

Marco Meccarelli - Università di Catania

**Abstract:** *Contemporary Chinese artists have long been marginalized in China as their ideas conflict with the mainstream political ideology. This article explores the profound change in the political decisions about the commercial potential of the artistic product, in order to guarantee positive feedback in terms of image, nationally and internationally. The main movements and artistic personalities involved in this complicit and conflicting dialogue between political action and expressive freedom will be examined.*

“Tra arte e politica vi è un rapporto consustanziale”,<sup>1</sup> non solamente per il contenuto o i temi rappresentati ma anche perché il fatto artistico è anche un fatto sociale, il che, di per sé, coinvolge la dimensione politica.

Dopo il lungo periodo maoista in cui l'arte era stata indissolubilmente vincolata all'attività degli organi del Partito e della stampa, nel 1979 per la prima volta nella storia della Repubblica Popolare Cinese vennero organizzate autonomamente a Pechino tre mostre non-ufficiali di forte richiamo: la collettiva Natura, Società, Uomo (*ziran shehui ren* 自然社会人), inaugurata il 1° aprile e organizzata dal Circolo Fotografico Aprile (*sijue yinghui* 四月影会), giudicata da alcuni critici “tendenzialmente borghese” e priva di “spirito comunista”;<sup>2</sup> la Mostra di pittura dei Senza nome (*wuming huazhan* 无名画展), inaugurata il 7 luglio che rese manifeste, per la prima volta, le istanze di libertà espressiva, sviluppate proprio negli anni più repressivi dell'epoca maoista;<sup>3</sup> e infine l'ascesa dello Stars Group (*xingxing huahui* 星星画会) che diede avvio a un'azione esplicitamente politica,<sup>4</sup> sfidando le autorità in modo diretto. Vistosi rifiutare il permesso di esporre all'interno di strutture istituzionali, il 27 settembre 1979 il gruppo organizzò, di fronte a un vasto pubblico, un'esposizione non autorizzata presso la cancellata antistante la Galleria Nazionale cinese delle Belle Arti (*Zhongguo meishuguan* 中国美术馆), sede più prestigiosa della

Cina comunista ed emblematico simbolo governativo. La mostra fu dichiarata ‘illegale’ dalle autorità e, a seguito del suo immediato smantellamento per le celebrazioni del 1° ottobre, i rappresentanti del gruppo marciarono a ovest di piazza Tiananmen, per protestare con uno striscione sul Muro della democrazia a Xidan (*Xidan minzhu qiang* 西单民主墙), sul quale lavoratori, artisti e intellettuali stavano tentando di esercitare la loro libertà di espressione, appendendo *dazibao* 大字报, in linea con una prima ma effimera riforma di apertura abilmente appoggiata da Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997).<sup>5</sup> Il progetto ribelle, chiamato “*Stars Outdoor Exhibition*” (*xingxing huwai zhan* 星星户外展), polemizzava con il concetto di ‘arte museale’ e, allo stesso tempo, offriva l'occasione di veicolare l'ideale di libertà dalle oppressioni.

Le tre esposizioni diedero visibilità all'avanguardia artistica che per sua natura attua una rottura con l'accademia e la tradizione, assecondando un ideale estetico-politico che opera in un vasto campo d'azione profondamente radicato nella società.

Il 1979 segnalò la prima azione pubblica di sfida aperta verso l'eccessiva ingerenza dello Stato che, su spinta della riforma economica, stava appoggiando una politica di grande apertura, interrotta tra il 1982 e il 1984, dalla campagna contro l'“inquinamento spirituale” (*jingshen wuran* 精神污染), per il pericoloso allontanamento dagli ideali di governo.<sup>6</sup> Il grande fermento culturale provocò la *New Wave* del 1985 (*bawu meishu yundong* 85 美术运动)<sup>7</sup> in cui 79 gruppi con più di 2.250 giovani artisti, coinvolti in 149 esibizioni sparse in 29 province cinesi e regioni autonome, ripensarono alla propria azione estesa su tutto il territorio, senza circoscriverla solamente alla Capitale, e si dimostrarono sempre più estremisti, audaci e innovativi.

Negli anni '80 la generazione di artisti si dimostrò fiduciosa della riforma di apertura, e fu concesso alle loro opere di presentare

persino tematiche politiche, purché fossero circoscritte alla critica verso l'intransigenza maoista.<sup>8</sup>

Il senso di ottimismo subì una drastica fase di arresto dopo il 1989, anno cruciale per la chiusura anticipata della mostra *Zhongguo xiandai yishuzhan* 中国现代艺术展 - *China/Avant-Garde*, inaugurata il 5 febbraio, che precedette profeticamente di qualche mese il tragico epilogo del movimento studentesco del 4 giugno a Tiananmen.<sup>9</sup>

La mostra segnò un punto di svolta perché sancì la prima proclamazione ufficiale di un'esposizione di arte 'non-ufficiale' in Cina, organizzata finalmente presso la prestigiosa sede istituzionale e simbolo governativo della Galleria Nazionale: furono esposte 293 opere tra pitture, sculture e video-installazioni di 186 artisti.<sup>10</sup> Dopo dieci anni, l'avanguardia cinese ebbe l'occasione di non essere più semi-illegittima e presente solo in eventi e pubblicazioni autofinanziate, circoscritte e ad accesso limitato, ma poté finalmente relazionarsi e interagire con la grande struttura burocratica, trasmettendo a un pubblico più vasto la propria rilettura critica, incisiva e pungente, della società.

