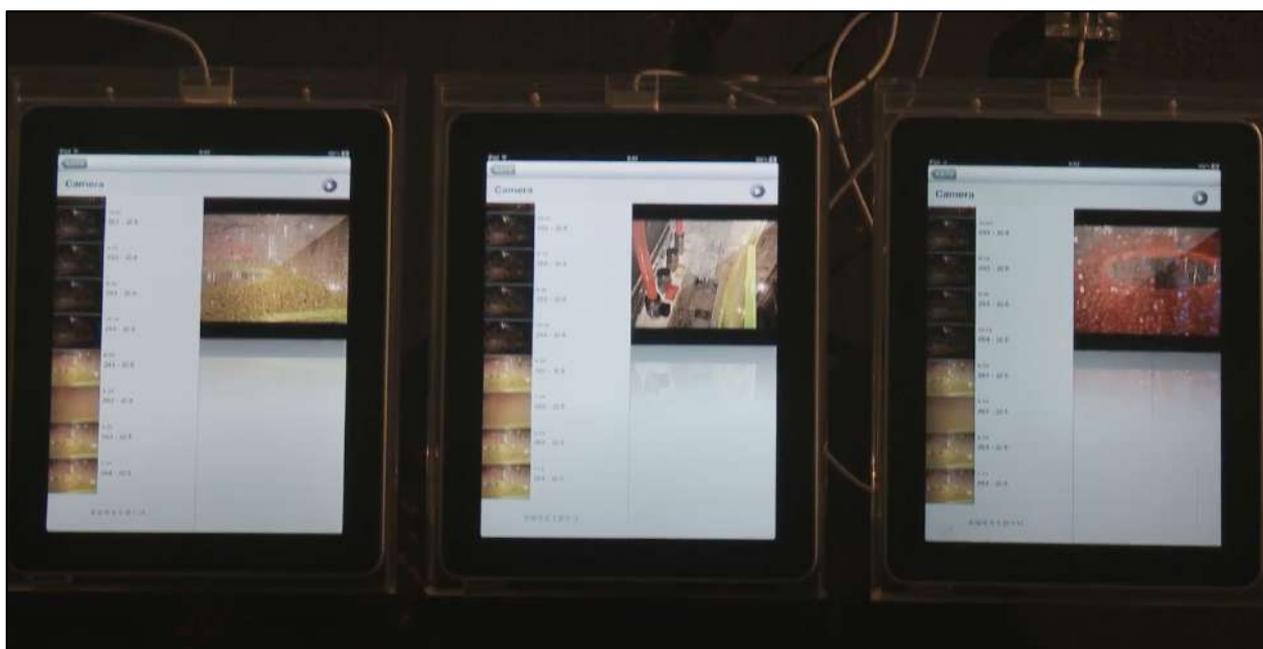


Figura 48: *Empty Incense*, Yuan Gong 原弓, 2011, dettaglio.

Capitolo 8: Transfiguration – 2013

La presente ricerca volge al termine con l'analisi della 55. Esposizione Internazionale d'Arte (1 Giugno – 24 Novembre 2013). Massimiliano Gioni (n. 1973), direttore artistico dell'edizione, scelse come tema fondante della Mostra l'inesauribile sete di conoscenza degli esseri umani. La Mostra fu intitolata Il Palazzo Enciclopedico: Gioni si disse ispirato dall'artista Marino Auriti (1891-1980), che nel 1955 depositò “presso l'ufficio brevetti statunitense i progetti per il suo *Palazzo Enciclopedico*, un museo immaginario che avrebbe dovuto ospitare tutto il sapere dell'umanità, collezionando le più grandi scoperte del genere umano, dalla ruota al satellite”¹⁹³. Gioni non desiderava allestire un'antropologia universalistica delle immagini (progetto superbo e impossibile); al contrario, desiderava proiettare le ossessioni fallimentari della psicologia umana, insaziabile di novità e costantemente tesa verso orizzonti sconfinati: difatti, la realtà pone dei limiti tangibili, che, d'altro canto, l'immaginazione può demolire. Sulla base di tale constatazione, fu ideata una mostra attorno al ruolo dell'immaginazione rispetto alla nostra esperienza. Gioni intendeva dimostrare come la realtà circostante sia costituita da immagini della mente umana inscritte in un luogo fisico, e come a volte ciò che appare impossibile agli occhi dell'essere umano di fatto non lo sia. Pertanto, il curatore allestì la mostra con lo scopo di far riflettere gli spettatori sul concetto stesso di “riflessione”. Inoltre, essendo l'immaginazione un aspetto congenito di qualsiasi persona, venne dato spazio anche ad artisti non professionisti, generando una prospettiva in cui il comune diventava speciale e l'invisibile diveniva visibile¹⁹⁴.

Wang Chunchen 王春辰 (n. 1964), curatore del Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese, decise di aderire al tema generale proposto da Gioni e lo fece attraverso una considerazione riguardo la trasformazione della consuetudine in straordinarietà e della quotidianità in arte. La mostra fu intitolata Transfiguration, (in cinese *Bian wei* 变位, letteralmente “cambiare posizione”) in riferimento alla mutevolezza dell'arte cinese contemporanea e alla sua crescente importanza all'interno dei contesti culturali a partire dagli anni 2000. A tal proposito, furono esposte opere realizzate con tecniche e/o tecnologie diverse l'un l'altra, con lo scopo di ritrarre il dinamismo della società cinese. Furono scelti sette artisti per esplorare questa nozione di cambiamento: Miao Xiaochun 缪晓春 (n. 1964), Wang Qingsong 王庆松 (n. 1966), Tong Hongsheng 童红生 (n. 1967), Zhang Xiaotao 张小涛 (n. 1970), Hu Yaolin 胡曜麟 (n. 1977), Shu Yong 舒勇 (n. 1974) e He Yunchang 何云昌 (n. 1967).

¹⁹³ *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico*, Venezia: Marsilio, 2013, p. 23.

¹⁹⁴ Ivi, p. 25.

Come per le edizioni precedenti, anche nel 2013 la mostra fu allestita all'interno del Magazzino delle Tese e presso il Giardino delle Vergini. Tuttavia, rispetto agli anni passati, fu apportato un cambiamento significativo. Nello specifico, il Ministero della Cultura cinese fece richiesta al governo italiano di rimuovere i vecchi serbatoi di petrolio che occupavano la maggior parte dello spazio all'interno del deposito. Negli anni antecedenti, i curatori del padiglione si erano costantemente lamentati della limitatezza spaziale e luminosa del padiglione. Nonostante ciò, il governo italiano aveva ripetutamente rifiutato la richiesta di rimuovere le cisterne, in quanto ritenute parte dell'eredità culturale e storica della città di Venezia. Tuttavia, nel 2013, la richiesta fu accolta e le taniche furono rimosse, eccetto una, lasciata nel Magazzino come testimonianza del prospero passato dell'Arsenale¹⁹⁵.

L'allestimento della sezione *indoor* del padiglione fu affidato a Miao Xiaochun, Wang Qingsong, Tong Hongsheng, Zhang Xiaotao e He Yunchang. A differenza degli anni precedenti in cui i serbatoi avevano delineato obbligatoriamente la visita al padiglione, la loro rimozione indusse a un percorso maggiormente caotico. Difatti, le opere degli artisti appena menzionati non furono disposte ordinatamente sulla base di un determinato tema o significato da trasmettere, ragion per cui è necessario delineare un metodo di analisi specifico. Come già riportato nel Capitolo 4, è possibile accedere all'interno del padiglione da due entrate. Tenendo conto che la pianta dell'edificio è rettangolare, chi legge collochi un'entrata sulla lunghezza e l'altra sulla larghezza del rettangolo. Chi scrive intende analizzare l'esposizione immaginando che lo spettatore avesse acceduto al padiglione dall'entrata posta sulla lunghezza dell'edificio [l'entrata sulla destra in **Figura 49**], percorrendo l'ambiente in senso antiorario. Per una maggiore chiarezza espositiva, l'interno sarà analizzato come se fosse stato costituito da quattro sezioni.

Pertanto, entrando dall'ingresso preso in considerazione, lo spettatore accedeva alla prima sezione ed era accolto da una struttura romboidale. Su tre lati, erano state montate rispettivamente tre stampe cromogeniche (*c-print*); sul quarto, invece, veniva proiettato un video.

Le tre stampe a colori costituivano il contributo al padiglione di Wang Qingsong. Per realizzare tali lavori, l'artista aveva ricreato scenari traboccanti di persone e oggetti, poi fotografati con scatti ad ampio spettro, infine stampati su larga scala e montati sulle pareti della struttura. Il trittico di composizioni fotografiche – *Follow You* (*Gen ni xue* 跟你学), *Follow Him* (*Gen ta xue* 跟他学) e *Temporary Ward* (*Linshi bingfang* 临时病房) - intendeva essere un'indagine sulla situazione culturale cinese e sul suo sistema educativo di istruzione.

¹⁹⁵ WANG Chunchen, *Transfiguration. 55th International art exhibition, La Biennale di Venezia. Pavilion of the People's Republic of China*. Ediz. italiana e inglese, Imola: Maretti Editore, 2013, pp. 44-45.

Con *Follow You* [Figura 50], Wang Qingsong intendeva esaminare il tema dell'istruzione nella Repubblica Popolare Cinese. Nell'immagine, vi sono decine e decine di file di banchi allineate. Cataste di libri di vario genere sono ammassate su di essi. Centinaia di studenti tengono la testa china poggiata sui banchi: la classe è immensa e sembra che tutti stiano dormendo. Ammucchiate insieme ai libri vi sono bottiglie di Coca Cola, Sprite e Tè. Le pareti dell'aula sono tappezzate con slogan e quesiti, sia in cinese mandarino che in inglese – “*Hao hao xuexi* 好好学习? Study well?”, “*Tiantian xiangshang* 天天向上? Progress every day?”, “Education is crucial?”. L'unica figura sveglia all'interno dell'immagine è un uomo al centro della scena, con una finta barba e un parrucchino grigi. Il vecchio alunno – che in realtà è l'artista stesso – è legato ad alcune flebo per via endovenosa; lo sguardo è assente¹⁹⁶.

