

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL PATRIMONIO CULTURALE

TESI DI DOTTORATO IN
METODI E METODOLOGIE DELLA RICERCA ARCHEOLOGICA E STORICO ARTISTICA
XXXVII ciclo

CANDIDATA
CHEN SHAOYIXUAN

TITOLO
WANG SHUPING
LA RICERCA DI UN'ARTISTA IMPEGNATA
NELLA CINA CONTEMPORANEA

Coordinatrice

Stefania Zuliani
Zuliani

Tutor

Stefania

Cotutor

Antonello Tolve

INDICE

Introduzione

I. Un'artista impegnata: tra passato e presente, continuità e rottura

II. Una donna tra le donne: per l'altra *metà del cielo*

III. In dialogo con Wang Shuping

IV. Antologia di scritti

Testi critici

Luo Ying, *Una pittrice nata. Il ritorno del re*

Luo Ying, *Sovvertire l'estetica visiva femminile*

Yi Ying, *Una presenza spirituale*

Peng Feng, *Il significato contemporaneo della pittura ad olio di Wang Shuping. Rebuilding the Peach Blossom Spring*

Bai Jafeng, *Femminismo in Cina. Utopia – mostra d'arte contemporanea itinerante di Wang Shuping*

Artron Art Network, a cura di, *Wang Shuping. Un dialogo con l'artista femminista cinese*

Parla della vita (pseudonimo), *Dieci artiste dell'arte contemporanea in Cina. Xiao Lu, Yan Yinhong, Li Xinmo, Cao Yu, Wu Xixia, Tong Wenmin, Zhou Wenjing, He Chengyao, Lu Feifei, Wang Shuping*

Scritti dell'artista

Il colore dell'abbigliamento non è influenzato dall'età.

Cultura, arte e pensiero femminista.

Per una teoria dell'arte e per una nuova scuola di pittura nell'odierna civiltà planetaria. 5 punti.

V. Apparato iconografico

LEMMARIO

BIBLIOGRAFIA

SITOGRAFIA ESSENZIALE

APPENDICE: Artiste in Cina nel secondo novecento

Introduzione

Soggetto e oggetto della ricerca è la figura di Wang Shuping, artista che sin dalle sue prime opere si avvicina ad altre donne presenti sulla scena dell'arte - , tra le altre, Xiao Lu (1962), He Chengyao (1964), Xing Danwen (1967), Yu Hong (1966) o Cui Xiuwen (1970-2018) - per tracciare una linea di ricerca al femminile che trasforma la rappresentazione storica e millenaria della donna in una presentazione la cui direzione crea importanti cortocircuiti e nuovi modi di pensare il mondo femminile (il corpo), non più legato alla lente maschio-centrica, ma capace di esprimere un punto di vista – in molti casi anche polemico – che dà all'universo femminile (e alle donne) il posto che gli spetta.

Nata il 2 febbraio 1966 a Guangzhou, vissuta per molti anni con la famiglia nel nord della Cina e tornata nel 1976 nella sua città natale, si laurea in pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Guangzhou, Wang Shuping è una figura peculiare nel panorama artistico contemporaneo della Cina.

Cresciuta nella culla della rivoluzione e della Repubblica Popolare, quasi a porsi come una metafora dell'epocale trasformazione politica, economica, culturale e sociale del paese, è stata anche una delle prime donne ad emergere nel settore dell'arte e prima ancora in quello del design e della moda.

Lo studio di una figura così complessa e articolata e l'analisi della sua produzione artistica, altrettanto originale, in questo progetto si articolano in tre momenti.

In primo luogo, è stato necessario collocare Wang Shuping, la sua produzione e la sua estetica nel quadro dell'arte contemporanea e in modo particolare nell'arte contemporanea cinese che si apre anche alle visioni artistiche dell'Occidente. Ciò implica necessariamente analizzare che cosa sia l'arte contemporanea in Cina e quali siano le caratteristiche dell'arte contemporanea cinese, quanto meno nei tratti generali che lo spazio da dedicare alla presente tesi concede.

Si è quindi proposto un breve excursus dell'arte contemporanea cinese e cercare di comprenderne ed esporne i principi che ne sono alla base, le sue caratteristiche salienti, i protagonisti (fino a un certo periodo maschi) che si sono imposti e succeduti e le diverse correnti che nei decenni passati si sono formate.

Questa analisi è utile per comprendere le peculiarità dell'arte contemporanea cinese rispetto al panorama contemporaneo globale e, al contempo, i punti di contatto e di omogeneità tra l'arte cinese di oggi e quella degli altri paesi.

Dopo questo primo inquadramento, si è passati a proporre le opzioni teoriche sulla collocazione dell'opera di Wang Shuping nell'arte contemporanea cinese e nell'arte contemporanea *tout court*.

Al riguardo, quali sono le caratteristiche tecniche e stilistiche dell'artista? È chiaro che si tratti di un'autrice immediatamente riconoscibile, con un'estetica molto personale che ne rappresenta forse anche il principale punto di forza, ma che tuttavia è stata accostata, da più di un critico, a correnti diverse: ad esempio al modernismo – dunque in un certo senso collocandola in posizione di retroguardia o quanto meno nostalgica rispetto al contemporaneo – oppure al Realismo Cinico cinese di stampo neo-Pop, che è come noto uno dei movimenti più emblematici dell'arte contemporanea cinese.

Quanto di tali correnti, o di altre, è davvero individuabile nell'opera di Wang Shuping? Quali artisti possono aver avuto direttamente o indirettamente una influenza sulla sua formazione? Qual è infine la linea stilistica personale oggi attribuibile alla sua produzione, sempre che ve ne sia una preponderante?

In secondo luogo, è stato necessario affrontare la transizione di Wang Shuping dall'ambito della moda a quello dell'arte in senso stretto. Si tratta di un aspetto che a sua volta si riflette sia sulla scelta tematica delle sue opere sia sulla sua estetica. Fino a che punto l'artista si è davvero sostituita alla stilista o alla disegnatrice? Quanto di quest'ultima è ancora riconoscibile nella prima? In che modo l'esperienza nel disegno di moda ha plasmato, formato o modificato la visione dell'arte in Wang Shuping? Si tratta di un fattore fondativo della sua vocazione artistica, della motivazione primaria, dello spunto originario per dedicarsi all'arte? O invece il percorso di Wang Shuping verso l'arte è nato e si è sviluppato indipendentemente da quell'esperienza, pur risultandone inevitabilmente poi influenzato?

Il terzo punto di attenzione è di carattere più politico, nel senso più elevato che si può attribuire a questo termine, e riguarda la natura femminista dell'opera di Shuping.

Considerando le tematiche che da sempre caratterizzano il suo lavoro, al di là degli aspetti tecnici e stilistici, si parla spesso di un'artista impegnata nel campo del femminismo, sebbene non manchino anche al riguardo voci contrastanti. È pertanto di grande interesse e rilievo poter sviscerare tale questione, non necessariamente per giungere a una risposta univoca e definitiva.

È anzi ben più verosimile, come vedremo, che risposte univoche non ve ne siano e che il femminismo, sia pur così importante, sia soltanto uno dei molti valori che hanno improntato l'opera dell'artista. Quest'ultima spazia in un ventaglio variegato e ricco di temi ispirativi che non escludono le tendenze femministe ma che non ne fanno una bandiera tale da assorbire l'intera sua opera.

Al riguardo è anche necessario preliminarmente chiarire quali siano le differenze tra il femminismo storico, nato in Europa Occidentale, che Wang Shuping peraltro conosce, e il nuovo femminismo sviluppatosi tra la fine del XX secolo e l'inizio del terzo millennio.

Non solo: è opportuno comprendere quale sia la condizione femminile in Cina, alla luce della nascita della Repubblica Popolare nel 1949, e quali siano pertanto le diverse istanze femministe (della 女权主义艺术, arte femminista), o semplicemente delle donne, in Cina rispetto al resto del mondo.

Solo così sarà più agevole comprendere il ruolo delle ispirazioni femministe nell'opera di Wang Shuping.

La presente tesi è anche corredata da un'intervista all'artista. Si tratta di un documento prezioso, anche perché non su tutti gli aspetti della personalità dell'artista le notizie disponibili sono abbondanti (per scaramanzia Wang Shuping non ha mai reso nota la sua completa data di nascita, di cui conosciamo solo l'anno, il 1966), e le sue indicazioni di prima mano hanno naturalmente un valore decisivo.

Infine, la tesi presenta un agile lemmario di termini cinesi utilizzati e un ricco spaccato antologico di saggi dell'artista o sull'artista, nonché un apparato iconografico che illustra le principali opere di Wang Shuping e consente di dare una conferma visuale dell'apparato teorico che precede la galleria di immagini.

CAPITOLO I

I. Un'artista impegnata: tra passato e presente, continuità e rottura

Per definire al meglio il pensiero e il lavoro di Wang Shuping vale la pena fare un passo indietro e non solo ricordare che l'arte contemporanea cinese ha una origine che parte indiscutibilmente dal secondo dopoguerra, ma anche provare a delineare una veloce carrellata su nomi e eventi che hanno ispirato o anche semplicemente condizionato le scelte dell'artista, da sempre attenta a rivalutare alcuni luoghi della mitologia cinese (a tracciare una oculata continuità e un riadattamento temporale con il passato) e a guardare anche filosoficamente al di là del proprio Paese.

Non è questa certo la sede per trattare dell'immenso patrimonio non solo artistico ma culturale *lato sensu* della Cina, della sua tradizione multimillenaria, del suo porsi quale una delle civiltà più antiche del mondo e probabilmente quella che ha mantenuto la più lunga e importante linea di continuità da circa cinque millenni.

Salvatore Settis è stato, per esempio, tra gli studiosi italiani, che hanno largamente riflettuto su una possibile comparazione tra il concetto di classicità occidentale e la continuità nella cultura cinese:

Nella storia culturale europea, questo problema ha» infatti «preso un aspetto particolare, impernandosi sull'idea-chiave di “classico”, e cioè dei valori e delle forme di un passato, quello greco e romano, che mantenne molto a lungo, o meglio riacquistò a più riprese – con modalità variabili di tempo in tempo e di luogo in luogo – il senso e il valore di modello da imitare, ma anche da sorpassare e da negare», annota Settis. [...] Anche la civiltà cinese conobbe molto presto forme assai radicate di culto per l'antico (in cinese *gu*) inteso anche come canone (in cinese *gudian*). [...] Si confrontano qui e si contrappongono, dunque, due diverse modalità di gestione della propria memoria culturale. In Europa, l'elaborazione di un unico, gigantesco trauma in occasione di plurime rinascite; in Cina, la reinterpretazione di una molteplicità di fratture come interruzioni temporanee e transitorie di una superiore continuità, ogni volta riannodata. Perciò il modello europeo di storia culturale ha bisogno della fisicità delle rovine del passato, intorno a cui (ri)costruire e annodare i segmenti di una memoria per sua natura mutilata e ferita

(è la “necessity for ruins” di cui parlava J.B. Jackson); mentre la memoria culturale cinese tende a percepire non l’inevitabile scia di rovine della propria antichità, ma piuttosto il proprio continuo accrescersi nel rispetto per il passato, lo sviluppo armonico fra forme artistiche e gerarchie sociali, l’interesse compiutezza di un patrimonio da tramandare¹.

Il senso di continuità è dunque fondamentale nella costruzione plurimillenaria della grande cultura cinese e della sua stessa arte e anche nel definire le linee seguite da Wang Shuping: ad esso si accompagna la consapevolezza di un’unicità di cui essere giustamente orgogliosi e contemporaneamente da modificare per meglio definire la figura della donna.

Non è forse nemmeno opportuno, per evidenti limiti di tempo e di spazio, occuparci delle prime influenze della cultura occidentale, principalmente europea, sull’arte cinese, e dunque sull’incontro tra quest’ultima e la modernità nel senso che la critica europea ha dato al termine. Alcuni autori fanno risalire alla dinastia Tang (618-907) «i primi interscambi artistici e culturali tra la Cina e l’Occidente», per chiarire soprattutto che «una graduale, progressiva intensificazione [si ebbe] in epoca moderna, dal Settecento fino ad oggi»².

Ciò avrebbe portato alcuni artisti cinesi a esprimersi via via in una maniera “più occidentale”, come ad esempio Tingqua o Lamqua, entrambi attivi nella seconda metà del XIX secolo, ma anche molti autori europei a rivolgersi a temi ed estetiche di ispirazione cinese, nonché al noto fenomeno dell’acquisto di preziosissime manifatture cinesi da parte non solo di famiglie private ma anche di musei e palazzi istituzionali europei³.

Più importante è invece chiarire che il momento a partire dal quale più correttamente si può e si deve parlare di arte contemporanea in Cina è il 1949, con la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese, con l’avvio di una serie di

1 S. Settis, *Storie da due imperi*, in AAVV, *Cina, nascita di un Impero*, a cura di Lionello Lanciotti, Maurizio Scarpari, Roma, Milano, 2006, pp. 93-101. Il riferimento a Jackson è J.B. Jackson, *The Necessity For Ruins, and Other Topics*, Amherst (Mass.) 1980.

2 D. Jones, F. Salviati, M. Costantino, *Arte Contemporanea Cinese*, Electa, Milano 2006, p. 9.

3 Del resto, e facendo un salto cronologico in avanti, l’attenzione del mondo occidentale per la Cina si è protratta fino ai giorni nostri e ha avuto forse il suo momento più emblematico nei ritratti in serie di Mao Zedong realizzati a partire dal 1973 da Andy Warhol.

profondi mutamenti della società cinese e di un rinnovamento completo della sua struttura, dei suoi valori, della sua cultura e soprattutto della partecipazione ad essa dell'intera popolazione, comprese fasce sociali che fino al 1949 ne erano rimaste storicamente escluse e che dunque non avevamo potuto partecipare né alla creazione delle grandi opere d'arte o di architettura dei millenni precedenti né a quanto nella prima metà del Novecento anche in Cina si era cominciato a fare, sia guardando alle esperienze proprie sia a quelle che provenivano dall'esterno e principalmente dall'Europa.

La Rivoluzione e la nascita della Repubblica Popolare cambiarono completamente il panorama, ed è dunque bene che a partire dal quel momento si parli di arte contemporanea cinese.

Com'è noto, la prima accademia d'arte legata alle *hongwei bing* 紅衛兵 (Guardie Rosse) fu fondata alcuni anni prima, nel 1938, nella provincia di Shaanxi, con il nome di Accademia d'Arte Lu Xun. I dibattiti che si svolsero al suo interno, il fermento di idee che ne nacque, gli scambi fecondi di proposte per una rifondazione dell'arte cinese possono essere pertanto ritenute come uno dei elementi fondativi dell'arte contemporanea cinese.

L'altro, più di carattere teorico ma probabilmente ancora più decisivo, è da individuarsi nei *Discorsi sull'arte e sulla letteratura* (在延安文艺座谈会上的讲话) tenuti da Mao Zedong a Yan'an il 2 e il 23 maggio del 1942. Nei discorsi come tutti sappiamo si indicava la necessità che gli artisti divenissero alleati della rivoluzione, fino a rappresentare uno dei suoi due pilastri, accanto all'esercito, e che l'arte studiasse e approfondisse i valori e la vita del popolo: «Quanto alle masse popolari, dobbiamo naturalmente esaltarle; dobbiamo esaltare il loro lavoro e la loro lotta, il loro esercito e il loro partito»⁴.

Questo invito portò tra le altre cose a una ripresa e rivalutazione del ricchissimo patrimonio culturale della Cina e dunque anche della sua pittura tradizionale, definita *guohua*, che venne liberata dei suoi caratteri più legati alle classi sociali e trasformata in un prodotto artistico innovativo: tra i nomi più celebri spiccano

4 Mao Zedong, *Discorsi sull'arte e sulla letteratura* (在延安文艺座谈会上的讲话), Yan'an 1942.

senz'altro quelli di Fu Baoshi 傅抱石 (1904-1965)⁵ e di Qi Baishi 齊白石 (1863-1957), nominato nel 1953 Artista del Popolo e presidente dell'Associazione degli artisti cinesi⁶.

La forza della Cina, come si è detto più sopra, è il possesso di una cultura plurimillenaria⁷ evolutasi rapidamente e in grado di produrre già in epoche precoci tecniche raffinate: per dare soltanto un esempio comparativo, «la quantità di oggetti di bronzo prodotti in Cina è immensa: soltanto nella provincia di Shaanxi, nell'arco di un trentennio, dal 1949 al 1979, sono stati riportati alla luce oltre tremila manufatti databili alle dinastie Shang e Zhou [tra il secondo e il primo millennio a.C.]. In nessun'altra cultura antica si è avuta una produzione così imponente»⁸.

L'arte moderna e contemporanea si è dunque innestata su una tradizione consolidata e praticamente ininterrotta. Ciò ha favorito anche ai nostri giorni la multidisciplinarietà e la distribuzione dell'arte lungo un ventaglio amplissimo di supporti e strumenti espressivi.

Scultura e pittura sono naturalmente centrali, in modo non dissimile dalle principali culture. La cultura neolitica di Yangshao aveva già prodotto nel 5000 a.C. oggetti tridimensionali di ceramica. La ceramica stessa e la terracotta, riprese a pieno titolo da una artista come Liu Xi (柳溪) di cui si parlerà nel capitolo successivo, sono rimaste da sempre strumenti emblematici della scultura cinese⁹: «La ceramica è il primo materiale inventato dall'uomo preistorico e la Cina non fa eccezione. Anzi, i ceramisti cinesi sono sempre stati all'avanguardia, creando per primi il grès alla fine del II millennio a.C. e la porcellana nel VI secolo dell'era volgare, mentre le prime

5 Fu Baoshi è stato anche un importante teorico dell'arte, nonché fondatore della nuova scuola artistica di Nanchino. Tra le sue numerosissime opere si può senz'altro citare *Xiandai Zhongguo Hua (Modern Chinese Paintings)*, Beijing 1961.

6 H. L. Boorman, R. C. Howard, *Ch'I Pai-Shih. Biographical Dictionary of Republican China*, vol. I, Columbia University Press 1967, pp. 302-304.

7 Considerando l'inizio della Dinastia Xia (2070 a.C.) si arriva ad oggi quantomeno a 4.090 anni. Tuttavia già nel 5000 a.C. esistevano culture relativamente sviluppate, in grado di produrre vere e proprie opere d'arte, qual è il caso della cultura neolitica di Yangshao. N questo caso si potrebbe addirittura parlare di circa 7.000 anni di tradizione culturale cinese. Cfr. Hermann Müller-Karpe, *Neolithische Siedlungen der Yangshao-Kultur in Nordchina, nach den Arbeiten von Shi Xingbang*, München 1982; A. P. Underhill, *Craft Production and Social Change in Northern China*, Springer New York 2002; *7000 anni di Cina. Arte e archeologia cinese dal neolitico alla dinastia degli Han*, Silvana Editoriale, Milano 1983.

8 W. Fengjun, *Età del Bronzo in Cina*, in AA.VV., *Cina, nascita di un Impero*, cit., p. 67.

9 Inevitabile pensare alle oltre ottomila figure dell'esercito imperiale di Qin Shihuang, risalente al 210-209 a.C.

ceramiche cotte ad alta temperatura fabbricate in Occidente risalgono al XVIII secolo»¹⁰.

Tuttavia gli artisti e gli artigiani cinesi hanno utilizzato nel corso dei millenni ogni altro possibile materiale, dal marmo alla pietra, dal bambù all'avorio, passando per i bronzo, l'oro, l'argento, la giada e altre pietre dure e preziose.

Anche nel contemporaneo la scultura resta uno dei mezzi espressivi preferiti: basti pensare ai casi di Wang Guangyi e di Wang Shugang.

La pittura è stata a sua volta presente da sempre, sebbene la tecnica oggi di gran lunga preferito dagli artisti contemporanei cinesi, ovvero la pittura ad olio, sia estraneo alle più antiche tradizioni nazionali. Esso sarebbe stato introdotto nel XVI secolo dai gesuiti europei, probabilmente attraverso il Giappone. Uno di primi quadri ad olio conosciuti sarebbe opera di «un artista cinese convertito al cristianesimo e inviato in missione in Cina dal Giappone, tal Emmanuel Yu We-Hui (detto Pereira), [e] risale al 1610. Si tratta, propriamente, di un ritratto di Matteo Ricci»¹¹.

Ma se si parla di pittura in Cina non si può fare e meno di tener conto della scrittura e dunque della calligrafia. Non esiste al mondo alcuna altra cultura che non abbia fatto della scrittura, strumento principe per l'elaborazione e la trasmissione del pensiero, per la narrazione, per la poesia, un vero e proprio territorio dell'arte visiva, fin dalle origini. Si può anzi assumere senza tema di smentite che nell'antichità proprio la calligrafia fosse la forma più alta di disegno e pittura: «In [Cina] l'arte con la "A" maiuscola è stata considerata, a partire dai canoni estetici elaborati durante l'epoca Song (960-1279), la calligrafia e, secondariamente, la pittura»¹². Wang Xizhi (Nanchino, 303-361) è certamente il nome più celebre al riguardo¹³, mentre la sua rivisitazione in chiave contemporanea, che passa attraverso la destrutturazione, la citazione e la ricomposizione, spetta a figure come Gu Wenda 顾文达 (Shanghai, 1955), Xu Bing 徐冰 (Chongqing, 1955) e ante litteram una donna

10 S. Rastelli, *Dalla terra e dal fuoco: tecniche di produzione della ceramica*, in AA.VV., *Cina, nascita di un Impero*, cit., p. 59.

11 D. Jones, F. Salviati, M. Costantino, *Arte Contemporanea Cinese*, cit., p. 10.

12 F. Salviati, *Cina: l'arte e l'estetica delle origini*, in *Arte Contemporanea Cinese*, cit., p. 79.

13 D. R. Knechtges, *Wang Xizhi*, in D. R. Knechtges, C. Taiping, eds., *Ancient and Early Medieval Chinese Literature: A Reference Guide, Part Two*, Brill, Leiden 2014, pp. 1257-1262.

intraprendente come Zhou Luyun 周綠雲, conosciuta con lo pseudonimo Irene Chou (Shanghai, 1924-2011).

La fotografia è stato un mezzo importante fin dall'inizio della Rivoluzione e della Repubblica Popolare Cinese, anche e soprattutto come strumenti di propaganda, di denuncia, di testimonianza delle lotte dell'Armata rossa e poi dei progressi della Repubblica Popolare: ne fa uso la stessa Wang Shuping che la adotta per elaborare una ritrattistica ai limiti dell'astrazione, ma pur sempre strategicamente figurativa.

Analogo sviluppo, da supporto narrativo e propagandistico a opera d'arte autonoma, ha avuto il cinema, dal quale, come pure avvenuto in Occidente, si è sviluppato nel campo dell'arte contemporanea il video. Molti sono oggi i videoartisti cinesi, il cui capostipite riconosciuto è Zhang Peili.

Le installazioni hanno forse impiegato più tempo a farsi strada nel panorama artistico cinese, ma sono a loro volta oggi uno degli strumenti più diffusi e sviluppati. L'artista che più di ogni altro viene collegato a questo mezzo espressivo è Chen Zhen. Infine non possono non essere menzionate le performance. Anche in tale ambito la Cina contemporanea ha ereditato un patrimonio tradizionale e un bagaglio di nozioni tecniche enormi. Si può addirittura far risalire alla dinastia Tang (618-907) la nascita dell'opera cinese.

La compagnia del Giardino delle pere, fondata da Xuan Zong (712-755) fu probabilmente la più antica, anticipando di circa ottocento anni la Camerata de' Bardi e l'origine del melodramma italiano, che si sviluppò a partire dal XVI secolo.

È peraltro evidente che le performance contemporanee vadano ben oltre tale tradizione, senza mai peraltro rinunciare agli strumenti culturali che essa offre, e che guardino ai video, alla televisione, alle reti sociali e in linea generale allo sviluppo della cultura di massa dopo la Seconda Guerra Mondiale. Come si vedrà, proprio Wang Shuping è tra le protagoniste di questa forma d'arte nella Cina a noi più strettamente contemporanea.

Poc'anzi sono stati menzionati i nomi di Fu Baoshi e di Qi Baishi. Si tratta di due autentici pionieri dell'arte contemporanea cinese, essendo entrambi nati ben prima della Rivoluzione, ovvero agli albori del XX secolo nel primo caso e addirittura a metà del XIX secolo nel secondo caso. La loro opera ha dunque accompagnato lo sviluppo delle lotte che hanno condotto alla nascita della Repubblica Popolare.

Entrambi hanno poi avuto un ruolo non soltanto attivo ma anche formale nell'ambito del movimento politico. Fu Baoshi ha realizzato opere pubbliche di notevoli dimensioni recuperando elementi distintivi della tradizione, come i paesaggi, in chiave celebrativa della nascente Repubblica Popolare, tra l'altro su incarico diretto dello stesso Mao Zedong.

Qi Baishi, come si è detto, fu nominato nel 1953 Artista del popolo e presidente dell'Associazione degli artisti cinesi, ed ebbe anch'egli incarichi diretti da parte di Mao Zedong, tra i quali la realizzazione di doni per i politici in visita di Stato o ufficiale. Il suo nome si collega anche all'Italia, poiché una di quelle consegne di sue creazioni «avvenne in uno dei viaggi compiuti da Pietro Nenni prima che l'Italia riconoscesse ufficialmente, nel 1969, il governo della Repubblica popolare cinese, un anno prima della storica firma che siglò, il 6 novembre 1970, l'accordo di apertura delle relazioni diplomatiche tra i due paesi»¹⁴.

Alla stessa generazione appartiene Shi Lu (Renshou 1919-1982)¹⁵, membro del Partito comunista cinese, anch'egli parte dell'Associazione degli artisti cinesi, anch'egli infine autore di grandi tele celebrative, basate su riletture contemporanee del paesaggio tradizionale. Una di esse occupa un ampio spazio del Grande padiglione del popolo a Chongqing¹⁶.

Tra gli artisti della generazione successiva emerge il nome di Zhang Hongtu 张宏图 (Pingliang, 1943), che riveste particolare interesse anche e proprio in riferimento a Wang Shuping. Zhang Hongtu infatti ha almeno due punti in comune con l'artista oggetto di questa tesi: l'attenzione per le modalità espressive e gli aspetti estetici della Pop Art e il passaggio attraverso il mondo del design e della stessa moda, in particolare con il disegno di gioielleria¹⁷. Egli ha vissuto tra l'altro nove anni negli Stati Uniti ricoprendo funzioni ufficiali presso la Beijing Jewelry Import-Export Company. Disegnando gioielli, Zhang Hongtu ha sviluppato l'idea di un connubio tra motivi tradizionali, come da un lato alcune pitture buddiste di Dunhuang, e

14 D. Jones, F. Salviati, M. Costantino, *Arte Contemporanea Cinese*, p. 41.

15 M. Sullivan, *Modern Chinese Artists. A Biographical Dictionary*, University of California Press, New York 2006, p. 138.

16 J. F. Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, University of California Press, New York 1995.

17 È significativo, per testimoniare della continuità nel rapporto tra arte e moda, che un'importante mostra di Zhang Hongtu, *Parigi-Beijing*, si sia svolta nel 2002 nello Spazio Pierre Cardin della capitale francese.

dall'altro il design industriale e commerciale, ma altresì tra la cultura cinese e le esigenze del mercato occidentale.