I *media* si interessarono all'esposizione che diede scandalo per l'irriverenza, i richiami sessuali oltre alle denunce sociali e politiche espresse dalle opere, comprendenti persino installazioni e *happening* non autorizzate, tanto da comportare due chiusure anticipate.<sup>11</sup> La prima fu dovuta alla *performance* inaugurale, considerata l'unico evento veramente contemporaneo e d'avanguardia, in una mostra per sua impostazione retrospettiva e non più d'avanguardia:<sup>12</sup> Xiao Lu 肖鲁 (n. 1962) in coppia col fidanzato, Tang Song 唐宋 (n. 1962), sparò due colpi di pistola contro la propria opera *duihua* 对话 ("dialogo"), composta da due figure in due cabine telefoniche affiancate, ma separate, da un telefono rosso con la cornetta staccata. Solamente dopo la momentanea chiusura della mostra con tanto di arresto e conseguente rilascio dei due artisti, la

performance fu dichiarata conclusa e intitolata, non a caso, *Pistol Shot Event* (*qianji shijian* 枪击事件).<sup>13</sup> Il 'caso' venne interpretato come un esplicito segnale di una crisi in corso, che presagì i drammatici fatti di Tiananmen.<sup>14</sup>

Il 1989 fu un anno di rottura perché, nel decennio successivo, l'intero movimento artistico diede avvio a una fase di riflessione critica sul proprio operato, spostando l'indagine da una dimensione pubblica e idealista, a una più privata e disillusa. Nonostante l'apertura a un dialogo interculturale globalizzato, il mutato contesto sociale impose una visione più distaccata e disincantata della realtà.

Gli artisti si dichiararono disillusi per gli inutili sforzi compiuti negli anni Ottanta e i movimenti come il Pop politico (*zhengzhi popu* 政治波普) e il Realismo Cinico (*wanshi xianshizhizhi* 玩世现实主义) si indirizzarono verso un contenuto dissacrante, soprattutto nei confronti delle questioni politiche. Le icone e i simboli influenti nel periodo della Rivoluzione culturale, dagli eroi rivoluzionari alla stella rossa furono reinterpretati in chiave sarcastica, così come le immagini tratte dal personale microcosmo quotidiano degli artisti vennero grottescamente deformate ed esagerate a smascherare il sentimento di desolazione e l'assenza di ideali delle giovani generazioni. Tutte queste opere divennero uno specchio grottesco dell'utopia politica e furono criticate dall'Associazione degli artisti cinesi (*Zhongguo meisujia xiehui* 中国美术家协会) che, creata nel 1953 e controllata dallo Stato, è sempre conforme all'orientamento politico dell'ufficialità.<sup>15</sup>

Lo storico dell'arte Feng Boyi 冯博一 (n. 1960) definì la sperimentazione dei primi anni Novanta *dixia zhi xia yishu* 地下艺术<sup>16</sup> ovvero "under-undeground", perché rientrò nei canoni – soprattutto a livello internazionale – dell'arte dissidente, in termini ideologici oltreché storico-artistici. Per le esposizioni furono evitati intenzionalmente i simboli del potere

governativo, ovvero le gallerie e i musei così ambiti in precedenza, mentre vennero prediletti gli appartamenti, gli studi, i bar, le abitazioni degli artisti, i parchi, sempre collegati alle metropoli ma dislocati tra le periferie e al di là del centro urbano.

Il rapporto conflittuale tra arte e ingerenza politica risultò ancor più visibile nelle comunità residenziali conosciute come ‘villaggi di artisti’ (*yishu cun* 艺术村 o *huajia cun* 画家村, lett. ‘villaggio di pittori’), che attirarono i così detti ‘artisti indipendenti’ (*duli yishujia* 独立艺术家), *freelance* e senza affiliazioni istituzionali.<sup>17</sup>

Dalla fine degli anni '80 fino al 1995, a ovest di Pechino, nella campagna attorno allo *Yuanmingyuan* 圆明园, non lontano dalle maggiori università della capitale, venne creato il primo villaggio che attirò molti pittori ed ottenne una considerevole risonanza ma fu considerato dalle autorità come una potenziale fonte di disordine sociale, il che ne comportò la demolizione. Molti artisti furono ammanettati ma il clamore ebbe un'eco internazionale, trattandosi dello smantellamento del primo villaggio di artisti indipendenti nella Cina contemporanea.<sup>18</sup>

