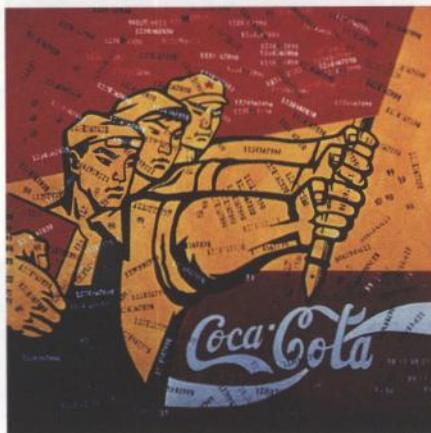


Flash Art

La prima rivista d'arte in Europa • Anno XXVI - n° 175 maggio 1993 • L. 10.000



Piero Gilardi (in copertina: *Inverosimile*, 1991.) - Getulio Alviani - Franco Vaccari - Julia Scher
Felix Gonzalez-Torres - Kiki Smith - Rirkrit Tiravanija - *Dell'incertezza*
Massimo Cacciari - *Una generazione a sé* - Arte Cinese - Guglielmo Achille Cavellini.



WANG GUANGYI, GRANDE CRITICA, 1990.
OLIO SU TELA 100 X 100 CM.

DIECI ANNI DI AVANGUARDIA CINESE

ASPETTANDO CHE IL SIPARIO CADA

LAUK'UNG CHAN

Agli inizi del 1980, ancora una volta la cultura cinese si trovava immersa in quella occidentale. Emergeva allora fra gli intellettuali, e fra questi gli artisti, un forte desiderio di ricostruire la cultura e l'ideologia cinese. L'introdursi delle idee occidentali attraverso le opere di Heidegger, Sartre, Nietzsche, Freud, Camus e Eliot, sosteneva l'autoriconoscimento e confermava la validità di nuovi valori. Il contatto con l'arte occidentale contemporanea apriva nuovi orizzonti, specialmente per i giovani artisti. Attraverso gli occhi dei pensatori e degli artisti occidentali, gli artisti cinesi potevano finalmente prendere coscienza della loro problematica realtà e quindi essere in grado di adottare concetti contemporanei alla loro arte. I giovani artisti con forme e linguaggi diversi dall'ortodossia socialista non hanno mai smesso di lottare per la propria identità. Adesso, in un'atmosfera culturale nuova, si sentono impegnati ed obbligati ad emancipare l'arte cinese dalla propaganda e dalla tradizio-

ne ad una sola dimensione. Guardando come questa situazione si sia sviluppata, non è possibile ignorare le espressioni artistiche radicali che si sono liberate dai retaggi politici. Di conseguenza, quelli che sono stati definiti i Movimenti dell'85, costituiscono la principale struttura dell'avanguardia e sono stati fondamentali nel definire l'identità dell'arte cinese contemporanea.

Il dibattito formalista in Cina è sempre stato problematico. Semplificando il problema, l'arte in Cina era considerata un fenomeno politico. Dal 1949 al 1979 poteva essere solo propaganda. La forma più efficace e popolare utilizzata per questo scopo è nota come Realismo socialista (in Cina è anche chiamato Realismo Rivoluzionario) e fu adottata in Unione Sovietica negli anni Cinquanta, diventando ortodossia. Quindi qualsiasi cosa rompesse la forma od il contenuto avrebbe messo in pericolo l'efficacia della risposta popolare alla propaganda. Tutto ciò che era diverso dal Socialismo realista veniva catalogato co-

me "arte borghese" (prima del 1980), come "spiritualmente contaminato" (nel 1983), e "liberalizzazione borghese" (dal 1989 in poi). La prima rottura arrivò con l'apparizione del Realismo antisocialista. Intorno al 1977/1980, tele di giovani insegnanti d'arte e dei loro studenti cominciarono a mostrare la vita difficile e le persecuzioni sofferte dagli intellettuali durante la rivoluzione culturale. Grazie a questi sforzi l'arte in Cina iniziò a mostrare una certa varietà: nello stesso tempo, a Pechino, un gruppo di giovani artisti "dilettanti" tra cui Wang Keping, Ma Desheng, Mao Lizi, Ai Weiwei e Li Shuang, formarono un gruppo chiamato Stars, che provocava la politica ideologica delle autorità: questi artisti sperimentavano forme espressioniste ed impressioniste, ricche di contenuto critico. Una delle loro più importanti mostre, organizzata in un parco vicino alla Galleria Cinese di Belle Arti (il più grande spazio ufficiale), fu proibita. Questo provocò una marcia di