È evidente come tali esperienze abbiano poi influito sulla rilettura della Pop Art operata dall'artista quando decise di dedicarsi alla pittura. Celebri infatti tra le sue opere sono quelle appartenenti alla serie *Lunga vita al Presidente Mao*, che riprendono nel 1989 la ritrattistica più emblematica di Mao Zedong, riproducendola appunto in una chiave post-Pop su barattoli di cereali Quaker. È un'operazione che richiama certamente Andy Warhol e a ritroso Marcel Duchamp, ma che in realtà intende appropriarsi di certe modalità tipicamente americane e, insieme, ribadire la centralità di una figura centrale della storia cinese, sottraendola alla standardizzazione volutamente scelta da Warhol.

Spesso citato in connessione con Zhang Hongtu è Wang Guangyi 王广义 (Harbin, 1957)¹⁸, che forse ha saputo meglio di ogni altro artista cinese combinare, sovrapporre e mettere a confronto le icone dell'Occidente, come i loghi commerciali più noti e le opere d'arte più riprodotte, e la cultura e la società cinesi, dando l'avvio a un'autentica via cinese della reinterpretazione della Pop Art¹⁹.

Anche nel suo caso spicca l'immagine di Mao Zedong, come nella serie degli oli su tela *Mao Zedong Red Box* del 1989. In altre opere famosissime l'artista ha sovrapposto nomi e loghi commerciali, come Porsche, Chanel o Gillette, su immagini di propaganda rivoluzionaria emblematiche della Repubblica Popolare. L'operazione ha qualcosa di simile a quanto fatto da Zhang Hongtu, perché anche Wang Guangyi rovescia il tipico meccanismo di appropriazione fatto dai marchi commerciali, trasformandoli da soggetti attivi a oggetti di tale procedimento appropriativo.

Wang Guangyi è anche scultore. Le sue grandi immagini tridimensionali riproducono operai, contadini e rivoluzionari in un forzato stile retorico da realismo socialista, cui si aggiunge il gioco dei materiali, in quanto l'artista utilizza la fibra in vetroresina dandole tuttavia un'apparenza di pietra o legno, ovvero di materiali poveri.

18 Cfr. ad esempio per alcuni collegamenti tra i due artisti D. Spalding, *The paintings of Wang Guangyi: revolutionary acts?*, in «ShanghART», April 20, 2012.

19 D. Paparoni, *Wang Guangyi, Words and Thoughts 1985–2012*, Electa, Milano 2013.

Sue opere si trovano tra l'altro nel Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, nel Guggenheim di Abu Dhabi, nel MoMa di San Francisco e nel Deutsches Historisches Museum di Berlino.

Uno sviluppo ulteriore viene dai nati nel decennio seguente, che hanno evidentemente metabolizzato i nuovi linguaggi potendo mettere a frutto gli esperimenti della generazione di Zhang Hongtu e Wang Guangyi. È il caso di Wang Qingsong (Daqing, 1966), che si avvale principalmente del supporto fotografico per creare un ponte tra gli aspetti iconografici più legati alla Rivoluzione e ai principi della Repubblica Popolare Cinese e i valori e le aspirazioni della contemporaneità, realizzando un corto circuito fatto di citazioni e di metalinguaggio.

Anche Shi Guoru 史国瑞 (Shanxi, 1964) ricorre essenzialmente alla fotografia e addirittura alle tecniche più tradizionali, attraverso le quali riprende luoghi e scenografie celebri e le trasforma in paesaggi trasfigurati, quasi fantasmali.

Parlando di metalinguaggio, citazioni e postmodernismo non si può fare a meno di menzionare una sorta di binomio ideale composto da Wang Shugang e Yue Minjun. Entrambi, sia pur con differenti modalità, introducono un concetto giocoso e ironico nell'arte contemporanea cinese, rielaborando aspetti iconografici tradizionali in chiave postmoderna.

Wang Shugang (nato a Beijing nel 1960) ha vissuto a lungo in Germania, fattore che gli ha permesso di combinare con effetti potenti le tradizioni artistiche europea e cinese e riversarle in particolare in grandi sculture monocromatiche, con una prevalenza del rosso ma anche con versioni in bianco, nero e bronzo. Opere come i monaci buddisti che spazzano o le figure maschili accovacciate sono divenuti icone immediatamente riconoscibili dell'artista, attribuendogli grande visibilità internazionale²⁰.

Analogamente può dirsi di Yue Minjun 岳敏君 (Daqing, 1962) e dei suoi autoritratti bidimensionali, a vivide tinte pop, nelle quali il suo volto è sempre identico e sempre colto in una fragorosa risata congelata, qualunque sia l'ambientazione dei dipinti. Oltre a un chiaro riferimento agli eccessi del consumismo, le figure ridenti di Yue Minjun catturano certi tratti dell'esistenza umana nel senso più ampio, antropologico,

20 10 Fragen an Wang Shugang, Goethe Institut, Beijing 2010.

cogliendo in particolare la sospensione del pensiero e dell'autocoscienza che il riso produce per un attimo in ciascuno di noi.

Come detto precedentemente, anche su piano delle modalità espressive l'arte contemporanea cinese copre oggi un ventaglio amplissimo, che va dalla riscoperta e reinterpretazione della calligrafia tradizionale (con nomi di spicco quali Qiu Zhije, Qin Feng o Xu Bing) alla videoarte, il cui precursore è certamente stato Zhang Peili (nato ad Hangzhou nel 1957), a sua volta esposto sia al Moma di New York nel 1998 che nelle Biennali di Venezia del 1999 e del 2015.

Una sintesi tra tutte le tendenze sopra descritte si può probabilmente rinvenire nell'opera di Chen Zhen, che fino all'avvento di Ai Weiwei e del gruppo The Stars formatosi nel 1979 (e composto prevalentemente da artisti visivi come Wang Keping, Ma Desheng, Huang Rui e lo stesso Ai Weiwei, ma anche da poeti e scrittori) e culminato in un movimento di portata nazionale chiamato New Wave '85 è stato indubbiamente l'artista cinese contemporaneo più noto al mondo, nonostante una vita piuttosto breve e una morte prematura dovuta ad anemia emolitica autoimmune, un evento che colpì l'opinione pubblica mondiale come non era mai avvenuto in precedenza per nessun altro artista proveniente dal paese asiatico. Guardando alcune opere di Chen Zhen, come le installazioni fatte con poltrone e sedie di legno esposta tra l'altro nella Pirelli Hangar Bicocca di Milano tra il 2020 e il 2021 nell'ambito delle celebrazioni dei venti anni dalla sua morte, si percepisce un concetto analogo a quello tante volte esposto dal grande artista italo-greco Jannis Kounellis: che cioè simili installazioni altro non sono che quadri, e dunque pittura, ed è dalla pittura che tanto Kounellis quanto Chen Zhen sono partiti.

Le opere di Chen Zhen sono state esposte ovunque: si ricordano la grande personale al MoMa di New York nel 1994 e la partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1999 (e , dopo la morte, nel 2007 e nel 2009), oltre che la grande mostra celebrativa presso l'Hangar Bicocca di Milano di cui si è detto.

È innegabile che la meritata fama di Chen Zhen sia stata poi eguagliata da tutta una serie di altri nomi che a partire dal 1989 sono divenuti figure del contemporaneo note anche in tutto l'Occidente.

Fatta questa riepilogazione, necessariamente succinta, che mostra un volto del tutto e maschile dell'arte cinese, ci si può chiedere quale sia la collocazione ideale di

Wang Shuping nel contesto dell'arte contemporanea in Cina e in quale precisa linea d'azione l'artista abbia voluto muoversi per dar vita, accanto alle artiste di sua stessa generazione, a una strategica analisi del mondo e del modello femminile nella società cinese di ieri e di oggi.

I dati di partenza sono questi: Wang Shuping è nata il 2 febbraio 1966 a Guangzhou, è essenzialmente pittrice e creatrice di performance, ha una formazione tanto accademica quanto proveniente dal mondo del Design e più specificamente del Fashion Design.

Nel 1976, subito dopo l'arresto della Banda dei Quattro (四人帮), la famiglia di Wang Shuping tornò a Guangzhou e la loro vita cominciò a migliorare. Wang Shuping disegna tanto, si diverte, e dopo essersi diplomata al liceo affiliato all'Accademia di Belle Arti di Guangzhou, si prepara per sostenere l'esame di ammissione universitaria. «Ma poiché il mio *hukou*²¹ non era tornato con i soldi di mio padre» ricorda l'artista, «non avevo altra scelta che optare per una università del Nord»²².

Dal punto di vista generazionale parliamo di una artista giunta alla sua piena maturazione all'inizio degli anni Novanta, nel pieno del fermento legato al confronto tra l'arte cinese e l'ingresso sempre più netto del consumismo nel paese. I principi fondativi della Repubblica Popolare Cinese erano già da considerarsi acquisiti da parte della popolazione; lo sviluppo scientifico, tecnologico ed economico era ampiamente avviato e stava lanciando il Paese nella più avanzata modernità, dandogli altresì il ruolo che meritava e che merita nel consesso delle nazioni.

Il pianeta, come noto, viveva una fase di stabilizzazione con un equilibrio pacifico, sia pur precario, tra Stati Uniti e Unione Sovietica, che preludeva peraltro alla disgregazione di quest'ultima. In tale contesto, la Repubblica Popolare Cinese si

²¹ L'Hukou (户籍) è il sistema di registrazione familiare in Cina, istituito ufficialmente nel 1958 per controllare i flussi migratori e dividere la popolazione in base a criteri geografici (rurale o urbano) e luogo di nascita. Questo registro determina l'accesso a servizi pubblici come istruzione e sanità, penalizzando spesso i migranti interni che lavorano nelle città ma non possiedono l'hukou urbano.

²² L. Ying, *Una pittrice nata*, il testo è presente integralmente nell'Antologia critica, infra.

afferitava sempre più come potenza economica e politica, acquisendo una posizione di fattore di stabilità, pace e progresso, non solo nel continente asiatico ma a livello globale. Si apriva la strada all'imporsi della Cina quale potenza pari agli Stati Uniti e naturale interlocutrice di questi ultimi, sia in seno al Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite sia sul piano bilaterale.

Il popolo cinese poteva dunque godere di un benessere accresciuto e cominciava a fare i conti, come accadeva a tutto il mondo più sviluppato, con la crescita vertiginosa delle offerte commerciali, con l'invasione del consumismo, dei marchi, delle stelle dello spettacolo e dello sport: di tutto ciò che aveva creato in America il concetto di Pop Art e che adesso rendeva necessaria una riflessione ulteriore, una revisione del realismo che, «descendant of the Chinese Pop art from the late 1980s»²³, si stacca dalla tradizione della Rivoluzione Culturale e muta, con esponenti quali Zeng Fanzhi, Fang Lijun, Yue Minjun, Liu Wei (l'artista ha poi preso parte anche al movimento del Post-Sense Sensibility, un gruppo di artisti che mirava a creare esperienze estreme per i fruitori e abbracciava l'improvvisazione, l'irrazionalità e l'intuizione), Ji Dachun e Miao Xiaochun, in quello che è stato battezzato a inizio degli anni Novanta del Novecento dal Li Xianting, direttore di Fine Art Magazine, organizzatore della Stars Exhibition e editore di China Fine Art Newspaper (la più autorevole rivista d'arte contemporanea in Cina), come *Cynical Realism* 玩世现实主义, per lui vera e propria parodia del Realismo Socialista che è stato modello indiscusso, in Cina, fino al 1979²⁴.

È esattamente in questo momento che si colloca l'opera e la riflessione critica di Wang Shuping, il cui percorso si alimenta all'indomani di due importanti progetti espositivi. Il primo è *China / Avant-garde* (中国现代艺术展) organizzato alla China Art Gallery di Beijing nel 1989, il secondo è *China New Art Post-1989* (後八九中國新藝術), una mostra itinerante voluta dalla Hanart TZ Gallery a partire dal 1993 (stesso anno in cui alla Biennale di Venezia grazie al critico Achille Bonito

23 A. Kordic, *Cynical Realism and Reflection of Contemporary China*, in «widewalls», November 25, 2016, linkato il 09/05/2024, 12:15.

24 Sul Realismo Cinico si veda almeno Li X., *Apathetic Feelings in Contemporary Chinese Art Trends: An Analysis of the Cynical Realist Current*, Ershiyi shiji, Hong Kong 1992.

Oliva si fa un focus importante sulla Cina) che propone anche uno spaccato dell'arte cinese dal 1979 al 1989.

Certo, Zhang Hongtu e Wang Guangyi possono forse essere i primi riferimenti utili perché come loro Wang Shuping riflette sulla percezione che il pubblico cinese aveva e tutt'ora ha di modelli iconografici in gran parte provenienti dall'Occidente, dagli Stati Uniti e dall'Europa, ma occorre segnalare che per lei l'arte è anche consapevolezza, fondamentale desiderio di riscatto nei confronti di modelli obsoleti. L'invito accattivante al consumo che la pubblicità ha cominciato a fare anche in Cina proprio a partire dagli anni Ottanta ha avuto inevitabili interferenze sul gusto estetico delle generazioni successive alla Rivoluzione, da un lato accarezzandole e avvolgendole in impulsi indotti, dall'altro – soprattutto rispetto a chi fosse dotato di difese provenienti da più solide basi culturali – stimolandole e perfino sfidandole.

Ecco allora che chi come Wang Shuping possedeva entrambi i canoni lessicali – quelli derivanti dagli studi artistici e quelli acquisiti frequentando il mondo della moda – poteva accedere a modelli di creazione artistica in grado di recepire i moduli del consumismo, digerirli, rovesciarli e volutamente travisarli. È un'operazione propria non tanto della prima Pop Art, che dei modelli di pubblicità e degli stessi marchi commerciali coglieva soprattutto gli aspetti gioiosi e un'estetica liberatoria, dopo la pesante eredità della Seconda Guerra Mondiale, quanto della post-Pop Art, quella che, forse più in Europa che in America, utilizzava quelle forme di linguaggio per metterne a nudo la vuotezza, la precarietà, la natura effimera e superficiale.

Vale la pena ricordare che anche se intrisa di performance e di elementi legati ai new media come la televisione, Wang Shuping nasce fundamentalmente pittrice e resta tale per tutta la sua carriera artistica:

Wang Shuping come sappiamo ha iniziato a creare dipinti ad olio durante il primo anno di scuola. L'insegnante di classe dell'epoca rimase molto sorpreso dopo aver visto le sue opere e disse a tutti i suoi compagni di classe che i colori di Wang Shuping erano *innati*.

E ha anche detto che se avesse continuato e avesse tenuto duro nella ricerca sarebbe diventata *la seconda tal dei tali in Cina*.

Era il primo anno di accademia e Wang Shuping non prese molto sul serio quelle parole, lei era lì per studiare, era molto scettica su se stessa e davvero non pensava che fosse possibile raggiungere uno stile proprio, personale. Tuttavia durante il secondo anno, il professore che teneva il corso di disegno dal vero guardò uno dei lavori completati di Wang Shuping e le disse: *Wang Shuping, ricorda questo! Tra quattro o cinque anni, avrai molto successo nella pittura a olio.*

«A quel tempo, il professore si lamentava un po' di quanto fosse acuto il colore blu che avevo utilizzato per dipingere, ma dopo aver sentito dire ancora una volta da un secondo professore che credeva nel mio lavoro, beh, ho cominciato a crederci anch'io, a lavorare duro, a far ricerca».

Quattro anni dopo, un altro insegnante della classe di specializzazione disse: *Sei nata pittrice! Quando avrai successo, in futuro, non dimenticare il tuo insegnante!* (Le sue opere sono ancora oggi al centro dell'attenzione del professore, e ogni volta inizia un percorso sulla pittura le tira fuori come dipinti modello per spiegarle agli studenti)²⁵.

Una prima e forse superficiale analisi tecnico-stilistica delle opere pittoriche di Wang Shuping sembra stabilire una sua adesione alla galassia del Pop: si tratta perlopiù di tele grandi, tendenzialmente piatte, bidimensionali, con una tavolozza fatta di colori primari a prima vista poco elaborati ma in realtà assai curati, con tonalità calde che si ripetono e rendono quelle opere immediatamente riconoscibili. Le figure sono molto classiche, pulite e tendenzialmente statiche, immerse in un paesaggio ridotto all'essenziale o addirittura inesistente, che pertanto valorizza le figure stesse e ne esalta la centralità e la visibilità.

È il caso ad esempio del dittico intitolato 她们的天空一 I (*Il loro cielo I*, 168x234cm, 2007), nel quale tre ragazze sono colte di spalle, con un bikini verde petrolio dello stesso colore dell'imbarcazione da diporto nella quale si trovano, in un

25 L. Ying, *Una pittrice nata*, cit.

mare quasi piatto di un colore tra la pesca e il vinaccia che è di una tonalità soltanto lievemente più scura del cielo lontano. L'incarnato è classico, rosaceo-arancione, con poche ombreggiature, così come sui due dei tre volti, visibili e quasi identici, simmetrici tra loro, non proprio inespressivi ma con sorrisi accennati, rassicuranti ma anche enigmatici. Tre lucchetti rossi chiudono la parte di sopra dei bikini sulle schiene, e il loro significato sarà meglio approfondito successivamente, in un momento relativo al rapporto di Wang Shuping con la moda (con l'installazione di moda) e con il femminismo.

L'intera scena non è esattamente piatta, ma la profondità data dalla prospettiva è minima. L'atmosfera è quieta, priva di apparente drammaticità e difficile da definire: le ragazze sono serene o preoccupate, stanno andando alla deriva o prendono una pausa alla navigazione? Gli stessi colori, caldi ma non eccessivamente, con poche variazioni e una tridimensionalità soltanto suggerita (non dimentichiamo che per l'artista è importante la figura di Matisse e degli artisti fauves), favoriscono un'ambiguità interpretativa, lasciando aperto il terreno a qualsiasi lettura.

Qui e in altre opere simili a questa come *Il loro cielo II* (她们的天空一 II, 168x351 cm del 2008) o i due 无题 (*Senza titolo* 100x70 del 2010) si potrebbe peraltro anche parlare di una pittura, ancorché piatta, con aspetti narrativi, e si potrebbe comprendere la posizione di chi parla nel caso di Wang Shuping non tanto di un riferimento alla Pop Art quanto al modernismo.

I nottambuli di Edward Hopper del 1942, ad esempio, riconducibili alla corrente realista del vastissimo universo modernista, giocano a loro volta su tonalità piuttosto neutra, con un uso dell'ombreggiatura forse più deciso che in Wang Shuping ma comunque non tale da creare una tridimensionalità secondo i canoni accademici, e dunque trasmettendo all'osservatore una sensazione di piattezza. Eppure il quadro ha una potenza narrativa indiscutibile: l'immobilismo delle figure e del paesaggio urbano circostante stride con la netta idea che sulla tela si stia svolgendo una storia, anche fatta di silenzi e di semplici sentimenti (nostalgia, memoria).

Analogamente, nella serie di quadri che abbiamo appena commentato la neutralità cromatica e la piatta bidimensionalità della costruzione non sono sufficienti a cancellare l'intuizione di un racconto in fieri. Da dove viene la barca con le ragazze, e verso dove va? In quale fase della navigazione la pittrice le ha colte, o addirittura

non vi è alcun viaggio e in realtà l'imbarcazione è ancorata o assicurata da una cima che non scorgiamo nella scena? E chi sono le ragazze, perché si trovano lì, che cosa si dicono, o che cosa avvertono?

In altri quadri, tuttavia, l'assenza di punti di riferimento si fa assoluta. In 发呆 I e 发呆 II (*Stordimento I e Stordimento II*, 100x160cm, 2009) il paesaggio scompare del tutto, o quasi. La ragazza è accosciata in posizione frontale, con un body nero a maniche lunghe e un'acconciatura raccolta con un fermaglio dorato al centro, vagamente a forma di mezzaluna. I colori, pur sempre puri e delicati, sono più lividi, e lo sfondo violaceo non presenta quasi una separazione tra terra e cielo. La profondità della scena è molto ridotta e una sfumatura ovale in primo piano suggerisce forse la presenza di una conca d'acqua, ma l'osservatore deve lavorare molto con l'immaginazione.

Il volto non è propriamente inespressivo ma si potrebbe dire che i sentimenti siano repressi o mantenuti a un livello molto contenuto. La ragazza, che guarda dal basso in alto, potrebbe essere triste o semplicemente perplessa, o magari solo annoiata, vagamente infastidita.

Altre tele rappresentano la stessa ragazza, una sorta di autoritratto idealizzato, in diverse posizioni ma con piccole modifiche, sempre in canottiera bianca e slip scuri, con la stessa acconciatura raccolta fermata dalla mezzaluna dorata. La testa è quasi frontale, piegata lievemente verso la destra dell'osservatore, con un angolo impercettibilmente diverso. In due casi la modella impugna un piccolo cellulare, e in uno si sta sfilando da sopra la testa un gilet rosso. L'espressione è sorridente in gradi progressivi, a mai eccessivamente tale. Lo sfondo è qui totalmente piatto, dorato, così come l'incarnato della fanciulla, che quasi si confonde con lo sfondo stesso:

Gli occhi colorati di bianco alludono all'assenza di spirito, in alcuni casi al rifiuto dell'autoconsapevolezza e a una certa tendenza a percepirsi come bambole. In questo senso, non importa quale titolo o tematica sia data al lavoro, o quanto private, intime, vivide siano le scene, esse in ogni caso rivelano le donne, anche mostrando la loro assenza. Pennellate piatte e occhi vitrei suggeriscono l'identità dell'essere *altro* nel

quale le donne vengono viste, e la perdita dell'autonarrazione. Alle donne veniva chiesto da parte degli uomini di essere attraenti possedendo il fascino "dell'altro sesso" mentre veniva loro chiesto altresì di accettare i canoni della morale sociale e perciò di trattenere il proprio desiderio, cosicché la distanza tra le diverse forme di tolleranza sociale verso il desiderio maschile e quello femminile sembrava allargarsi. Nelle serie di opere prodotte verso il 2008 da Wang, i lucchetti rossi sui bikini delle donne mostravano chiaramente questi concetti. Insomma, la forte consapevolezza e la tagliente indagine sul genere e sui problemi ad esso connessi ha percorso tutta la produzione di Wang²⁶.

Sul dettaglio degli occhi è la stessa Wang Suping a dare la sua interpretazione, per così dire autentica, affermando «che magari [le modelle raffigurate] sono troppo pigre per guardare fuori della tela, che molte cose reali non sono così belle come una donna vorrebbe, che sono troppo indifferenti per pensare a come affrontare i problemi della vita»²⁷.

In questo caso davvero si può pensare a un riferimento alla Pop Art, e non mancano punti di contatto su quanto abbiamo detto riguardo all'opera di Yue Minjun. Anche qui la reiterazione di uno stesso volto, forse quello della stessa pittrice, la rende una sorta di maschera teatrale che si presta a recitare parti diverse ma non troppo. La ripetitività dei gesti e delle situazioni e l'accennato autocompiacimento, così come l'esposizione del corpo, la posa da modella, il telefono cellulare di prima generazione, rimandano alla società dei consumi e al transito di Wang Shuping per l'universo della moda.

Va detto al riguardo che non tutte le voci critiche su Wang Shuping coincidono circa la collocazione certa del suo stile. Secondo Yi Ying,

26 Bai Jafeng, *Femminismo in Cina. Utopia – mostra d'arte contemporanea itinerante di Wang Shuping* 王淑萍-女性主義藝術誕生於中國), il testo è presente integralmente nell'Antologia critica, infra.

27 Intervista a Wang Shuping contenuta in Luo Ying, *Una pittrice nata*, cit.

Volendo classificarli in termini di stile, i quadri di Wang Shuping dovrebbero rientrare tra il modernismo e la Pop Art. Il concetto di modernismo copre un ampio raggio, variando dal post-impressionismo alla scuola di Parigi. Il formalismo e la piattezza sono anch'essi caratteristiche della pittura modernista. Il problema dei quadri modernisti, derivante dal loro formalismo, è il perseguimento assiduo di forme che spesso si convertono in situazioni per creare forme per il mero amore della forma, degenerando in ultima analisi in un'insignificante ripetizione di schemi geometrici, mentre i sentimenti personali e le esperienze spirituali sono completamente coperti dagli schematismi stessi. *Da questo punto di vista, i sentimenti forti che scorrono sotto la superficie rendono non-moderna la pittura di Wang Shuping.* Quelle immagini e forme sembrano infatti nel suo caso sorgere dal profondo del cuore. Se io dunque affermo che Wang Shuping dipinge dalla propria coscienza, ovvero che sta descrivendo i propri sentimenti dando loro vita, è perché le figure nei suoi quadri originano completamente dalla sua autentica esperienza di vita. Naturalmente non è che lei stia registrando pedissequamente quelle esperienze di vita, piuttosto sta esprimendo i propri sentimenti e la propria coscienza. Cionondimeno, l'accurata trasmissione dell'esperienza produce sulle figure una deformazione, dando luogo allo stile Pop Art dei suoi quadri. *Ciononostante, non credo che lei abbia perseguito la forma intenzionalmente: piuttosto dipinge con il sentimento. Non il sentimento della pittura, ma il sentimento della vita*²⁸.

Che si tratti di prevalere dei sentimenti sulla ricerca stilistica attraverso la tecnica pittorica, ovvero di semplice gioco, di gioioso escamotage estetico, o invece di sottile denuncia dell'insinuarsi anche in Cina del consumismo più avanzato, certo è

28 Yi Ying, *Presenza spirituale. Dipinti di Wang Shuping* (i corsivi nel testo riportato sono stati introdotti dall'autrice della presente tesi).

che questa pittura va ben oltre i riferimenti al Novecento, abbandona i confini del modernismo e approda alla piena contemporaneità, dialogando apertamente con gli artisti dell'Occidente e comunque del mondo intero.

Il quadro *G20-I* del 2010 (168x800cm) è una tela lunghissima, mastodontica, esattamente di otto metri lineari, che raffigura una serie di figure femminili pressoché identiche, con vestiti omogenei tradizionali, chiusi sul davanti da una serie di bottoni disposti in verticale e con un colore neutro, tra il grigio e il petrolio. I volti sono sorridenti ancora una volta senza eccessive manifestazioni di sentimento²⁹, mentre l'acconciatura riprende quella già descritta, raccolta con un fermaglio a mezzaluna.

Lo sfondo è rosaceo e omogeneo e le ragazze si trovano sedute l'una accanto all'altra a un tavolo tra il marrone e il porpora, decisamente più scuro dello sfondo ma con una tonalità armonica, che tende ad accentuare la piattezza della scena.

Le ragazze hanno tutte un rossetto molto definito e dei microfoni post davanti. Pur molto simili tra loro, si notano tuttavia lievi differenze di postura, soprattutto delle mani, che a volte sono poggiate sul ripiano del tavolone, altre volte stringono o addirittura stropicciano dei fogli bianchi che hanno davanti a loro, oppure sono intrecciate o infine gesticolano verso l'alto o lateralmente, sebbene comunque mai in modo eccessivo o plateale. Gli occhi a mandorla bianchissimi, con l'iride e la pupilla che si staglia con forza sulla cornea, sono forse l'elemento più vistoso e in grado di attirar la nostra attenzione differenziare tra loro le figure. Alcune guardano fisse davanti a sé, altre osservano i fogli, altre sembrano quasi roteare le pupille.