Nel frattempo nella zona opposta della capitale si era formato il *Beijing East Village* (*Beijing dongcun* 北京东村), particolarmente attivo tra il 1992 e il 1994, uno spazio anonimo di periferia, dai tratti “infernali”.<sup>19</sup> In questo caso gli artisti privilegiarono un codice comunicativo molto più dissacrante e profondamente d'avanguardia: la *body performance*. Fotografandosi o facendosi fotografare, i performer fornirono una documentazione del loro atto politico e ‘mantennero’ e ‘prolungarono’ la loro azione artistica su un altro piano, quello dello spazio fotografico che è complementare a quello fisico dell'azione performativa.<sup>20</sup>

L'artista Fen-Ma Liuming 芬·马六明 (n. 1969) realizzò una performance *Fen-Ma Liuming's Lunch n.2*, che gli comportò l'arresto per atti osceni, sancendo la fine

dell'evento storico dell'*East Village*.<sup>21</sup>

I casi dello *Yuanmingyuan* e dell'*East Village* sono tutt'altro che isolati, e testimoniano l'evidente contrasto dicotomico avvenuto almeno fino alla prima metà degli anni '90 tra l'esigenza di libertà espressiva degli artisti e la politica ostruzionista del governo. Da allora in poi la sperimentazione artistica è stata meno osteggiata apertamente dalle autorità, segnalando un cambio di rotta significativo se si considera che, per decenni, gli artisti contemporanei particolarmente attivi in società, vennero considerati potenzialmente sovversivi e di solito perseguitati, emarginati o comunque malvisti per le loro opere considerate ‘illegali’, troppo innovative e troppo insidiose per l'equilibrio sociale. Fanno da spartiacque gli anni 2004 e 2006 quando il Partito Comunista Cinese (PCC) parlò di ‘società armoniosa’ (*hexie shehui* 和谐社会) da cui derivò lo slogan ‘costruire una società armoniosa socialista’ (*goujian shehuizhuyi hexie shehui* 构建社会主义和谐社会), prima che si andasse sviluppando il più recente: ‘comunità umana dal futuro condiviso’ (*renlei mingyun gongtongti* 人类命运共同体).<sup>22</sup>

Non è un caso che dal 2005 nell'estrema periferia Est di Pechino, nel distretto di Songzhuang town 宋庄镇, originariamente creato da alcuni artisti indipendenti scappati dopo lo smantellamento dello *Yuanmingyuan*, sia stata fondata la *Songzhuang yishu cujinhui* 宋庄艺术促进会 (Associazione per la promozione dell'arte di Songzhuang), un ente non governativo con l'obiettivo di fornire servizi per le attività artistiche. Tuttavia, come per qualsiasi organizzazione civica in Cina, il personale è costituito anche da funzionari amministrativi col compito di rafforzare il controllo politico, anche quando vengono organizzati imponenti festival d'arte contemporanea, di grande attrazione turistica, sempre monitorati da agenti di polizia in uniforme e in borghese.<sup>23</sup>

Nel 2007 venne invece fondata l'UCCA

(Ullens Center for Contemporary Art, 尤伦斯当代艺术中心), una delle principali istituzioni cinesi indipendenti di arte contemporanea, che ha attivato nuovi finanziamenti e prestigiose collaborazioni internazionali.

Va evidenziato che, in un contesto socioculturale che ha visto migliorare rapidamente e considerevolmente il benessere individuale dei cittadini cinesi, gli artisti in patria hanno manifestato un atteggiamento sempre meno ostile nei confronti del governo, anch'essi coinvolti nella grande euforia per le Olimpiadi del 2008, coronamento di una corsa inarrestabile verso la crescita economica e l'affermazione della Cina quale grande potenza capace di organizzare il più grande evento planetario della sua storia.

Nonostante tutto bisognerà aspettare il 2009 prima di assistere all'effettivo riconoscimento ufficiale e quindi governativo dell'arte contemporanea cinese, con la fondazione dell'Accademia Cinese delle Arti Contemporanee (*Zhongguo dangdai yishu yuan* 中国当代艺术院), che, sotto la supervisione del Dipartimento di Propaganda del Comitato Centrale del PCC e del Ministero della Cultura, funziona come un'agenzia semi-governativa, con lo scopo di promuovere la ricerca, la formazione e la produzione artistica. L'Accademia, infatti, fa capo all'unico istituto nazionale riconosciuto, l'Accademia cinese delle arti (*Zhongguo yishu yanjiu yuan* 中国艺术研究院).