L'opera costituiva una forte critica al sistema scolastico cinese, in cui il pensiero indipendente è scoraggiato a favore di un apprendimento meccanico. Nello specifico, Wang Qingsong biasimava ciò che in Cina è conosciuto come *gaokao* 高考, ovvero l'esame nazionale che gli studenti devono sostenere per essere ammessi all'università. Con *Follow You*, l'artista si interrogava sull'efficienza di tale sistema educativo e sulla tipologia di conoscenza che ne scaturisce. Nello specifico, egli intendeva evidenziare i disagi psicologici di tale processo di apprendimento umanamente non perseguibile – l'unico alunno che riesce a sostenere la lezione fa ricorso a farmaci somministratigli endovena¹⁹⁷.

Follow Him era strettamente connesso al significato di *Follow You* e al tema della conoscenza [Figura 51]. Nell'immagine, un uomo, intento a studiare, siede dietro una scrivania su cui sono riposte pile traballanti di libri. Così come in *Follow You*, il protagonista della scena è lo stesso artista. Le pareti della stanza sono costituite da scaffali, anch'essi colmi di libri; sembra di essere in una biblioteca. A terra, fogli accartocciati nascondono il pavimento¹⁹⁸.

Il messaggio dell'opera è fortemente collegato al tema di “palazzo enciclopedico” proposto da Gioni. Difatti, nonostante la biblioteca trabocchi di libri di ogni genere e di ogni lingua, tuttavia, essa rappresenta esclusivamente un frammento infinitesimale dello scibile umano. Pertanto, nonostante gli sforzi, lo studioso nell'immagine non riuscirà mai a soddisfare la sua sete di conoscenza assoluta. Così come Gioni, Wang Qingsong intendeva evidenziare gli inutili sforzi che l'essere umano compie nel tentativo di decifrare la totalità delle sfaccettature che compongono la realtà circostante. Anche in quest'edizione, quindi, viene posto un accento sul tema della

¹⁹⁶ WANG Chunchen, *Transfiguration...*, op. cit., pp. 182-193.

¹⁹⁷ Jo-Anne BIRNIE-DANZKER, “On Not Being Killed By Some Unfortunate Juxtaposition: The 2013 Venice Biennale”, in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 12, N. 5, 2013, p. 22.

¹⁹⁸ WANG Chunchen, *Transfiguration...*, op. cit., pp. 182-193.

globalizzazione e della massificazione delle persone. Nella stampa, il livellamento delle differenze a cui la società è sottoposta è segnalato attraverso l'accostamento di oggetti completamente opposti l'uno all'altro: sculture di Buddha affiancate a cosmetici occidentali, il libretto rosso di Mao vis-à-vis un libro di moda su Christian Dior.

Sulla terza parete della struttura era stata montata *Temporary Ward* [Figura 52]. La scena raffigurava per l'appunto una "corsia ospedaliera temporanea", allestita all'interno di un teatro sperimentale di Newcastle, nel Regno Unito. La spensieratezza solitamente trasmessa da uno spettacolo teatrale è appesantita dalla presenza di pazienti malati e moribondi. Parallelamente, però, i volti dei pazienti non mostrano segni di sofferenza: alcuni sorridono, altri sembrano indifferenti, altri addirittura spensierati¹⁹⁹. Il lavoro era indicativo del bisogno umano di coltivare la propria sfera culturale e intellettuale. Difatti, nell'opera il dolore dei pazienti è mitigato dalla magia del teatro²⁰⁰, forma artistica progressivamente trascurata, che andrebbe invece riscoperta e apprezzata.

Come accennato, sul quarto lato della struttura piramidale veniva proiettato un video, intitolato *The Rock Tours Round Great Britain (Shitou Yingguo man youji 石头英国漫游记)* [Figura 53], realizzato dall'artista He Yunchang. La videoproiezione di dodici minuti testimoniava l'opera performativa dell'artista, che, il 23 Settembre 2006, aveva deciso di percorrere a piedi il perimetro della Gran Bretagna portando con sé una roccia raccolta presso la spiaggia di Boulmer, situata nel nord-est dell'Inghilterra. Lo scopo constava nel riportare la pietra nello stesso punto in cui era stata raccolta. He Yunchang impiegò 112 giorni per completare il progetto, percorrendo in tutto circa 3500km. L'obiettivo dell'artista era quello di rappresentare un approccio alla vita più semplice e pastorale, distante dall'impellente necessità di affermazione economica e sociale che dominava la vita cittadina²⁰¹.

Nella seconda sezione, a sinistra rispetto alla prima, il deposito era occupato da cinque lavori di Miao Xiaochun: *The Last Judgment in Cyberspace (Xuni zuihou shenpan 虚拟最后审判)*, *Out of Nothing (Wu zhong sheng you 无中生有)*, *Public Foe (Gongdi 公敌)*, *Limitless (Wu shi wu zhong 无始无终)* e *Disillusion (Hui fei yan mie 灰飞烟灭)*.

The Last Judgment in Cyberspace [Figura 54] costituiva una reinterpretazione tridimensionale del *Giudizio Universale* di Michelangelo (1475-1564). L'affresco, conservato nella Cappella Sistina, raffigura per l'appunto la scena del Giudizio Universale, quindi, secondo la fede

¹⁹⁹ <https://www.designboom.com/art/wang-qingsong-china-pavilion-venice-artbiennale-2013/>.

²⁰⁰ Intervista con He Yunchang, Wang Qingsong, Miao Xiaochun e con il curatore Wang Chunchen alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte (partecipazione nazionale della Cina), 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=iItSYh-BZck&t=303s>.

²⁰¹ <https://publicdelivery.org/he-yunchang-the-rock-touring-around-great-britain/>.

cristiana, quando alla fine dei tempi avverrà la resurrezione dei morti e il giudizio di tutte le anime da parte di Gesù Cristo. Gesù, al centro dell'affresco, è circondato da angeli e santi. In alto, le anime dei giusti salgono al cielo condotte dagli angeli; in basso, i dannati sono trascinati all'Inferno. Nell'affresco, quindi, la differenziazione tra anime pie e peccatori è netta. Per quanto riguarda *The Last Judgment in Cyberspace*, invece, essa viene completamente meno: i personaggi sono l'uno identico all'altro. Miao Xiaochun ha specificato di aver realizzato il lavoro interamente a computer e di aver sostituito le quattrocento figure del *Giudizio Universale* con un alter ego tridimensionale di sé stesso, senza volto né tratti distintivi. La tridimensionalità dell'opera è data dal fatto che, all'interno del cyberspazio in cui essa è stata realizzata, i soggetti del dipinto potevano essere osservati da diverse angolazioni, svelando quindi prospettive inedite della scena. Le identità dei soggetti dell'affresco risultavano appiattite, e, conseguentemente, era di fatto impossibile scernere i giudici dai giudicati. Dell'affresco originale restano unicamente le posizioni dei personaggi. Il lavoro realizzato al computer è stato poi stampato e montato all'interno del padiglione²⁰². L'opera era indicativa di una visione del mondo secondo una prospettiva contemporanea, in cui l'uomo indica ciò che è giusto e ciò che è sbagliato sulla base delle proprie azioni e della propria esperienza, tralasciando quindi il contesto religioso. Pertanto, ignorando una possibile giustizia divina, l'uomo vive sulla Terra in una condizione di parità rispetto ai suoi simili²⁰³.

Proseguendo, nell'angolo in basso a sinistra, affianco all'unico serbatoio rimasto nel deposito, erano state installate altre tre opere dell'artista. La prima, intitolata *Out of Nothing* [Figura 55], era costituita dalla proiezione di un'immagine tridimensionale sulle cinque pareti di un cubo. Tratteggiando un soggetto virtuale, l'artista intendeva rappresentarlo nella sua tridimensionalità, riprendendolo da cinque prospettive (destra, sinistra, anteriore, posteriore, superiore). Sulle cinque pareti del cubo era proiettato lo stesso modello tridimensionale da diverse angolazioni. L'opera doveva rappresentare la risoluzione del tentativo (a detta dell'artista, fallimentare) dei Cubisti di dipingere un'immagine tridimensionale²⁰⁴. Miao Xiaochun, tuttavia, non tenne conto della faccia inferiore del cubo, quindi di una possibile prospettiva dal basso. Pertanto, anche la sua opera era parzialmente tridimensionale; se fosse stata sospesa, invece, le immagini sarebbero state proiettate su tutti i lati del cubo e il suo progetto sarebbe riuscito a pieno.

La seconda opera, dal titolo *Public Foe* [Figura 56], era un dipinto a olio su tela, presente anche all'interno della videoproiezione *Limitless*. *Public Foe* rappresenta la scena della crocifissione di San Pietro, raffigurato, secondo la tradizione, a testa in giù. Come in *The Last Judgment in*

²⁰² <https://www.miaoxiaochun.com/Texts.asp?language=en&id=22>.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ <https://www.miaoxiaochun.com/Texts.asp?language=en&id=27>.

Cyberspace, è impossibile distinguere i volti dei soggetti del dipinto. I corpi dei crocifissori sono formati da cavi elettrici bianchi intrecciati; per quanto riguarda il corpo di San Pietro, invece, esso sembra più elaborato tecnologicamente, composto da cavi colorati e ingranaggi meccanici. *Limitless* [Figura 57], invece, consisteva nella proiezione di scene di vita quotidiana di avatar virtuali. Dalle luci del mattino sino alla discesa della notte, i soggetti intendevano rappresentare metaforicamente la modernità e i suoi ritmi incalzanti²⁰⁵.

L'ultima opera esposta da Miao Xiaochun fu *Disillusion* [Figura 58], video installazione tridimensionale proiettata sulla parete a sinistra rispetto all'ingresso, di fianco a *Limitless*. A riguardo, l'artista ha affermato che

“images made of soap bubbles are seen everywhere from the beginning to the end in my 3-D animation *Disillusion*; persons made of soap bubbles are fleeting and burst with a single touch, as short and fragile as our lives. However, even with such short and fragile lives, men are still creating earth-shaking or totally destructive events. On earth or in the universe, maybe there are no other kinds of beings worth such respect, such pity, or such hatred”²⁰⁶.