A descriverci la scena raffigurata in questo grande e imponente quadro è Peng Feng:

Presentando abilmente il vertice del G20, i dipinti di Wang Shuping hanno toccato i nervi della società contemporanea, costringendoci a calmarci e a pensare alle principali questioni che l'umanità deve affrontare attualmente.

Le principali questioni che l'umanità deve affrontare oggi sono le questioni politiche internazionali, che sono diventate sempre

29 Negli studi classici si parla di *sorriso eginetico*, con riferimento alle figure di guerrieri del tempio di Afaia sull'isola greca di Egina (circa 700-500 a.C.), che presentavano appunto dei sorrisi poco espressivi.

più importanti nell'era della globalizzazione. E la globalizzazione non ha solo accorciato le distanze tra i paesi, ma ha anche cambiato la natura dei problemi, come l'ecologia, le risorse, l'energia nucleare, la popolazione, la crisi finanziaria, le malattie epidemiche, la sicurezza delle reti, ecc., che non sono più interessi esclusivi di un singolo paese. Paese: è un problema che riguarda l'intero pianeta. Di conseguenza, sono emerse organizzazioni internazionali come il vertice del G20 per discutere le questioni urgenti che il mondo deve affrontare attualmente.

È innegabile che le organizzazioni internazionali di massimo livello, come il vertice del G20, siano ancora oggi controllate da uomini. Sebbene quattro donne abbiano partecipato al vertice del G20 del 2010 a Seul, rappresentavano solo 1/5 del totale³⁰. Inoltre, queste leader donne hanno tutte diversi gradi di stile maschile.

Con una sensibilità al femminile Wang Shuping ha scoperto l'egemonia maschile nella politica internazionale contemporanea e anche i problemi che questa situazione di egemonia maschile può causare. Pertanto, ha dato una nuova interpretazione del vertice del G20, da una prospettiva femminile, che non solo ci permette di vedere un altro lato dell'attuale centro di potere politico internazionale, ma ci dà anche una nuova comprensione di alcune importanti questioni internazionali.

A differenza della maggior parte degli artisti maschi a cui piace pensare ai problemi dal punto di vista della documentazione e della rappresentazione, il pensiero di Wang Shuping sul Summit del G20 è interamente analizzato da una prospettiva femminile. A parte i microfoni e i tavoli da conferenza, che sono gli elementi scenici iconici dell'incontro,

30 In realtà nel vertice di Seul le donne capo di governo erano soltanto tre e non quattro. Cfr. infra, nota 39.

il pubblico non ha potuto vedere alcuna traccia del vertice del G20. I leader di vari paesi sono sostituiti con donne alla moda altamente omologate. Sebbene le loro posture e le loro espressioni siano leggermente diverse, generalmente hanno la sensazione di indossare la stessa maschera. Insieme allo sfondo altamente semplificato e astratto, l'intera scena dà alle persone una sensazione decisamente surreale. La sostituzione di eventi seri della vita reale in un paesaggio surreale pieno di colori e di gioco è una trasformazione unica, causata da una prospettiva al femminile. E questa trasformazione crea una reazione a catena che cambia la natura degli eventi oltre il riconoscimento degli stessi³¹.

Wang Shuping ha in sostanza ripreso il Summit del G20 tenutosi a Seul nel 2010 e ha sostituito i venti capi di governo ad esso intervenuti con altrettante figure femminili³² che sono allo stesso tempo stereotipate e anti-stereotipo: stereotipate perché volutamente prive di elementi connotanti e dunque omogeneizzate, come abbiamo visto, nel taglio di capelli, nei sorrisi, nelle bluse, nel rossetto, nel biancore esasperato delle cornee, e inoltre in quanto riprendono pedissequamente i personaggi tipo dei quadri della stessa Wang Shuping.

Anti-stereotipo perché rovesciano la realtà visibile agli occhi di tutti noi, ovvero la predominanza maschile dei summit internazionali: in questo senso la sostituzione di machere femminili tutte uguali e spersonificate vale quale denuncia di una omogeneizzazione più sottile e ben più grave.

Peng Feng si concentra su due aspetti dell'opera di Wang Shuping sul summit del G20. Il primo è la sua voluta riduzione a evento fashion o glamour. Su questo punto sorvoliamo intenzionalmente per ora, perché varrà la pena ritornarvi nei capitoli 2 e

31 P. Feng, *Ricostruire la primavera dei fiori di pesco. Il significato contemporaneo dell'arte di Wang Shuping*, il testo integrale è nell'Antologia critica.

32 Il G20 è un forum internazionale che comprende le diciannove economie più forti in termine di prodotto interno lordo, compresi tutti i membri del G7, e l'Unione Europea. Il Summit del G20 di quell'anno si tenne a Seul, capitale della Corea del Sud, l'11 e 12 novembre 2010. Le tre capo di governo donne furono Cristina Fernández de Kirchner, presidente dell'Argentina, Julia Gillard, premier dell'Australia, e Angela Merkel, cancelliere della Germania.

3, dedicati al rapporto tra arte e moda e al rapporto tra arte e femminismo in Wang Shuping. Il secondo è la gamificazione³³ dell'evento:

In secondo luogo, è la *gamification* delle relazioni politiche a diventare sempre più forte. La *gamification* delle relazioni politiche corrisponde alla moda dell'economia politica globale. Dalla fine della seconda guerra mondiale, sebbene si siano verificate guerre su larga scala in aree locali, le guerre in tutto il mondo sono diventate gradualmente più distanti. Soprattutto dopo la fine della Guerra Fredda, la minaccia di una guerra su vasta scala si sta gradualmente attenuando. Di conseguenza, le relazioni politiche si sono gradualmente indebolite, passando da relazioni militari e relazioni ideologiche a relazioni di gioco. Per affrontare gli affari nazionali e internazionali, i politici di vari paesi introdurranno varie strategie e formeranno varie relazioni di gioco. Oggi il vertice del G20 è in realtà un grande gioco tra i leader dei principali paesi. I dipinti ad olio di Wang Shuping mostrano le caratteristiche del gioco della politica internazionale di oggi. Questa caratteristica del gioco non si riflette solo nella sostituzione di tutti i leader con donne che simboleggiano i personaggi del gioco, ma anche nelle posture e nelle espressioni standard di questi personaggi. Questo processo di omogeneizzazione rivela bene le caratteristiche del gioco. La più grande differenza tra i giochi e la realtà sta nella finzione o irrealtà dei giochi. Le odierne relazioni politiche globali sono, almeno in superficie, un gioco di finzione, e la verità o la sostanza che stanno dietro ad esse sono passate in secondo piano. Il modo in cui Wang Shuping tratta la caratterizzazione e l'omogeneizzazione rivela bene le caratteristiche del gioco delle attuali relazioni politiche.

33 La *gamification* (in italiano gramificazione) è una metodologia di insegnamento che usa il gioco per favorire il coinvolgimento emotivo.

Ora, guardiamo indietro e vediamo: che tipo di mondo Wang Shuping ha creato per noi? Un mondo che femminilizza il potere o un mondo che dà potere alle donne? Qualunque sia l'interpretazione che diamo, possiamo trarre supporto dall'immagine. Tuttavia, quello che voglio dire è che se mettiamo da parte queste analisi razionali, ciò che leggiamo direttamente nell'immagine è un mondo composto da donne alla moda. Sebbene i personaggi dei dipinti di Wang Shuping siano omogenei e si possano addirittura definire esistenze astratte, i suoi colori e le sue pennellate sono pieni di densità percettiva. La combinazione di questi due aspetti dà alle persone una sensazione semplice ed emotiva. Questa è la tipica sensazione che ci trasmettono le donne. È come un mondo in cui i fiori di pesco sbocciano in primavera, dando alle persone un'impressione di innocenza e bellezza. Di tanto in tanto si mescola anche a malinconia, malinconia e sentimenti freddi. Forse è dovuto alla primavera fredda o alla fugace preoccupazione per bellezza. Dal mio punto di vista, preferisco considerarla una destinazione spirituale, proprio come la Terra dei Fiori di Pesco immaginata dagli antichi letterati cinesi.

Nel mondo secolare di oggi, pieno di desideri, fama, ricchezza e lotte di potere, come vorremmo che ci fosse un mondo puro in cui lo spirito possa abitare. Non è più possibile per noi trovare l'idilliaca Primavera dei Fiori di Pesco dell'era di Tao Yuanming, forse la Primavera dei Fiori di Pesco di oggi può essere trovata solo nel mondo delle donne pure. Per questo motivo, Yi Ying ha visto la dimora spirituale nel mondo pittorico di Wang Shuping. Spero che questo tipo di dimora spirituale non si riferisca al mondo personale di Wang Shuping, ma a una dimensione spirituale comune delle persone

contemporanee. Spero che il pubblico possa trovare la casa spirituale nei dipinti di Wang Shuping³⁴.

Le donne che sostituiscono i potenti della terra nei quadri di Wang Shuping sono perciò come i personaggi dei giochi elettronici, standardizzati, bidimensionali, piatti, quasi inespressivi, o meglio, dotati del minimo di stereotipata espressività necessaria alle funzioni del gioco stesso. Con grande acume Wang Shuping descrive il mondo globalizzato postbellico trasformato secondo le teorie dei giochi, nel quale la guerra tradizionale si sostituisce un sofisticato e paludato meccanismo di potenze che si contrappongono e si mettono alla prova senza mai raggiungere il punto di rottura. È una sorta di teatro nel quale i potenti recitano la parte loro assegnata.

Ma le figure femminili, aggraziate e rassicuranti, possono anche essere lette quale tentativo di liberare i rapporti di forza internazionali da ogni elemento minaccioso e dar loro una veste più leggiadra e pacifica, riportandoci idealmente alle visioni del Giardino delle pesche nella pittura tradizionale cinese, che nel campo della letteratura trovava la sua rappresentazione perfetta in autori come Tao Yunamming (Jiujjiang, 365-427), poeta taoista vissuto all'epoca delle Sei Dinastie, tra il IV e il V secolo d.C., e autore di componimenti che in chiave occidentale potremmo definire arcadici o bucolici, nei quali la bellezza dei paesaggi agresti è metafora della quiete ideale dell'animo umano.

Così interpretabile, la resa pittorica dell'interpretazione di Wang Shuping del Summit di Seul del G7 apre la strada alla sua trasposizione in forma di performance. Ecco allora che nel 2012, due anni dopo l'evento, l'artista realizza in carne ed ossa una rappresentazione dell'evento, ricorrendo a venti modelle che assomigliano tutte, grazie evidentemente al casting e a un sapiente lavoro di preparazione, trucco, acconciatura, abbigliamento, luci, alle protagoniste dei suoi oli su tela. Le ragazze sono sedute attorno a un lungo tavolo, coperto in questo caso da una tovaglia bianca omogenea, e hanno davanti a sé ciascuna una coppia di microfoni chiari, proprio come avviene nelle conferenze diplomatiche.

34 P. Feng, *Ricostruire la primavera dei fiori di pesco*, cit.

In questa versione in forma di performance, metà delle modelle ha il rossetto rosso e metà lo ha verde, così come rossi e verdi sono dei triangoli di trucco che si dipartono dalle sopracciglia verso le tempie.

Forse il riferimento internazionale più interessante, non è tanto Marina Abramovic quanto la coetanea Vanessa Beecroft.

Marina Abramovic (nata a Belgrado nel 1947) è infatti soprattutto una *performer*, in quanto le sue opere più importanti prevedono la sua stessa presenza, da sola o con altri soggetti, che in molti casi sono esponenti del pubblico. L'italo-britannica Vanessa Beecroft (nata a Genova nel 1969) è invece nata pittrice³⁵, come Wang Shuping, e come lei ha frequentato e indagato il mondo della moda.

Soprattutto, tanto Beecroft quanto Wang Shuping nelle loro opere ricorrono ad altri corpi femminili, diversi dal proprio, disponendo le modelle nello spazio, costruendo con le medesime dei *tableaux vivants*, adeguandone i movimenti, le pose, le espressioni e l'interazione tra di loro alle esigenze della struttura formale delle scene che le due artiste intendono, ciascuna secondo le proprie caratteristiche stilistiche, creare o ricreare³⁶.

In altre parole, Vanessa Beecroft e Wang Shuping non hanno mai abbandonato la pittura e non la abbandonano nemmeno nel momento in cui progettano, preparano e realizzano le loro *performance*. Di nuovo, in un'analogia sorprendente tra l'altro con le parole di Jannis Kounellis³⁷, Beecroft e Wang Shuping dipingono, producono quadri, sebbene ciò non avvenga sul supporto più tradizionale della tela, bensì in uno spazio tridimensionale, né con l'uso dell'olio o di altri pigmenti, bensì con i

35 Si è infatti diplomata in pittura presso l'Accademia linguistica di belle arti della sua città natale. Cfr. Roberto Brunelli, *Anninovanta 1990-2015. Un percorso nell'arte italiana*, Pistoia, 2014.

36 M. Beccaria, a cura di, *Vanessa Beecroft. Performances 1993-2003*, cat. della mostra tenuta al Castello di Rivoli, dall'8 ottobre 2003 al 25 gennaio 2004, Skira, Milano, 2003.

37 «Io sono un pittore, dipingo con qualsiasi cosa, è il mio destino quello di essere un costruttore di immagini. Dipingo lo spazio». Sono parole che Kounellis ripeteva spesso nelle interviste o nei testi che scriveva per i cataloghi delle sue mostre, e indicava la mitica mostra del 1969 alla galleria l'Attico di Roma, dove espose 12 cavalli vivi, come il momento in cui era uscito dalla logica del quadro appeso alle pareti delle gallerie, dalla solitudine dell'opera d'arte che il genio consegna al mondo, dai linguaggi convenzionali dell'arte, dalla logica del mercato, per aprire una dialettica con l'altro, un discorso nuovo, per innescare una riflessione sul significato dell'opera d'arte, sulla sua funzione sociale, sulle sue possibilità di muovere il pensiero, e di creare consapevolezza sulla realtà delle cose, sul mondo inteso come lo spazio della vita, lo spazio degli uomini. «Fuori dal quadro, diceva, è possibile ritrovare le intese, e la credibilità». *Jannis Kounellis*, a cura di G. Celant, cat. della mostra tenuta alla Fondazione Prada (Ca' Corner della Regina), dall'11 maggio al 24 novembre 2019, Fondazione Prada, Venezia 2019.

corpi delle modelle, che fungono qui allo stesso tempo da soggetto e strumento, pennello, linea e colore.

CAPITOLO II

II. Una donna tra le donne, per l'altra *metà del cielo*

Con la definitiva maturazione di un ragionamento che si definisce a partire dal 1989 (anno di *China/Avant-Garde Exhibition*) e che proprio da questa data comincia ad aprirsi e a imporsi nel più ampio sistema internazionale, come pure nel più aggressivo mercato dell'arte, si configura anche un nuovo scenario artistico che, secondo le riflessioni di Camilla Fatticcioni, «diventa uno strumento di narrazione che esplora il passato confrontandolo con la società in evoluzione del presente»³⁸. Per comprendere le basi dell'arte contemporanea femminista in Cina è necessario fare un passo indietro, e partire proprio dal 1989, anno denso di avvenimenti cruciali per la storia (non solo dell'arte) contemporanea cinese, conosciuto anche come l'anno in cui il femminismo cambiò la sua definizione ed ebbe un innovativo slancio artistico con la *performance art*, il momento dunque nel quale la donna prese pieno possesso del proprio corpo, gravido pertanto di tutti i suoi problemi più intimi, compresi l'idea di una bellezza ancora stereotipata o il peso della malinconica sopportazione di un'esistenza imposta da altri, ovvero dal perdurante patriarcato. In questo orizzonte visivo e culturale Wang Shuping è artista che assorbe certo dal passato alcune grandi conquiste culturali, come abbiamo avuto modo di sottolineare nell'exkursus del primo capitolo (in cui si evince peraltro anche la persistenza di una linea maschile dell'arte), ma, a differenza delle sue coeve conterrane, è forse anche l'unica che abbia coniugato riflessivamente arte e moda, al punto da dar vita a progetti espositivi che la stessa artista ha definito ricorrendo all'etichetta *performance di moda*.

[...] all'inizio degli anni Novanta mi occupavo prevalentemente di una creatività effimera, di organizzare sfilate e progetti legati al campo del design e della moda. Devo dire però che i miei erano sempre lavori di design comportamentale e di moda concettuale che poi sono stati trasmessi dalla stazione televisiva

38 C. Fatticcioni, *Chinoiserie. La voce femminile nell'arte cinese*, in «china-files.com», 29 marzo 2021, linkato il 2 giugno 2024, 17:50.

di Guangzhou nell'ottobre 1993 e anche dalla stazione televisiva di Guangdong.

Devo farti una premessa, importante anche per meglio capire il mio lavoro d'artista impegnata: e cioè che nelle sfilate e poi nei video di moda che ho realizzato tra il 1990 e il 1993 ci sono sempre forti connotazioni ideologiche che poi rientrano a pieno titolo in molti lavori successivi. Per la Hai Yun dei talenti femminili (海韵 女才子) ho infatti trasformato il modello di buon auspicio della ricchezza patriarcale cinese in abiti professionali femminili, sottolineando che le donne dovrebbero sforzarsi di creare e possedere ricchezza. Poi è venuta la volta della *Marcia delle soldatesse* (女兵进行曲) dove l'abbigliamento è stato pesantemente decorato con numerosi bottoni a forma di stella a cinque punte, che sottolineavano la lotta delle donne per la pace umana. Una terza sfilata è stata *La Perdita del Tempo* (时间的流失): qui sugli abiti avevo stampato degli orologi – progettati dai primi ipotetici esseri umani – decorati con caratteri orientali di primavera, estate, autunno e inverno, sottolineando che le donne amano il tempo, amano il pensiero, amano la riflessione e che non pensano soltanto a farsi belle e a mantenere integra la loro giovinezza che non è eterna³⁹.

Dalla rivoluzionaria martire femminista Qiu Jin 秋瑾 (1875-1907), la cui difesa del rovesciamento dinastico e dell'emancipazione femminile portò alla sua condanna e all'esecuzione nel 1907, nel periodo della tarda dinastia Qing 清, all'anarchico-femminista He-Yin Zhen 何殷震 (1884c.-1920), una figura centrale nella nascita del femminismo cinese, che sempre nel 1907 pubblicò le sue pungenti denunce alle norme di genere confuciane patriarcali⁴⁰, o ancora alle varie scrittrici del *Quattro*

39 La dichiarazione dell'artista è riportata per intero nel capitolo III, *In dialogo con Wang Shuping*.

40 Cfr. 《天义》第一号-“社说”栏-1907年6月10日, 第1页到第7页 (il testo è stato per la prima volta tradotto in inglese con il titolo *What^[P] Women^[P] Should^[P] Know^[P] About^[P] Communism* e pubblicato in *Sources of Chinese Tradition: From 1600 Through the Twentieth Century*, compiled by Wm. Th. de Bary and R. Lufrano, vol. 2, Columbia University Press, New

Maggio 1919 (un movimento culturale studentesco e politico antimperialista) che avevano scritto sul dilemma delle donne moderne e che cercavano un riscatto attraverso *ziyou lianai* 自由恋爱 (la libertà di scegliere il proprio amore), salvo poi ritrovarsi intrappolate nei ruoli domestici tradizionali e in relazioni patriarcali, a riprova di come l'emancipazione delle donne ancora non fosse sorretta da una struttura sociale adeguatamente trasformata e tale da permettere l'ingresso delle donne nei diversi ceti sociali essendo considerate al pari degli uomini), il femminismo, in Cina, presenta una storia diversa da quella Occidentale, più legata a una tradizione da levigare e correggere.

Un ruolo centrale e unico ha naturalmente in questo contesto la nuova e potente amministrazione dell'arte nella Repubblica Popolare Cinese (RPC). Vi prese parte – una delle poche donne-artiste a rientrarvi – anche Zhang Xiaofei 張曉非 (1918-1996), che oltretutto produsse importanti illustrazioni didattiche su argomenti quali la salute pubblica e l'ostetricia.

Queste figure pionieristiche cercarono di smontare luoghi comuni duri a cedere il passo e si spesero con entusiasmo per rendere realtà il desiderio di Mao Zedong, secondo il quale uomini e donne dovevano essere uguali e avere dunque egual trattamento, eguali diritti e doveri, eguale ruolo nella ricostruzione della società e dello stato.

Del resto, negli anni della Rivoluzione Culturale circolò uno slogan propagandistico che recitava *Funü nengding banbiantian* 妇女能顶半边天, *Le donne possono reggere metà del cielo*. Nonostante ciò, e nonostante gli encomiabili sforzi compiuti da quelle figure, la Cina continuò ancora a lungo a essere un paese patriarcale. Certo, le donne avevano cominciato con la nascita della Repubblica Popolare a indossare gli stessi abiti degli uomini, per sottolineare la forza androgina

York 2000, pp. 389-392. Su He Zhen si rimanda a L. Liu, R. E. Karl, D. KO, ed., *The Birth of Chinese Feminism – Essential Texts in Transnational Theory*, Columbia University Press, New York 2013; H. Liu, *Feminism: An Organic or an Extremist Position? On Tien Yee as Represented by He Zhen*, in «positions: east asia cultures critique», vol. 11, n. 3, 2003, pp. 779-800 e P. Zarrow, *He Zhen and Anarcho-Feminism in China*, in «The Journal of Asian Studies», a. 47, n. 4, November 1988, pp. 796-813.

del lavoro rivoluzionario cinese; certo, la donna era entrata con la Rivoluzione nel pieno del mondo del lavoro e lo aveva fatto vestendo la *zhongshan zhuang* 中山装, la giacca maoista il cui nome in realtà deriva da Sun Yat-sen, in cinese Sun Zhongshan, ovvero “giacca da lavoro con quattro tasche”. E tuttavia erano ancora le stesse donne, pur divenute protagoniste della società e del mondo del lavoro, a sottovalutare i propri diritti e a ritenere di poter ancora acquisire maggiore stima accudendo i figli e dedicandosi alla vita familiare.

Nel panorama artistico che si va a delineare con l’importante apertura artistica e con le libertà garantite dal Presidente Deng Xiaoping (鄧小平) – che a partire dal 1979 sostenne la nascita di anche in Cina di un sistema artistico di tipo internazionale – la dinamica tra i valori del passato e quelli del presente esce finalmente allo scoperto e viene indagata da un folto gruppo di artiste in grado ormai di realizzare un tessuto narrativo capace di contestare gli standard, di ridefinire il ruolo della donna e di denunciare traumi e ingiustizie.

Tra i nomi femminili di rilievo in questa fase di svolta non è possibile non segnalare, in primis e su tutti, quello di Xiao Lu 肖鲁 (Hanzhou, 1962). Seguono poi He Chengyao 何成瑶 (Sichuan, 1964), Cai Jin 蔡锦 (Tunxi, 1965), Yu Hong 喻红 (Xi’an, 1966), Xing Danwen 邢丹文 (Xi’an, 1967) e Yan Yinhong 严隐鸿 (Beijing, 1967). Una menzione particolare meritano senza dubbio Xiang Jing 向京 (Beijing, 1968), che arrivò a definire dolorosamente le donne “persone in sospeso”, e la pluripremiata Cui Xiuwen 崔岫闻 (Harbin, 1970 | Beijing, 2018), venuta a mancare dopo una lunga malattia, e nota soprattutto per la sua *Ladies Room* (2000), presentata e censurata nella prima Triennale di Guangzhou⁴¹:

Although some art critics have praise *Ladies Room* as a social critique of commercial sex in today’s China, Cui Xiuwen’s

41 W. Hung, W. Huansheng, F. Boyi, a cura di, *The First Guangzhou Triennale Reinterpretation: A decade of Experimental Chinese Art (1990-2000)*, cat. della prima Triennale organizzata al Guangdong Museum of Art, dal 18 novembre 2002 al 15 gennaio 2003, Art Media Resources, Kong Kong 2002.

interest lies in representing a social space which is both public and secret, and which belongs to women alone»⁴².

Va da sé che i nomi sopra riportati vadano affiancati a quello di Wang Shuping, per formare un nutrito drappello di artiste in grado di stare alla pari con i principali attori maschili del panorama artistico di quel periodo, quali i già citati Zeng Fanzhi (Wuhan, 1964), Fang Lijun (Handan, 1963), Liu Wei (Beijing, 1962), Zang Dali (Harbin, 1963), Yue Minjun (Daqing, 1962), Wang Qingsong (Daqing, 1966), Li Songsong (Beijing, 1973) e Xiang Jing (1968), di cui va ricordato il lavoro *Are a Hundred Playing You or Only One?* del 2007. Una menzione a parte, come vedremo più avanti, dev'essere fatta per Sun Yuan (Beijing, 1972) e Peng Yu (Heilongjiang, 1974), artisti che lavoravano in coppia.

Sia le artiste sopra elencate sia i loro colleghi maschi miravano in quegli anni a realizzare opere la cui spettacolarità mostrasse sempre da differenti punti di vista, in maniera critica e in molti casi cinica e esasperata, le trasformazioni della Cina, riflettendo sul suo passato e sul suo presente ancora un po' troppo legato a vecchi sistemi, come il *sancong side* (三從四德), e cioè le tre Obbedienze (verso il padre, i mariti e i figli) e le Quattro Virtù (etica, linguaggio, comportamento, opere), o ancora i *si jiu* (四旧), i Quattro Vecchiumi (vecchie idee, vecchia cultura, vecchie abitudini, vecchi costumi).

Tutto parte dal 1989, ovvero da quando Xiao Lu irrompe al National Art Museum of China di Beijing per sparare con un misto di violenza e rassegnazione due colpi di pistola contro la sua installazione *Dialogue* (1989), realizzata con Tang Song 唐宋

42U. Grosenick, C. H. Schübbe, a cura di, *Zhongguo dangdai yishu* 中国当代艺术 – *China Art Book – Chinese Art – Now*, Merrel Pub Ltd, Novembre 2009. *China Art Book / 中国当代艺术*, Merrell Publishers, Dumont 2007, p. 75. (Il volume comprende e analizza i lavori di ben 80 artisti cinesi: Ai Weiwei, Cai Guoqiang, Cang Xin, Cao Fei, Chen Shaoxiong, Chen Zhen, Cui Xiuwen, Fang Lijun, Feng Mengbo, Feng Zhengjie, Geng Jianyi, Gu Dexin, Gu Wenda, Hong Hao, Hu Xiaoyuan, Huang Yan, Huang Yong Ping, Ji Dachun, Ji Wenyu, Kan Xuan, Li Songsong, Lin Tianmiao, Liu Ding, Liu Jianhua, Liu Wei, Liu Xiaodong, Liu Ye, Liu Zheng, Lu Chensheng, Ma Liuming, Miao Xiaochun, Qiu Anxiong, Qiu Jie, Qiu Shihua, Qiu Xiaofei, Qiu Zhijie, Rongrong & Shen Shaomin, Shi Jinsong, Shi Xinning, Shi Yong, Song Dong, Song Kun, Song Tao, Sui Jianguo, Sun Xun, Wang Du, Wang Gongxin, Wang Guangyi, Wang Jianwei, Wang Qingsong, Wang Xingwei, Weng Fen, Wu Shanzhuan, Xie Nanxing, Xing Danwen, Xu Bing, Xu Tan, Xu Zhen, Yan Pei-Ming, Yang Fudong, Yang Maoyuan, Yang Shaobin, Yang Zhenzhong, Yin Xiuzhen, Yu Hong, Yue Minjun, Zeng Fanzhi, Zhan Wang, Zhang Dali, Zhang Huan, Zhang Peili, Zhang Xiaogang, Zhao Bandi, Zheng Guogu, Zhou Chunya, Zhuo Tienhai, Zhou Xiaohu and Zhu Ming).