Gli artisti contemporanei hanno potuto godere non solamente di forme di assistenzialismo sociale, ma anche di una maggiore libertà espressiva rispetto al passato, tantoché le opere possono includere persino le tematiche politiche, purché non venga oltrepassata la linea di confine, ovvero l'esplicita condanna del PCC o dei suoi massimi dirigenti.

L'inversione di tendenza tiene conto anche di altri aspetti, come testimonia il caso della 798 Art Zone (798 yishuqu 艺术区) o Dashanzi Art Zone (Dashanzi yishuqu 大

山子艺术区). Tra la fine degli anni '90 e gli inizi del nuovo millennio, nel distretto Dashanzi, l'area in parte dismessa di un complesso industriale rientrato nel primo 'piano economico quinquennale' (*Zhongguo wunian jihua* 中国五年计划), divenne un'attrattiva per una considerevole schiera di artisti, designers e stilisti che trasformarono una vecchia fabbrica dallo stile Bauhaus in un creativo quartiere di archeologia industriale: la *Factory 798*.

L'Accademia Centrale di Belle Arti (*Zhongyang meishu xueyuan* 中央美术学院, in inglese *CAFA: Central Academy of Fine Arts*), già nel 1995 aveva preso in affitto uno spazio (706) all'interno del complesso industriale, ma alla fine del 2005 le autorità di Pechino avevano deciso di radere al suolo il vecchio stabilimento per costruire un distretto high-tech. Gli artisti della *Factory*, a partire da Huang Rui 黄锐 (n. 1952), esponente di spicco dello Stars group che aveva organizzato iniziative finalizzate alla storicizzazione e alla conservazione della fabbrica per renderla un distretto artistico,<sup>24</sup> fecero numerose manifestazioni per attirare l'attenzione internazionale sulla loro causa: nel 2006, mentre il governo proclamava lo slogan 'costruire una società armoniosa socialista', la *Factory* venne finalmente iscritta dalla Municipalità di Pechino come uno speciale distretto industriale creativo.<sup>25</sup> Rispetto alla violenta alterazione urbanistica avviata dagli anni '90 nelle principali città della Cina, il governo ha considerato strategico il riutilizzo dell'archeologia industriale proprio per lo sviluppo economico delle stesse metropoli.<sup>26</sup>

Da allora l'attività governativa si è indirizzata sempre più alla promozione delle attività all'interno della *Factory*: gli affitti lievitati, lo spostamento degli studi di numerosi artisti e il maggiore controllo dello Stato hanno fatto perdere il carattere avanguardista degli inizi, e oggi (salvo eccezioni) la 798 Art Zone, nonostante la presenza di note gallerie d'arte e dell'UCCA,

si è trasformata in una vivacissima e patinata vetrina d'arte e di prodotti di consumo (dischi, *gadget*, abbigliamento, cibo) per turisti.

Il caso della 798 attesta che l'apertura del governo nei confronti dell'indagine avanguardista contemporanea dipende in gran parte dal chiaro interesse verso il profitto economico derivato dal sistema dell'arte, partendo dal presupposto che ogni opera oltre ad essere un oggetto estetico, può essere anche un prodotto 'commerciale', o meglio ancora una forma d'investimento redditizio, oltre a confermarsi un codice comunicativo e, come tale, da monitorare. Tutto ciò giustifica il particolare interesse verso i numerosi festival d'arte che si trasformano spesso in vetrine, utili per il governo locale, per promuovere il 'marchio' del proprio distretto. Gli onerosi investimenti statali testimoniano come l'arte contemporanea sia considerata un mezzo di auto-promozione, un'operazione di *brand reputation*, in sintonia con le logiche di mercato, dettando legge sulle mode che attirano ogni anno milioni di turisti cinesi e stranieri provenienti da tutto il mondo. La strategia ha a che fare con il *marketing* e – va precisato – è in linea con una tendenza alla commercializzazione che oramai riguarda tutta l'arte contemporanea, a livello mondiale.

Non va dimenticato inoltre che molte opere degli artisti cinesi sono tra le più vendute al mondo, e presentano prezzi esorbitanti,<sup>27</sup> anche perché vedono l'incedere di un sempre più facoltoso e numeroso acquirente cinese. In questo specifico settore il vincolo tra il controllo statale e il sistema dell'arte vede l'ascesa delle case d'aste cinesi che, rispetto a tutte le altre, si fanno anche promotrici della compravendita di opere di artisti emergenti pressoché sconosciuti, il cui valore economico e quindi il successo commerciale vengono in pratica definiti attraverso la seduta d'asta.<sup>28</sup> La Cina vanta la terza casa d'asta più influente al mondo e, caso più unico che raro, è anche di proprietà

dello Stato: la Poly Auction, appartenente al colosso Poly Culture Group Co., Ltd. (*Baoli wenhua jituan gufen youxian gongsi* 保利文化集团股份有限公司), una conglomerata che opera nel settore artistico, performativo, teatrale, cinematografico ma agisce anche in ambito diplomatico e persino militare.<sup>29</sup>