Nel video, pertanto, sono riprodotte scene di guerra e scenari angoscianti. Le bolle di sapone costituiscono una forza invisibile soprannaturale, metafora dei dolori che l'essere umano si autoinfligge ininterrottamente. Coinvolgente è la scena in cui un avatar tridimensionale regge tra le braccia un corpo di bolle destinato a scomparire. Rammentando le posizioni della Vergine Maria sorreggente il corpo di Gesù nella *Pietà* di Michelangelo, l'immagine rivela il destino di ciascuno e la fragilità della vita²⁰⁷.

Proseguendo nella terza sezione, al centro del padiglione erano state installate due piccole strutture triangolari, sulle quali erano stati montati sei dipinti a olio su tela dalla serie *Still Life* [Figura 59] dell'artista Tong Hongsheng. Uno dei sei dipinti ritraeva un giovane maestro buddhista con lo sguardo perso nel vuoto. Gli altri cinque, invece, raffiguravano oggetti riccamente decorati usati nei rituali buddhisti – un bruciatore di incenso, un *kapala* (coppa rituale ricavata dal cranio di un essere umano), una bottiglietta contenente il distillato dell'eterna giovinezza, un corno dorato e una conchiglia impregiosita. Questi oggetti nascondono un simbolismo tradizionale, particolarmente significativo all'interno delle credenze buddhiste e della cultura cinese. I dipinti evocano un senso di sacralità, mostrando l'influenza della tradizione nella società contemporanea. La tecnica è fine, la ritrattistica è iperrealistica. Il contrasto tra i colori gialli e d'oro in primo piano e gli sfondi bui rende

²⁰⁵ WANG Chunchen, *Transfiguration...*, op. cit., p. 152.

²⁰⁶ Alice SCHMATZBERGER, “Miao Xiaochun: Digitally Refigured – The Animated Self”, in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 12, N. 2, 2013, p. 87.

²⁰⁷ <https://www.miaoxiaochun.com/Texts.asp?language=en&id=29>.

l'illuminazione drammatica. Per Tong Hongsheng, i dipinti simboleggiavano la necessità di preservare le eredità storiche e culturali della Cina. Secondo l'artista, tale retaggio culturale non poteva essere confinato nel passato, ma avrebbe dovuto costituire la base fondante per i processi di "trasfigurazione" della società nel presente e nel futuro²⁰⁸.

Infine, avviandosi verso l'uscita a destra, lo spettatore accedeva all'ultima sezione interna, in cui venivano proiettate tre animazioni digitali, opera dell'artista Zhang Xiaotao. L'artista aveva presentato due animazioni tridimensionali, *Sakya* (*Sa jia* 萨迦) e *Mist* (*Miwu* 迷雾), e un lavoro dato dalla combinazione tra tecniche 2D e 3D, *The Adventure of Liang Liang* (*Liang liang lixian ji* 量量历险记).

Sakya (2011) [Figura 60] rappresenta una città virtuale edificata sulla base del monastero tibetano di Sakya, distrutto durante la Rivoluzione Culturale dalle Guardie Rosse²⁰⁹. Nella sua rappresentazione digitale, Sakya diventa uno spazio surreale in cui gli oggetti compaiono e scompaiono continuamente. Nel video, le arterie di un cuore pulsante iniziano pian piano a ramificarsi dando vita al monastero. Contemporaneamente, una voce cantilenante intona cantici buddhisti rendendo l'atmosfera apertamente spirituale. Il monastero si forma e si dissolve costantemente, assumendo la forma di libri, fotografie, talvolta divenendo una dimensione immateriale fatta di codici e simboli religiosi.

Con *Mist* [Figura 61] del 2009 l'artista intendeva analizzare il tema della transazione economica e i grandi cambiamenti che la popolazione cinese ha dovuto affrontare. Il video segue una narrazione strutturata su tre livelli che si sovrappongono e cambiano continuamente. Il primo livello è incentrato sullo scenario industriale dell'impresa Chongqing Iron and Steel Group. Il secondo riguarda il parco a tema Windows to the World nella città di Shenzhen, inaugurato nel 1993 dopo l'apertura della Cina al resto del mondo. Il terzo livello rappresenta i ricordi dell'artista presso il 798 Art District di Pechino. L'artista ha analizzato i tre scenari attraverso la prospettiva di piccoli animali – formiche, scarafaggi e pipistrelli. Le immagini riprodotte ripercorrono la vita e i ricordi dell'artista. Nei video, però, l'adorato passato muta in uno scenario completamente differente: le esperienze dell'artista si trasformano in un teatro animalesco in cui non vi è distinzione tra vita e morte. In tal modo, l'opera funge da allegoria degli aspetti negativi della modernizzazione e della cultura consumistica contemporanea²¹⁰.

²⁰⁸ WANG Chunchen, *Transfiguration...*, op. cit., p. 177.

²⁰⁹ <https://www.nytimes.com/2013/06/12/arts/Chinas-Venetian-Quandary-Chinese-Artists.html>

²¹⁰ <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8326864>; WANG Chunchen, *Transfiguration...*, op. cit., p. 199.

The Adventure of Liang Liang [Figura 62] combina elementi di immaginazione infantile, ricordi personali, storia cinese e critica sociale. L'uso della prospettiva di un bambino, rappresentata dal personaggio Liang Liang, e l'incorporazione di scene mutevoli - dalla vita quotidiana ai paesaggi tradizionali, da zombie che popolano le città moderne alle figure mitiche di *Viaggio in Occidente* - creano una ricca narrazione a livello visivo. Liang Liang percorre tale viaggio tra le pagine di un libro, che man mano vengono sfogliate per permettere al personaggio di proseguire nel suo cammino. L'opera rappresenta la natura fugace della vita e il bisogno di preservare il patrimonio culturale cinese. La presenza di mostri simboleggia le ansie e le paure del singolo. Nel video, inoltre, i paesaggi dei dipinti tradizionali vengono invasi da zombie, aerei e bombe, allegorie dell'urbanizzazione e della distruzione del mondo rurale²¹¹.

All'esterno, il Giardino delle Vergini era stato allestito con tre installazioni: *Thing-in-itself* (*Wu zi ti* 物自体) di Hu Yaolin, *Seawater of Venice* (*Weinisi de haishui* 威尼斯的海水) di He Yunchang²¹² e *Guge Bricks* (*Guge zhuan* 古歌砖) di Shu Yong.

L'installazione *Thing-in-itself* [Figura 63] di Hu Yaolin era composta da una struttura architettonica in stile Hui. Lo stile Hui è caratteristico dell'architettura tradizionale cinese, nello specifico della cultura della provincia Anhui. Le costruzioni in stile Hui sono caratterizzate da mura bianche, piastrelle nere e decorazioni in legno e in pietra. La struttura è composta da assi di legno e giunti a tenone e mortasa. Tre sono le sezioni principali che plasmano l'essenza di tali edifici: l'ingresso e la parte circostante, destinati ai residenti della casa; la sala centrale, adibita al culto degli antenati; il lucernario, ovvero la residenza degli dèi²¹³. Sebbene la valenza storica e artistica di tali costruzioni, tuttavia, a causa dell'incontrollata cementificazione nei centri urbani e nelle campagne cinesi, molti edifici in stile Hui sono stati abbattuti. Il lavoro dell'artista consisteva nel recarsi nei vecchi villaggi rurali dell'Anhui, ove comprava e collezionava ciò che era rimasto delle antiche abitazioni. Poi, proseguiva assemblando e restaurando il materiale accumulato. Il lavoro presentato alla Biennale consisteva in un edificio in stile tradizionale con l'aggiunta di nuovi elementi strutturali, necessari affinché l'edificio non crollasse. L'aggiunta di giunti di acciaio e di finestre di vetro era indicativa dell'insinuarsi della modernizzazione nella tradizione, metafora, secondo l'artista, della capacità di salvaguardare il retaggio artistico seppur durante una fase di trasformazione dinamica del mondo²¹⁴.

²¹¹ WANG Chunchen, *Transfiguration...*, op. cit., p. 195.

²¹² He Yunchang aveva esposto all'interno *The Rock Tours Round Great Britain* e all'esterno *Seawater of Venice*.

²¹³ WANG Chunchen, *Transfiguration...*, op. cit., pp. 140 -141 (paragrafo intitolato "Introduction to Chinese Ming and Qing dynasty Architecture – Hui-style Architecture").

²¹⁴ WANG Chunchen, *Transfiguration...*, op. cit., p. 139.

Affianco alla struttura architettonica, He Yunchang presentava un'interessante installazione *site specific*, intitolata *Seawater of Venice* [Figura 64], riguardo al tema della comunicazione e dello scambio culturale. Per realizzare l'opera, l'artista aveva riempito 2013 bottigliette di vetro con l'acqua del mare di Venezia. Le bottiglie erano state prodotte in Cina e su di esse erano state incollate delle etichette che riportavano il titolo dell'installazione (in cinese e in inglese) e il numero di serie. Esse erano state poi allineate e sistemate sopra un tavolo nel Giardino delle Vergini. Il lavoro rappresentava una forma di installazione relazionale. Difatti, gli spettatori avrebbero potuto scambiare la propria bottiglietta d'acqua con una delle tante riposte sul tavolo. Per completare lo scambio, avrebbero dovuto apporre un'etichetta sulla bottiglia e firmarla col proprio nome. Lo scambio rappresentava per l'artista un'azione terapeutica, in cui nessuna delle due parti perdeva o guadagnava qualcosa²¹⁵. L'opera rimarcava il tema dell'equità tra esseri umani e della mutua assistenza, secondo un'ottica in cui i problemi umanitari valicavano i limiti nazionali assumendo una portata globale.