(Zhejiang, 1960-2022) e selezionata per la *China / Avant-Garde Exhibition*, vasta retrospettiva curata congiuntamente da Gao Minglu, Wang Mingxian e Hou Hanru. Conosciuto anche come “i primi spari a piazza Tienanmen”, l’atto performativo di Xiao Lu, che spara contro un’opera composta da due cabine telefoniche e che con quel gesto evidenzia la difficoltà di dialogo e al tempo stesso di relazione sentimentale tra il maschio e la femmina della razza umana (evidenziando anche il *nannü youbie* 男女有别, la differenza tradizionale cinese tra i due sessi), è un autentico punto di non ritorno, che promuove il risveglio del diritto delle donne (la *jiefang* 解放, ovvero la liberazione o l’emancipazione) e dunque apre in pieno il dibattito sul movimento femminista in Cina, inquadrando al contempo il problematico e sempre vigile dialogo tra arte e Stato.

All’indomani di questo primo evento che apre alla performance e inaugura lo *nüxing zhuyi yishu* 女权主义艺术 (letteralmente l’arte femminista), molte altre artiste hanno cominciato a riflettere in Cina sulla questione femminile e a realizzare, utilizzando differenti linguaggi quali il video, la performance e quindi il corpo, la scultura, la pittura, la fotografia e il teatro, opere dirompenti, in molti casi assai critiche rispetto al sistema vigente.

Nelle opere di queste artiste si evidenziano certamente più punti di contatto con l’opera di Wang Shuping, ma anche tratti profondamente diversi, che ci permettono di comprendere appieno, in chiave di confronto, il significato autentico dell’opera di quest’ultima, inquadrandola nel suo tempo e nel pieno dei movimenti innovativi che abbiamo tratteggiato nelle pagine precedenti.

Tornando proprio all’atto fondativo di questa fase dell’arte femminile e femminista cinese, il già citato *Dialogue* (1989) di Xiao Lu, è la stessa artista ad affermare che la performance nasceva sì da una riflessione in termini esistenziali sulla difficoltà di dialogo tra uomo e donna, nonché in una chiave più locale, all’accentuarsi di tale difficoltà nella sua Cina negli anni Ottanta; ma Xiao Lu aggiunge anche una fondamentale motivazione autobiografica:

At the time I was going through an abnormal relationship. As you can see in this work, a couple was engaged in that phone call. The dialogue was not going smoothly. There were many

conflicting emotions in my mind. On the day of opening, at about 11:10 a.m. I raised the gun. I fired two shots aiming at the mirror. After sounds of gunfire, it was chaos. Plainclothes police officers began to arrest people. As soon as I saw the situation turning ugly, I went out through the back door. Without thinking, I got on a public bus and then rode it for several round trips until I saw that there were no people left in the museum square. I felt that one should take responsibility for one's actions. After 4 p.m. I went to the National Art Museum to turn myself in. Then I was taken to a Detention Center. I went in on the eve of the New Year and I was released on the third day of the new year⁴³.

L'opera di Xiao Lu ha pertanto anche una valenza personale che trascende, pur non smentendo, ma semmai sublimando, il suo carattere collettivo e il suo significato socio-antropologico. Vi è, stando almeno all'interpretazione che ne dà la stessa autrice, un fattore di apparente improvvisazione – quanto reale è altro discorso – un desiderio di caos programmatico che manca invece del tutto nell'opera di Wang Shuping.

Quest'ultima, messa a confronto con la performance di Xiao Lu, è invece centrata – se prendiamo ad esempio *Planet G20 Summit* (2012) – su un'analisi molto più meditata, razionale e forse fredda, del contesto generale nel quale si situa il rapporto tra la donna e la società, e più specificamente tra la donna e il potere. Si potrebbe pensare, rovesciando il parere di più di un critico, che l'opera di Wang Shuping sia alla fine più femminista di quella di Xiao Lu⁴⁴. D'altro canto, è forse anche l'aspetto

43 *Radical Acts, Xiao Lu. Dialogue, 1989*, in MoMa, <https://www.moma.org> > playlist. Vista l'importanza del testo, può essere utile offrirne qui una traduzione: «All'epoca stavo attraversando una relazione anormale. Come si può vedere nell'opera, in quella chiamata telefonica c'era una coppia impegnata. Il dialogo non stava andando del tutto liscio. Nella mia mente c'erano diverse emozioni in conflitto tra loro. Nel giorno dell'inaugurazione, verso le 11,10 del mattino, alzai la pistola. Sparai due colpi mirando allo specchio. Dopo i suoni degli spari avvenne il caos. Poliziotti in borghese cominciarono ad arrestare la gente. Appena vidi che la situazione stava degenerando, uscii dalla porta sul retro. Senza pensarlo, salii su un autobus di linea e ci rimasi per molti giri della linea, finché vidi che non era rimasto più nessuno nella piazza del museo. Sentii che fosse giusto assumersi la responsabilità delle proprie azioni. Dopo le quattro del pomeriggio andai al Museo Nazionale di Arte [il MoMa] per consegnarmi, poi fui portata in un centro di detenzione. Mi misero dentro alla vigilia di capodanno e fu rilasciata il terzo giorno del nuovo anno».

44 Si veda più avanti, nel capitolo III, quanto la stessa Wang Shuping afferma a proposito di quella performance: «Questa scena iniziale esprimeva che le donne che dormivano da più di 6.000 anni cominciavano finalmente a svegliarsi da un lungo letargo».

estetico a differenziare fortemente il carattere delle due performance, se messe a confronto: la cura a tratti maniacale di Wang Shuping per la forma, l'eredità che ella trae dall'esperienza nel mondo della moda, il suo richiamo anche nella performance a una «sorta di pittura pacifica, come gli antichi ritratti cinesi di signore e i dipinti classici europei, in particolare quelli di Vermeer»⁴⁵, le impongono un senso della misura che paradossalmente tuttavia le permette un dominio maggiore dell'analisi sociale rispetto alle pur sempre presenti e inevitabili pulsioni autobiografiche.

Forse ancor più nettamente possono definirsi le distanze tra Wang Shuping e altre artiste cinesi impegnate nella questione femminile se si guarda a He Chengyao. Prendiamo ad esempio su tutte l'opera *99 Needles 2002*, una fotografia cromogenica del 2002. L'opera mostra un busto femminile tragiurato da una prospettiva aerea, dall'alto verso il basso, vagamente alla guisa del celebre *Cristo di San Giovanni della Croce* di Salvador Dalí (1951), perforato da un gran numero (appunto, novantanove) di aghi da agopuntura. L'espressione della donna è serena, apparentemente libera da passioni, e in questo senso richiama alla mente le modelle di Wang Shuping, sebbene qui l'apparente atarassia non derivi dal desiderio di fare delle figure femminili una sorta di matrice universale, come forse emerge dai quadri e dalle stesse performance di Wang Shuping, ma trovi semmai la propria radice nel rivolgersi di He Chengyao alla tradizione buddista tibetana:

I went to the Tibetan area and stayed in a monastery for over a year, which changed my life and worldview. The way I look at the world now is through Buddhist teachings and from a Buddhist perspective. [...] I went volunteer as a teacher in the Tibetan area as a person, not as an artist»⁴⁶.

Questo non vuol certo dire che He Chengyao abdichi del tutto a una visione critica del mondo e della stessa società cinese: «I think that women are in a weak position across Chinese society»⁴⁷, aggiunge infatti ella stessa intervista. Tuttavia le modalità

45 Yi Ying, *Una presenza spirituale*, qui nell'antologia critica inserita nel capitolo IV.

46 M. Merlin, *Conversazione con He Chengyao*, in <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/he-chengyao>, linked. 19 luglio 2024.

47 Ibid.

espressive tendono nel suo caso ad astrarsi ed elevarsi dal materiale di partenza. Ciò forse avvicina He Chengyao a certi tratti dell'opera di Wang Shuping, sebbene forse più da un punto di vista delle motivazioni ispirative che da quello delle modalità espressive e dell'estetica.

Qualcosa di analogo può dirsi probabilmente di Cai Jin, le cui opere più note appartengono probabilmente alla serie *Banana Plant*, oltre quattrocento quadri, perlopiù oli su tela, ma anche a volte con l'intervento di materiale di recupero.

Cai Jin sostiene di non aver avuto inizialmente una piena consapevolezza della China Avant-Garde Exhibition del 1989, e anzi di non avere nemmeno vera coscienza dell'arte sperimentale. Il suo percorso di adesione alle avanguardie è stato perciò lento e a suo dire perfino sorprendente, al punto da proiettarla nella notorietà quasi senza che lei stessa se ne rendesse conto. Interrogata riguardo al rapporto tra la propria arte e la femminilità, Cai Jin afferma che

I myself have not spent that much time thinking about whether [my works] have a relationship [to femininity] or not, but at the same time, I think that as a woman these works have a relationship to me. That is the only way I can explain it. I do not think there is a need for me to bring particular attention to what I am doing – or to call what I am making “women’s art” – because I am female myself⁴⁸.

E, di fronte al fatto che alcuni critici sostengano apertamente che l'arte di Cai Jin sia femminista, l'artista replica in modo molto indiretto, senza dare davvero una risposta in termini chiari e decisivi:

I think that this is normal and that their analysis makes sense. When people see your art, they will have their own understanding of it. I am grateful if people have their own experience when they see my artworks. I am very happy to hear people’s discussions, opinions and experiences of my art. This helps me a lot. While I

48 M. Merlin, *Cai Jin*, <https://www.tate.org.uk/research/research-centre/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/cai-jin>, linked 19 luglio 2024.

do not pay attention to much else when I am painting, learning about other people's reactions allow me realize that perhaps there are emotions in my work that people can feel. If that is the case, I welcome it⁴⁹.

Non può forse esserci distanza maggiore che tra Cai Jin e Wang Shuping quanto a valori estetici e tecniche di pittura: astratta, energica fino a divenire a tratti volutamente grossolana, materica negli effetti e perfino talora nella scelta dei materiali la prima; classica, pulita, misurata ed esatta fino alla perfezione la seconda. Ciò che probabilmente le avvicina è il modo in cui affrontano la questione femminile: come naturale appartenenza al genere e dunque con l'inevitabilità del carattere femminile, più che femminista, della propria arte. Entrambe quasi certamente si riconoscerebbero in una delle frasi di Cai Jin sopra riportate: «Mentre dipingo non presto molta attenzione ad altro». Nel caso di Wang Shuping la stessa situazione può essere probabilmente espressa con le parole di Yi Ying: «Non credo che lei abbia perseguito la forma intenzionalmente: piuttosto dipinge con il sentimento»⁵⁰. Le due affermazioni convergono nell'intendere che il gesto della pittura assorbe l'interessa dell'esperienza personale di entrambe le artiste, senza tuttavia cancellare il portato della loro storia personale e collettiva e dunque anche l'essere donne, e inevitabilmente rappresentare la condizione femminile contemporanea, in Cina e nel mondo.

Sottile, impalpabile ma forte è la relazione tra femminile e femminismo, tra esperienza personale e condizione sociale nei lavori di Xing Danwen: le opere partono tutte da un'esperienza intima, addirittura diaristica⁵¹ per farsi poi mattoncino di una costruzione universale. Anche Xing Darwen, come quasi tutte queste artiste e come certamente è il caso di Wang Shuping, muove i propri passi dalla pittura, per poi approdare alla foto, al video e alla performance. In *A Home of One's Own*, videoinstallazione multimediale del 2017, è dichiarato il debito e palese l'omaggio alla *Room of One's Own* di Virginia Woolf. Così come il saggio di Woolf intendeva denunciare i limiti imposti alla libertà di espressione delle donne e dunque farsi

49 Ibid.

50 Yi Ying, *Una presenza spirituale*, cit., in *Antologia Critica*.

51 Così, in particolare, O. Turner, *Xing Darwen*, in <http://awarewomenartists.com/en/artiste/danwen-xing/>

avvocata della necessità di uno spazio – reale e ideale – proprio, personale e intangibile, lo stesso fa l'artista cinese con la messa in scena di uno spazio vuoto ma non del tutto, abitato da ombre e allusioni a una presenza da costruire.

La solitudine diventa individualità e l'individualità rimanda al genere di appartenenza, come nei quadri di Wang Shuping: e come in essi, non è necessario gridare o nemmeno esprimere con evidenza didascalica le proprie convinzioni. È meglio, e più efficace, attendere che esse traspaiano, venendo a galla dalle penombre ocra e seppia delle videoinstallazioni di Xind Darwen o dai fondali magmatici sui quali si stagliano i corpi dipinti da Wang Shuping.

La solitudine della figura femminile presente in molte delle protagoniste di questo periodo dell'arte cinese lascia spazio nel caso di Yu Hong a un affollamento quasi antitetico opposto. Partendo peraltro da una più che invidiabile padronanza dello strumento espressivo pittorico, l'artista riesce tuttavia a sgranare la moltitudine delle figure, a snocciolare da un'apparente massa informe individualità cromaticamente e stilisticamente impeccabili, pulite e definite. Il gigantesco polittico *Ladder to the Sky*, un acrilico su tela di sei metri per sei del 2008, assume a questo proposito un vero e proprio carattere paradigmatico: una ventina di figure – maschili, femminili, adulte, infantili – percorre una scala a pioli disposta in diagonale. Logica vorrebbe che il movimento dei personaggi ritratti andasse da sinistra a destra, ovvero dal basso verso l'alto, realizzando appunto l'ascesa al cielo preannunciata o denunciata dal titolo. Questo invece non avviene e i movimenti opposti e confliggenti, in salita e discesa, o addirittura una titubanza che porta alcune figure all'immobilità, producono ingorghi e cadute. C'è dunque delusione, c'è denuncia della vanità degli sforzi, c'è però anche una leggerezza ironica e umoristica che porta ad esempio a depurare le espressioni, a mitigare la tragicità della caduta, a trasfigurare l'effetto della forza di gravità in forma di volo quasi danzato, con una prevalenza dell'estetica sul valore morale del gesto che assume i connotati forse del riscatto. L'opera di Yu Hong ha in effetti una coerenza globale, rientrando in quello che l'artista stessa definisce un progetto unico che nelle sue intenzioni dovrebbe protrarsi per tutta la vita, intitolato *Witness to Growth* (*Testimone della crescita*). Forte della sua perfezione tecnica e operando consapevoli e solidi riferimenti alla pittura classica europea – ad esempio alle pale d'altare

medievali e rinascimentali – Yu Hong ritrae persone comuni, spesso parenti, amici e conoscenti, trasformando le situazioni estreme o innaturali nelle quali sono colte in una normalità dai tratti surreali.

Un'opera più recente, *Pyramid* (un acrilico su tela in quattro parti per una superficie complessiva di tre metri per cinque, del 2022), rimanda tanto alla *Zattera della Medusa* di Théodore Géricault quanto alle costruzioni contorte ed espressive del manierismo, come certe pale del Pontormo o del Rosso Fiorentino. Una montagna, letteralmente, di corpi umani di ogni genere ed età accatastati in forma piramidale si eleva in un cielo denso, dipinto a pennellate grasse e con uso di colori primari e squillanti, gialli e rosa accesi, azzurri lividi e rigonfi. Cinque oche sveltano inquietanti, starnazzando al vuoto. I gesti dei personaggi appaiono al tempo stesso teatrali e vani, in primo luogo perché non ci vien detto da che cosa sia stato originato il caotico viluppo, e se dunque sia necessario liberarsene, e come, e perché – in vista di che cosa, di quale salvezza o di quale autoaffermazione.

Di nuovo, viene alla mente quanto fatto da Wang Shuping in certe tele, a loro volta di grandi dimensioni, come in [月下风儿轻, *Il vento è leggero sotto la luna*], un olio su tela del 2004 di 185x151cm, nel quale tre figure femminili con volti identici, uniformati da una maschera con corna diaboliche ma ingentiliti da sorrisi stereotipati, danzano o corrono su eteree bolle di sapone o sfere di cristallo in un cielo violaceo, e il loro movimento, che si tratti di fuga o di danza, sembra tuttavia statico: osservandolo sappiamo che non condurrà da nessuna parte. Ma di nuovo, ciò che sostanzialmente differenzia Wang Shuping – in questo caso da Yu Hong – è la serenità, quantomeno illusoria, che traspare non solo dai volti e dalle maschere, ma anche dall'immobilità o dal misurato movimento delle figure: da un'eleganza mai fine a sé stessa e invece frutto di una valutazione approfondita.

Pur non definendosi femminista perché il movimento femminista è per lei un fenomeno occidentale che a differenza di quanto avvenuto in Cina ha portato a una concreta liberazione femminile, Xiang Jing con il suo lavoro affronta per esempio tutti quei tabù cui la società e i suoi stessi colleghi di sesso maschile ignorano. Dalle sue opere emergono donne molto spaventate, a volte addirittura minacciate dalla postura estremamente aggressiva e violenta di altre donne. È il caso dell'eclatante *Bang!*, una scultura in fibra di vetro del 2002 che mostra una figura femminile

nell'atto di puntare una pistola alla tempia di un'altra donna, a sua volta rannicchiata nel vano tentativo di nascondersi o di sfuggire all'assalto. Un'analisi più attenta tuttavia rivela due aspetti: in primo luogo il ghigno dell'assaltatrice è un sorriso carico di ironia, e in secondo luogo l'arma in realtà non esiste: si tratta del dito indice, che come in un gioco infantile simula una pistola. Gioco, perversione, umorismo, finzione si rincorrono come su una scacchiera. Alcuni di questi temi ritornano negli enormi nudi femminili colti nel transito dalla giovinezza alla vecchiaia: sono donne annoiate, prive di dignità, dagli occhi spenti o enormi, come in *Your Body*, altra scultura in fibra di vetro del 2005. È peraltro una vecchiaia che non ha ancora prodotto tutti i suoi effetti, tanto è vero che la pelle è ancora talmente levigata da sembrare di plastica: l'effetto devastante del tempo, o della storia, pesa soprattutto sugli occhi e sull'espressione depressa.

Liu Xi spinge i confini tecnici ed estetici della ceramica: fortemente sensuali, le sue creazioni scultoree esplorano i temi della sessualità e dell'amore, della libertà e dei vincoli, dell'identità e della scoperta di sé, della femminilità e della mascolinità per stabilire nuove possibili definizioni dell'esistenza.

È il caso di *Our God is Great*, insieme di sculture in ceramica e cromature dorate del 2020, risposta individuale dell'artista al turbine sollevato nel modo dall'esplosione del movimento #MeToo, che Liu Xi non ignora, ma rispetto al quale intende sottolineare l'importanza di far luce in primo luogo sulla comprensione e sulla capacità di ogni donna di far luce su che cosa quel fenomeno significhi: e per far luce l'artista si affida a immagini floreali e di vulve rese appunto luminose e leggere dalla materia brillante della ceramica e dell'oro.

Siamo distanti dall'universo di Wang Shuping, che rispetto ad artiste come Xiang Jing e Liu Xi mantiene un ancoraggio molto forte con la tradizione, anche quando se ne allontana, e dunque a un'idea di pudore che non è sottomissione della donna ma semmai volontà di ricavare all'interno di sé stessa uno spazio di continua riflessione e di maturazione dei concetti.

Forse unici in questo panorama sono Sun Yuan e Peng Yu: non a caso, perché il loro essere una coppia di artisti, donna e uomo, finisce inevitabilmente per condurre conclusioni teoriche e realizzative diverse. La loro riflessione li conduce soprattutto a riflettere sulla dicotomia tra realtà e rappresentazione, che finiscono per scontrarsi

più che per convivere. Attraverso uno studio meticoloso e una capacità tecnica quasi maniacale, i due artisti prediligono riproduzioni di enorme formato, come ad esempio vere e proprie occupazioni ambientali, come in *If I died*, realizzata nel 2020 con la galleria italiana Continua a Roma nella hall dell'albergo St. Regis, letteralmente invasa da gigantesche strutture in fibra di vetro e gel silicone che strisciavano o galleggiavano negli spazi dell'hotel.

Simile come abbiamo visto sotto certi punti di vista alle artiste della sua generazione e di quelle a lei vicine, ma allo stesso tempo e soprattutto unica nel suo genere, come pure è emerso dalla comparazione con alcune delle artiste cinesi sopra menzionate, Wang Shuping si ascrive non solo alle linee generali proposte da queste ultime, le cui opere abbiamo appunto visto, analizzato e commentato, snocciolando tematiche che vanno dall'aborto allo sfiorire della bellezza, dalla solitudine alla necessità di guadagnare un posto nella società se non anche nel potere, ma anche a dinamiche generali, come l'ecologia, lo sviluppo, a crescita economica e le sue conseguenze.

Tutte loro, da Cai Jin a Yu Hong, da Xiao Lu proprio a Wang Shuping, si trovano proiettate in un mondo in trasformazione, in una Cina ridisegnata dall'apertura alla modernità, dalla progettualità di Deng Xiaoping, e rispondono ciascuna a suo modo all'essere donna in tale contesto. Tutte, pur in modi diversi, fanno fatica a definirsi apertamente femministe: non perché questo le spaventi o le preoccupi, ma perché ritengono di averne acquisito già i fondamenti, grazie anche alle conquiste del movimento femminista mondiale e della Cina Popolare. A loro spetta dunque dare testimonianza di che cosa significhi essere sé stesse in tale ambiente umano, familiare, professionale, sociale ed economico. E farlo attraverso il gesto artistico, a tratti immediato, come nelle pennellate di Cai Jin, a tratti più consapevole e costruito, come nelle installazioni multimediali di Xing Darwen e nel suo specifico richiamo alla denuncia fatta decenni prima da Virginia Woolf.

Nel caso specifico di Wang Shuping, si potrebbe partire proprio dalla già citata affermazione di Yi Ying: «Wang Shuping non si è mai considerata una pittrice femminista, né ha mai seguito tematiche e temi femministi. Tuttavia, come dato di fatto, gli elementi sessuali giocano comunque un ruolo importante nella sua mente, caratterizzata dall'esclusione intenzionale della soggettività, dalla sottile percezione

della vita e della memoria, insieme a forme uniche ed espressioni che da queste derivano»⁵².

L'affermazione è confermata in prima persona dalla stessa artista: «Ma ci tengo a precisare che io non sono una femminista, non ne vale la pena, anche perché i confini tra donne e uomini stanno diventando sempre più sfumati»⁵³.

Le tematiche più critiche e profonde sono tutte presenti nei lavori di Wang Shuping, ma lo sono spesso di riflesso, e come si è detto questo costituisce il maggior punto di contatto con le artiste cinesi post-1989, al di là delle nette differenze sia tecniche e stilistiche sia di motivazione e ispirazione.

Si può anche aggiungere che l'aspetto autobiografico e dunque individuale prevalga in queste artiste, o che almeno intervenga sia cronologicamente che logicamente prima della tensione verso i grandi temi dell'attualità e verso le istanze femminili e femministe. L'esperienza nel campo della moda e certe vicissitudini personali e familiari, nel caso di Wang Shuping, costruiscono le basi della sua poetica:

Posso dire inoltre che il mio matrimonio non è stato felice, sono stata letteralmente ingannata e mi sono separata nel 2007. Dopo il divorzio, mi sono trasferita a Pechino con mio figlio: le opere che ho creato durante quel periodo erano tutte incentrate su donne in trappola⁵⁴.

Allo stesso modo, la relazione sentimentale tempestosa induce Xiao Lu ad alzare la pistola contro la propria installazione facendosi ella stessa parte della performance.

In seguito, e anche quale conseguenza meditata di tali lacerti di autobiografia, l'opera artistica si universalizza, ed allora intervengono gli occhi cerchiati di bianco e le maschere omogeneizzanti nei personaggi di Wang Shuping oppure i corpi galleggianti nelle enormi tele di Yu Hong.

Accanto a una generazione di artiste nate negli anni Sessanta di cui come abbiamo avuto modo di vedere è parte integrante anche Wang Shuping, ci sono inoltre figure di spicco di generazioni più recenti che con consapevolezza e convinzione portano

52 Yi Ying, *Una presenza spirituale*, cit.

53 *Sovvertire l'estetica visiva femminile*, dialogo tra Luo Ying e Wang Shuping, qui nell'antologia critica contenuta nel capitolo IV.

54 *In dialogo con Wang Shuping*, nel capitolo III.

avanti tematiche femministe. Delle nate negli anni Settanta vale la pena ricordare almeno Li Xinmo 李心沫 (Heilongjiang, 1976), artista, curatrice, critica d'arte e *feminist theory researcher* come ama anche sempre definirsi, molto vicina per linee di pensiero a Wang Shuping: come lei infatti anche Li Xinmo sente l'esigenza di scrivere sul *nüren* 女人 (essere umano femmina) elaborando *fünüxue* 妇女学 (studi sulle donne) davvero simili. Basta pensare a quello che scrive in saggi come *History of Feminism and Feminist Art in China* o *In Art, a Strong Voice for Chinese Women* (consultabile integralmente sul suo sito web personale) e con lavori come *Bad Girls* (2012) dove, come scrive Juan Xu, l'artista è contemporaneamente inquadrata nell'ambito del *liberal realistic feminism*, del *critical feminism* e del *jovial feminism*.

Li Xinmo, a most controversial and rebellious feminist artist in the contemporary art scene in China, who bases her art on her painful experience, refers mainly to body performance and examines the relationship between performance and film, between performance and painting. Therefore, her works, mostly associated with trauma, memory and death, usually create a tragic and ritual atmosphere. These works reveal the rebellion against the mainstream aesthetics by ripping open the reality as an individual female so as to reinforce various cruel and brutal visual images. Fully aware of women's disadvantaged position in the contemporary art scene in China, she has made great contribution to the development of feminist art in China by taking her responsibility as an independent critic as well, to spread her art criticism and to bravely voice her criticism in a field dominated by men. What she advocates as "liberal women's rights" includes human rights into women's rights and encourages pursuit of freedom and equality. Freedom of expression, reaction against the established rules and conventions, independence of women as an individual and

freedom from any bonds of the mind are all necessary for liberal women⁵⁵.