Il governo in sostanza controlla in maniera sempre più capillare i canali attraverso i quali l'arte viene resa pubblica e fatta circolare. La strategica politica conciliante è fortemente interessata al ritorno economico e d'immagine, e quindi veicola e monitora i circuiti, dettando legge sulle tendenze artistiche. Anche quando il controllo statale sembra meno visibile, esso rimane ben saldo, perché gestisce o influenza tutti i protagonisti e i circuiti coinvolti nel sistema dell'arte: artisti, galleristi, mercanti d'arte, curatori, critici, collezionisti, ma anche gli spazi espositivi e le case d'asta. Guardando con meno autoritarismo alle opere un tempo considerate tabù (allusioni sessuali, nudità e contenuti caricati politicamente), si continua a favorire la creazione di zone (villaggi e distretti artistici), luoghi di formazione (accademie e istituti), circuiti espositivi (gallerie, musei, associazioni) e si promuove e si monitora il successo commerciale degli artisti (case d'asta). Di conseguenza, gli artisti cinesi d'avanguardia in patria sono costretti a limitare la propria azione contestatrice sulla società cinese, tanto da ricercare all'estero o sulle piattaforme *web* le opportunità di visibilità e fruizione dell'arte, come era già avvenuto negli anni '90 quando l'arte cinese divenne contemporanea e globale grazie al contributo degli stranieri che la divulgarono mondialmente.<sup>30</sup>

L'arte contemporanea è dunque rientrata nel progetto governativo cinese di consolidare, oltre i propri confini, la propria influenza economica, politica ma anche culturale, e di conseguenza le istituzioni e i suoi stessi attori sono costretti ad agire affinché ogni opera sia concepita soprattutto come un investimento. L'obiettivo finale è



quello di migliorare, anche attraverso l'arte contemporanea, l'immagine di un Paese che viene recepito a livello internazionale per lo più come una minaccia commerciale, politica, militare e culturale. L'arte e il suo sistema di fruizione delle opere diventano quindi un atto politico e, per questo, sono coadiuvate capillarmente dallo Stato che permette anche una certa licenza critica verso le istituzioni, purché ne derivi sempre un ritorno economico e di immagine. Solamente nei casi più estremi continua l'ingerenza oltranzista delle autorità, soprattutto quando si tratta di dissidenti di fama internazionale, come Ai Weiwei 艾未未 (n. 1953), membro dello Stars Group, attivista per i diritti civili, molto conosciuto per la massiccia presenza sulla rete, che nel 2011 fu detenuto per oltre due mesi e nel 2018 annunciò con un video su *Instagram* l'improvvisa demolizione del suo studio di Pechino.<sup>31</sup> Si sono registrate censure per atti osceni in occasione del primo *Casual Art Festival (Oufa yishu jie 偶发艺术节, 2010)*, ma le azioni di ostruzionismo soprattutto sui contenuti delle opere e delle performance non sembrano fare più scandalo come un tempo, mentre l'indagine avanguardista pare aver perso quel mordente provocatorio e dissacrante.<sup>32</sup> Esistono però delle eccezioni eclatanti: in tempi recenti l'ingerenza statale è stata, infatti, massiccia in quelle zone 'periferiche' in cui la sovranità cinese viene messa in discussione, come a Hong Kong, ex-colonia britannica e regione amministrativa speciale dal 1997, che ha fatto da scenario ai movimenti studenteschi del 2019-2020.

In un contesto drammatico ma anche vivacissimo da un punto di vista artistico, lo spirito avanguardista di Hong Kong ha condiviso con quello del passato gli stessi ideali di libertà dalle oppressioni anche se ridefiniti e adattati al peculiare contesto storico e sociale dell'ex colonia britannica. L'avanguardia pare aver riconquistato il suo spazio d'azione, ma rispetto al passato emergono delle differenze che vanno

considerate: le performance, le pitture, le installazioni, i poster, gli striscioni e gli adesivi distribuiti ai manifestanti, assieme alle vignette digitali rapidamente diffuse sul *web*, hanno recuperato il carattere veemente dell'arte di protesta ma, grazie ai *social-media*, hanno avuto un'ampissima risonanza mondiale senza precedenti e soprattutto in tempo reale; il movimento di Hong Kong ha visto per la prima volta nella storia cinese dei movimenti di massa un impiego a dir poco spropositato del codice iconico-figurativo, utile per le azioni di sommossa e particolarmente adatto per essere visualizzato su portali, *pc*, cellulari, *iPad*, ecc.; rispetto al passato i luoghi dell'avanguardia non sono stati più villaggi o distretti d'artisti, né tantomeno bar, studi o appartamenti ma tutti gli spazi condivisi dai cittadini, che sono diventati una sorta di 'gallerie pubbliche d'arte' estese poi virtualmente anche nel *web*; le *performance* hanno indubbiamente rappresentato il principale mezzo di legittimazione delle proteste, ma rispetto a quelle dell'*East Village* o della mostra del 1989, in questo caso non si sono limitate all'azione degli artisti ma hanno visto un totale coinvolgimento del pubblico, come quando sono stati gettati sui marciapiedi dei volantini con la fotografia in bianco e nero del presidente Xi Jinping, così da cancellarne l'immagine col continuo calpestio dei passanti.