La visita al Padiglione Nazionale si concludeva con *Guge Bricks* [Figura 65] di Yuan Gong. L'installazione era composta da 1500 mattoni di resina poggiati a terra e sovrapposti l'uno sull'altro. Ciascun mattone conteneva al suo interno dei fogli di carta di riso, sui quali l'artista aveva dipinto in stile calligrafico alcune parole in cinese e le rispettive traduzioni in inglese. Le frasi costituivano proverbi popolari, *chengyu* e aforismi tipici della lingua cinese. Era stata poi realizzata una traduzione letterale dei vocaboli attraverso l'uso di Google Traduttore²¹⁶. Le espressioni idiomatiche cinesi traggono spesso la loro origine dalla lingua classica, da storie o da antiche leggende, in molti casi nascondendo sfumature semantiche che esulano dal significato dei singoli caratteri che le compongono. Pertanto, la traduzione automatica operata dal software non conservava tali peculiarità linguistiche: *tucuo* 吐槽, utilizzato in gergo col significato di “scimmiottare amichevolmente”, “prendere in giro bonariamente”, è stato tradotto in inglese come *spit*, “sputo”; *Zhongguo lü ka* 中国绿卡, ovvero il documento che attesta la residenza permanente degli stranieri nella Repubblica Popolare Cinese, è stato tradotto con *Chinese green card*, “carta verde cinese” [Figura 66]. Attraverso questi esempi, Shu Yong dimostrava come, nonostante gli strumenti tecnologici e il processo di globalizzazione, la mutua comprensione interculturale fosse frenata da ostacoli invisibili definiti dalle specifiche tradizioni, usi e costumi dei popoli del mondo. L'artista criticava la “googlizzazione” della società contemporanea. Al riguardo, è interessante notare il gioco ironico creato in seno al titolo dell'installazione: il fonema *guge* 古歌, “antica canzone”, in apparenza è completamente slegato dal significato dell'opera; tuttavia, in cinese esso è omofono della traduzione

²¹⁵ Ivi, pp. 126-127.

²¹⁶ Ivi, pp. 160-163.

di Google, *guge* 谷歌. Pertanto, partendo dal titolo stesso, Shu Yong intendeva rappresentare le possibili incomprensioni interculturali a seguito di un effimero utilizzo della tecnologia non applicato a processi di studio e approfondimento. Nonostante ciò, dall'opera non traspariva una posizione nettamente pessimista. Infatti, i due retaggi culturali – rappresentati dal cinese e dall'inglese – coesistevano in una medesima realtà – il mattone: la possibilità di scrutare il contenuto al suo interno fungeva da metafora dello sforzo che ciascuno dovrebbe impiegare per superare i pregiudizi e valicare gradualmente le barriere della superficialità²¹⁷.

Transfiguration costituì un'edizione ricca di opere. Chi scrive ritiene che il curatore non sia stato in grado di organizzare al meglio gli spazi del deposito. Il percorso risultava piuttosto tortuoso e alcune opere superflue. Sembra che, data la maggiore disponibilità di spazio, Wang Chunchen abbia avvertito la necessità di dover riempire il deposito: egli stesso ha dichiarato di essersi sentito sotto pressione a causa di tale cambiamento²¹⁸.

Sulla base degli intenti curatoriali, la mostra era stata figurata come una piattaforma espositiva del processo di trasfigurazione artistica e culturale cinese. Le opere esposte erano indicative delle molteplici possibilità e tecniche adoperate dagli artisti cinesi nell'ideazione e nell'elaborazione di una produzione artistica sempre più tecnologica e al passo coi tempi. Per Wang Chunchen, la mostra non costituiva un punto di arrivo, ma un passaggio focale necessario a definire la versatilità e la differenziazione della società cinese.

Alla luce di quanto esaminato, sebbene le diverse sperimentazioni tecnologiche, l'abuso di temi quali urbanizzazione, globalizzazione e differenze culturali rendeva la mostra prolissa e ripetitiva. Soprattutto nel Magazzino delle Tese, le numerose videoproiezioni, talvolta simili tra loro, sovraccaricavano lo spettatore. D'altro canto, il Giardino delle Vergini costituiva la sezione più interessante del padiglione, sia per quanto riguarda le modalità attraverso le quali erano stati affrontati i temi, sia per la possibilità di avvicinarsi fisicamente e interagire con le installazioni allestite.

Prescindendo dalle considerazioni personali, il padiglione delineava una specifica posizione nazionale nel contesto globale. Al riguardo, le tematiche presentate mostravano un Paese aperto al dialogo e alla comprensione interculturale. Allo stesso tempo, però, veniva ribadita una forte posizione a favore della tutela delle specificità culturali. Inoltre, le opere esposte dimostravano i progressi tecnologici di una Cina sempre più protagonista nelle dinamiche economiche e politiche

²¹⁷ LIU Hongzi 刘红子, ZENG Haobo 曾浩波, "Yong 'guge zhuan' duihua shijie 用“古歌砖”对话世界” (Un dialogo internazionale attraverso i “mattoni *guge*”), in: *Zhongguo baodao* 中国报道 (*China Report*), , Vol. 6, 2013, pp. 100-103.

²¹⁸ Ivi, p. 45.

del mondo. Concludendo, riallacciandomi all'introduzione dell'elaborato e alle parole di Angela Vettese, anche in tal caso è possibile constatare il ruolo diplomatico del Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese, che, attraverso l'uso dell'arte contemporanea, ha continuamente definito la propria immagine nazionale nel contesto geopolitico globale.

Immagini



Figura 49: Pianta provvisoria del Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese.
 Fonte: WANG Chunchen, Transfiguration. 55th International art exhibition, La Biennale di Venezia.
 Pavilion of the People's Republic of China. Ediz. italiana e inglese, Imola: Maretti Editore, 2013, p. 118
 (Le proiezioni video di Miao Xiaochun sono state disposte diversamente, proiettate sulle pareti del padiglione e non su appositi schermi).



Figura 50: *Follow You*, Wang Qingsong 王庆松, 2013, stampa cromogenica, 180×300cm



Figura 51: *Follow Him*, Wang Qingsong 王庆松, 2010, stampa cromogenica, 130×300cm



Figura 52: *Follow Him*, Wang Qingsong 王庆松, 2008, stampa cromogenica, 180x320cm

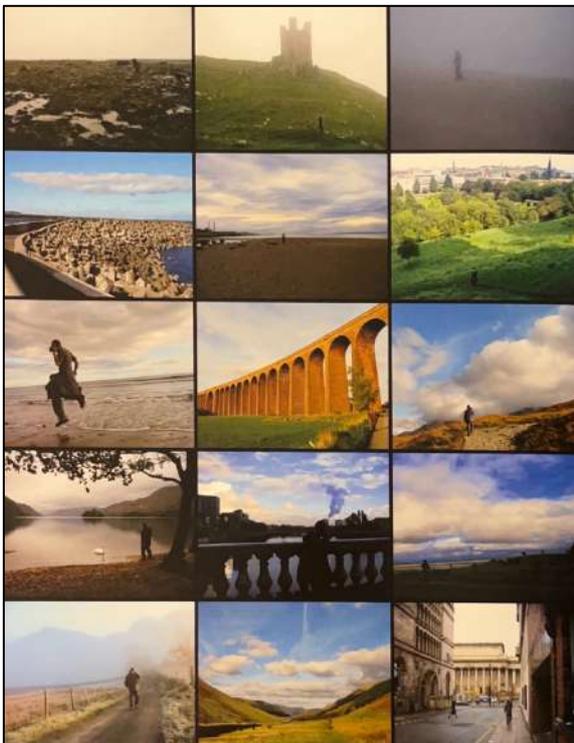


Figura 53: *The Rock Tours Round Great Britain*, He Yunchang 何云昌, 2006-2007, video proiezione, 12'15''.



Figura 54: *The Last Judgement in Cyberspace*, Miao Xiaochun 缪晓春, 2005-2006, stampa cromogenica, 279 x 240 cm.

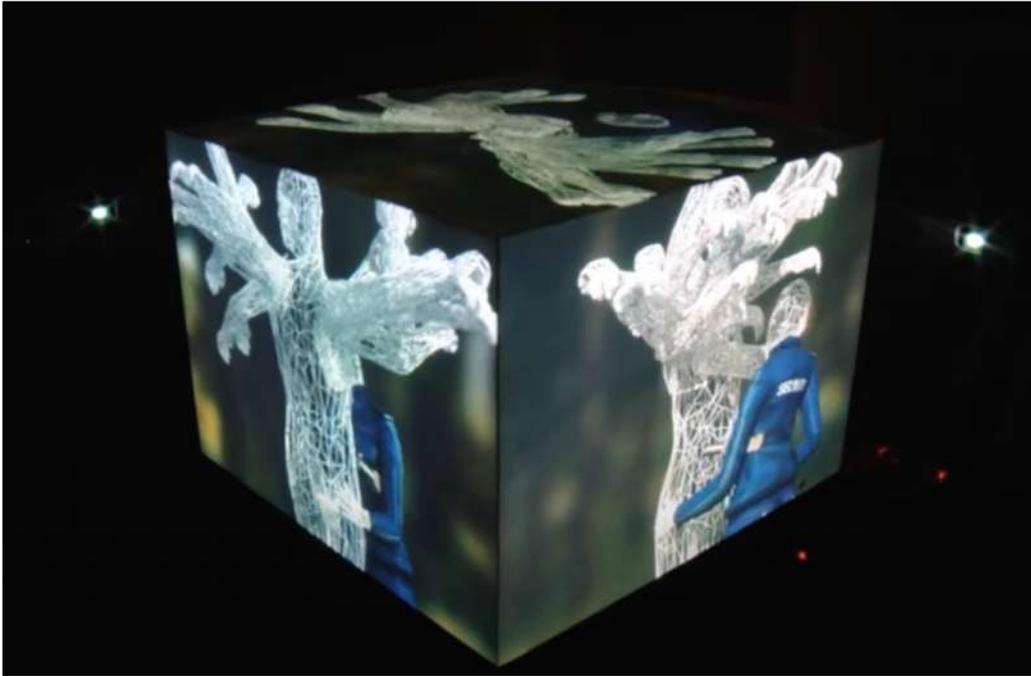


Figura 55: *Out of Nothing*, Miao Xiaochun 缪晓春, 2011, proiezione video.



Figura 56: *Public Foe*, Miao Xiaochun 缪晓春, 2012, olio su tela.