Nate tra gli anni Ottanta e Novanta, Lu Feifei 鲁飞飞 (Zhuyuan, 1980), Liu Xi 秋瑾 (Shandong, 1986), Cao Yu 曹雨 (Liaoning, 1988), Tong Wenmin 童文敏 (Chongqing, 1989), Zhou Wenjing 周雯静 (Henan, 1989) e una giovanissima Wu Xixia 吴析夏 (Guangdong, 1992) che lavora prevalentemente di performance e di cui va ricordato almeno il ciclo performativo chiamato 子宫系列 (*Uterus Series*), dove l'artista si presenta in una grande palla sigillata e trasparente che simboleggia il grembo materno all'interno del quale scrive fino a quando si riduce l'ossigeno e sotto l'effetto dell'anidride carbonica esplode la sfera: nella performance di questo ciclo intitolata 重写兰亭序 (*Writing the Preface to Orchid Pavilion Again*) del 2022, la calligrafia diventa mezzo fondamentale per scrivere la storia dell'arte patriarcale, qui Wu Xixia ha sostituito i venti famosi caratteri 之 (zhi) della *Prefazione* di Lunding (兰亭序) con disegni di vari organi sessuali maschili.

Esattamente come Wang Shuping, le artiste summenzionate, che siano nate negli anni Sessanta, Settanta, Ottanta o anche Novanta del Novecento, non intendono tuttavia trasmettere semplicemente un messaggio di genere (di genere inteso nel contesto sociale che in cinese ha una terminologia specifica, *shehui xingbie* 社会性别) perché utilizzano il corpo delle donne per parlare anche di problemi universali, quali la guerra, il ristabilimento dei diritti delle donne (i *huifu nüquan* 恢复女权), i soprusi o i disastri climatici e in generale i diritti umani innati, ovvero i *tianfu renquan* (天府人权).

Tong Wenmin viene come Wang Shuping dalla pittura, e specificamente da quella ad olio, presso il cui dipartimento nel Sichuan Fine Arts Institute si è laureata nel 2012. La performance, ancor più che in Wang Shuping, è tuttavia divenuta il punto di approdo, non è dato sapere quanto definitivo, della produzione artistica di Tong Wenmin. Analizzando *Flying the Wind*, una performance riprodotta in video su

55 Juan Xu, preface to *Bad Girls—Exhibition of Xiao Lu, Li Xinmo and Lan Jiny*, cat., della mostra tenuta all'Iberia Center for Contemporary Art, dal 3 marzo al 3 aprile 2012, Beijing 2012, p. 4.

singolo canale in HD del 2016, emergono ancora una volta sorprendenti tratti in comune e fondamentali differenze con l'opera di Wang Shuping. Una figura femminile che sebbene non possa definirsi stereotipata è certamente indefinibile nella sua singolarità e pertanto paradigmatica del genere di appartenenza si staglia al centro di un paesaggio montuoso, arido e ventoso. La capacità di costruzione della scena è tipicamente figlia della scuola pittorica tradizionale, con richiami tanto cinesi quanto classici europei e probabilmente surrealisti – punti tutti in comune con la formazione della stessa Wang Shuping.

Ancor più forte il richiamo si percepisce forse in altre due opere, *Reflections* (Performance video su canale singolo del 2017) e *Dizzy* (performance video su sei canali in HD dello stesso anno). In entrambe, come del resto in *Flying the Wind*, le figure femminili appaiono isolate e quasi deprivate dei propri caratteri fisiognomici, vuoi per la postura bocconi (in *Reflections*), vuoi per l'illuminazione diretta che appiattisce la figura supina (in *Dizzy*), abbandonate in una superficie fangosa che richiama i fondali terrosi o violacei delle grandi tele di Wang Shuping. Se si è soli sulla terra, ancor più si è sole se si è donne, sembrano volerci dire, con diverse modalità, tanto Tong Wenmin quanto Wang Shuping. E dunque, spostando la prospettiva, si è femministe anche senza dichiarare necessariamente di esserlo.

Zhou Wenjing è invece più esplicita e tocca temi anche estremamente controversi, come il controllo delle nascite esercitato per molti anni dalle autorità cinesi. Nella sua microstoria personale e familiare, ciò vuol dire essere rimasta figlia unica a causa della sterilizzazione imposta a sua madre dopo la sua nascita.

Questo episodio, pur così importante, era rimasto a lungo rimosso e l'artista lo ha scoperto tardi, dedicandosi in seguito a estendere la propria ricerca oltre l'ambito familiare, anche con una serie di interviste ad altre donne della generazione di sua madre. Ne è nata la serie *Red Series*, realizzata tra il 2015 e il 2016 con diverse tecniche, dal disegno alla scultura – in particolare con busti femminili in gesso, verniciati di rosso e privi degli arti e della testa, inno tragico all'omogeneizzazione delle donne quando vengono viste alla stregua di strumenti riproduttivi, paradossalmente non solo per generare figli ma anche per impedir loro di farlo.

In questo caso la distanza con Wang Shuping è più marcata e anche rispetto a molte delle artiste della generazione precedente, pur dotate del coraggio dimostrato da

Xiao Lu al momento di impugnare una pistola e affrontare l'arresto, spicca la volontà di affrontare senza mezzi termini cause specifiche del femminismo e della denuncia sociale. Tuttavia la distanza rispetto a Wang Shuping si riduce quando si indaga la radice artistica dell'opera di Zhou Wenjing, che dinanzi a una domanda relativa alla presunta omogeneità di esperienza del proprio corpo da parte di tutte le donne, risponde:

I've been thinking about this issue in recent days. In the end, I think there's actually no such thing as collective experience. Every time I meet someone, the person is very specific and different. The concept of "women" is abstract, but life is very specific – just like art is very abstract, but each work becomes specific. When I was creating my work, it wasn't a case of me sitting down and thinking, "I want to create some art about pregnancy". I don't want to say this is a common experience that represents women all over the world⁵⁶.

Riecheggiano qui in modo piuttosto sorprendente le espressioni che abbiamo visto ricorrere più sopra: «Mentre dipingo non presto molta attenzione ad altro» (Cai Jin), «Non credo che lei abbia perseguito la forma intenzionalmente: piuttosto dipinge con il sentimento» (Yi Ying su Wang Shuping), «Quando stavo realizzando le mie opere, non è che mi sedessi e dicessi "Voglio fare un po' di arte sulla gravidanza"» (Zhou Wenjing).

Anche in questo caso vi è dunque una certa reticenza nel dare all'arte più del peso e del valore che deve avere, nell'eccedere con i toni retorici, nell'afferrare – erroneamente, si legge fra le righe – che l'artista possa proporsi quale rappresentante di una collettività: «Credo che non esista qualcosa come un'esperienza collettiva. Ogni volta che incontro qualcuno, quella persona è molto specifica e differente. [...] Non voglio dire che questa sia un'esperienza comune che rappresenti tutte le donne dappertutto nel mondo».

56 Z. Wang, *The Artist Confronting China's One-Child Past*, in Sixth Tone, *Fresh Voices from today's China*, 14 agosto 2020, <https://www.sixthtone.com/news/1006047>, linked 30 luglio 2024.

Tutto nasce invece da un'esperienza individuale, da cui ovviamente nascono concetti e valori universali: «Il concetto di “donne” è astratto, ma la vita è molto specifica – così come l'arte è molto astratta, e ogni opera diventa specifica».

È quanto afferma in altri termini la stessa Wang Shuping: «Non basta guardare solo dal punto di vista di una parte di persone che magari si orientano sui diritti delle donne, è necessario invece prendere in considerazione l'intera umanità»⁵⁷.

Questo approccio graduale, che parte dalle esperienze personali e dallo studio serio e privo di preconcetti, non porta ad escludere le tematiche femminili, ma, al contrario, le coinvolge appieno, ma in un modo consapevole e maturo.

Così Zhou Wenjing, proseguendo la propria ricerca che la portò a completare le *Red Series*, prende coscienza del dolore come parte della condizione femminile:

Through my journey investigating women's bodies, I discovered that pain is an essential part of their physical experience. The *Red Series* is about self-awareness, pain, motherhood, and love⁵⁸.

Autocoscienza, dolore, maternità e amore sono parole chiave della condizione femminile e dell'opera di Zhou Wenjing. Dal canto suo, Wang Shuping confessa:

Grazie all'influenza di mio padre, io ho da sempre amato leggere libri, quindi già da piccola avevo una certa comprensione del femminismo. Successivamente, nel 2017, ho scritto alcuni articoli come *Verso quale direzione sta andando la cultura artistica femminista umana?* e nel 2018 ho scritto un altro articolo *Come si sviluppa il femminismo se la storia dell'arte umana passa dal dominio maschile al dominio femminile?*. Nel 2019 ho pubblicato un altro articolo intitolato *Sull'arte culturale femminista umana e sulla sessualità*. Solo dopo la pubblicazione di questa serie di articoli hanno iniziato gradualmente a capire cosa sia il femminismo⁵⁹.

57 In dialogo con Wang Shuping, nel capitolo III.

58 Zhang Wanging, *The Artist Confronting China's One-Child Past*, cit.

59 In dialogo con Wang Shuping, nel capitolo III.

Curiosamente proprio il tema della limitazione delle nascite è all'origine dell'ispirazione che ha improntato una parte centrale dell'opera di Zhen Guo 郭震 (Rizhao, Shandong, 1955), il cui ruolo è importante nel nostro contesto non solo in quanto artista ma anche come curatrice:

Guo's proto-feminist interest in depicting mothers and children provoked male professors in China to accuse her of encouraging women to have more children when the government was limiting families to only one child. Guo's depiction of peasant mothers also shows her interest in traditional patterned Chinese textiles, which she would later incorporate in her art⁶⁰.

Come artista, Zhen Guo ha sempre prediletto canoni estetici improntati a un marcato neoespressionismo, confrontandosi con autori del calibro di Frida Kalho e di Edvard Munch. Si veda nel primo caso l'opera *Untitled* del 2000, un acrilico e inchiostro su carta di riso di 76 × 102 cm, che mostra due figure dai tratti molto marcati, con una sorta di aureola cristiana sulla testa, collegate tra loro da un sistema cardiovascolare messo in comune a mo' di cordone ombelicale traslato, e nel secondo caso *Choking self-portraits series*, otto pezzi a inchiostro e acrilico su carta di riso di 102×101cm, del 2011. Tuttavia la sua produzione spazia anche in ambiti diversi, come nelle sue opere forse più conosciute, *Motherhood*, una grande installazione che ricorda un muro di mammelle in tessuto e altri materiali delle dimensioni di 915 x 254 x 15 cm, e *Punching bags*, fatta di strutture appese, sempre in di tessuto e altri materiali, ognuna delle quali delle misure di 183×56×56cm, esposte per la prima volta nel Beijing Zero Art Center nel 2017.

In quanto curatrice, Zhen Guo ha organizzato uno degli eventi chiave nel panorama della più recente arte contemporanea cinese, ovvero la mostra *Existence*.

60 Gail Levin, *Between Two Worlds: Zhen Guo's Journey to Feminist Art*, in «The Journal of Asian Arts & Aesthetics», vol. 8, 2022, pp. 41-57.

International Feminist Art Exhibition, nel Meixi Art Space a Changsha, nel 2018, che vide la partecipazione di numerose artiste invitate da ogni parte del mondo⁶¹.

A conclusione di questo capitolo non può mancare un'analisi comparativa tra *Planet g20 Summit*, la grande performance creata da Wang Shuping nel 2012 e dedicata al quinto vertice del G20, tenutosi a Seul nel 2010, e *Summit*, l'altra grande installazione realizzata nel 2010 da un altro artista cinese, Shen Shaomin (沈少民).

Shen Shaomin è nato nel 1956 nella provincia di Heilongjiang. Diplomatosi in storia dell'arte nell'Harbin College della sua provincia natale e passato dall'uso privilegiato della tradizionale tecnica della stampa a mezzi e strumenti diversi, Shen Shaomin ha acquisito presto fama mondiale e ha esposto tra l'altro nel Kunstmuseum di Berna, nella Biennale di Liverpool, nel Millennium Park di Chicago, nel Guangdong Museum di Guangzhou e in numerosi altri musei e gallerie internazionali.

Summit si ispira ai principali vertici mondiali e in particolare a quelli del G7 e dunque all'esistenza di un vero e proprio direttorio internazionale, autentico o preteso che sia⁶².

Prendendo spunto da ciò e dalla grave crisi economica iniziata nel 2008 con la bancarotta della Lehman Brothers, l'artista cinese ha esposto nella Biennale di Sidney del 2010 la ricostruzione di un ipotetico vertice dei cinque principali leader comunisti della storia, Lenin, Mao, Castro, Ho Chi Minh e Kim Il-sung. I loro corpi, riprodotti in gel di silicone a grandezza naturale, erano distesi e disposti all'interno di bare di cristallo che riflettevano i caratteri delle rispettive culture nazionali, formando nel complesso la figura di un pentagono. All'epoca il solo Fidel Castro era ancora vivo, sebbene già malato, e la sua figura dava l'impressione di respirare su un letto d'ospedale anziché in un sarcofago.

Da un lato la somiglianza con l'opera di Wang Shuping è notevole. Negli stessi anni due artisti cinesi riflettono sul concetto di leadership mondiale, sull'esclusività della stessa, sulla pretesa da un lato di alcuni stati di governare l'umanità anche a nome di

61 Per maggiori informazioni si veda Zhen Guo, *Existence. International Feminist Art Exhibition*, cat. della mostra tenuta al Meixi Art Space dal 20 maggio al 23 luglio 2018, Changsha 2018.

62 Su questo lavoro di Shaomin si veda quantomeno la recensione di L. Lampe, *After Utopia: Revisiting the Ideal in Asian Contemporary Art*, in <https://www.artforum.com/events/after-utopia-revisiting-the-ideal-in-asian-contemporary-art-213594/>, 20 may 2015, linked 18 luglio 2024.

chi non interviene alle riunioni e non ha delegato alcuno a farlo, dall'altro sulla concreta incapacità di quelle potenze di farlo, visti risultati che proprio attorno al 2010-2012 avevano caratterizzato l'andamento dell'economia planetaria.

Entrambi gli artisti avevano poi deciso di affrontare l'argomento non già sviscerandone i contenuti o lanciandosi in tediose dissertazioni di carattere teorico, bensì propendendo per la tecnica della simulazione. Wang Shuping affida la rappresentazione di venti capi di stato o di governo mondiali, diciassette dei quali uomini, a venti donne, tra l'altro a loro volta ritratte come esempio perfetto dell'omogeneizzazione, della perdita dell'individualità e degli stessi connotati. Shen Shaomin si affida alla riproduzione perfetta di cinque corpi, privandoli, se non della riconoscibilità, che anzi è accentuata, dell'elemento primario dell'umanità, ovvero il respiro, sebbene uno di essi non fosse ancora letteralmente un cadavere.

Le somiglianze tuttavia finiscono qui e il resto è molto diverso, anche perché Shen Shaomin è un uomo, Wang Shuping è una donna: per quanto si tratti di due cinesi e di due straordinari interpreti della scena artistica contemporanea di questo paese, il loro atteggiamento è inevitabilmente molto difforme.

A Shen Shaomin interessa soprattutto affrontare il paradosso dell'esclusione di una fetta di mondo che pure ha avuto un ruolo talmente incisivo nella storia dell'ultimo secolo e mezzo da essere rappresentato da personalità divenute icone, riconosciute da tutti. L'artista mette in dubbio il sistema dei valori capitalistici attaccandone proprio la capacità di governare l'economia, ovvero ciò che maggiormente quei sistemi dovrebbero essere in grado di dirigere e dominare.

Wang Shuping non ignora questo versante della questione. Affronta a sua volta un vertice, esteso questa volta oltre il G7 e con l'inclusione delle venti maggior economie del pianeta. Anche per lei dunque l'esistenza di un direttorio chiamato a regolamentare le sorti dell'umanità è questione degna di dibattito: ma è di tutta evidenza che la prima cosa che salta all'occhio è il monopolio femminile nella raffigurazione scenica messa in atto dall'artista. Ciò porta inevitabilmente l'osservatore a riflettere, *a contrario*, sulla realtà che invece vede in scena diciassette capi di stato o di governo uomini e soltanto tre donne (la presidente argentina Cristina Fernández de Kirchner, la prima ministra australiana Julia Gillard e la cancelliera tedesca Angela Merkel).

Riemerge con forza, senza escludere altri temi, la questione femminile e in ultima istanza femminista, che certamente Wang Shuping ha maturato nel tempo, che ha affrontato spesso in modo indiretto e con eleganti allusioni, ma che non è mai mancata, anche come parte spontanea della condizione esistenziale propria dell'artista, oggi impegnata in studi di storia delle religioni, di antropologia comparata e di sociologia: «la teoria per me è sempre molto importante per la realizzazione di nuovi lavori, sto approfondendo alcune tematiche legate alla filosofia e alla storia delle religioni. Sono molto interessata anche all'antropologia culturale e alla sociologia comparata e mi auguro che questi miei studi possano portare a prossimi progetti espositivi»⁶³.

63 Cfr. Capitolo III, *In dialogo con Wang Shuping*.

CAPITOLO III

III. In dialogo con Wang Shuping

CS | Quando hai cominciato ad interessarti agli argomenti legati alle donne?

WS | Ho iniziato a studiare questo argomento molto presto, quando in Cina non esisteva ancora il concetto di arte femminista. Sono cresciuta in un villaggio agricolo del nord-est, i miei genitori hanno partecipato alla rieducazione attraverso il lavoro (*Tenere i criminali al lavoro per punirli* era allora lo slogan principale) e sono dunque maturata in quel tipo di ambiente.

Ricordo bene quando ero bambina, quando gli inverni nella parte settentrionale del nostro Paese erano molto freddi e i miei genitori finivano presto il loro lavoro. Così, la sera, mio padre iniziava a raccontarmi storie, varie storie antiche, aneddoti su personaggi provenienti da tutto il mondo, mentre mia madre, d'altro canto, raccontava storie classiche cinesi sulle sofferenze e le avversità delle donne.

All'età di 8 o 9 anni, mi stavano già raccontando delle storie sulle donne dell'antica Cina e del periodo della Repubblica di Cina (1912-1949), quando alcune donne molto belle venivano rapite o vendute direttamente. Quando ascoltavo quei racconti dei miei genitori pensavo tra me e me che le donne hanno così tante storie tristi, innumerevoli storie di sofferenza: e penso che proprio in quei momenti in cui ascoltavo i miei genitori è stato piantato un seme nel mio cuore.

CS | Qual'era il punto di vista che volevi esprimere nei tuoi primi lavori in cui ti occupi di tematiche femministe?

WS | Durante il mio soggiorno a Guangzhou ho visto con i miei occhi che anche alcune donne locali avevano esperienze tragiche. Quando ho iniziato ad avvicinarmi alla moda e all'arte, ho deciso subito di integrare questi elementi nel mio lavoro, portando avanti concetti femministi.

Ho organizzato molte mostre personali, come *Donne di talento - Onda marina* che esprimeva il mio desiderio che le donne potessero guadagnarsi da vivere attraverso il commercio o il commercio marittimo e avessero anche una base economica solida per prendere in mano la propria vita. Un'altra esposizione è stata *Marcia delle donne*

soldato, un'appello all'amore per la pace. O ancora *Il fluire del tempo*, un'opera ispirata dai quadri di Salvador Dali, che esprimeva la necessità di apprezzare il tempo.

Poi ho cominciato a realizzare opere utilizzando la tecnica della pittura ad olio. Dal 2002 al 2004, ho creato una serie di lavori chiamata *Lucchetto*, in quel periodo ho cominciato a dipingere donne con lucchetti attaccati ai loro vestiti. Donne intrappolate in varie forme di prigionia. In quel periodo stavo anche facendo sfilate di moda. Durante una sfilata in cui mostravo dei bikini femminili, poiché non riuscivo a trovare gli agganci per i reggiseni, ho avuto un'intuizione, ho comprato un sacco di lucchetti per rinchiudere i loro indumenti. Questo ha creato una metafora della prigionia delle donne, il loro doversi mostrare, ma in catene.

CS | Tra i tuoi vari studi c'è anche una laurea all'Accademia d'Arte di Guangzhou che hai deciso di prendere a trent'anni.

WS | Sì, diciamo che fino al 1996 mi sentivo ancora giovane e carica di forze per affrontare nuove avventure. In quel momento, nell'ambito della moda, stavo attraversando una sorta di blocco creativo, non riuscivo a creare nulla. Quindi ho deciso di continuare i miei studi, di approfondire e di iscrivermi all'Accademia d'Arte di Guangzhou.

Poiché ero legalmente residente nel nord del paese, potevo accedere solo a un numero limitato di posti, quindi ho scelto il corso di fashion design. Successivamente, sono passato al dipartimento di pittura ad olio, dove ho poi studiato pittura per molti anni, partecipando a vari corsi e workshop organizzati dall'Accademia, inclusi programmi di master e specializzazioni per studenti lavoratori.

Ho trascorso ben sei anni lì e devo dire che è stato un periodo abbastanza lungo, dedicato all'apprendimento delle basi (dei rudimenti) della pittura ad olio ed è stato molto importante per la mia continua formazione. Tra l'altro devo dire che avrei potuto ottenere un lavoro presso uno degli studi d'arte delle nostre istituzioni statali, ma non riuscivo ad adattarmi al tipo di creatività richiesto perché hanno forti linee guida e seguono delle tematiche specifiche per la realizzazione delle opere d'arte,

con parametri davvero ben definiti: ogni opera d'arte deve infatti essere incentrata su aspetti positivi o su temi politici come paesaggi, ritratti di donne bellissime o rappresentazioni di vita quotidiana. Questo purtroppo non mi apparteneva e il mio modo di pensare e fare arte aveva una direzione di ricerca completamente diversa, quindi ho rinunciato a quel lavoro che forse sarebbe stato interessante soprattutto per dare qualcosa a giovani menti.

CS | La tua serie di opere femministe è influenzata in qualche modo anche dalla famiglia e dal matrimonio?

WS | Sì, decisamente. Quando ho realizzato le opere a cui ti riferisci ero alquanto giovane e non avevo molta comprensione del matrimonio. Posso dire inoltre che il mio matrimonio non è stato felice, sono stata letteralmente ingannata e mi sono separata nel 2007. Dopo il divorzio, mi sono trasferita a Pechino con mio figlio: le opere che ho creato durante quel periodo erano tutte incentrate su donne in trappola. Negli anni successivi, ho iniziato a dipingere temi che riguardavano la figura della donna inerente varie questioni. Vivevamo con mio figlio in una casa con un balcone che si affacciava sul fiume e dipingevo me stessa in atto meditativo sul balcone. Usavo me stessa come modella per dipingere ritratti o chiedevo a mio figlio di fotografarmi per poi rielaborare lo scatto con le tecniche della pittura. La meditazione sul balcone rappresentava per me una riflessione sulla mia stessa sorte. Mi chiedevo perché, nonostante i miei sforzi, continuassi ad affrontare così tante difficoltà e incertezze nel mio cammino. Avevo come l'impressione che le nostre vite fossero vincolate da catene, da norme che ci imponevano dei limiti.

CS | Come ti poni nei confronti di alcune opere d'arte contemporanee cinesi?

WS | Ho iniziato a vederle e studiarle attentamente nel 2000. In quell'anno un pittore cinese ha dipinto un olio che rappresentava sua moglie incinta. Poi, tra il 2003 e il 2004, praticamente tutte le rappresentazioni mostravano donne in gravidanza. Nel 2006 è stata la volta delle gravidanze adolescenziali, alcune gallerie d'arte erano davvero piene di gravidanze o di nudità, di performance sessuali di ogni tipo, di sanguinamenti mestruali, di allusioni erotiche dove gli occhi sono in attesa di uomini. O ancora, di letti, di bellissime donne, di piccole ragazze carine, di giovani

fanciulle vogliose o di mogli vestite di rosso e di carnalità, come le pin-up americane.

Penso che queste opere non abbiano mai realmente esplorato cosa significhi l'arte femminista, né da parte ma devo dire che ci abbia mai trovato qualche cosa di affascinante, anzi.

Nel 2007, ho esposto nella zona artistica di Pechino, ho dichiarato di fare arte femminista ed è stato motivo di scherno da parte degli organizzatori della mostra. Si sono messi subito a parlare dei genitali femminili, della sfera intima femminile, di cose del genere, pensando che questo fosse il femminismo o che magari fosse vero femminismo dipingere ritratti di belle donne. All'epoca la gente non aveva ancora capito molto del femminismo e oltre tutto c'era anche un ulteriore fattore non trascurabile: e cioè che gli studenti d'arte non amavano leggere.

Grazie all'influenza di mio padre, io ho da sempre amato leggere libri, quindi già da piccola avevo una certa comprensione del femminismo. Successivamente, nel 2017, ho scritto alcuni articoli come *Verso quale direzione sta andando la cultura artistica femminista umana?* e nel 2018 ho scritto un altro articolo *Come si sviluppa il femminismo se la storia dell'arte umana passa dal dominio maschile al dominio femminile?*. Nel 2019 ho pubblicato un altro articolo intitolato *Sull'arte culturale femminista umana e sulla sessualità*. Solo dopo la pubblicazione di questa serie di articoli hanno iniziato gradualmente a capire cosa sia il femminismo.

CS | Puoi dare dei consigli a studenti che intraprendono oggi studi femministi?

WS | Consiglio agli studenti che si dedicano alla ricerca femminista di scoprire sempre nuovi problemi e di non fossilizzarsi. Di migliorarsi continuamente, di adattarsi costantemente. Questo del resto è il progresso della civiltà umana. Non abbiate preoccupazioni: se avete preoccupazioni, la vostra ricerca accademica non sarà autentica, sarà solo superficiale. L'accademia richiede altro: richiede audacia. Se si guardano alcune opere d'arte letteraria, ci rendiamo conto che nella loro progettazione contenutistica, compresi i metodi descrittivi, queste sono molto audaci. Penso che per avere un alto livello accademico sia necessario esprimere direttamente ciò che si desidera comunicare. Avevo già questa sensazione nel 2001 quando facevo ricerca. Ritengo che la ricerca debba essere diretta e audace, debba essere

vera ricerca accademica. Anche solo un po' di finzione o falsità non è affascinante. Se si desidera svelare alcune realtà sociali, è necessario farlo in modo diretto. Non basta guardare solo dal punto di vista di una parte di persone che magari si orientano sui diritti delle donne, è necessario invece prendere in considerazione l'intera umanità. Poiché ci troviamo in Asia orientale, il quadro del femminismo in Asia orientale è ancora insufficiente: sia in India che in Cina, o in Giappone e in Corea del Sud è estremamente difficile. L'Occidente ha già risolto il problema del femminismo, molte donne occidentali si trovano in prima linea nella società. Adesso affrontano il razzismo, come promuovere l'uguaglianza per gli afroamericani, come far convivere le diverse religioni. In confronto, le donne dell'Asia orientale affrontano ancora profonde influenze tradizionali e molte idee conservatrici, come quella della donna oggetto che presta favori sessuali, che sono purtroppo ancora ben radicate.

Se ci sono ancora questo tipo di transazioni le donne non potranno essere considerate come indipendenti: il concetto di donna indipendente è stato sollevato dal femminismo. Se una persona si impegna in una transazione, ad esempio fornendo appunto favori sessuali per ottenere qualcosa in cambio, come possiamo chiamarla donna indipendente, come possiamo chiamare questo femminismo? Anche nel mio lavoro, ho purtroppo avuto esperienze simili, di costrizione, ma fortunatamente sono riuscita a svincolarmi e a sfuggire, anche pagando lo scotto della mia rinuncia a sottomissioni così meschine. Personalmente preferisco rinunciare piuttosto che usare il corpo come merce di scambio e cadere nella trappola di metodi che in Asia orientale sono ancora fortemente radicati.