protesta dei componenti del gruppo per il diritto alla libera creatività nell'arte. Qualche anno più tardi le autorità furono praticamente obbligate a dare agli artisti del gruppo Stars, uno spazio all'ultimo piano della Galleria Cinese di Belle Arti. Ben presto però, il trionfo degli artisti dell'accademia si allontanò dall'iniziale entusiasmo critico per dirigersi verso un genere di pittura accademica e di poca importanza, se si esclude il segno lasciato dagli artisti del gruppo Stars. Nel 1981 e nel 1982 mostre sperimentali incoraggiate dagli Stars ebbero luogo a Xi'an, Shanghai, Wuhan ed in altre piccole città. La loro importanza fu comunque ignorata a quel tempo, sia per mancanza d'informazione sia per le restrizioni imposte dalle autorità locali.

Dopo un breve periodo di calma, alla metà degli anni Ottanta il clima tornò a farsi adatto per un ritorno dell'arte d'avanguardia in Cina. I cosiddetti Movimenti '85 continuarono la sfida che gli Stars avevano iniziato. Questi mostravano una grande varietà di forme, stili e concetti che riecheggiano le loro controparti occidentali, ma con sfumature regionalistiche. I loro lavori riguardavano la natura umana e la filosofia, sottolineando la sublimazione e il trasporto dello spirito soggettivo, e urlando i diritti dell'umanità. Formalmente ed intellettualmente più maturi dei loro predecessori, i Movimenti '85 erano classificati secondo tre gruppi principali: "pittura razionale", "espressionismo vitale" e arte concettuale.

La "pittura razionale" potrebbe essere definita come un realismo meditativo. Presenta spesso un'atmosfera di rigore, solennità, tranquillità e solitudine, come appare nei dipinti di Wang Guangyi, Ding Fang, Ren Jian, Zhang Peili e Geng Jiayi. Il loro interesse nel surrealismo e nella metafisica occidentali arricchiva il loro linguaggio creando un certo spirito religioso ed una certa angoscia filosofica verso i valori umani e sociali.

L'"espressionismo vitale" ha le sue ori-



GUAN WEI, SENZA TITOLO, 1988, OLIO SU TELA.

gini in parte nell'espressionismo astratto, in parte nell'arte primitiva locale. Artisti come Mao Xuhui, Pan Dehai, Zhang Xiaogang, Ye Yonqing e vari altri, intendono mostrare l'essenza intrinseca dell'essere. Gran parte degli artisti sono stati in grado di avvicinarsi al modo di vita e all'arte di minoranze nazionali come quelle delle province dello Yunnan, Szechwan, Hunan e Hubei, così come quelle del nord-ovest della Cina. I loro dipinti sono molto diversi dai lavori razionalisti delle aree costiere e di quelle nel nord-est del paese.

L'arte concettuale è quella più aggressiva fra questi gruppi che si sono sviluppa-

ti. Spesso questi artisti producono installazioni tridimensionali accompagnate da una miriade di dettagliati documenti legali e reperti culturali. Sebbene la loro concezione formale possa essere stata influenzata da Duchamp, Beuys e simili, il loro intenso contatto con la filosofia cinese antica, la meditazione Taoista, Zen e Buddista li spinge ad adottare un'arte senza forma, senza bellezza e senza significato. Le figure più controverse sono Gu Wenda (con il suo deliberato spiazzamento di ideogrammi cinesi in una serie d'installazioni), Huang Yongping (con pile di libri di storia dell'arte lavati per ore in una lavatrice), Wu Shanzhuan (con vere azioni che gli permettevano di vendere gamberi nella Galleria di Belle Arti Cinese durante *Cina/Avanguardia '89*), un gruppo concettuale chiamato Nuova Misurazione (con la loro pseudo-matematica dimostrazione di metodologie di cooperazione presentata in ordinati fascicoli) e Wei Guangqing (con la sua documentazione sugli impulsi di morte dell'artista).

Questi movimenti raggiunsero il loro apice fra il 1985 ed il 1986. Nel 1987, la necessità di purificare il linguaggio divise i Movimenti '85 in due principali tronconi. Uno che insisteva sullo stato cinese e dell'essere sulla filosofia, l'altro che tentava un dialogo con i movimenti internazio-

Dopo una serie di lotte e ritardi, alcuni giovani critici di Pechino, compresi Gao Minglu, Li Xianting, Zhou Yan, Liu Xiaochun, Kong Changan e Hou Hanrau, furono in grado, nella primavera del 1989, di organizzare un'intera mostra di arte cinese contemporanea *Cina/Avanguardia '89*. Questa mostra dell'avanguardia fu la prima a livello nazionale, e certamente non sarà l'ultima, nella storia della Cina contemporanea. L'esposizione occupò uno spazio di circa 2.200 metri quadri nella Galleria di Belle Arti Cinese. Il suo obiettivo era, secondo Gao Minglu, quello di dichiarare la forza attuale dell'avan-



GU WENDA, INSTALLAZIONE, 1985.