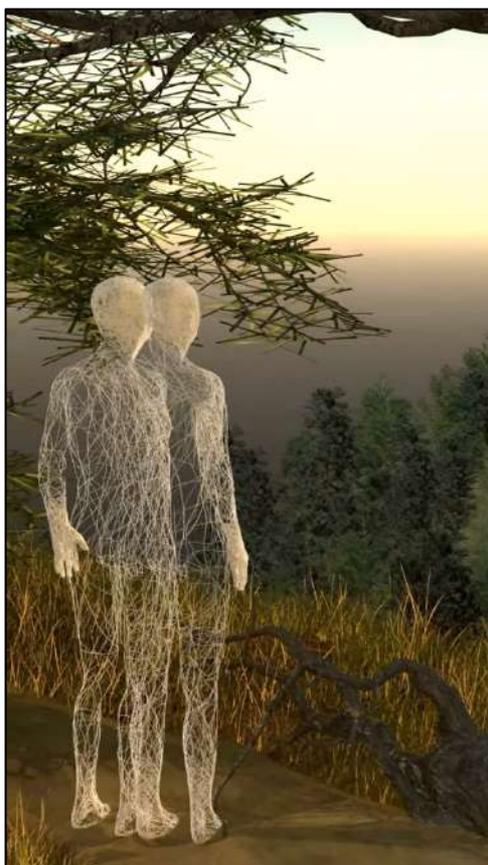


Figura 57: *Limitless*, Miao Xiaochun 繆晓春, 2011-2012, proiezione video, 11'16.



Figura 58: *Disillusion*, Miao Xiaochun 繆晓春, 2009-2010, proiezione video, 10'11''.

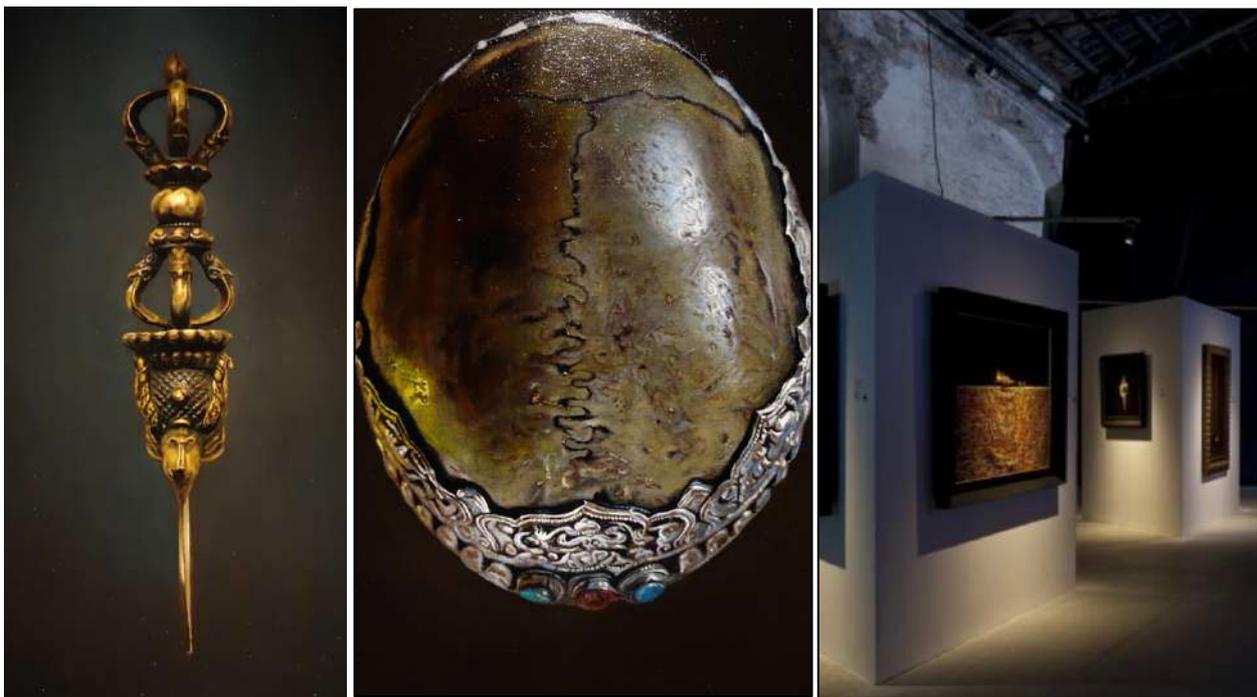


Figura 59: *Still-Life Series*, Tong Hongsheng 童红生, 2012, dipinti a olio su tela



Figura 60: *Sanya*, Zhang Xiaotao 张小涛, 2011, proiezione video.

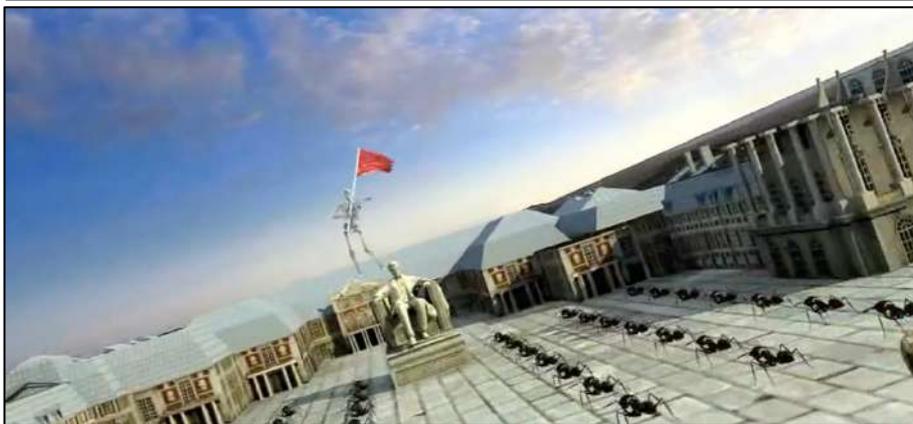
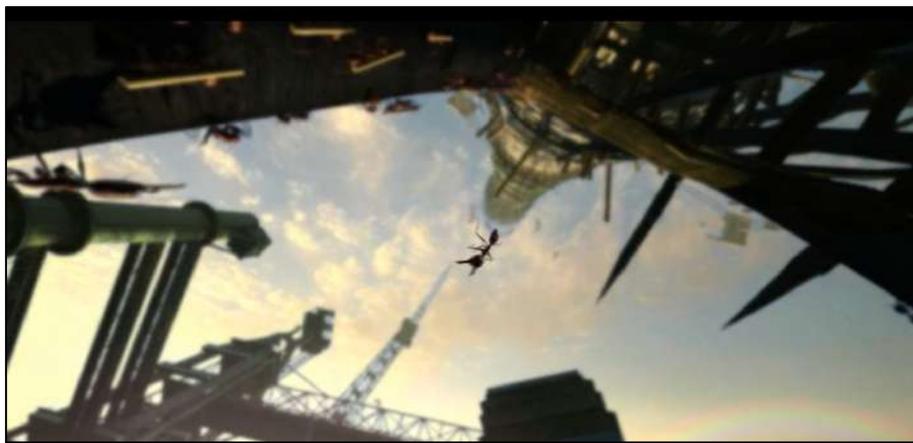


Figura 61: *Mist*, Zhang Xiaotao 张小涛, 2009, proiezione video, 34'07''.

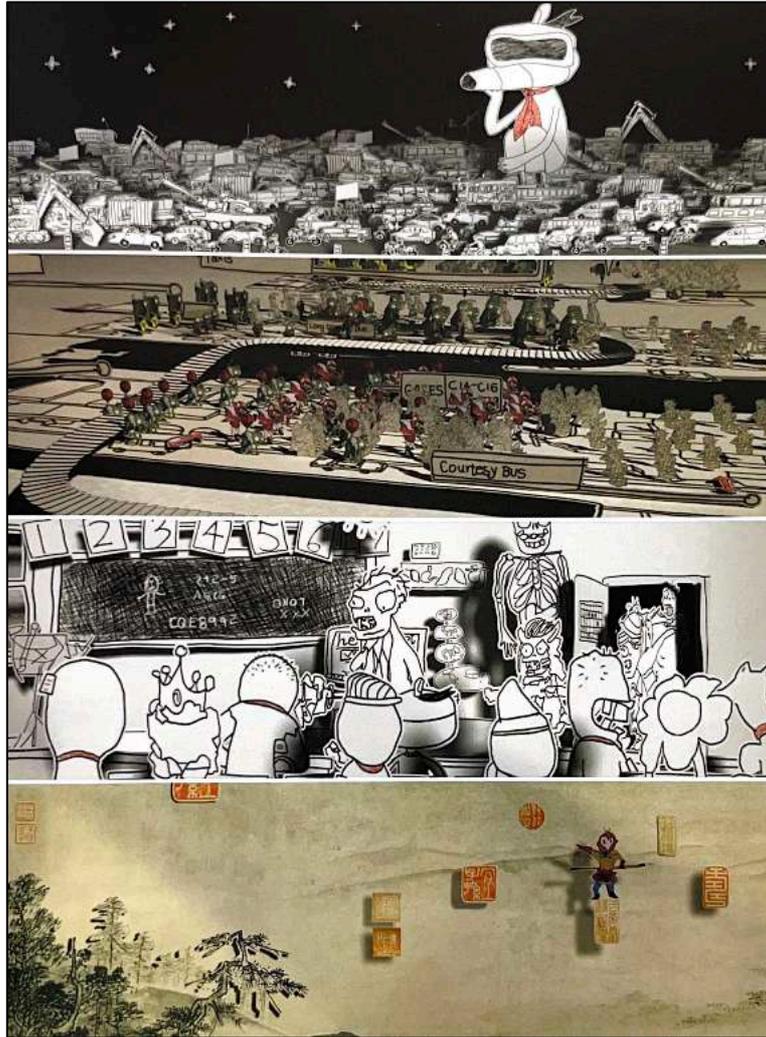


Figura 62: *The Adventure of Liang Liang*, Zhang Xiaotao 张小涛, 2013, proiezione video, 12'.



Figura 63: *Thing-in-itself*, Yu Haolin 胡曜麟, 2013, installazione *site-specific*: strutture in legno di residenze in stile Hui, vetro, acciaio.



Figura 64: *Seawater of Venice*, He Yunchang 何云昌, 2013, Installazione *site-specific*: bottiglie di vetro, acqua.



Figura 65: *Guge Bricks*, Shu Yong 舒勇, 2013, installazione *site-specific*: mattoni di resina, carta di riso.



Figura 66: *Guge Bricks*, Shu Yong 舒勇, 2013, dettaglio.