CS | Le tue figure femminili, sia in pittura che nelle varie performance, mostrano dei segni verticali che salgono sui lobi frontali. Sono un richiamo a elementi mitologici del nostro Paese?

WS | Esattamente. Le tracce sulla fronte delle mie donne simboleggiano le corna celesti (天角), i poteri soprannaturali, i poteri di Fuxi e Nuwa, due esseri dell'antica mitologia cinese. In Occidente anche Mosè ha, nell'opera di Michelangelo Buonarroti, due corna in testa, simbolo, credo, di poteri soprannaturali e dunque divini.

CS | Il 18 febbraio 2012, allo Yue Art Museum di Beijing, nel distretto artistico 798, hai organizzato il Planet G20 Summit. Ti andrebbe di ricordare questo importante progetto?

WS | Certo. *Planet G20 Summit*, la prima tappa di una mia mostra itinerante curata da Peng Feng con il supporto alla ricerca accademica di Bai Jiafeng, è stato un progettato performativo in cui ho ripreso il mondo della moda e della televisione per trasformarli in una azione collettiva di risveglio sociale al femminile. Il significato della mia idea era molto poetico. Immagina un ambiente teatrale buio dove poco a poco si accendono delle luci per mostrare venti donne supine su un grande tavolo che mimano di dormire e di svegliarsi lentamente, man mano che si alzano le luci.... Questa scena iniziale esprimeva che le donne che dormivano da più di 6.000 anni cominciavano finalmente a svegliarsi da un lungo letargo, fino a raggiungere un risveglio completo. Dopo essersi risvegliate, tutte iniziavano ad applaudire per festeggiare una nuova era e annunciare così, metaforicamente, il risveglio delle donne in una nuova visione dell'umanità nella quale organizzare un altro vertice mondiale e iniziare così a esaminare tutti i tipi di barbarie e violenza prodotte nella vasta cultura patriarcale.

CS | Questo lavoro performativo è legato anche ai tuoi precedenti nel mondo della moda.

WS | Naturalmente... all'inizio degli anni Novanta mi occupavo prevalentemente di una creatività effimera, di organizzare sfilate e progetti legati al campo del design e della moda. Devo dire però che i miei erano sempre lavori di design comportamentale e di moda concettuale che poi sono stati trasmessi dalla stazione televisiva di Guangzhou nell'ottobre 1993 e anche dalla stazione televisiva di Guangdong.

Devo farti una premessa, importante anche per meglio capire il mio lavoro d'artista impegnata: e cioè che nelle sfilate e poi nei video di moda che ho realizzato tra il 1990 e il 1993 ci sono sempre forti connotazioni ideologiche che poi rientrano a pieno titolo in molti lavori successivi. Per la Hai Yun dei talenti femminili (海韵 女才子) ho infatti trasformato il modello di buon auspicio della ricchezza patriarcale

cinese in abiti professionali femminili, sottolineando che le donne dovrebbero sforzarsi di creare e possedere ricchezza. Poi è venuta la volta della *Marcia delle soldatesse* (女兵进行曲) dove l'abbigliamento è stato pesantemente decorato con numerosi bottoni a forma di stella a cinque punte, che sottolineavano la lotta delle donne per la pace umana. Una terza sfilata è stata *La Perdita del Tempo* (时间的流失): qui sugli abiti avevo stampato degli orologi – progettati dai primi ipotetici esseri umani – decorati con caratteri orientali di primavera, estate, autunno e inverno, sottolineando che le donne amano il tempo, amano il pensiero, amano la riflessione e che non pensano soltanto a farsi belle e a mantenere integra la loro giovinezza che non è eterna.

Le cose poi sono cambiate. Nel 1995, ho visto tutti i miei colleghi più anziani andare in pensione dopo aver corso così tanto e aver sciupato anche momenti importanti della vita, e mi sono sentita presa dal panico perché in loro ho intravisto la mediocrità della mia vita d'allora, privata quasi del tutto di esperienza d'osservazione sociale... Così nel 1996 ho fatto domanda per studiare all'Accademia di Belle Arti di Guangzhou e nel 1997 ho lasciato finalmente il lavoro alla Fiera di Canton e sono andata a studiare pittura per iniziare una nuova vita, più lenta, meno frenetica e inutile, senza feste straordinarie e sfilate, più meditativa e riflessiva.

CS | Quali sono state le tue prime opere pittoriche?

WS | Dopo gli studi, tra il 2001 e il 2002, ho creato dipinti ad olio su tela: erano *Queuing Fish* (排队鱼) e facevano tutti parte della serie che ho chiamato *Ideological Connotation_Fish* (思想内涵_鱼), pesci che sono stati imprigionati e ordinati a loro insaputa in un mondo illogico, fittizio.

CS | Poi ha realizzato le figure femminili con i lucchetti, vero?

WS | Sì, e vengono da un lavoro precedente che avevo organizzato nell'ambito di una sfilata. Nel 1993, infatti, per una sfilata di costumi da bagno non riuscivo a trovare dei gancetti per reggiseno e ho avuto l'idea di comprare dei lucchetti di piccole e medie dimensioni per agganciare i costumi da bagno.

Successivamente, nei vari olio su tela che ho dipinto a partire dal 2004, ho rappresentato delle donne con costumi da bagno e reggiseni lucchettati per indicare quanto il secondo sesso fosse imprigionato e messo a tacere per migliaia di anni in una cultura patriarcale.

CS | Nei lavori successivi ci sono anche donne con microfoni che parlano in televisione, come se stessero dietro lo schermo...

WS | I lavori a cui ti riferisci, e ti consiglio anche di notare i titoli che do ai miei lavori perché reputo che il titolo sia davvero importante se non fondamentale, fanno parte di cicli realizzati tra il 2012 e il 2016. In questi lavori la donna è trasformata in un essere che va contro i dettati conformi alle regole internazionali: e cioè che se una donna ha successo e magari è una figura pubblica, politica, televisiva, deve azzerare la propria femminilità, diventare dura, spartana se vogliamo ricordare quello che era la donna a Sparta, mostrare il suo lato maschile per essere accettata dall'altro sesso. In queste immagini denuncio proprio questo stato di fatto, che dunque la donna per essere accettata e entrare nei vertici di qualsiasi potere deve a tutti i costi essere come un uomo e quindi uccidere tutto quello che realmente è.

CS | Qual è il tuo rapporto con le tecnologie?

WS | Le tecnologie servono sempre e io le uso o come strumento di partenza, ad esempio scatto delle fotografie per poi passare alla pittura come già facevano alcuni grandi artisti francesi nella seconda metà dell'Ottocento come Toulouse-Lautrec, o le adotto per creare delle performance in cui diventano importanti per parlare di aspetti contemporanei che sono inevitabilmente vicini agli elementi che contraddistinguono le tecnologie.

CS | A cosa stai lavorando in questo periodo?

WS | Negli ultimi anni da un versante teorico, la teoria per me è sempre molto importante per la realizzazione di nuovi lavori, sto approfondendo alcune tematiche legate alla filosofia e alla storia delle religioni. Sono molto interessata anche all'antropologia culturale e alla sociologia comparata e mi auguro che questi miei studi possano portare a prossimi progetti espositivi.

CAPITOLO IV

ANTOLOGIA CRITICA

La presente raccolta segue un ordine cronologico ed è costituita da due nuclei i: da una parte sono stati selezionati alcuni articoli e saggi sull'artista a firma di giornalisti, professori, critici d'arte e curatori cinesi come Peng Feng, dall'altra tre interventi teorici a firma della stessa Wang Shuping.

Nel tradurre i testi (due dei quali dall'inglese all'italiano) è stata adottata una metodologia orientata principalmente sul *senso* della frase e del discorso.

In alcuni casi sono inoltre state inserite delle note per chiosare su alcuni nomi o parole che nella cultura cinese sono dati per scontato, per indicare e palesare al meglio certe tematiche o anche per puntualizzare su luoghi, parole, libri o frasi come l'Export Commodity Fair di Guangzhou, lo *hukou*, il *sogno della camera rossa* e l'antico proverbio, poi trasformato in slogan: *Le donne sostengono metà del cielo*.

Accanto a Luo Ying, a Yi Ying, a Peng Feng, a Bai Jiafeng o all'Artron Art Network (dell'Artron Art Center di Shenzhen) che ha curato una importante intervista con l'artista, tra i vari materiali da tradurre è stato anche scelto uno a firma di 侃见生活 (*Parla della vita*): si tratta dello pseudonimo utilizzato da una giornalista che preferisce mantenere l'anonimato.

Per completezza, a fine di ogni traduzione è stata inserita l'indicazione bibliografica e l'eventuale ripubblicazione.

Una pittrice nata. Il ritorno del re

di Luo Ying

Da ideatrice e stilista della sfilata di ricevimento organizzata nel 1991 ad apertura della China Export Commodity Fair di Guangzhou⁶⁴ a artista più controversa della Cina contemporanea, il sottile cambio di ruoli ha portato Wang Shuping verso una preziosa e fruttuosa esperienza artistica in cui le donne sono da sempre protagoniste principali. Seguendo le indicazioni proposte da Simone de Beauvoir nel suo *Deuxième Sexe* (1949), Wang Shuping esplora infatti, proprio come una studiosa, il tema dell'identità femminile. Già all'inizio degli anni '90 le sue brillanti installazioni di moda entravano nel mirino della critica che rilevava in lei una delle prime artiste, in Cina, a realizzare scenari legati alla moda e alla questione femminile. Soltanto più tardi, messa da parte la corona della gloria, l'artista torna a essere una studentessa: si iscrive a pittura per approfondire questo linguaggio antico ed è subito elogiata dalla sua professoressa che la definisce una *pittrice per natura*.

Un'infanzia legata ai sogni paterni | In una fresca notte d'estate, a raccontarcelo è l'artista, il padre di Wang Shuping fece un sogno misterioso, direi quasi magico. Sognò che un essere immortale calpestava delle nuvole rosse per scendere le scale del cielo e per dirgli con voce cavernosa che doveva educare bene sua figlia. Non appena ebbe finito di parlare, l'immortale sorrise, si voltò, e andò via. Anche se era un po' incredibile, suo padre rimase piacevolmente colpito e decise di raccontare questo sogno a tutta la famiglia. «Questo fece sì che mio padre, intrappolato nel dilemma tra decentramento e riforma cinese, improvvisamente trovò una sorta di conforto, un sostegno solido da cui partire, qualcosa a cui credere con ostinazione», ci ricorda oggi Wang Shuping. A quel tempo l'artista era ancora una semplice ragazzina e suo padre, che era un intellettuale molto colto, competente in storia, letteratura, poesia antica e teatro, decise di avviarla al mondo della cultura. Ogni volta che era libero dal lavoro, giocava didatticamente con sua figlia: le raccontava, sotto forma di storia, le sue ricerche, il lavoro instancabile sulla figura di Jiang Ziya, definito il *padre delle cento scuole*, e inserito da Cao Xueqin tra i personaggi

64 Conosciuta anche come The East China Import, come East China Fair, come Export Commodity Fair o più semplicemente come Export Commodity Guangzhou.

principali del suo fantastico *sogno della camera rossa* (红楼梦)⁶⁵. «Ricordo ancora quando mio padre ha saputo che avrebbero rappresentato in commedia *Il sogno della camera rossa*: acquistò subito, senza pensarci, due biglietti per portarmi a vedere quella straordinaria storia e anche per avviarmi alla comprensione della natura letteraria e critica delle opere di Cao Xueqin».

È il caso di dire che il duro lavoro del padre ha dato i suoi frutti. Wang Shuping, che aveva solo pochi anni ed era come tutti i bambini e le bambine piena di curiosità per tutto ciò che aveva davanti e si divertiva, è stata appagata da una figura straordinaria che la ha educata e le ha sempre dato nuovi stimoli. «Quando stavo guardando l'opera *Il sogno della camera rossa*, mi sono seduta lì, accanto a mio padre, e sono rimasta letteralmente sbalordita. Mio Dio, ho detto a bassa voce a mio padre, ci sono cose così belle nel mondo! Col senno di poi, sebbene la vita di trasformazione nel Nord del nostro Paese sia stata alquanto difficile, è molto dolce ricordare, ripensare a quei momenti con mio padre, anche perché devo ammettere d'aver avuto un'infanzia davvero unica e felice», ha detto Wang Shuping. La più grande ricchezza lasciata dai suoi genitori a Wang Shuping è stata quella di incoraggiarla a perseguire la propria vita. Suo padre le diceva spesso la stessa frase: «mi raccomando, devi credere nella verità nel tuo cuore e non aver mai paura dell'autorità». E anche se a volte l'artista, da grande, ha avuto gravi difficoltà nella vita o nella creazione, ha sempre pensato anche alle parole incoraggianti di sua madre («dove c'è la volontà, c'è la strada»), che sono state per lei quasi una vaccinazione contro le difficoltà del percorso artistico.

La moda guida l'arte o l'arte guida la moda? | Nel 1976, subito dopo l'arresto della Banda dei Quattro (四人帮)⁶⁶, la famiglia di Wang Shuping tornò a Guangzhou

65 Scritto durante il regno dell'imperatore Qianlong da Cao Xueqin, ma fu pubblicato solo nel 1792, a trent'anni dalla morte dello scrittore, il volume è annoverato tra i quattro grandi romanzi classici della letteratura cinese ed è stato paragonato ai più importanti lavori della letteratura occidentale del XIX secolo. L'opera è divisa in 120 capitoli (e in diverse sezioni) anche se la critica concorda sul fatto che probabilmente gli ultimi 40 capitoli sono stati scritti successivamente, e da più autori. In italiano è stato tradotto con il titolo *Il sogno della camera rossa. Romanzo cinese del secolo XVIII*, 2 voll., Einaudi, Torino 1958.

66 Formata da Jiang Qing (quarta ed ultima moglie di Mao), Zhang Chunqiao, Wang Hongwen e Yao Wenyuan, la Banda dei Quattro è stato un gruppo politico che perseguiva gli ideali del movimento politico noto come Rivoluzione culturale. Accusata di preparare un colpo di Stato (fissato all'indomani della morte di Mao), la Banda fu arrestata e poi processata nel 1981, con

e la loro vita cominciò a migliorare. Wang Shuping disegna tanto, si diverte, e dopo essersi diplomata al liceo affiliato all'Accademia di Belle Arti di Guangzhou, si prepara per sostenere l'esame di ammissione universitaria. «Ma poiché il mio *hukou*⁶⁷ non era tornato con i soldi di mio padre» ricorda l'artista, «non avevo altra scelta che optare per una università del Nord». Dopo la laurea, Wang Shuping ha comunque avuto la grande fortuna di essere assegnata alla China Export Commodity Fair di Guangzhou, che all'epoca era una ciotola di riso in ferro di alta qualità. Grazie alla sua eccezionale capacità e intraprendenza lavorativa, Wang Shuping è stata rapidamente promossa da designer di vetrine a organizzatrice di sfilate e designer di installazioni di moda. Yi Ying, che una volta scrisse una recensione per Wang Shuping, ritiene che il suo più grande risultato sia stato quello di aver pianificato da sola delle feste serali di prim'ordine sia alla Fiera di Canton che alla China Export Commodity Fair, facendo di tutto, dalla coreografia all'arrangiamento musicale: insomma ha creato una sorta di moda su modelli (quello delle celebrità famose dell'epoca dello Shanghai New Silk Road Model Team) che non possono essere più chiamati soltanto moda, ma installazione totale.

Uno dei progetti più sensazionali è stato quello di avvolgere le modelle in lunghi rotoli di paesaggi cinesi, tanto da vedere degli strati di fiori e di uccelli trascinarli a terra, oppure legare vari tubi blu dell'acqua alla modella per intrecciarli in una grande rete, o ancora utilizzare la fluida pelle dell'orologio di Dalì per disegnare l'abito da sera che non solo ha avuto un grande impatto visivo, ma è diventato anche un sensazionale evento di cronaca.

Dopo aver visto i lavori in TV, la moglie dell'amministratore delegato della China Import and Export Clothing Company ha esclamato: *Questa ragazza avrà un fantastico futuro!*

l'accusa di aver spinto eccessivamente la rivoluzione culturale e aver anche promosso attività anti-partito. Jiang Qing e Zhang Chunqiao furono condannati a morte (pena in seguito modificata in ergastolo), mentre a Yao Wenyuan e a Wang Hongwen furono dati venti anni di penitenziario.

67 In parole povere lo *hukou* è la registrazione di un individuo nel sistema e dunque la carta dello stato civile che permette ai cittadini di approfittare dei vantaggi sociali di una città (per tali vantaggi bisogna però essere originari della città altrimenti si resta sempre stranieri). I *Regolamenti d'iscrizione dell'hukou della Repubblica Popolare Cinese* hanno cominciato ad essere applicati nel Paese nel 1958 e tale sistema di gestione dello *hukou* è tuttora in vigore. Esso si poggia su una doppia struttura: lo *hukou* rurale e lo *hukou* non rurale o urbano. Siccome il più sovente lo *hukou* simboleggia lo status, le persone preferiscono un letto in una città che una stanza in campagna.

Wang Shuping, che allora aveva solo 27 anni, divenne subito una star: era entrata al centro dell'attenzione mediatica del tempo e quasi tutte le stazioni televisive di Guangzhou erano in competizione per averla. Intervistandola, una fotografa, Lu Hui, è stata addirittura promossa e ha vinto una medaglia d'oro per il suo lavoro. Notizie su di lei apparivano spesso sui principali giornali.

Per un momento Wang Shuping è stata circondata da innumerevoli complimenti e parole d'elogio, ma in quello stesso momento all'artista le affiorava sempre nella mente la stessa domanda: «cosa dovrei fare dopo aver reso questi modelli così radiosi? Ciò che i cinesi chiamano successo dovrebbe sbocciare tardi, dopo un duro allenamento di stile. Del resto, la vita facile è soltanto un'illusione. Nonostante gli applausi, la gloria sul palcoscenico o anche la grande attenzione mediatica, sentivo ancora che mi mancava qualcosa, tutto quello che avevo avuto in maniera così istantanea non era abbastanza appagante nel mio cuore. A me piacciono le cose che dureranno per sempre, e l'esperienza di una ragazza di ventisette anni non ha ancora una piena comprensione della vita. Lo scavo intellettuale è, forse, ancora decisamente limitato». Wang Shuping voleva sfidare un livello di difficoltà più elevato, quindi, quando la sua carriera era al culmine, si è tuffata nel Dipartimento di Pittura a Olio della (da ragazzina) tanto agognata Accademia di Belle Arti di Guangzhou, trattandosi come una studentessa ignorante, lasciandosi alle spalle la sfilata di moda originale o il successo e entrando con modestia nella prima fase di apprendimento semplice della pittura. *Ma guardando indietro, adesso, mi chiedo* (la domanda è di Wang Shuping), *è stata la moda a guidare l'arte, o l'arte a guidare la moda?*

«Nata per essere una pittrice» | Wang Shuping come sappiamo ha iniziato a creare dipinti ad olio durante il primo anno di scuola. L'insegnante di classe dell'epoca rimase molto sorpreso dopo aver visto le sue opere e disse a tutti i suoi compagni di classe che i colori di Wang Shuping erano *innati*. E ha anche detto che se avesse continuato e avesse tenuto duro nella ricerca sarebbe diventata *la seconda tal dei tali in Cina*. Era il primo anno di accademia e Wang Shuping non prese molto sul serio quelle parole, lei era lì per studiare, era molto scettica su se stessa e davvero non pensava che fosse possibile raggiungere uno stile proprio, personale. Tuttavia

durante il secondo anno, il professore che teneva il corso di disegno dal vero guardò uno dei lavori completati di Wang Shuping e le disse: *Wang Shuping, ricorda questo! Tra quattro o cinque anni, avrai molto successo nella pittura a olio.*

«A quel tempo, il professore si lamentava un po' di quanto fosse acuto il colore blu che avevo utilizzato per dipingere, ma dopo aver sentito dire ancora una volta da un secondo professore che credeva nel mio lavoro, beh, ho cominciato a crederci anch'io, a lavorare duro, a far ricerca». Quattro anni dopo, un altro insegnante della classe di specializzazione disse: *Sei nata pittrice! Quando avrai successo, in futuro, non dimenticare il tuo insegnante!* (Le sue opere sono ancora oggi al centro dell'attenzione del professore, e ogni volta inizia un percorso sulla pittura le tira fuori come dipinti modello per spiegarle agli studenti).

Ora che aveva ricevuto incoraggiamento da così tanti insegnanti, Wang Shuping aveva le idee abbastanza chiare. Stava per diplomarsi e sia i suoi professori che il Rettore le consigliarono di restare con loro all'Accademia di Pittura di Guangdong: lì avrebbe potuto dedicarsi a tempo pieno al lavoro creativo e partecipare inoltre a importanti mostre d'arte nazionali. Ma Wang Shuping riteneva di essere adatta all'arte contemporanea, aveva un desiderio di misurarsi con il mondo e di raccontare i suoi pensieri attraverso la pittura. Il caso poi volle che all'epoca conoscesse anche un curatore di Pechino e lui la incoraggiò a spostarsi in questa città dove c'era un gran fermento culturale.

Giunta a Pechino con la sua passione per la pittura Wang Shuping inizia la sua carriera pittorica. Forse a causa della sottile influenza di suo padre che fin dall'infanzia la invitava a riflettere e meditare, l'atteggiamento dell'artista verso le questioni legate all'identità femminile è come quello di uno studioso. Un approccio scientifico, una esplorazione attenta e mai scontata. Wang Shuping sboccia ad esempio molto tardi all'amore: e mentre i suoi compagni di classe del college sono giustamente impegnati a innamorarsi a conoscersi e a fare esperienze, lei è impegnata in primo grado a capire cosa fosse l'amore. Pensate che andò in una libreria e comprò un sacco di storie d'amore del mondo reale per tornare nella sua stanza e studiarle. «Quella che ricordo di aver studiato di più era *La signora*

Simpson»⁶⁸. Tuttavia, la storia d'amore che si legge nel libro non ha portato molte esperienze di successo nella vita reale di Wang Shuping. Dopo aver sperimentato il fallimento dell'amore e del matrimonio, l'artista ha iniziato a esprimere una sorta di ribellione, mediante lo studio, in pittura, dell'identità estetica delle donne e una ostinata ricerca (parvenza) della felicità. «Anche se ho preso alcune deviazioni nei riguardi delle cose stabilite, sono diventata più consapevole dello stato della donna», ha affermato. «Ciò che impone la cultura è in conflitto con la realtà. Del resto più profonda è la tua ferita, maggiore sarà la tua protesta e la tua insofferenza».

Sovvertire l'estetica visiva femminile

Luo Ying | Nel 1993 hai realizzato le tue prime installazioni di moda. Quest'idea di lavorare con un modello visivo lontano da quello più tradizionalmente artistico era già presente in Cina?

Wang Shuping | No, e possiamo senz'altro dire che io sia stata la prima artista cinese a realizzare delle installazioni di moda dove ho fatto confluire e stretto insieme percorsi linguistici diversi che vanno dalla pittura a olio più all'avanguardia alla contemporaneità della moda. Devo dire che ora, quando vedo altri artisti realizzare installazioni legate alle mie sperimentazioni di allora, purtroppo non ci trovo mai nulla di nuovo.

LY | Che tipologie di opere hai dipinto principalmente finora?

WS | I temi dei miei dipinti sono divisi principalmente in tre tipologie. La prima riguarda branchi o file di pesci che risalgono all'inizio del 2000. La seconda rappresenta le modelle femminili con lucchetti, realizzate a partire dal 2004. E poi c'è la serie G20 Summit con la più recente serie Speech.

LY | Perché le donne sono sempre le sole protagoniste nei tuoi lavori?

WS | In realtà, oltre alle donne, ci sono anche dei bambini. Certo, le donne sono centrali: e questo perché sono io una donna e dunque riflettono la mia esperienza diretta con il mondo e anche il mio pensiero.

LY | Nel realizzare queste opere parti da modelle reali?

WS | All'inizio c'era una sorta di prototipo femminile, preconfezionato, senza alcuna identità specifica. Questa prima traccia è poi cambiata e ho cominciato a

68 L'artista si riferisce al romanzo *La signora Simpson. La sua vita, i suoi amori narrati da Edwina A. Wilson*, trad. it., Rizzoli, Milano 1937.

lavorare con la singolarità di ognuna delle donne rappresentate o anche presentate nell'ambito delle installazioni performative. Nella serie delle opere che compongono *G20 Summit* ho, ad esempio, sostituito l'identità propria delle modelle e aggiunto anche altri elementi di riferimento caratteriale per far comprendere meglio il mondo spirituale e interiore di ogni donna e anche per creare un sovvertimento della visione estetica femminile, un loro posto nel mondo del presente e del futuro. Ma ci tengo a precisare che io non sono una femminista, non ne vale la pena, anche perché i confini tra donne e uomini stanno diventando sempre più sfumati. Devi pensare che quando ero alle scuole elementari, sia i ragazzi che le ragazze potevano essere presidenti di classe, non esisteva affatto un divario tra maschi e femmina. Poi, mi sono trovata, da adulta, alla Fiera di Canton, dove ho spesso avuto l'opportunità di ascoltare varie conferenze: tra queste un discorso di Wu Yi, definita *iron lady*, tenuto nell'ambito della Conferenza sul lavoro economico e commerciale estero che stato davvero molto commovente. Ebbene quei ricordi d'infanzia (quando eravamo davvero tutti uguali) come anche la conferenza di questa donna meravigliosa, sono stati per me importanti e hanno sicuramente alimentato alcuni nuclei teorici del mio lavoro.

LY: L'acconciatura con due corna sulle teste delle donne nella serie dei vertici del G20 ha qualche significato speciale?

WS: Vogliono esprimere una personalità indipendente, una illuminazione, una consapevolezza detenuta da tutte le donne di successo. Le due corna sulla testa provengono da un sogno che ho fatto molto tempo fa. Nel sogno stavo lavorando duramente, giorno e notte, e stavo dipingendo proprio quei due corni. Quando mi sono svegliata, ho sentito che quelle due linee potevano essere un tratto che andasse a contraddistinguere il mio lavoro e che andasse anche a definirne una certa simbologia interna.

LY: Gli occhi di queste ragazze sono tutti rivolti verso l'alto. Quale significato speciale vogliono esprimere?

WS: Che magari sono troppo pigre per guardare fuori della tela, che molte cose reali non sono così belle come una donna vorrebbe, che sono troppo indifferenti per pensare a come affrontare i problemi della vita.

LY | Qual è la tua attuale ricerca?

WS | Dopo aver sperimentato relazioni, matrimonio e una certa dose di imbarazzo mentale, posso dire che la mia attuale ricerca creativa è piena di energia e si sta orientando verso nuovi scenari sociali e culturali.

LY | Hai in programma dei prossimi progetti?

WS | Sì, è in preparazione una nuova personale il cui titolo sarà *Il ritorno del re*.