REN JIAN, FILATELIA, COLLEZIONANDO FRANCOBOLLI, 1981. OLIO SU TELA, 24 ELEMENTI (OGNUNO 50 X 50 CM.).



ZHANG PEILI, RAPPORTO DELL'EPATITE, 1987.
TECNICA MISTA.



WEI GUANGQUING, IMPULSO DI MORTE, 1987.
PERFORMANCE.

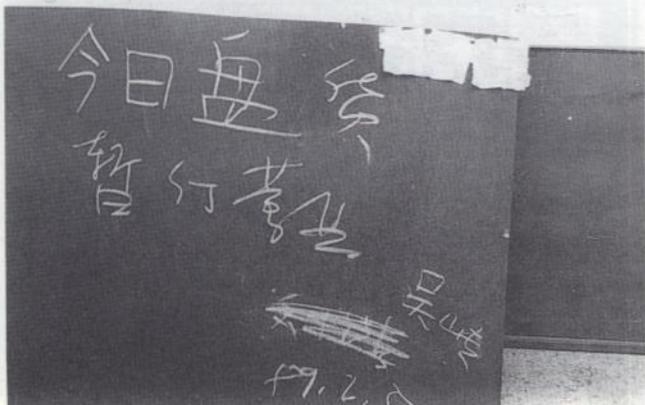
guardia cinese. C'era la convinzione infatti che questa non sarebbe mai riuscita ad entrare nel corso dell'arte contemporanea internazionale se prima non avesse acquisito una globale unità basandosi sulla propria cultura.

Gli artisti presenti alla mostra rappresentavano quattro tendenze che avevano raggiunto la loro maturità: il realismo meditativo con la sua altezzosa solennità religiosa; l'arte razionalista ed "assurda" che puntava alla provocazione del pubblico; l'arte selvaggia e sensazionalista che sottolineava i valori irrazionali della vita; ed infine quel tipo di lavoro che tentava di purificare i linguaggi. *Cina/Avanguardia '89* fu un evento scandaloso. Una donna artista ed il suo ragazzo esplosero due colpi di pistola alla loro installazione di una cabina telefonica per "completare l'ultimo processo del lavoro"; un altro artista scrisse tre lettere anonime minacciando che una bomba sarebbe stata nascosta da qualche parte nella galleria. Di conseguenza l'esposizione fu sospesa due volte. Nonostante tutto la mostra fu un successo e deve essere guardata come un'importante pietra miliare. Qualche mese più tardi, in conseguenza degli incidenti di Tienanmen, tutte le attività d'avanguardia divennero impossibili per il pesante controllo delle autorità su

tutti gli affari ideologici e culturali. Furono emanati regolamenti che limitavano le mostre; alcuni redattori, precedentemente coinvolti con Movimenti '85, furono rimossi dai loro incarichi, alcune riviste d'arte moderna furono chiuse, e articoli che criticavano l'arte d'avanguardia cominciarono ad apparire sulle pubblicazioni ufficiali, uno dopo l'altro, verso la fine del 1990. Durante questi difficili momenti alcuni tra gli artisti coinvolti lasciarono il paese come era già accaduto in passato. Così, nelle peggiori previsioni dei promotori dell'avanguardia cinese, l'unità, tanto difficilmente raggiunta, fu nuovamente spezzata. In confronto ai movimenti clamorosi e dinamici che agirono fra il 1978 ed il 1989, il mondo dell'arte cinese è stato, negli ultimi anni, molto tranquillo. Da una parte era difficile superare i risultati di *Cina/Avanguardia '89*, da un altro punto di vista la situazione per l'arte era difficile e logorante. Questo era un periodo molto difficile per la generazione nata negli anni Sessanta: una generazione allo sbando. Non appena vennero buttati in questo mondo, gli artisti furono testimoni di un rapido cambiamento d'idee e di valori. Erano diversi dalla generazione precedente che, alla fine dell'ultimo decennio e durante Movimenti '85, sentì un forte obbligo ver-

so un idealismo culturale e la necessità di costruire una nuova cultura cinese. Ben presto la nuova generazione, vide l'arte fallire ripetutamente nei suoi intenti d'interferire con la vita, ed allo stesso tempo dovette confrontarsi con i rapidi cambiamenti che stavano avvenendo in Occidente. Così né l'arte né la vita potevano fornirgli dei valori capaci di influenzare le loro giovani menti. È forse per questa serie di motivi che giovani artisti appena ventenni hanno abbandonato l'interesse per problemi più seri e si sono invece immersi in una realtà "soggettiva/istintiva" priva di contenuto retorico.