Conclusion

Con questo lavoro di tesi, chi scrive ha analizzato il Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese alla Biennale d'Arti Visive di Venezia ponendo come domanda di ricerca: in che modo l'arte contemporanea può veicolare e definire l'identità della Nazione nel contesto geopolitico mondiale?

Tale interrogativo è scaturito a seguito dell'attività di tirocinio presso il Centro Internazionale della Ricerca sulle Arti Contemporanee dell'Archivio Storico ASAC de La Biennale di Venezia, che lo scorso anno ha visto coinvolto il sottoscritto. La collaborazione in loco è stata preceduta da alcune lezioni tenutesi online con lo scopo di delineare un quadro sulla storia della fondazione, sulla nascita dei Padiglioni Nazionali e sui diversi settori culturali promossi. Alcuni tra i professori e gli esperti che hanno aderito al progetto si sono soffermati sugli aspetti economici, politici e diplomatici che caratterizzano la Biennale di Venezia. Nello specifico, è stato molto interessante il dibattito sui temi e sullo sviluppo dei Padiglioni Nazionali, tenuto da Angela Vettese, critica d'arte e docente di teoria e critica dell'arte contemporanea presso l'Università Iuav di Venezia. L'intervento di Vettese mirava a identificare nei Padiglioni Nazionali l'aspetto peculiare della Biennale di Venezia. Durante la conferenza, è stato più volte sottolineato come essi non costituiscano una mera lente di ingrandimento sulle produzioni artistiche di ogni Paese, ma come fungano da piattaforma diplomatica culturale. Secondo la critica italiana, i Padiglioni Nazionali, lungi dal glorificare l'idea ottocentesca di "nazione", oggi costituiscono un mezzo per porre riflessioni sulla geopolitica mondiale, attraverso una peculiare narrazione della propria immagine nazionale.

È stato sulla base di questa constatazione che chi scrive ha deciso di analizzare il Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese allo scopo di comprendere in che modo la Cina abbia definito la propria immagine identitaria nel decennio 2003-2013. Le mostre analizzate sono state quindi contestualizzate rispetto a un processo di rivalutazione e valorizzazione della cultura avvenuto durante l'esecutivo Hu Jintao – Wen Jiabao. Al riguardo, nel 2007, durante il XVII Congresso del Partito Comunista Cinese, il presidente Hu Jintao ha sottolineato la crescente importanza della cultura come fonte di sviluppo nazionale, esortando il suo impiego come strumento di "*soft power*"²¹⁹. Sulla base di questa premessa, è stato possibile comprendere il forte interesse della Repubblica Popolare Cinese per partecipare alla Biennale d'Arte di Venezia.

²¹⁹ Rapporto del XVII Congresso nazionale del Partito Comunista Cinese, <http://www.china.org.cn/english/congress/229611.htm#7>.

Per definire un discorso lineare, è stato fondamentale esaminare il contesto storico e artistico della Repubblica Popolare Cinese negli anni Novanta, al fine di inquadrare le fondamenta per lo sviluppo della produzione artistica contemporanea. Nel primo capitolo, quindi, è stato specificato come la nozione di arte contemporanea (*dangdai*) sia stata utilizzata conseguentemente all'apertura del Paese al mercato dell'arte globale negli anni Novanta. Di seguito, è stata analizzata la mostra Passaggio a Oriente, allestita durante la 45. Biennale di Venezia del 1993, a cui furono invitati quattordici artisti cinesi. Tale partecipazione consacrò la successiva diffusione dell'arte cinese contemporanea nelle maggiori mostre d'arte internazionali.

Nel secondo capitolo è stata riassunta la storia della Biennale di Venezia, fondata nel 1893 con lo scopo di promuovere un confronto artistico internazionale. È stata quindi esaminata la formula Padiglioni Nazionali e le relative critiche espresse al riguardo. In aggiunta, è stata individuata la peculiarità di tali spazi espositivi, definendo il loro valore rispetto alla nozione di diplomazia culturale²²⁰. Nel paragrafo successivo, è stata presentata la partecipazione di Taiwan alla Biennale di Arti Visive di Venezia negli anni 1995, 1997 e 1999 con un Padiglione Nazionale. Tali partecipazioni hanno dato al territorio di Taiwan la possibilità di definire una propria identità culturale e artistica²²¹. Di seguito, è stato analizzato il passaggio della partecipazione taiwanese da Padiglione Nazionale a Evento Collaterale della Biennale, a seguito della pressione diplomatica della Repubblica Popolare Cinese volta all'allineamento della fondazione veneziana alla "politica di una sola Cina". Pertanto, è stato ribadito il ruolo dell'arte come strumento politico di diplomazia culturale.

Dal terzo capitolo, la ricerca è stata volta all'analisi del Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese nel decennio 2003-2013, con l'obiettivo di delineare le tematiche fondanti di ciascuna mostra.

Nel 2003, seppur il padiglione nazionale non fu inaugurato a Venezia a causa dell'epidemia di SARS al tempo divagante in Cina, tuttavia, il progetto espositivo fu inserito all'interno del catalogo generale della Mostra e l'esibizione fu esposta in madrepatria. La mostra intitolata Synthi-Scapes dimostrò i recenti sviluppi artistici nazionali, nonché lo sforzo del Paese di definire la propria posizione nel contesto politico internazionale. Le tematiche emerse facevano luce sui processi di modernizzazione e industrializzazione del Paese, e sulla conseguente alienazione dell'individuo nei moderni contesti urbani²²².

²²⁰ CUMMINGS, *Cultural Diplomacy...*, op. cit., pag. 1.

²²¹ SCHÖBER, *Modernity, nationalism and global marginalization*, op. cit., pag. 179-182.

²²² WANG, "Officializing the Unofficial" ..., op. cit., pp. 134-136.

Il Padiglione Nazionale fu inaugurato ufficialmente nel 2005 con sede presso il Magazzino delle Tese e il Giardino delle Vergini nell'Arsenale di Venezia. La mostra fu intitolata *Virgin Garden: Emersion*, come omaggio al luogo in cui veniva ospitato il Padiglione ("Virgin Garden") e come annuncio dell'inizializzazione della Nazione alla Biennale ("Emersion"). La spersonalizzazione dell'essere umano nei contesti contemporanei costituì nuovamente il punto di partenza delle opere esposte. Allo stesso modo, gli artisti tentarono di evocare l'eredità culturale cinese attraverso materiali o dottrine tradizionali: il bambù e il *fengshui*²²³.

Nel 2007, il curatore del padiglione Hou Hanru allestì la mostra *Everyday Miracles* sulla base del concetto di alterità. Egli scelse quattro artiste donne per rappresentare l'esposizione nazionale. Con le loro opere, esse narrarono i pericoli della modernizzazione e la necessità di instaurare un dialogo internazionale, nel tentativo di definire un ibridismo culturale²²⁴.

Con *What is to come* del 2009, il curatore Lu Hao tentò di far luce sulla mutevolezza delle tendenze artistiche contemporanee cinesi e di creare un ponte culturale tra la Cina e il resto del mondo. Le opere esposte furono portavoce di temi quali la coesistenza e la muta accettazione delle differenze, di contro al livellamento culturale favorito dai processi di globalizzazione²²⁵.

Il padiglione nel 2011 rappresentò una voce fuori dal coro rispetto ai temi emersi nelle edizioni precedenti. La mostra, intitolata *Pervasion*, narrò l'identità della Repubblica Popolare Cinese attraverso un percorso sinestetico tra sapori, odori e immagini tradizionali. L'apprezzamento dell'esposizione non fu ostacolato da barriere culturali. Al contrario, il padiglione figurò come un luogo di scambio interculturale attraverso un'esperienza multisensoriale evocativa e contemplativa della tradizione cinese²²⁶.

Nell'ottavo e ultimo capitolo è stata analizzata l'edizione del 2013 e la mostra *Transfiguration*. Rispetto agli anni precedenti, fu esposto un maggior numero di opere. Il curatore Wang Chunchen sottolineò come il titolo si riferisse ai continui cambiamenti che avevano e avrebbero in futuro interessato l'arte e la società cinese. Le tematiche emerse riproposero argomenti quali l'urbanizzazione, la globalizzazione e la spersonalizzazione dell'individuo. Nondimeno, il padiglione figurò come un autentico spazio di rappresentazione identitaria nazionale²²⁷.

²²³ KENDZULAK, "Chinese Artists at the 51st Venice Biennale", op. cit., pp. 6-10.

²²⁴ HOU Hanru, "Everyday Miracles: Four Women Artists...", op. cit. pp. 8-13.

²²⁵ LU (a cura di), *See a World in Grain of Sand...*, op. cit., pp. 7-27.

²²⁶ AA. VV., *Pervasion...*, op. cit., pp. 12-13.

²²⁷ WANG Chunchen, *Transfiguration...*, op. cit., pp. 10-17.

Alla luce di questa sintesi, chi scrive ha voluto individuare le tematiche e gli argomenti ricorrenti riproposti nelle diverse edizioni, nel tentativo di fornire alcuni spunti per un'ipotetica ulteriore analisi delle successive edizioni del Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese.

Sono state individuate tre macroaree tematiche: la globalizzazione e l'omogeneizzazione culturale; l'industrializzazione, l'urbanizzazione e l'alienazione dell'individuo; la coesistenza e mutua accettazione interculturale. Tali argomenti hanno costituito una *comfort zone* di interazione con il panorama artistico internazionale. Difatti, seppur le problematiche "messe in mostra" riguardassero aspetti rapportabili alla Cina Popolare, tuttavia, esse erano similmente riconducibili ad altri contesti nazionali, nello specifico agli stati coinvolti nei processi di globalizzazione. In conclusione, è possibile affermare come siano stati promossi temi non apertamente controversi o eversivi contro lo Stato.

Tale constatazione ha permesso al sottoscritto di rispondere alla domanda di ricerca. Di certo, la Biennale di Venezia ha costituito per la Repubblica Popolare Cinese una rampa di lancio a livello mondiale per l'arte cinese contemporanea. Parallelamente, le opere esposte hanno permesso allo Stato di narrare una determinata identità culturale e di definire la propria posizione geopolitica nel contesto internazionale. Nelle diverse edizioni, è stata ribadita l'imprescindibilità della cultura e della tradizione cinese rispetto agli sviluppi e alle trasformazioni della società. Al contempo, il Paese è stato elevato a faro di accettazione e comprensione interculturale, nel tentativo di attrarre l'Altro a sé, obiettivo strettamente legato alla sfera della diplomazia culturale. Pertanto, alla luce di quanto detto, è possibile stabilire l'utilizzo dell'arte cinese contemporanea come strumento di *soft power*.