* 文 罗颖 (Luo Ying), 王淑平——一个天生的女画家王者归来 (*Wang Shuping. Una pittrice nata, Il ritorno del re*), in «Hi 艺术» (Hi Art), n. 5, maggio 2011 (rivista d'arte dello Xinjiang), pp. 191-193. Poi anche in «artlinkart.com», mancano giorno e mese di pubblicazione, Shanghai 2016.

Una presenza spirituale

di Yi Ying

Non si può utilizzare l'espressione "ristrettezza di presenza" per descrivere i quadri di Wang Shuping, perché i suoi dipinti producono sempre una prima affascinante impressione in chi li guarda. Lei preferisce dipingere ragazze nella piena luce del sole, sotto cieli di un blu profondo riflessi nell'acqua in giorni senza vento. Lì, in piedi, ci sarà una ragazza affascinante, con un lieve trucco e il corpo nudo, che crea un'atmosfera di piacere e di pace. Nella maggior parte dei suoi quadri lo sfondo è stato eliminato, rimpiazzato da un colore bidimensionale pieno di associazioni e suggestioni. L'associazione nasce qui dal modo di essere delle figure. Allo stesso modo, le figure sono dipinte in modo ellittico, e i corpi sono bidimensionali, con leggere e poco accurate ombreggiature. Non ci sono colori forti nei quadri, eppure l'artista sa usare i colori complementari con abilità, costruendo lo stesso un'atmosfera di colori vividi. Volendo classificarli in termini di stile, i quadri di Wang Shuping dovrebbero rientrare tra il modernismo e la Pop Art. Il concetto di modernismo copre un ampio raggio, variando dal post-impressionismo alla scuola di Parigi. Il formalismo e la piattezza sono anch'essi caratteristiche della pittura modernista. Il problema dei quadri modernisti, derivante dal loro formalismo, è il perseguimento assiduo di forme che spesso si convertono in situazioni per creare forme per il mero amore della forma, degenerando in ultima analisi in un'insignificante ripetizione di schemi geometrici, mentre i sentimenti personali e le esperienze spirituali sono completamente coperti dagli schematismi stessi. Da questo punto di vista, i sentimenti forti che scorrono sotto la superficie rendono non-moderna la pittura di Wang Shuping. Quelle immagini e forme sembrano infatti nel suo caso sorgere dal profondo del cuore. Se io dunque affermo che Wang Shuping dipinge dalla propria coscienza, ovvero che sta descrivendo i propri sentimenti dando loro vita, è perché le figure nei suoi quadri originano completamente dalla sua autentica esperienza di vita. Naturalmente non è che lei stia registrando pedissequamente quelle esperienze di vita, piuttosto sta esprimendo i propri sentimenti e la propria coscienza. Cionondimeno, l'accurata trasmissione

dell'esperienza produce sulle figure una deformazione, dando luogo allo stile Pop Art dei suoi quadri.

Ciononostante, non credo che lei abbia perseguito la forma intenzionalmente: piuttosto dipinge con il sentimento. Non il sentimento della pittura, ma il sentimento della vita. Essendo in precedenza stata intrappolata nella carriera della moda, non ha mai voluto essere nuovamente intrappolata, questa volta nella pittura. Per usare le sue stesse parole, devi sentirti rilassata mentre stai dipingendo, come se non fossi tu ma un'altra persona a dipingere. Qui e ora il soggetto è assente. In altre parole, è come se vi fosse una mano intangibile che ha il controllo e lei diventa un registratore passivo sotto "il controllo di un'altra persona". Questa è un'idea fantasiosa, come se lei non potesse trovare sé stessa (ovvero il suo "ego") per conto proprio. Creazioni incoscienti possono darsi soltanto sotto la circostanza del non-ego. Wang Shuping non si è mai considerata una pittrice femminista, né ha mai seguito tematiche e temi femministi. Tuttavia, come dato di fatto, gli elementi sessuali giocano comunque un ruolo importante nella sua mente, caratterizzata dall'esclusione intenzionale della soggettività, dalla sottile percezione della vita e della memoria, insieme a forme uniche ed espressioni che da queste derivano. Indipendentemente da forme e immagini, Wang Shuoping ha continuato a dipingere sulla base dei propri sentimenti, che non sono semplici sentimenti legati alla pittura, ma piuttosto all'esperienza della vita. È quello che lei stessa ha definito evitare uno stile accademico e realistico e andare avanti alla ricerca di altre tecniche. Qui l'esperienza della vita non ha puntato all'osservazione e all'espressione della vita stessa, ma dell'esperienza della vita in quanto tale, e concretamente dell'ego che emerge e della memoria che è nel subconscio. Le forme di Wang Shuping sono uniche perché originano dalle sue esperienze personali, diciamo dunque dalla moda e dal costume. Eppure non ha mai duplicato queste esperienze e ha invece combinato i sentimenti con gli elementi della moda. Da parte sua, ella preferisce una sorta di pittura pacifica, come gli antichi ritratti cinesi di signore e i dipinti classici europei, in particolare quelli di Vermeer, affascinata evidentemente dalle qualità surrealistiche e trascendenti che ha ritrovato in quei generi di pittura. Ha cercato di fuggire dal chiasso del mondo della moda ma non dalle sue forme visive. In questo modo ha conservato le esperienze visuali contemporanee che si celano dietro il chiasso. Questo tipo di conservazione è

incosciente, ma ha più influenza delle tecniche apprese in accademia. Nella sua forma espressiva, i metodi principali sono i colori dipinti in modo piatto e la giustapposizione di pezzi di colore. La combinazione dei rapporti è volontaria, a differenza della segmentazione costruzionale dello spazio nei quadri modernisti, ereditata dal classicismo. Le sue forme emergono dalla memoria, soprattutto dalle esperienze del mondo della moda, che trasformano i suoi quadri da “quadreschi” in “iconici”. Lo stile iconico è stato indubbiamente la principale corrente nell’arte contemporanea cinese per più di un decennio⁶⁹. Ma oggi le esperienze delle immagini che riceviamo sono sempre più potenti, mentre le espressioni creative che ne emergono sono sempre più rare. La ragione è semplice. La “diversione” delle immagini non deriva più dall’esperienza e dai sentimenti diretti ma dall’imitazione di differenti stili. I pittori o imitano le icone di successo, o dipingono come icone per l’amore dell’icona stessa. Il valore dell’icona risiede nelle nuove espressioni visuali alle condizioni dettate dalla cultura contemporanea: non solo come risultato degli sviluppi dei linguaggi artistici nel presente, ma anche dei sentimenti personali derivanti direttamente dal panorama visuale circostante. Questi fattori sono esattamente incarnati nei quadri di Wang Shuping, pitture bidimensionali di grandi dimensioni senza colori o contrasti forti, ma con una certa bizzarra transizione verso i colori adiacenti, in modo tale che le sue espressioni presentino una varietà di sensazioni trasognate. Escludendo il fattore sessuale, che sembra più che altro l’emergere della memoria. I suoi quadri sono ovviamente parte dello sviluppo della sua vita, e non imitazioni, non diversione, anche senza un’attiva coscienza dell’esistenza delle immagini. Nell’arte contemporanea l’individualità e la differenza significano creazione. Le uniche originalità nelle forme di Wang Shupng risiedono assolutamente nell’insostituibilità delle sue esperienze personali.

Nei quadri di Wang Shuping le immagini sono probabilmente più importanti delle forme. In un certo modo le forme sono motivate dalle immagini. Le fonti delle sue immagini sono le modelle della moda, ma tutto ciò è reso incerto perché le figure non vestono abiti alla moda né fanno performance, magari si limitano a indossare bikini in luoghi e spazi non specificati. Proprio allo stesso modo delle sue forme, queste figure sono astratte, simili a memorie ombrose e visionali. Queste figure

69 L’autore si riferisce al movimento del Realismo Cinico (*Cynical Realism*), sigla coniata dal critico d’arte Li Xianting all’indomani della caduta del muro di Berlino.

dipinte bidimensionalmente sono create in una modalità rilassata. Le immagini sono duplicate e presentano integrità di stile. Una simile espressione delle figure non dipende soltanto dalla costruzione delle immagini stesse né solo da questioni vettoriali, è invece anche la rappresentazione dei bisogni interiori dell'artista. E questo per via della spiritualità nascosta dietro le immagini, che non è né l'espressione soggettiva della pittrice né l'oggettiva rappresentazione delle figure, puntando invece alla relazione tra oggetto e oggetto. Lo spirito depositato in quelle figure è in realtà il simbolo dello spirito in sé. Nella maggior parte dei suoi quadri il lucchetto su corpi delle modelle sembra essere un segno, è pieno di simbolismo e suggestione. Secondo la pittrice stessa, l'immagine dei lucchetti nasce da una coincidenza, senza speciale significato. Una volta in occasione di una sfilata uno degli sponsor aveva chiesto che le modelle indossassero temporaneamente dei costumi da bagno. Non c'era tempo per fare dei bottoni e si era deciso di utilizzare invece dei piccoli lucchetti che collegassero il reggiseno e la parte di sotto. All'inizio si era pensato che il risultato sarebbe stato orribile, e invece l'effetto finale fu sorprendentemente gustoso, apprezzato dalle stesse modelle. Ma ci sono così tante coincidenze nelle nostre vite, e apparentemente la scelta della pittrice ha un potenziale significato. Nei quadri di Wang Shuping l'ambiente delle figure è assolutamente chiuso, lo sfondo concavo indica uno spazio surrealistico, soltanto nel quale le persone possono ottenere una reale libertà, con quei corpi nudi, la mutua intimità, la persistente solitudine, la triste espressione degli occhi e la posizione di chi sta fumando, mentre nessuno sembra osservare. Non abbiamo mai ottenuto autentica libertà nelle nostre vite, proprio come quelle modelle, superficialmente vestite, mere portavoce di brand o di marche commerciali, senza identità, senza un autentico ego. Esse possono soltanto rivolgersi all'autentico sé stesso all'interno del mondo spirituale; ma anch'esso alla fine durerà poco, breve come le loro giovinezze. Può sembrare un po' astruso dirlo, ma è chiaro che noi non possiamo comprendere intuitivamente i quadri di Wang Shuping. Si può far derivare un tipo di linguaggio o di schema, ma le esperienze e la psicologia personali non possono essere duplicate. Lei è riuscita a riflettere la propria esperienza personale sotto le circostanze date dalla società dei consumi attraverso forme e immagini, e allo stesso tempo a fare un resoconto spirituale di un'unica moltitudine nelle stesse circostanze. Questo è anche

il valore della pittura contemporanea, nella quale gli schemi non sono una diversione bell'e pronta, nemmeno nel mondo della pubblicità. La forma ha senso soltanto quando è costruita sulle fondamenta di esperienze personali nel processo di vivere seguendo modelli. Quando Wang Shuping prese per la prima volta il pennello, subito le esperienze di vita fluirono nella sua mente. Il suo successo viene dall'esplorazione dell'accumulazione. E continuando a esplorare ella ha bisogno di tornare alla società, anche se è la società dei consumi dalla quale ha cercato con forza di evadere.

* 文 易英 (Yi Ying), 精神的蜗居——王淑平的画 (*Wang Shuping. Presenza spirituale*), in P. Feng, a cura di, *Wang Shuping*, cat. della mostra itinerante tenuta alla Enjoy Art Gallery di Beijing (*The World China | Power of Female*, dal 10 gennaio al 28 febbraio 2012) e al Duolun Museum of Modern Art di Shanghai (*Rebuilding the Peach Blossom Spring*, dal 14 luglio 2012 al 12 agosto 2012), *The World China | Power of Female*, Beijing Yachang Color Printing 2012, pp. 13-15. Poi anche, sempre con lo stesso titolo, in «artlinkart.com», mancano giorno e mese di pubblicazione, Shanghai 2016.

Il significato contemporaneo della pittura ad olio di Wang Shuping

Rebuilding the Peach Blossom Spring

di Peng Feng

Il significato contemporaneo della pittura ad olio di Wang Shuping

Non è strategia inusuale nel mondo dell'arte dotare i quadri di contemporaneità attraverso interventi nelle questioni attuali. Tuttavia, a differenza delle fotografie, i quadri restano sempre un po' indietro nella capacità di riflettere le questioni attuali. I quadri sono anche differenti dai personaggi. I loro commenti alle questioni attuali non sono mai sufficientemente accurati. Perciò è meglio dire che l'integrazione dei quadri nell'attualità tocca la loro posteriorità più che la loro contemporaneità.

E tuttavia i quadri di Wang Shuping fanno eccezione. Introducendo con abilità il tema del Summit del G20, i quadri di Wang Shuping hanno toccato il nervo della società contemporanea. Ci hanno indotti a raffreddare le nostre menti quando pensiamo alle questioni più importanti con cui si confronta l'umanità nel tempo presente.

La questione più importante che il mondo deve oggi affrontare è naturalmente la politica internazionale. Essa diventa sempre più importante in questi tempi di globalizzazione. La globalizzazione non ha soltanto accorciato le distanze tra i paesi, ha anche cambiato la natura di molte tematiche come l'ecologia, le risorse naturali, la potenza nucleare, la demografia, le crisi finanziarie, le malattie epidemiche e la sicurezza informatica. Tutti questi non sono più problemi di un singolo paese ma problemi mutui che l'intero globo si trova a dover affrontare. In questa situazione, sono emerse organizzazioni internazionali come il Summit G20, impegnate nella discussione delle questioni critiche del mondo.

È innegabile che il livello più alto di organizzazioni internazionali come il Summit G20 sia ancora dominato dagli uomini. Anche se ci sono state quattro donne tra i partecipanti al Summit G20 di Seul, si trattava soltanto di un quinto del totale dei membri. Inoltre questi leader donne avevano a differenti livelli caratteristiche

mascoline. Con la sensibilità che le deriva dall'essere artista donna, Wang Shuping ha individuato l'egemonia maschile nella politica internazionale contemporanea e i problemi che ne possono derivare. Così ha dato una spiegazione totalmente nuova del Summit del G20 dall'angolo visuale delle donne, che non soltanto ci permette di trovare l'altro lato del centro del potere contemporaneo della politica internazionale, ma ci permette anche di acquisire qualche nuovo elemento di conoscenza di alcune delle questioni internazionali più importanti.

A differenza della maggior parte degli artisti maschi che amano pensare ai problemi dalla prospettiva della documentazione e della ricorrenza, le riflessioni di Wang Shuping sul Summit del G20 vengono completamente da una prospettiva femminile. Con l'eccezione del materiale simbolico dei meeting, come i microfoni e i tavoli per le conferenze, il pubblico non può vedere nessuna traccia del Summit del G20. I leader di tutti i paesi sono sostituiti da figure femminili affascinanti e altamente omogeneizzate. Sebbene le loro posture ed espressioni facciali siano lievemente differenti, esse fanno pensare al pubblico che stiano indossando tutte la stessa generica maschera. Con lo sfondo molto semplificato e astratto, l'intera scena ci dà una sensazione tipicamente surrealista. L'uso di scene surrealiste piene di colori ricreativi in luogo di un serio e realistico evento è una particolare conversione determinata dall'angolo visuale femminile. Questo genere di conversione porta a una serie di reazioni e modifica l'originale visione delle questioni ben oltre la possibilità di un riconoscimento.

In primo luogo, è la trasformazione fashion delle questioni politiche. Dalla fine della guerra fredda, i conflitti su scala mondiale sono quasi collassati. I conflitti politici si sono evoluti in nude relazioni di interessi economici. Parallelamente alla transizione verso un'economia estetica nell'ambito dell'economia globale, gli schemi di produzione e consumo oggi sono cambiati sostanzialmente. La produzione e il consumo oggi non guardano più alle necessità, bensì ai desideri. Le necessità sono limitate e possono essere soddisfatte con certezza. Per esempio, le persone mangiano quando hanno fame e smettono quando sono sazie. Ma i desideri sono illimitati e il loro soddisfacimento è incerto. Per esempio, il desiderio di bellezza non può essere mai soddisfatto perché le persone vogliono sempre essere più belle di quanto siano già state. Tra tutti i desideri, ve n'è uno che sta divenendo sempre più notevole, ed è

la freschezza, l'essere alla moda con freschezza. La produzione e il consumo economico di oggi sono stati in grande misura resi *fashionable*. Il risultato, come avviene ad esempio per gli abiti alla moda, o nel campo della produzione di oggetti minuscoli come i telefoni cellulari o molto grandi come le automobili o le proprietà immobiliari, è che vengono introdotti sempre costantemente nuovi stili per soddisfare il desiderio dei consumatori di sentirsi alla moda e unici. Per adattarsi alla nuova economia globale *fashionable*, anche la politica internazionale rivela alcuni tratti di fashion. Questi tratti possono essere visti nei nuovi argomenti che vengono proposti ad ogni stagione dell'anno, allo stesso modo in cui nuovi stili di abiti diventano di moda ad ogni nuova stagione o nel corso di ogni nuovo anno. I nuovi stili di moda non sono sempre necessariamente migliori dei vecchi stili di moda, ma in quanto novità sono sufficienti ad attrarre l'attenzione. Allo stesso modo, non è detto che le nuove tematiche siano sempre più importanti delle precedenti, ma in quanto novità sono sufficienti ad attrarre l'attenzione. I tratti della *fashionizzazione* della politica e dell'economia globali sono evidenti in modo speciale nell'emergente Summit del G20. Con la sua sensibilità femminile, Wang Shuping ha afferrato la nuova tendenza della politica e dell'economia globali e ha espresso la propria comprensione di quei fenomeni trasformando il Summit del G20. Di fatto, la *fashionizzazione della politica* e dell'economia globali è l'evoluzione dell'essere umano da una società patriarcale a una società matriarcale. Sebbene Wang Shuping non abbia preso misure estreme di resistenza come fanno invece altre artiste femministe, i suoi lavori sull'evoluzione del Summit del G20 possono essere visti come l'espressione più potente ad oggi della femminizzazione dell'essere umano.

In secondo luogo, la gamificazione⁷⁰ delle relazioni politiche. In corrispondenza con la *fashionizzazione della politica* e dell'economia globali, le relazioni politiche sono state *gamificate*, trasformate in *games*, in giochi. Fin dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, sebbene vi siano ancora state guerre anche su grande scala in certe regioni, le guerre su scala mondiale sembrano essere venute meno. Fin da allora, perciò, le relazioni militari e ideologiche nella politica si sono indebolite e trasformate in relazioni che ricordano i giochi. Per affrontare sia le questioni domestiche che quelle internazionali, i politici di tutti i paesi mettono in atto varie

70 La *gamification* è una metodologia di insegnamento che usa il gioco per favorire il coinvolgimento emotivo.

strategie politiche, dando vita in questo modo a diversi tipi di relazioni sul modello dei giochi. Il Summit del G20 al giorno d'oggi è un gigantesco gioco tra i leader delle grandi potenze. I quadri ad olio di Wang Shuping rivelano le caratteristiche di questa gamificazione della politica internazionale di oggi. Queste caratteristiche non solo possono essere viste dal modo in cui i leader sono rimpiazzati nei suoi quadri da donne che simboleggiano i differenti personaggi dei giochi, ma anche dalle posture e dalle espressioni facciali standardizzate. L'espressione omogeneizzata espone in gran misura le caratteristiche dei giochi. Le differenze significative tra giochi e realtà sono la falsità e la favolosità dei giochi stessi. Le figure omogeneizzate nei quadri di Wang Shuping raffigurano perciò le caratteristiche di gamificazione nelle relazioni politiche attuali.

Torniamo adesso ad analizzare che tipo di mondo abbia creato per noi Wang Shuping. È un mondo che ha femminilizzato il potere o un mondo che ha dato potere alle donne? Comunque sia, entrambi i punti di vista possono essere sostenuti alla luce di questi quadri. Ma quello che voglio dire è che dai quadri potremmo trarre l'idea di un mondo fatto di donne affascinanti ed eleganti, se ignorassimo la parte razionale dell'analisi. Nonostante le figure nei quadri di Wang Shuping siano omogeneizzate e abbiano una sorta di esistenza astratta, i colori e i tratti del suo disegno sono pieni di densità emozionale. L'integrazione di questi due aspetti crea un'atmosfera di pura emozionalità. È la tipica impressione che le donne producono in noi. È come un mondo in primavera nel quale i boccioli di pesca fanno sì che le persone si sentano belle e pulite. Qualche volta tutto ciò è mescolato con malinconia, sconsolazione e freddezza. Forse ciò avviene per via della freschezza dell'aria di primavera oppure per la preoccupazione dinanzi alla transitorietà della bellezza. Ciononostante, dalla mia prospettiva, vorrei piuttosto dare a tutto ciò una derivazione spirituale, come il Giardino delle Pesche dipinto dagli antichi studiosi e artisti cinesi.

Nel mondo concreto oggi pieno di desideri, di vanità e di lotta di potere, quanto ci piacerebbe che vi fosse un mondo puro nel quale rilassare le nostre menti. È ormai divenuto impossibile per noi ritrovare il pastorale Giardino delle Pesche del tempo di Tao Yuanming (Utopia Cinese). Forse oggi il Giardino delle Pesche può essere trovato soltanto nell'innocente mondo femminile. Per questa ragione, Yi Ying ha

visto la presenza dello spirito emergere dai quadri di Wang Shuping. Io spero che questa presenza dello spirito non si riferisca al mondo personale di Wang Shuping ma all'approccio spirituale generale di chiunque, ai giorni nostri. La speranza è che il pubblico possa trovare la destinazione dello spirito emergere dai quadri di Wang Shuping.

Molte persone guardano a Wang Shuping come a un'artista femminista perché la si vede di solito difendere i diritti delle donne rimpiazzando i leader maschi con immagini femminili. Ma comparati con quelli delle artiste femministe occidentali, i lavori di Wang Shuping sono più l'espressione di emozioni personali che l'espressione di un'ideologia. In contrasto con le artiste femministe che arrivano all'estremismo nell'esprimere la propria ideologia femminista, Wang Shuping è più vicina alla natura del mondo femminile. Forse è proprio come ciò che aveva detto il maestro Chan Qingyuan Weixin. «Appena prima di praticare la meditazione zen, trent'anni fa, io vedevo le montagne come montagne e i fiumi come fiumi. In seguito, ho appreso una certa conoscenza e ho cominciato a trovare le porte della verità, e così le montagne che vedevo non erano più montagne e i fiumi non erano più fiumi. Ora, andando oltre l'esperienza emozionale e la conoscenza logica, le montagne che vedo sono tornate ad essere montagne e i fiumi ad essere fiumi». L'arte femminista ritorna alla sua pace originaria dopo aver affrontato sfide estreme. I quadri di Wang Shuping hanno rivelato alcuni dei sintomi dell'arte femminista giusto dopo il ritorno.

Rebuilding the Peach Blossom Spring

Presentando abilmente il vertice del G20, le opere di Wang Shuping al Museo d'Arte Moderna Duolun di Shanghai hanno toccato i nervi della società contemporanea, costringendoci a calmarci e a pensare alle principali questioni che l'umanità deve affrontare attualmente.

La tendenza della politica e dell'economia globale è particolarmente evidente nell'emergente vertice del G20. Wang Shuping ha utilizzato la sensibilità di una donna per cogliere le nuove tendenze attuali nella politica e nell'economia globale e ha espresso la sua comprensione di questa nuova tendenza attraverso la trasformazione del vertice del G20. In effetti, l'economia politica globale alla moda

è in realtà l'evoluzione dell'intera razza umana da una centrata sul maschio a una centrata sulla donna. Sebbene Wang Shuping non abbia adottato una forma estrema di resistenza come la maggior parte delle artiste femministe, si può dire che la sua trasformazione del vertice del G20 sia l'espressione più potente della svolta femminile dell'intera razza umana fino ad oggi.

Che tipo di mondo ha creato per noi Wang Shuping? Un mondo che femminilizza il potere? Oppure le donne daranno potere al mondo? Molte persone considerano Wang Shuping un'artista femminista perché il suo uso di immagini femminili per sostituire i leader maschili può essere facilmente visto come una difesa dei diritti delle donne. Tuttavia, rispetto agli artisti femministi occidentali, le opere di Wang Shuping sono più simili a espressioni di emozioni personali. piuttosto che espressione di ideologia. Rispetto al tipo di artiste femministe che vanno agli estremi per esprimere l'ideologia femminista, l'arte di Wang Shuping è più vicina alla vera natura del mondo femminile. L'arte femminista, dopo aver vissuto un'estrema provocazione, è ora tornata alla sua tranquillità originaria. I dipinti di Wang Shuping riflettono alcuni sintomi di quest'arte femminista post-ritorno.

* 文 彭锋 (Peng Feng), 重建桃花源——王淑平艺术的当代意义 (*The Reconstruction of the Peach Garden. The Contemporary Significance of Wang Shuping's Oil Painting*), in P. Feng, a cura di, *Wang Shuping*, cat. della mostra itinerante tenuta alla Enjoy Art Gallery di Beijing (*The World China | Power of Female*, dal 10 gennaio al 28 febbraio 2012) e al Duolun Museum of Modern Art di Shanghai (*Rebuilding the Peach Blossom Spring*, dal 14 luglio 2012 al 12 agosto 2012), *The World China | Power of Female*, Beijing Yachang Color Printing 2012, pp. , pp. 7-9. Poi anche in «artlinkart.com», 5 gennaio 2012, Shanghai 2012.

Femminismo in Cina

Utopia – mostra d'arte contemporanea itinerante di Wang Shuping

di Bai Jafeng

È complesso spiegare perché la Cina, nei termini dell'accademia occidentale, abbia così poche artiste femministe. Come tutti sanno, il femminismo occidentale è sorto negli anni Cinquanta-Sessanta dello scorso secolo, operando come un movimento per i diritti sociali volto a far ottenere alle donne una completa eguaglianza rispetto agli uomini. Ci sono due questioni di fondo: in primo luogo, la Seconda Guerra Mondiale, come evento bellico globale che mobilitò le energie e risorse di un'intera società, spinse gli uomini nei campi di battaglia e allontanò anche le donne dalle famiglie. Un gran numero di donne entrò nelle officine e prese parte al lavoro di produzione sociale, cambiando così il proprio status da quello iniziale di donna di casa. Il secondo luogo, l'incipiente movimento di sinistra dopo la Seconda Guerra Mondiale offrì alle femministe l'armamentario spirituale e costruì un'ideologia contrattante e conflittiva per trasformare la struttura sociale occidentale. In Cina, invece, la liberazione delle donne cominciò con il Movimento della Nuova Cultura⁷¹ e ha lo stesso criterio e valore di giudizio dell'illuminismo. Ma dopo la fondazione del PRC ogni strato sociale raggiunse il più alto grado di riforma dell'identità sociale delle donne richiesto dallo sviluppo dell'ideologia e della società. Dopo gli anni Cinquanta, le donne misero piede in quasi ogni settore, e lo slogan *Le donne sostengono metà del cielo*⁷² divenne una sorta di punto fermo ufficiale in forma artistica. Così i diritti per i quali i movimenti femministi lottavano (specialmente

71 Z. Hongtao, *Prospettive della cultura cinese nel contesto contemporaneo*, in «Urbana University Journal Euntes Docete», LXV/1, 2013, p. 71: «Il Movimento della nuova cultura si diffuse in Cina agli inizi del XX secolo. Gli intellettuali cinesi speravano di salvare la Cina attraverso la riforma della cultura tradizionale, con particolare attenzione al confucianesimo. Dopo la Grande rivoluzione culturale di Mao Zedong, la “buona” cultura tradizionale cinese è stata considerata dai Leader e dagli studiosi cinesi un tesoro spirituale sul quale edificare una società armoniosa per elevare il mondo spirituale del popolo cinese; nell'era della globalizzazione essa è diventata il modello e il logo dello stato cinese laddove i concetti etici sono utili all'edificazione di una morale globale».