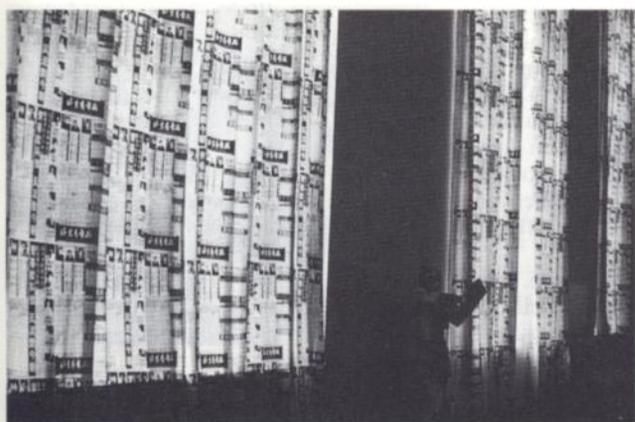
Questi giovani artisti, insieme a giovani scrittori e cantanti pop, mantengono un atteggiamento fortemente cinico. Una delle loro canzoni dice: "Il posto dove viviamo/un immondezzaio/la gente come vermi/si abbarbicano a tutto ciò che afferrano/divorano la coscienza/buttano nella merda i pensieri...". Nell'estate del 1990 questo atteggiamento si diffuse ancora di più, apparendo con frasi stampate su normali magliette. Disegnate dal giovane artista Kong Yonggian, queste cosiddette "magliette-culturali" erano stampate con foto di carte d'identità o buoni-pranzo, insieme a frasi intelligenti e arrabbiate del tipo: "Incafolato! Non mi scocciare!", "Non si



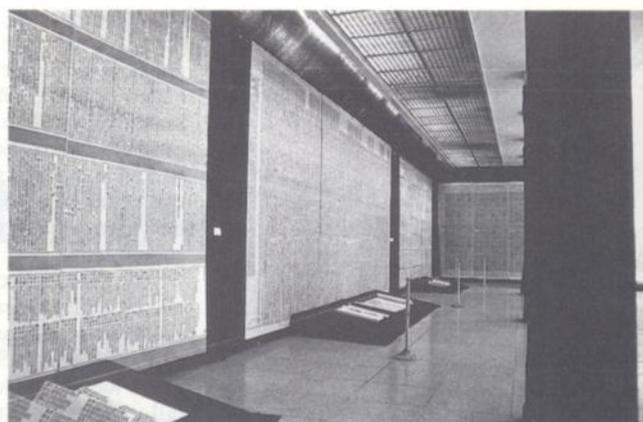
WU SHANZHUAN, BUSINESS DEI GAMBERETTI, 1989.



MAO LIZI, TASTIERA, 1991. OLIO SU TELA.



WANG YOUSHEN, TENDA DI GIORNALE, 1991.
SERIGRAFIA SU TELA, 3 ELEMENTI, 520 X 716 CM.



XU BING, ANALISI DEL MONDO, 1986/87.
INSTALLAZIONE IN LEGNO INCISO.



XIAO LU, CABINA TELEFONICA, 1988.
INSTALLAZIONE E PERFORMANCE CON SPARATORIA.



HUANG YONGPING, STORIA DELLA PITTURA CINESE LAVATA IN LAVATRICE, 1988. INSTALLAZIONE.



HONG HAO, LA DISTRIBUZIONE MONDIALE DEI MISSILI, 1989. SERIGRAFIA SU CARTA, 50 X 70 CM.



WANG JINSONG, CORO, 1991.
OLIO SU TELA, 150 X 150 CM.