Infine, chi scrive ritiene doveroso contestualizzare quanto analizzato in una sfera puramente umanitaria e artistica, che prescindendo da logiche diplomatiche o di mercato e che restituisca all'arte il proprio valore morale. Pertanto, si cercherà di comprendere se i significati delle opere analizzate fossero limitati al periodo storico esaminato o se siano ancora significativi nell'attuale contesto globale.

Gli ultimi anni hanno visto l'emergere di scenari preoccupanti: l'equilibrio mondiale è stato stravolto nel 2020 dalla pandemia di Covid-19, evento per cui spesso la Cina è stata indicata come principale responsabile; nel 2022, l'Europa è stata colpita dalla più grande crisi militare dalla Seconda Guerra Mondiale con l'invasione russa dell'Ucraina; ancora, gli sbarchi di rifugiati e migranti in Europa e le relative procedure di accoglienza hanno palesato i limiti di alcune fazioni politiche europee e una indubbia paura del diverso. A fronte di tali eventi, è constatabile come sia ancora fondamentale promuovere messaggi umanitari di mutua accettazione e di rispetto reciproco, temi emersi più volte durante l'analisi delle mostre nazionali.

Pertanto, chi scrive ritiene che alcuni degli argomenti emersi durante l'analisi siano ancora oggi significativi e pregni di valore. A dimostrazione di ciò e per concludere, saranno riportati due esempi ricontestualizzati nella realtà dei fatti odierni.

Il primo esempio riguarda l'albero-domino di Qiu Zhijie esposto nel 2009 [Figura 41]. L'installazione rimarcava l'interconnessione mondiale, quindi come le singole azioni potessero condizionare un intero sistema. L'artista, però, aveva sottolineato come tale condizionamento potesse sottendere aspetti positivi, quali il mutuo aiuto e la tolleranza reciproca. Purtroppo, con l'invasione russa dell'Ucraina è emersa dirompentemente tale condizione di interdipendenza, che ha messo a dura prova le economie europee.

Il secondo esempio si basa sulla video installazione *Disillusion* allestita da Wang Qingsong nel 2013 [Figura 58]. I protagonisti del video sono figure tridimensionali fatte di bolle di sapone. Esse scoppiano con un solo tocco, dimostrando la brevità e la fragilità della vita. Al riguardo, l'artista esprime la sua preoccupazione rispetto alla natura distruttiva dell'essere umano, che, seppur consapevole della fugacità della propria vita, continua a disseminare mezzi distruttivi. Tale analisi trova riscontro in un contesto mondiale, quale quello attuale, disseminato da guerre, discriminazioni etniche, di genere e religiose.

Si augura, infine, che tale elaborato e le suddette considerazioni possano fungere da spunto per una ricerca più vasta sul valore dell'arte cinese contemporanea nei diversi spazi espositivi della Biennale di Venezia, estendendo l'analisi alle opere degli artisti cinesi esposte nelle mostre centrali e negli eventi collaterali della fondazione veneziana.

Bibliografia

- AA. VV., *Pervasion: Pavilion of the P.R. of China at the Biennale Arte 2011*, Pechino: China Arts & Entertainment Group, 2011.
- AA. VV., “Panel Discussion: Exhibition as Site—Extended Case Study (China 1993)”, in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 13, N. 3, 2014.
- ANDREWS, Julia F., SHEN Kuiyi, *The Art of Modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012.
- ASAC - Archivio Storico della Biennale di Venezia (a cura di), *Esposizione Internazionale d’Arte, La Biennale di Venezia 1895-2019*, Venezia, 2019.
- BALLARIN, Matteo, *Padiglioni e spazi della Biennale di Venezia*, Treviso: RG, 2015.
- BARATTA, Paolo, *Il Giardino e l’Arsenale*, Venezia: Marsilio, 2021, p. 17.
- BIRNIE DANZKER, Jo-Anne, “Making Worlds: The 53rd Venice Biennale” in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 8, N. 5, 2009.
- BIRNIE-DANZKER, Jo-Anne, “On Not Being Killed By Some Unfortunate Juxtaposition: The 2013 Venice Biennale”, in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 12, N. 5, 2013
- BONAMI, Francesco, “Ho un sogno”, in: BONAMI, Francesco e FRISA, Maria Luisa (a cura di), *50. Esposizione Internazionale d’Arte. La Biennale di Venezia. Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore*, catalogo della mostra, Marsilio: Venezia, 2003.
- BONAMI, Francesco, *Lo potevo fare anche io. Perché l’arte contemporanea è davvero arte*, Milano: Mondadori, 2007.
- BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten, “WANG Shu and the Possibilities of Architectural Regionalism in China.” in: *Nordic Journal of Architectural Research*, Vol. 21, No 1, 2009.
- COLOMBO, Giorgio, “Pittori cinesi alle Biennali di Venezia”, in: CAPPELLARI, Simona, COLOMBO, Giorgio (a cura di), *Quaderni del premio letterario Giuseppe Acerbi. Letterature cinesi*, Asola: Gilgamesh Edizioni, 2015.
- CUMMINGS C., Milton, *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*, Washington D.C: Center for Arts and Culture, 2003.
- DI MARTINO, Enzo, *La Biennale di Venezia 1895-2013*, Torino: Litho Art New, 2013.
- ESCHENBURG, Madeline, “Archiving Apartment Art: An Interview with Gao Minglu”, in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 16, No. 4, 2017.

- FAN Di'An, "Synthi-scapes" in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 2, No. 2, 2003.
- FROISSART, Chloé, "Changing Patterns of Chinese Civil Society: Comparing the Hu-Wen and the Xi Jinping Eras", in: WO-LAP LAM, Willy (a cura di), *The Routledge Handbook of the Chinese Communist Party*, 2018.
- GLADSTON, Paul, *Contemporary Chinese Art: A Critical History*, Londra: Reaktion Books, 2014.
- HEIDEGGER, Martin, *Dell'origine dell'Opera d'Arte e Altri Scritti*, tr. it. a cura di Adriano Ardovino, Aesthetica Preprint, n. 72, 2004.
- HOU Hanru, "Everyday Miracles: Four Women Artists. The Chinese Pavilion at the 52nd Venice Biennale" in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 6, N. 2, 2007.
- KAO Chienhui, "World-making and Mirror Reflection: Zhan Wang's Art in Time and Space, Between Worry and Wandering", in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 7, No 3, 2008.
- KARETZKY, Patricia E., "Contemporary Art by Chinese Diaspora in a Global Age" in: *East Asian Journal of Popular Culture*, Vol. 2, No. 2, 2016
- KHARCHENKOVA, Svetlana, VELTHUIS, Olav, "An Evaluative Biography of Cynical Realism and Political Pop", in: ANTAL B., Ariane, HUTTER, Michael, STARK, David (a cura di), *Moments of Valuation: Exploring Sites of Dissonance*, Oxford: Oxford University Press, 2015.
- La Biennale di Venezia. 45. Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte*, Vol. 1, Venezia: Marsilio, 1993.
- La Biennale di Venezia. 51. Esposizione Internazionale d'Arte. L'esperienza dell'arte, Guida Breve*, Venezia: Marsilio, 2005.
- La Biennale di Venezia. 51. Esposizione Internazionale d'Arte. L'esperienza dell'arte*. Venezia: Marsilio, 2005.
- La Biennale di Venezia. 51. Esposizione Internazionale d'Arte. L'esperienza dell'arte, Partecipazioni nazionali*, Venezia: Marsilio, 2005.
- La Biennale di Venezia. 51. Esposizione Internazionale d'Arte. Sempre un po' più lontano*, Venezia: Marsilio, 2005.
- La Biennale di Venezia. 52. Esposizione Internazionale d'Arte. Pensa con i sensi, senti con la mente. L'arte al presente*, Venezia: Marsilio, 2007.
- La Biennale di Venezia. 53. Esposizione Internazionale d'Arte. Fare Mondi*, Venezia: Marsilio, 2009.

La Biennale di Venezia. 53. Esposizione Internazionale d'Arte. Fare Mondi, Partecipazioni Nazionali, Venezia: Marsilio, 2009.

La Biennale di Venezia. 54. Esposizione Internazionale d'Arte. ILLUMInazioni, Venezia: Marsilio, 2011.

La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico, Venezia: Marsilio, 2013.

LIU Hongzi 刘红子, ZENG Haobo 曾浩波, “Yong ‘guge zhuan’ duihua shijie 用“古歌砖“对话世界 (Un dialogo internazionale attraverso i “mattoni guge”)", in: *Zhongguo baodao 中国报道 (China Report)*, , Vol. 6, 2013.

LOW, Joni, “Kan Xuan: Performing the Imagination”, in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 11, N. 3, 2012.

LU Hao (a cura di), *See a World in Grain of Sand*, Pechino: China Youth Publishing House, 2009.

LU Hao, Proposta curatoriale, in: “Fondo Storico La Biennale di Venezia, b. 941, 53. Esposizione Internazionale d’Arte 2009. Materiale per il catalogo: Paesi (R-S)”, ASAC.

LÜ Peng, B. OLIVA, Achille, *Passage to history. 20 years of la Biennale di Venezia and Chinese Contemporary art*, Milano: Charta, 2013.

MAZZONI, Stefano, *116 anni alla corte del Leone d’oro: Breve storia della Biennale di Venezia*, Venezia: Evento Collaterale della Biennale di Venezia, 2011.

MCCOY, Michelle, “An Interview with Cai Guoqiang, Curator of the China Pavilion, Virgin Garden: Emersion”, in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 4, N. 3, 2005.

MCCOY, Michelle, “An Interview with Xu Zhen” in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 4, N. 3, 2005.

MING WAI JIM, Alice, “The Different Worlds of Cao Fei”, in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 11, N. 3, 2012.

NAYLOR, Stephen, *The Venice Biennale and the Asia-Pacific in the Global Art World*, Londra: Routledge, 2020.