Va inoltre rilevato che, per contrastare il controllo del governo cinese, ogni artista indipendente di Hong Kong ha spesso operato nel completo anonimato, identificandosi totalmente con la propria arte quale veicolo di mobilitazione sociale: lo testimonia Badiucao 巴丢草 (n.1986), il 'Banksy cinese', che vive in Australia dal 2009 e, solamente dopo un lungo periodo di anonimato e di ostruzionismo da parte del governo, ha deciso nel 2019 di mostrare la sua vera identità in un documentario ("*China's Artful Dissident?*"). All'interno di un contesto oramai globalizzato, Badiucao ha rinviroito

il carattere dissacrante e grottesco del Pop Politico e del Realismo Cinico della Cina degli anni 90, realizzando immagini fumettistiche raffiguranti Winnie the Pooh, personaggio vietato sui social media cinesi a causa della sua comica associazione al presidente Xi Jinping. La sua bandiera multicolore, simbolo della resistenza antigovernativa, si è ispirata invece ai variopinti post-it appiccicati sui muri di Hong Kong e utilizzati dagli attivisti per comunicare i luoghi delle varie manifestazioni.<sup>33</sup> I muri, diventati piattaforme pubbliche e reti di attivismo sociale, hanno rievocato indubbiamente il famoso movimento del Muro della democrazia di Xidan della fine degli anni '70.

Sono stati usati spesso anche i simboli e le opere appartenenti ad altre culture per adottare un codice mondialmente condiviso, al di là dei confini nazionali, ma soprattutto per attirare l'attenzione della stampa estera, come testimonia l'artista anonimo soprannominato Harcourt Romanticist. La pittura *La Liberté guidant le peuple* di Eugène Delacroix (1798-1863) viene ricreata ritraendo le schermaglie dei manifestanti che inneggiano gli *slogan* contro la polizia mentre, al centro della composizione, la bandiera francese repubblicana ritratta da Delacroix viene sostituita da una bandiera nera, usualmente considerata simbolo dell'anarchia, con l'orchidea di Hong Kong (*yangzijing* 洋紫荆) al centro, rivisitazione della bandiera ufficiale dell'ex colonia britannica dallo sfondo rosso.<sup>34</sup> Ne esistono anche le varianti con i petali appassiti oppure con macchie di sangue, usate per le sommosse, come durante l'assalto e l'occupazione della camera del Consiglio legislativo da parte dei manifestanti il 1° luglio 2019. L'autore di queste versioni è Y, uno studente ancora anonimo alla guida di una *team* di 200 *designer* che, oltre a scendere in strada, ha operato anche sul *web*, favorendo una circolazione rapida ed efficace di informazioni su scala mondiale e aggiornando costantemente sulle sommosse in tempo reale.<sup>35</sup>

Gran parte delle opere degli artisti di Hong Kong non sono mai state esposte in musei o gallerie, ma hanno circolato sotto forma di striscioni, per le strade della città o in modo virtuale nel *web*. Sono spesso opere invendibili che non rientrano volutamente nei circuiti del sistema dell'arte, perché libere e prive dei diritti d'autore ma tutte si caratterizzano per la loro chiara denuncia avanguardista e politica, essendo usate come strumento di mobilitazione sociale più che contemplate quale oggetto estetico.

Lo spirito oramai assopito dell'avanguardia sembra avere ritrovato uno suo slancio vitale nelle zone di contesa, in cui viene messa in discussione la sovranità cinese, entrando in conflitto con gli abili tentativi da parte del governo di monitorare i canali di formazione e distribuzione dell'arte contemporanea.

Nonostante tutto, dalla fine degli anni '70 ad oggi, il paradigma mutevole tra arte e politica oscilla sempre tra il costante conflitto tra autoritarismo e libertà espressiva, politica di apertura e chiusura, avanguardia e ufficialità, sistema pubblico e privato, identità cinese e internazionalismo, investimenti e commercializzazione, senza contraddire in sostanza il labile confine esistente da sempre tra prodotto estetico e propaganda.

## Bibliografia essenziale

Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 2011.