ZHANG DA, SENZA TITOLO, 1991. ACQUARELLO E INCHIOSTRO SU CARTA DI RISO, 68 X 68 CM.

conclude niente”, “Una famiglia mi sta aspettando per farsi sfamare”. Questo tipo di magliette ebbe una grandissima diffusione finché la loro produzione non venne interrotta dalle autorità. Durante gli ultimi due anni i giovani artisti hanno mostrato un approccio diverso rispetto ai loro predecessori. Come ha sottolineato Li Xianting in un recente articolo, questi artisti sono introvabili e si autoderidono. Nei loro dipinti congelano frammenti della vita reale attraverso la loro osservazione calma e distaccata, amplificando la loro condizione di statico ozio e di indifferenza; esagerano l'assurdità di un momento insignificante dell'esistenza o rendono umoristico un evento serio ed importante. Esempi tipici di questo atteggiamento si trovano nei lavori di Liu Xiaodong, Yu Hong, Song Yonghong, Wang Jinsong, Fang Lijun, Hong Hao, Liu Wei, Zeng Fanzhi, Wang Youshen, Pang Lei, Zhu Jia, Chen Shuxia e vari altri presenti alla mostra *Esposizione d'Arte di una Nuova Generazione* (luglio 1991).

Il gruppo concettuale Nuove Misurazioni, formato nel 1988 da Wang Luyan, Gu Dexin e Chen Shaoping, è convinto che i successi sociali e scientifici so-

no indispensabili e non c'è nessun motivo per gli artisti di cercare riparo in un'arte nostalgica e soggettiva. Per questo motivo hanno proposto una metodologia di collaborazione che riduce l'individualità praticamente a zero. Nei loro diagrammi dimostrativi si trovano soltanto figure geometriche come la più diretta e pura espressione dell'immaginazione dei loro pensieri spersonalizzati.

Sui Jianguo, scultore di Pechino, crede che la scultura ideale è racchiusa nella forma naturale di una pietra. Nelle sue *Serie di Strutture* (1-7, 1991), questo artista esprime “l'idea di evoluzione nella quale il metallo emerge dalla pietra” (*Struttura II*), sebbene abbia anche il potere di legarla (*Struttura VII*). Questa serie di lavori simbolizza l'evoluzione della civiltà come è stata creata dall'essere umano.

L'Occidente, data la scarsità dei contatti, non ha avuto la possibilità di conoscere la nuova arte cinese. A rendere le cose ancora più difficili c'è l'impossibilità di definire con precisione il mondo dell'arte cinese; difatti questo può sbocciare inaspettatamente, come un'erbaccia, e scomparire con altrettanta rapidità. Non è qualcosa di preciso che possa essere seguito e studiato. Negli ultimi anni, alcuni artisti sono riusciti a sistemarsi all'estero nella speranza di ottenere riconoscimento in Occidente mentre quelli che rimangono tentano di usare un linguaggio più comprensibile ed internazionale.

Uno degli artisti di maggior successo, Mao Lizi, ora vive a Parigi. Con il suo stile microscopico e realista, dipingendo porte di vecchie case a Pechino o vecchie strade a Parigi, crea dei giochi di parole pittorici. Egli tenta di usare la sua tela come un mezzo letterario o lirico per esprimere il più con il meno. Altri due artisti, Xu Bing e Meng Luding, vivono al momento attuale in America. Xu continua la sua ricerca sullo spiazzamento di ideogrammi e di parole inglesi. La sua arte implica l'indecifrabilità di culture antiche od emarginate. In Germania, l'artista Wang Shugang crea installazioni di cartoni del latte in cui sono



FANG LIJUN, L'ARTISTA E I SUOI AMICI, 1991. OLIO SU TELA, 100 X 100 CM.

intrappolate figure umane, come metafora di una cultura commerciale senza speranze. Zhang Da, stabilitosi in Italia, continua ad interessarsi alla combinazione della calligrafia cinese con tele astratte. L'arte critica di Guan Weil, che vive in Australia, rappresenta figure umane distorte, come satira della condizione dell'umanità.

La maggior parte dell'arte cinese contemporanea proietta le preoccupazioni dell'arte convenzionale e tenta di allargare le proprie funzioni sociali. Come mai prima di ora, gli artisti hanno ottenuto uno spazio più ampio e sviluppato un maggiore significato espressivo. Se si considera l'interferenza politica ed ideologica insieme alla mancanza di una vera critica d'arte e di un mercato, pare difficile che l'arte cinese contemporanea possa sviluppare la propria cultura nella sua stessa terra. Unità e coerenza sono state interrotte più volte e vari artisti cercano possibilità in Occidente. Ma non per questo dobbiamo perdere le speranze. Dieci anni sono, bisogna ammetterlo, un periodo troppo lungo per prepararsi; ma alla luce dei fatti sono già un buon inizio.

(Traduzione dall'inglese di Francesco Bonami).

Lauk'ung Chan è critico d'arte, vive e lavora a Pechino.



WANG KEPING, IDOLO (MAO), 1979. LEGNO, H 65 CM.



WANG JINSONG, CORO, 1991. OLIO SU TELA, 150 X 150 CM.