NYE, Joseph Samuel Jr., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York: PublicAffairs, 2005.

O’NEILL, Paul, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, Massachussettes: The MIT Press, 2016.

PENG Feng 彭锋, “‘Miman’ – Di 54 jie Weinisi guoji yishu shuangnianzhan Zhongguo guojiaguan cezhan fang’an ‘弥漫’——第 54 届威尼斯国际艺术双年展中国国家馆策展方案 (‘Pervasion’ - Proposta curatoriale per il Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese alla 54. Biennale Internazionale d’Arte di Venezia)”, in: *Dongfang yishu 东方艺术 (Oriental art)*, Vol. 7, 2011, https://oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2011&filename=D FYS201107043&uniplatform=OVERSEA&v=e7q8ahWRb05vrjQ_oWA5201AhXNYR3g0jsd_Se DOLwOggFT21nIUbYVbd0sfhh7U.

PENG Feng, Proposta Curatoriale, in: “Fondo Storico La Biennale di Venezia, b. 946, 54. Esposizione Internazionale d’Arte 2011. Paesi 2011”.

RICCI, Clarissa, *La Biennale di Venezia 1993-2003. L’esposizione come piattaforma*, Tesi di Dottorato, Università Ca’ Foscari di Venezia, Università Iuav di Venezia, 2013.

RODNER, Victoria, PREECE, Chloe, “Painting the Nation: Examining the Intersection Between Politics and the Visual Arts Market in Emerging Economies”, in: *Journal of Macromarketing*, Vol. 36, No. 2, 2015, p. 7,

https://www.researchgate.net/publication/276829945_Painting_the_Nation_Examining_the_Intersection_Between_Politics_and_the_Visual_Arts_Market_in_Emerging_Economies.

SAMARANI, Guido, *La Cina contemporanea. Dalla fine dell’Impero a oggi*, Torino: Einaudi, 2017.

SCHMATZBERGER, Alice, “Miao Xiaochun: Digitally Refigured – The Animated Self”, in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 12, N. 2, 2013

SCHÖBER, Felix, “China’s spectacular Emersion versus the spectres of bureaucracy looming in Taiwan, the Singaporean art of deconstructing national symbols, wordless dialogue from Hong Kong or greater China at the 2005 Venice Biennale” in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 4, N. 3, 2005.

SCHÖBER, Felix, *Modernity, nationalism and global marginalization: representing the nation in contemporary Taiwanese art exhibition. The Taipei Fine Arts Museum and the Taiwan Pavilion in Venice 1984-2009*, Tesi di dottorato, Londra, Università di Westminster, 2014, <https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/8yv7y/modernity-nationalism-and-global-marginalisation-representing-the-nation-in-contemporary-taiwanese-art-exhibitions>.

SILVESTER, Rosalind, “Art and Motion: Shen Yuan’s Transcultural Aesthetics”, in: *Modern Languages Open*, N. 1, 2019, <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.232>.

TEO, Wenny, “52nd Venice Biennale” in: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 6, N. 3, 2007.

VETTESE, Angela, *L'arte contemporanea*, Bologna: Il Mulino, 2012.

VETTESE, Angela, “I padiglioni nazionali della Biennale di Venezia come luoghi di diplomazia culturale”, in: *Monos*, Vol. 6, 2014.

VETTESE, Angela, “Esporre l'identità collettiva e le sue zone d'ombra: i Padiglioni Nazionali alla Biennale di Venezia” in: BORGHERINI, Malvina, MENGONI, Angela (a cura di), *Sul mostrare: teorie e forme del displaying contemporaneo*, Milano: Mimesis, 2016.

YAN Zhou, *A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present*, Berlino: Springer, 2020.

YANG Jisheng, “Da ‘la sostanza cinese e il mezzo occidentale’ a ‘la quinta modernizzazione’”, in *Sinosfere. Numero Tre: Quali valori per la modernità cinese*, 2018. <https://sinosfere.com/2018/10/01/yang-jisheng-da-il-sapere-cinese-come-sostanza-il-sapere-occidentale-come-mezzo-a-la-quinta-modernizzazione/> (ultimo accesso: 18/01/2023).

WANG Chunchen, *Transfiguration. 55th International art exhibition, La Biennale di Venezia. Pavilion of the People's Republic of China. Ediz. italiana e inglese*, Imola: Maretti Editore, 2013.

WANG Lin, “Olivia is not the savior of Chinese art (1993)” in WU Hung, *Contemporary Chinese Art: A History 1970s-2000s*, Londra, Thames & Hudson, 2014.

WANG Lin, “Aoliwa bu shi Zhongguo yishu de jiuxing 奥利瓦不是中国艺术的救星 (Oliva non è il salvatore dell'arte cinese)”, in *Dushu 读书*, N. 10, 1993. <https://wh.cnki.net/article/detail/DSZZ199310034>.

WANG Meiqin, “Officializing the Unofficial: Presenting New Chinese Art to the World”, in: *Modern Chinese Literature and Culture, Vol. 21, N. 1*, Columbus: Foreign Language Publications (The Ohio State University), 2009.

WANG Nanming 王南溟, “Weinisi Zhongguoguan yu guojia yishu de fangxiang 威尼斯中国馆与国家艺术的方向 (Il Padiglione della Repubblica Popolare Cinese a Venezia e la direzione dell'arte nazionale)”, in: *Dongfang yishu 东方艺术 (Oriental Art)*, Vol. 9, 2005, https://oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2005&filename=D_FYS200509019&uniplatform=OVERSEA&v=9QLSwn4pXmiL_6-xarnDSsTEFzkRApyNcnUbhbK-zSJTmfermVdltVn2eXQApkW4.

WU Hung, *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Durham: Duke University Press, 2010.

WU Hung, *Contemporary Chinese Art: A History 1970s-2000s*, Londra: Thames & Hudson, 2014.

Sitografia

<https://artfacts.net/artist/xu-zhen/9701>.

<https://www.artribune.com/author/houhanru/>.

Biennale Arte: Storia, <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte>.

Biennale Arte 2013 – China, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=iItSYh-BZck&t=303s>.

BRAN, Massimo, *Intervista a Paolo De Grandis*, in: “Arte Communications”, 2015, <https://www.artecommunications.com/notizie/3662-intervista-a-paolo-de-grandis-20-anni-di-arte-idee-pionieristiche-che-sono-diventate-realt%C3%A0.html>.

<https://caiguoqiang.com>.

<https://ctext.org/hanfeizi/shuo-lin-shang>.

FANELLI, Franco, *Intervista a Paolo Baratta*, in: “Il Giornale dell’Arte”, Novembre 2011: <https://www.paolobaratta.com/wp-content/uploads/2019/02/Vernissage-Novembre-2011-Intervista-di-Franco-Fanelli.pdf>.

FRESCHINI, Cecilia, *biennale 2009_opinioni What still is to come?*, in “Exibart”, 2009, https://www.exibart.com/biennale-2009/biennale-2009_opinioni-what-still-is-to-come/, consultato il 12/05/2023.

GUAGLIANONE, Pericle, *biennale 2009_opinioni Mondì in grisaglia*, in: “Exibart”, 2009, https://www.exibart.com/biennale-2009/biennale-2009_opinioni-mondi-in-grisaglia/, consultato il 22/05/2023.

GUEST, Luise, LIANG Yuanwei , *The Universe of Liang Yuanwei*, 2020, <http://teachingchineseart.blogspot.com/p/liang-yuanwei.html>, consultato il 30/05/2023.

LONGO, Caterina, *Zoom Biennale #9: il Padiglione della Germania non c'è ma si vede*, in “Exibart”, 2022, <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/zoom-biennale-9-il-padiglione-della-germania-non-ce-ma-si-vede/>.

Intervista con HE Yunchang, WANG Qingsong, MIAO Xiaochun e con il curatore WANG Chunchen alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte (partecipazione nazionale della Cina), 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=iItSYh-BZck&t=303s>.

MIAO Xiaochun, *The Last Judgment in Cyberspace*, in: www.miaoxiaochun.com, 2006, <https://www.miaoxiaochun.com/Texts.asp?language=en&id=22>.

MIAO Xiaochun, *Disillusion*, in: www.miaoxiaochun.com, 2010, <https://www.miaoxiaochun.com/Texts.asp?language=en&id=29>.

MIAO Xiaochun, *Out of Nothing*, in: www.miaoxiaochun.com, 2011, <https://www.miaoxiaochun.com/Texts.asp?language=en&id=27>.

Padiglione Nazionale della Repubblica Popolare Cinese alla Biennale di Venezia, in: “China Arts and Entertainment Group”, <http://www.caeg.cn/whjtgs/ppxm/201708/d11e12dbe8cd46f8a74d6fd7410a8536.shtml>.

PEPE, Anita, *biennale 2009_opinioni Cosa resterà di questa Biennale?* in: “Exibart”, 2009, https://www.exibart.com/biennale-2009/biennale-2009_opinioni-cosa-restera-di-questa-biennale/, consultato il 22/05/2023.

QIU Zhijie, *Biografia*, in: <http://www.qiuzhijie.com>, <http://www.qiuzhijie.com/e-biographjieshao.htm>.

Symbols, Fragments and Events: Zhang Xiaotao's Artistic "Microscope", in: “www.cafa.com.cn”, 2019, <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8326864>.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/secessione#:~:text=Movimento%20artistico%20della%20fine%20del,finalizzati%20al%20rinnovamento%20del%20gusto>.
https://www.treccani.it/enciclopedia/yang-fudong_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/.

VOGEL, Carol, *Feng Shui in Venice? China Lands at Biennale*, in: “The New York Times”, 2005, <https://www.nytimes.com/2005/06/11/arts/design/feng-shui-in-venice-china-lands-at-biennale.html>.

Wang Qingsong: China pavilion at the Venice art Biennale 2013, in: “Designboom”, 2013, <https://www.designboom.com/art/wang-qingsong-china-pavilion-venice-artbiennale-2013/>.

Why did He Yunchang carry this stone around Great Britain for 112 days?, in: www.publicdelivery.org, 2017, <https://publicdelivery.org/he-yunchang-the-rock-touring-around-great-britain/>.

ZHAO Li, *Biografia*, <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/historians/details/81615>.