Kong Lingwei 孔令伟, "Zhongguo xiandai yishu de gouxing — zhongsi xingxing meizhan, 85xinchao ji 90niandai yilai de "Xifang zhuyi"" 中国现代艺术的构型——重思星星美展、85新潮及90年代以来的“西方主义”, *Yishu pinlun* 艺术评论, 9, 2009, pp. 30-38.

Meccarelli, Marco, "Zhongguo dangdai yishu biange de sishi nian 中国当代艺术变

革的四十年”, *Guizhou daxue xuebao. Yishu ban* 贵州大学学报 艺术版1, 2021, pp. 45-52.

Samarani, Guido, *La Cina contemporanea. Dalla fine dell'Impero a oggi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2017.

Wright Teresa, *Party and State in post-Mao China*, Cambridge, Polity Press, 2015.

## Note

<sup>1</sup> Giacomo Fronzi, “Arte, estetica e politica. Spunti per un approfondimento”, *Segni e comprensione internazionale*, 77 (maggio-agosto 2012), p. 68.

<sup>2</sup> Cfr. Wu Hung, *Making History: Wu Hung on Contemporary Art* (Hong Kong, Timezone 8, 2008), p. 96.

<sup>3</sup> Cfr. Sheng Zang 盛藏, Zhang Runjuan 章润娟, “Wuming huahui kao 无名画会考”, *Huakan* 画刊, 10 (2007), pp. 22-25.

<sup>4</sup> Cfr. Wu Hung, Wang Peggy, *Contemporary Chinese Art: Primary Documents* (New York, MOMA, 2010), p. 6.

<sup>5</sup> Cfr. Kjeld Erik Brodsgaard, “The Democracy Movement in China, 1978-1979: Opposition Movements, Wall Poster Campaigns, and Underground Journals”, *Asian Survey* 21 (7), (1981), pp. 747-774.

<sup>6</sup> Cfr. Paul Gladston, *'Avant-garde' Art Groups in China, 1979-1989* (Chicago, Bristol Intellect, 2013), pp. 19-20.

<sup>7</sup> Il movimento è anche definito *Banwu yishu xinchao*, 85艺术新潮 (Nuova corrente artistica dell'85) o semplicemente '85 *xinchao* 新潮', in base alle versioni inglesi di '85 new wave', '85 art new wave', 'Movement '85', '85 art movement', o ancora The New Art Movement. Cfr. GAO Minglu 高名潞, '85 *Meishu yundong. Lishi ziliao huibian* '85 美术运动历史资料汇编, Vol. II. (Guilin, Guangxi shifan daxue, 2008).

<sup>8</sup> Cfr. Li Cheng, Lynn White, “The sixteen central committee of the Chinese communist party: Hu gets what?”, *Asian Survey*, 43 (4), (2003), pp. 553-597; Geremie

R. Barmé, “Artful Marketing: Who Buys It? Contemporary Chinese Art at Home and Abroad,” *Persimmon* 1(1) (Primavera, 2000), p. 23.

<sup>9</sup> Cfr. Gao Minglu 高名潞, “Fengkuang de yijiu-bajiu—Zhongguo xiandai yishuzhan shimo 疯狂的一九八九——中国现代艺术展始末”, *Qingxiang* 倾向, 12 (1999), pp. 43-76.

<sup>10</sup> Cfr. Dai Zhanglun 戴章伦, “Zhongguo xiandai meishu dazhan 20 nian 中国现代艺术大展20年”, *Dangdai yishu yu touzi* 当代艺术与投资3 (2009), p. 15.

<sup>11</sup> Cfr. Zang Honghua 臧红花, “Qi zong zui 七宗罪”, *Dongfang yishu* 东方艺术 23 (2014), pp. 15 - 16.

<sup>12</sup> Cfr. Li Xianting, “Two shots rang out: the ceremony of the final curtain call of New Wave Art”, in M. Köppel-Yang (edit), *Semiotic warfare: a semiotic analysis, the Chinese avant-garde, 1979-1989* (Shenzhen, Timezone8, 2003), p. 105.

<sup>13</sup> Cfr. Qian Haiyuan 钱海源, “Jiaru kaiqiangzhe shi pingmin 假如开枪者是平民”, *Zhongguo meishu bao* 中国美术报 11 (1989), p. 2.

<sup>14</sup> Cfr. Shao Yangde 邵养德, “Xiangzheng xing ‘zisha’ 象征性 ‘自杀’”, *Zhongguo meishu bao* 中国美术报22 (1989), p.2.

<sup>15</sup> Cfr. Yue Zhang, “Governing Art Districts: State Control and Cultural Production in Contemporary China”, *The China Quarterly*, 219 (September 2014), pp. 827-848.

<sup>16</sup> Feng Boyi, “‘Under-underground’ and Others On Chinese Avant-garde Art Since the 1990s” in A. Van Assche (ed.), *The Monk and the Demon, Contemporary Chinese Art* (Milano, 5 Continents edition, 2004), pp. 59-67.

<sup>17</sup> Cfr. Marco Meccarelli, “Dall’industria alla fabbrica creativa: il villaggio di artisti”, *Mondo cinese. Rivista di studi sulla Cina contemporanea* 161 (XLV) (2017), pp. 95-110.

<sup>18</sup> Cfr. Taru Salmenkari, “Implementing and Avoiding Control: Contemporary Art

and the Chinese State”, *China: an International Journal*, 2 (2), September 2004, p. 241.

<sup>19</sup> Cfr. Wu Hung, *RongKong & Inri: Tui Transfiguration* (Beijing, Timezone 8, 2004), p. 114.

<sup>20</sup> Sul ruolo della fotografia in Cina cfr. Marco Meccarelli e Antonella Flammini, *Storia della fotografia in Cina. Le opere di artisti cinesi e occidentali* (Aprilia, Novalogos, 2011).

<sup>21</sup> Cfr. Wu Hung, Wang Huangsheng, Feng Boyi (eds.), *The First Guangzhou Triennial. Reinterpretation: a Decade of Experimental Chinese Art (1990-2000)* (Guangzhou, Art Media Resources Ltd, 2002), p. 37.

<sup>22</sup> Cfr. Semenov, A., Tsvyk, A. “The Approach to the Chinese Diplomatic Discourse”, *Fudan Journal of the Humanities and Social Sciences* 14 (2021), pp. 565–586.

<sup>23</sup> Yue Zhang, “Governing Art Districts: State Control and Cultural Production in Contemporary China”, *The China Quarterly*, 219 (2014), p. 838.

<sup>24</sup> Lo attestano la mostra da lui curata nel 2003 dal titolo “Zaizao 再造 798-Reconstruction 798” presso la 798 Space Gallery e la pubblicazione, sempre da lui curata, dal titolo *Beijing 798-Reflections on “Factory of Art”*, timezone8, Beijing, 2004.

<sup>25</sup> Cfr. Yin Yimei et al., “The 798 Art District: Multi-Scalar Drivers of Land Use Succession and Industrial Restructuring in Beijing”, *Habitat International*, 46 (2014), p. 153.

<sup>26</sup> Sheng Zhong, “New Economy Space, New Social Relations: M50 and Shanghai’s New Art World in the Making” in P. W. Daniels, Kong - Chong Ho, Thomas A. Hutton (eds.), *New Economic Spaces in Asian Cities: From Industrial Restructuring to the Cultural Turn* (London-New York, Routledge, 2012), p. 175.

<sup>27</sup> Un esempio fra tutti è l’opera di Zeng Fanzhi 曾梵志 (n. 1964) dal titolo *The*

*Last Supper* del 2001, che è stata venduta per 23,2 milioni di dollari da Sotheby’s nel 2013.

<sup>28</sup> Kharchenkova Svetlana, Velthuis Olav, “How to Become a Judgment Device: Valuation Practices and the Role of Auctions in the Emerging Chinese Art Market”, *Socio-Economic Review* 16 (3) (2018), pp. 459-477.

<sup>29</sup> Cfr. Clive Hamilton - Mareike Ohlberg, *La mano invisibile. Come il Partito Comunista Cinese sta rimodellando il mondo*, (Roma, Fazi editori, 2021), pp. 305-309.

<sup>30</sup> L’ultima al riguardo è sicuramente la mostra dell’artista Badiuca, “La Cina (non) è vicina”, organizzata per novembre 2021 a Brescia. L’Ambasciata cinese in Italia ha mandato una lettera intimando all’amministrazione di Brescia di cancellare la mostra. Cfr. “La Cina alla Loggia: «Cancellate la mostra di Badiuca»”, *Giornale di Brescia*, 21 ottobre 2021.

<sup>31</sup> Cfr. Francesco Bonami, “Liberato Ai Weiwei. Ora tana libera tutti”, *Il Riformista*, 22 giugno 2011, p. 14.

<sup>32</sup> Per informazioni: <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/oufayishujie/104599> (consultato il 13/09/2021).

<sup>33</sup> Cfr. Caspar Chan, “The Lennon Wall of Hong Kong: A Political and Aesthetic Reflection”, *Audens: rivista studentil d’analisi interdisciplinaria* 5 (2021), pp. 46-60.

<sup>34</sup> Cfr. Paul Gladston, “Beyond the Pale: Critical Reflections on Society, and Politics Within and at the Borders of China”, *Di’van: a Journal of Accounts* 7 (2020), pp. 93-106.

<sup>35</sup> Cfr. Billy Anania, “The Viral Artwork Emerging From Hong Kong’s Protests”, *Hyperallergic* (3/1/2020), <https://hyperallergic.com/535273/the-viral-artwork-emerging-from-hong-kongs-protests/>, 06-09-21.