72 Si tratta di un antico proverbio cinese riattualizzato da Mao Zedong che nella sua politica ha sempre valorizzato il ruolo della donna nella società cinese tant'è che in un suo discorso si schiera chiaramente con le donne: «dietro la loro pseudo fragilità si celano doti di intelligenza, consapevolezza, acume, ruolo primario familiare, responsabilità e risolutezza».

rappresentati dal suffragio nei paesi occidentali) vennero conquistati in Cina direttamente dai movimenti sociali dall'alto verso il basso. Facciamo un esempio tipico: negli anni Ottanta, la Federazione delle donne cinesi emanò addirittura un documento per chiedere la sospensione di attività come quelle delle modelle oppure i concorsi di bellezza, con la motivazione che quegli eventi «consideravano uno sguardo selettivo, per quanto riguarda i concorsi, e davano più importanza alla bellezza fisica invece di quella interiore, risultando così discriminatori verso le donne». Questioni di fondo come questa mossero le artiste femministe cinesi ad afferrare immediatamente la coscienza di genere delle donne, l'autoconsapevolezza e l'identità, e pertanto essere sono più propense a parlare del femminile nell'arte che del femminismo liberale, e men che mai del femminismo radicale.

In questo senso Wang Shuping è una rara eccezione. Fin dall'inizio ella sua creazione artistica ella ha mostrato precisamente un intenso interesse e attenzione ai motivi del femminile. Le opere da lei esposte hanno un tocco di "sessualità umana" ma prediligono colori piani piuttosto che tratti di sensualità e piacere. Gli occhi colorati di bianco alludono all'assenza di spirito, in alcuni casi al rifiuto dell'autoconsapevolezza e a una certa tendenza a percepirsi come bambole. In questo senso, non importa quale titolo o tematica sia data al lavoro, o quanto private, intime, vivide siano le scene, esse in ogni caso rivelano le donne, anche mostrando la loro assenza. Pennellate piatte e occhi vitrei suggeriscono l'identità dell'*essere altro* nel quale le donne vengono viste, e la perdita dell'autonarrazione. Alle donne veniva chiesto da parte degli uomini di essere attraenti possedendo il fascino dell'*altro sesso* mentre veniva loro chiesto altresì di accettare i canoni della morale sociale e perciò di trattenere il proprio desiderio, cosicché la distanza tra le diverse forme di tolleranza sociale verso il desiderio maschile e quello femminile sembrava allargarsi. Nelle serie di opere prodotte verso il 2008 da Wang, i lucchetti rossi sui bikini delle donne mostravano chiaramente questi concetti. Insomma, la forte consapevolezza e la tagliente indagine sul genere e sui problemi ad esso connessi ha percorso tutta la produzione di Wang.

Cionondimeno, questi concetti non bastavano ancora a distinguere Wang Shuping da altre artiste femministe, almeno fino alla serie dedicata al Summit del G20. La serie sul Summit del G20 non significava che le sue preoccupazioni si fossero rivolte

verso la grande narrazione sociale o che avesse cominciato a preoccuparsi del destino delle donne in un ampio campo visuale, perché quest'ultimo continua ad essere visto dalla prospettiva maschile. In effetti queste opere non ruppero la continuità di stile e di tecnica, cambiando semplicemente la scena, collocata adesso nel contesto di una fittizia conferenza. È ben noto come la politica sia governata dagli uomini, e se anche appare una donna, a lei viene richiesto di essere come una "dama di ferro". Lo sguardo sulla vita privata delle donne in politica e sul loro tatto senza compromessi spesso si mescolava nella descrizione letteraria, e una volta che l'identità della donna politica vien esposta, la sua femminilità vien immediatamente dissipata. Coì, dalla convenzione di una retorica positiva, la descrizione delle relazioni tra il femminile e la politica dovrebbe diventare via via più consueta e vivida, restituendo alle donne politiche il loro stato originario. Ma quella di Wang Shuping è una retorica inversa, in quanto rimpiazza tutti i leader che partecipano al meeting proprio con quelle stesse figure femminili dagli occhi sbiancati. La scena della conferenza è semplice ed è come un'area trasognata, e le partecipanti donne sussurrano, stordite, con la mente assente o istupidite. Wang Shuping non ha cercato di ridefinire la relazione tra le donne e la politica, ma di spiegare la politica stessa da un'angolatura femminile. Non ha indagato sul diritto delle donne di prender parte alla politica, ma di chiarire la serietà dei politici o smontare le "figure politiche" attestate e le "immagini politiche" dalla prospettiva delle donne. Quelle figure femminili continuano perciò a mostrare i loro occhi sbiancati e la loro anestesia mentale, come sempre. Tuttavia non è più soltanto la suggestione dell'assenza delle donne, ma anche le allusioni agli assenti che erano stati rappresentati nei consessi di poter e nelle lotte politiche. Quando vediamo le opere di Wang Shuping da una prospettiva femminista, il senso della rottura risiede non solo nel concetto "il femminile esiste" nella politica e nella società, ma anche nella "voce femminile" e nella "prospettiva femminile" nella vita politica e sociale, e credere a questa voce e a questa prospettiva può essere supplemento e correzione alla voce inizialmente accentratrice.

In questo senso, l'opera di Wang Shuping può esser vista come una creazione femminista con caratteristiche proprie cinesi, una variante artistica che dissipa parole antagonistiche.

* Bai Jafeng (白 家 峰), *Feminism In China. The Utopia-Wang Shuping Contemporary Art Exhibition Tour* (王淑萍－女性主義藝術誕生於中國), in P. Feng, a cura di, *Wang Shuping*, cat. della mostra itinerante tenuta alla Enjoy Art Gallery di Beijing (*The World China | Power of Female*, dal 10 gennaio al 28 febbraio 2012) e al Duolun Museum of Modern Art di Shanghai (*Rebuilding the Peach Blossom Spring*, dal 14 luglio 2012 al 12 agosto 2012), *The World China | Power of Female*, Beijing Yachang Color Printing 2012, pp. 24-25. (Il testo è stato tradotto dall'inglese all'italiano). Ripubblicato in «sohu.com», 22 aprile 2019.

Wang Shuping. Un dialogo con l'artista femminista cinese

a cura di Artron Art Network (dell'Artron Art Center di Shenzhen)

Nata nel febbraio 1966, Wang Shuping si è laureata presso il Dipartimento di Pittura a Olio dell'Accademia di Belle Arti di Guangzhou. Dal 2002 al 2003, alcune sue opere come *Xun* e *Xiao Fang* sono state esposte al Museo d'Arte dell'Accademia di Belle Arti di Guangzhou e nel 2004 *Il vento sotto la luna* è stato presentato al Museo d'Arte di Guangdong. Nel 2006 si è tenuta a Parigi la mostra personale di *Wang Shuping. La tentazione dell'Est* e nello stesso anno si è tenuto un progetto di soli disegni e schizzi alla Daqian Gallery di Guangzhou. Nel 2012, a Pechino e Shanghai, le è stata organizzata la mostra itinerante *Peach Blossom Spring*.

1. Prime esperienze artistiche

Artron Art Network | Come vedi il rapporto tra arte e vita?

Wang Shuping | L'arte e la vita sono strettamente connesse. Le esperienze della vita, gli alti e bassi che incontriamo, l'angoscia interiore tra amore e odio, i giudizi di valore ingenui, in molti casi errati, che diamo in gioventù e tante altre cose che contraddistinguono il nostro vivere quotidiano, possono far riflettere, possono far risvegliare dal sonno della ragione e di sicuro con gli anni diventano ricchezza preziosa, nutrimento per l'arte. Per questo io sono personalmente molto grata alla vita.

AAN | Come sei entrata in contatto con l'arte? Hai qualche ricordo particolare d'infanzia?

WS | Devo dire che si è trattato di puro amore, e questo puro amore mi ha fatto appassionare alla pittura. Quando ero bambina, sono stata influenzata da mio padre che mi insegnava l'opera e la storia cinese. Disegnavo sul mio quaderno tutto quello che vedevo e che mi piaceva. Ho poi iniziato ufficialmente a dipingere dopo essere entrata nella scuola superiore affiliata all'Accademia di Belle Arti di Guangzhou.

AAN | Gli ideali che perseguivi da ragazza sono rimasti invariati o nel tempo ci sono stati sviluppi, evoluzioni, magari anche ripensamenti?

WS | Il mio ideale artistico era molto semplice, forse anche schietto: mi ero prefissa di dipingere bene, di padroneggiare le tecniche e i materiali. Ora, a distanza di tempo, presto più attenzione al pensiero, alla riflessione, e sono più concentrata sulle immagini, sulla dilatazione di senso che queste possono offrire. È oggi mio desiderio dipingere, costruire una mia linea pittorica ben precisa e riconoscibile, partecipare a mostre collettive e organizzare buone personali.

AAN | Ci racconteresti dei tuoi interessi del passato e di oggi?

WS | All'inizio della mia carriera ho cercato dei maestri e li ho trovati in artisti classici come Vermeer o Rembrandt. Questo anche perché ero molto concentrata sulla pittura ad olio. Successivamente, mi sono poi interessata all'arte contemporanea e naturalmente agli elementi grammaticali della moda. Le esperienze lavorative che ho maturato in passato alla Fiera di Canton, a Guangzhou, mi forniscono oggi una visione del mondo davvero particolare e mi permettono di vedere le cose da una prospettiva multiforme che arricchisce continuamente le mie emozioni.

AAN | Ci sono persone o cose che hanno avuto un'influenza importante su di te e che poi sono diventate anche centrali nel tuo processo creativo?

WS | Quando ero al liceo desideravo capire cosa fosse l'amore e quindi sono andata in giro per librerie a cercare dei libri che potessero raccontarmi vere storie d'amore da studiare. *La signora Simpson*⁷³ e la poetessa cinese Zhuo Wenjun sono diventate subito i miei idoli. Questa è stata la mia prima ricerca sulle donne. Successivamente ho iniziato a mettere in discussione la conoscenza dei libri, cosa che mi ha permesso di creare più liberamente, e completamente dal mio cuore.

La consapevolezza dell'ingenuità e gli errori della mia giovinezza sono diventati la mia preziosa ricchezza creativa.

AAN | Come risolvi gli eventuali problemi tecnici che riscontri quando realizzi un'opera o un progetto?

WS | I problemi tecnici non sono grandi, vado avanti passo dopo passo finché non trovo la risoluzione più soddisfacente. I miei primi progetti sono andati relativamente bene, mentre per la recente serie dei vertici del G20 sono costantemente alla ricerca di nuove scoperte e di nuovi stimoli.

73 Cfr. la n. 5 di questa Antologia Critica.

2. Indipendenza e affari

AAN | Come vedi l'indipendenza degli artisti?

WS | L'indipendenza è molto importante per gli artisti. Gli artisti dovrebbero avere personalità, prospettiva, giudizio di valore, pensiero ed espressione linguistica assolutamente indipendenti, lontane da qualsiasi logica e da qualsiasi controllo.

AAN | E invece il rapporto tra creazione artistica e impresa?

WS | Personalmente non penso molto ai fattori commerciali, voglio solo dipingere buone opere. Le questioni commerciali dovrebbero essere gestite dalle istituzioni museali e dalle gallerie d'arte. Tuttavia, è comprensibile che gli artisti vogliano sopravvivere e sviluppare la propria carriera artistica seguendo anche la linea dei vantaggi commerciali.

AAN | Quali sono i tuoi prossimi progetti creativi?

WS | Di sicuro continuare la ricerca sulla donna e sul femminismo, poi lavorare e studiare costantemente la pittura, infine lasciare che la natura faccia il suo corso.

AAN | Grazie, Wang Shuping, per aver accettato la nostra intervista!

* 艺术家, a cura di, 中国女权主义艺术家王淑平 (*Wang Shuping. Un dialogo con l'artista femminista cinese*), in «雅昌艺术网», 09 settembre 2012 (ora anche in «m-news.artron.net»).

Dieci artiste dell'arte contemporanea in Cina. Xiao Lu, Yan Yinhong, Li Xinmo, Cao Yu, Wu Xixia, Tong Wenmin, Zhou Wenjing, He Chengyao, Lu Feifei, Wang Shuping

di Parla della vita (pseudonimo)

Questo articolo centra l'attenzione su dieci artiste dell'arte contemporanea cinese per analizzare gli sviluppi della performance nella storia dell'arte contemporanea nel nostro paese.

10. Wang Shuping

L'azione performativa Planet G20 Summit di Wang Shuping prende in prestito l'iconico discorso internazionale del G20 Summit e trasforma un vertice di 20 paesi che discutono dal 2008 su argomenti politico-economici mondiali, in un progetto interamente al femminile, con 20 modelle sedute, ognuna della quali prende il posto dei vari governanti e rappresentanti dei paesi membri. Si tratta di una performance che ha a che fare con la resistenza delle donne e con l'importanza di evidenziare la forza della donna nell'ambito dei programmi politici, da cui sono spesso cancellate o emarginate. Ma è anche un progetto in cui la donna è vista come un essere forte, proiettato al maschile, per cancellare la stessa femminilità: cosa spesso voluta dal potere politico che ammette la donna ma soltanto se questa perde il fascino della femminilità.

Le artiste cinesi come Wang Shuping muovono dal corpo per mostrare l'ampiezza di interessi, non solo per riscattare la donna e per evidenziare una forma di reale uguaglianza, ma anche per creare integrazione sociale. Nelle loro performance possiamo vedere che quando il corpo è inteso come oggetto immaginario, è correlato a scene storiche o realistiche e costituisce la spazialità, l'integrità e l'intenzionalità: si tratta di un corpo che si fa cassa critica e diviene l'atto di forza mediante il quale sfidare la macro-politica del potere. La performance delle artiste cinesi è infatti sempre legata a un potere politico del corpo che stabilisce delle resistenze, che mette in discussione il sistema e che pone come centro la soggettività del discorso, l'apertura e l'espansione continua della dimensione politica del corpo, inteso anche come corpo socializzato, come corpo incarnato, come corpo che incorpora in sé il

pensiero dell'artista per proiettarlo nell'ambito della società, spesso con un atto di accusa. Attraverso le narrazioni fisiche, sociali e autobiografiche, le artiste cinesi non solo hanno stabilito un meccanismo di riflessione culturale, ma sono anche diventate parte integrante nell'ecologia politica dell'arte cinese contemporanea.

* 侃见生活 (Parla della vita, pseudonimo), 中国当代艺术的十位女行为艺术家（肖鲁、严隐鸿、李心沫、曹雨、吴析夏、童文敏、周雯静、何成瑶、鲁飞飞、王淑平）(*Dieci artiste dell'arte contemporanea in Cina. Xiao Lu, Yan Yinhong, Li Xinmo, Cao Yu, Wu Xixia, Tong Wenmin, Zhou Wenjing, He Chengyao, Lu Feifei, Wang Shuping*), in «baijiahao.baidu.com», Chongqing, 22/12/2022.

Il colore dell'abbigliamento non è influenzato dall'età

di Wang Shuping

Spesso si sente qualche persona anziana rimpiangere il suo amore per i colori vivaci (per il rosa, il rosso o il verde) perché essendo ormai in età avanzata è costretta a indossare indumenti di colori più succinti e neutri per paura che gli sguardi altrui possano essere derisori. In realtà, il colore in sé non ha nessuna etichetta di età e mostra sempre il proprio fascino, purché il design dell'abbigliamento sia appropriato e l'abbinamento degli accessori sia buono.

La realtà dimostra che lo stesso colore utilizzato per diversi indumenti può ottenere effetti completamente differenti. Il nero, il grigio e il marrone possono essere utilizzati per creare abiti per anziani, giovani adulti o persino per bambini: non è questo che conta. Un abito ben fatto, ad esempio, di colore nero e grigio con decorazioni di piccoli conigli bianchi, indossato da una bambina, esprime sia vivacità che innocenza, oltre a un senso di nobiltà.

Un vestito svasato di colore rosa, indossato da una ragazza, sembra puro e delicato. Se al rosa si aggiunge un po' di colore neutro, diventa più sobrio. Se poi questi stessi colori vengono utilizzati per un abito sartoriale elegante e raffinato da lavoro, magari per una donna in carriera, ecco che la caratteristica del colore cambia immediatamente. Quest'ultimo abito, indossato da una donna di mezz'età, donerà un aspetto di matura, ma con un tocco di vivacità giovanile, mostrando qualcosa di altamente affascinante.

Nei paesi occidentali, i giovani indossano abiti casual, comodi e dai colori neutri, dà una sensazione di bellezza naturale e di giovinezza. Invece, le persone più anziane tendono a indossare abiti molto vivaci, perché hanno una profonda consapevolezza delle esperienze vissute e i colori che usano, anche quando sono biricchini, sono riflesso meraviglioso della fugacità del tempo e della gioventù. Le donne iniziano a cercare disperatamente di recuperare e trattenere i momenti meravigliosi della vita, integrando il tutto con colori vivaci. Così facendo, riescono a essere allo stesso tempo mature, raffinate ed eleganti, senza rinunciare alla vivacità e alla bellezza giovanile, un tipo di bellezza che lascia un ricordo duraturo.

Quando si sceglie l'abbigliamento è sufficiente avere un'idea chiara del proprio stile e della propria personalità: dunque non è necessario preoccuparsi troppo dei colori.

* Wang Shuping, 服装色彩没有年龄之分 (*Il colore dell'abbigliamento non è influenzato dall'età*), in «广州日报» («Guangzhou Daily»), sabato 30 gennaio 1998, p. 19.

Cultura, arte e pensiero femminista

di Wang Shuping

Il sole e la luna ruotano da tempi immemori nello spazio siderale, e la terra, come sappiamo, in questo nostro sistema straordinariamente equilibrato, ha una storia di circa 4,6 miliardi di anni. Da quando gli esseri umani hanno cominciato a documentare la loro storia del mondo, ovvero da circa 6mila anni, non hanno fatto altro che costruire una cultura patriarcale, e questo lo si denota anche nella storia dell'arte, nella storia delle idee e in alcune linee mitologiche dove la comprensione del mondo da parte dell'umanità era alquanto semplice e piena di immaginazione.

La storia dell'arte e delle idee umane hanno attraversato, mi pare, tre periodi, con trasformazioni estetiche e con scoperte cognitive ben precise. Direi quasi tre svolte rivoluzionarie che hanno dato vita a tre principali tendenze culturali e artistiche della nostra civiltà.

1. La prima svolta artistica e culturale è stata quella della nascita della società primitiva, con le leggende di Fuxi (伏羲) e Nüwa (女媧)⁷⁴ che avrebbero creato sia il mondo sia gli esseri umani e avrebbero contribuito allo sviluppo culturale dell'umanità. Dopo essere stati individuati come fratello e sorella, sotto indicazione (istruzione) dell'imperatore queste due antiche divinità divennero tutt'a un tratto, marito e moglie.

Fuxi aprì il mondo con un disegno che, basandosi sulla rotazione del sole e della luna, formulò la carta del Tai Chi Bagua e dunque la teoria del ciclo di yin e yang nel mondo e i cambiamenti del Bagua. Scoprì il fuoco e insegnò agli esseri umani a costruire reti per la pesca.

La dea Nuwa plasmò invece dall'argilla gli esseri umani a sua immagine e somiglianza, creando contemporaneamente sia uomini e che donne. Unì, inoltre il

⁷⁴ Fuxi e Nüwa sono due importanti divinità nella mitologia cinese. Secondo la leggenda Fuxi era un eroe preistorico, autore della fondazione della civiltà e della cultura cinese; Nüwa invece era una dea ancora più antica e a suo modo più complessa. All'origine erano figure distinte, che furono accomunate a partire dalla dinastia Han. O quanto meno così conferma l'archeologia specialmente nei complessi tombali. Figure indipendenti nei testi antichi, Fuxi e Nüwa diventano dunque una coppia nell'iconografia delle tombe Han. Tuttavia questa relazione è ignorata nei contemporanei testi scritti, dove restano ancora figure indipendenti, mentre i due personaggi tendono ad essere progressivamente storicizzati.

cielo e la terra e stabili le leggi del matrimonio: i parenti stretti degli esseri umani non possono sposarsi, disse e decretò un sistema monogamo per mantenere integra l'uguaglianza umana. Stabili, inoltre, che agli esseri umani era proibito usare i metodi del diavolo nel perseguire l'amore e il matrimonio, come complotti, inganni, creazione di illusioni, bugie, stregoneria, magia, rapina, violenza o stupro.

Fuxi e Nuwa hanno usato la propria vita matrimoniale come esempio per l'umanità, lasciando che il popolo cinese continuasse a vivere e a riprodursi con onestà e felicità.

Si dice, inoltre, che la dea Nuwa abbia creato pietre colorate per riparare il cielo, per proteggere la casa di ogni famiglia umana e proteggere la casa comune dell'umanità. Lasciò che il sole, la luna e il vento entrino in ogni casa umana, ma bandì l'ingresso ai flagelli, alle guerre, alla violenza e ai saccheggi! Benedì così il Paese!

Durante il periodo sasanide, lo zoroastrismo, in Persia, enfatizzava l'integrità e l'onestà opponendosi all'ascetismo e al celibato. La grafica dei miti e delle leggende nell'area dell'attuale Turchia ha dato poi vita a una delle prime forme religiose.

Da noi la teoria taoista enfatizza l'unità della natura e dell'uomo, immaginando e spiegando vari comportamenti dell'universo, del cielo, di Dio, degli dei, della vita umana, delle anime, dei fantasmi e dei diavoli. Sakyamuni nei suoi insegnamenti ha dato la via della reincarnazione di causa ed effetto mostrando i sei sentieri della reincarnazione e ponendo le basi su un primo protezionismo animale da parte dell'umanità. Opponetevi alla violenza, agli spargimenti di sangue, ai massacri e agli omicidi è stata la sua lezione.

Anche la dottrina islamica ha sottolineato l'uguaglianza di tutti gli uomini: ogni uomo deve vivere in una fila di case e a ogni uomo deve essere assegnato un cammello. Ormai è detto che ogni uomo gode di comodi trasporti pubblici.

Il Dio della cristianità ha, poi, un grande amore per l'umanità ed è molto premuroso, caloroso, amichevole. Insegna e guida l'umanità verso la luce, verso la saggezza, verso l'uguaglianza e la gioia. Anche lui consente all'umanità di gioire e di raggiungere l'amore coniugale, un amore monogamo, che è quello di una sana vita coniugale. Il Dio cristiano dice che se una donna giovane e bella ha solo un bell'aspetto senza saggezza, gentilezza, diligenza e gentilezza, è come un maiale con la testa piena di fiori e orecchini d'oro! Gesù disse che al cielo non piacciono i ricchi

che sono ricchi di abiti umani, solo l'inferno del diavolo raccoglie le cattiverie umane. «Quanto è difficile, per quelli che possiedono ricchezze, entrare nel regno di Dio!» leggiamo nel Vangelo di Matteo. «Figli, quanto è difficile entrare nel regno di Dio! È più facile che un cammello passi per la cruna di un ago, che un ricco entri nel regno di Dio. E chi può essere salvato?» si chiesero i discepoli. Gesù, guardandoli in faccia, disse: «Impossibile agli uomini, ma non a Dio! Perché tutto è possibile a Dio». Ma la costruzione del mondo, dalla società primitiva alla società schiavistica fino al modello piramidale della monarchia autocratica feudale purtroppo ha privilegiato sempre la ricchezza e il profitto. Dall'assoluta e silenziosa obbedienza al padrone da parte degli schiavi all'assoluta e silenziosa obbedienza degli schiavi nei confronti del monarca il nostro mondo ha creato un modello bilaterale, che da una parte ha permesso lo sfruttamento e l'oppressione, dall'altra un brutale abuso di pochi sulle masse.

Messe da parte queste dolorose organizzazioni, gli esseri umani hanno elaborato una comunicazione fantasiosa e un dialogo con gli dei del cielo o della terra, luoghi attorno ai quali sono state organizzate tutte le varie credenze religiose legate ora al Dio del cielo, ora alla luce di Dio che è sempre splendore e saggezza. E per dialogare con gli esseri celesti gli esseri umani hanno creato una varietà di dipinti, sculture ed edifici colorati di arte religiosa. L'arte primitiva, l'arte antica, le bellissime sculture greche come il *Discobolo* di Mirone, le piramidi egiziane, la figura della Sfinge o il Pantheon testimoniano questa avventura artistica e religiosa dell'umanità. Dal V secolo d.C. all'arte medievale, si è poi andata a enfatizzare con sempre maggiore vigore un discorso spirituale più legato al Dio di turno. Non dimentichiamo che i mille anni del medioevo sono anni di storia religiosa che si intreccia in po' ovunque alla storia dell'arte, della pittura, della scultura e dell'architettura.

2. La seconda grande svolta nell'ambito delle culture umane c'è stata, come sappiamo, tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, quando cominciano ad affacciarsi nuovi pensieri che porteranno a far rivivere lo spirito democratico dell'antica Grecia. L'ascesa dell'umanesimo, la progettazione meccanica con la nascita della stampa e dell'esplorazione tecnologica tout court, in questo periodo

hanno fatto passi da gigante e hanno bagnato il tempo fino alla nascita della modernità. Il panorama tecnologico infatti ha circa 600 anni e la sua storia, come del resto la storia dell'arte di questi 600 anni, è anche esclusivamente patriarcale.

Il Rinascimento è esclusivamente maschile, nonostante abbia elaborato ricerche sulla democrazia, sulla cultura a trecentosessanta gradi, sulle tecnologie, sulla libertà dello spirito, sull'anatomia o sulla luce naturale. Non dimentichiamo che la *Mona Lisa* di Leonardo da Vinci è un vero e proprio punto di svolta, di non ritorno nella storia dell'arte e dell'umanità. Di Leonardo va anche ricordato il *Cenacolo* di Milano. Michelangelo ha poi realizzato gli affreschi grandiosi per la Cappella Sistina, mentre Raffaello è stato il grande artista del ritratto, irraggiungibile. Con loro la luce ha penetrato la pittura e è arrivata a toccare anche il XIX secolo, con l'impressionismo e il puntinismo.

Con l'impressionismo abbiamo avuto una scossa nell'ambito dell'accademismo e gli artisti hanno deciso di lavorare all'aperto, con la luce reale e naturale, poi, con Van Gogh e Gauguin abbiamo avuto artisti più spirituali, legati a un espressionismo e a una profonda interiorità.

L'esplorazione della scienza e della tecnologia, la rivoluzione industriale, il consumismo, l'industrializzazione capitalista, la meccanizzazione, la produzione e la riproduzione di massa, i disastri della guerra ci portano nel pieno del Novecento, quando in arte abbiamo il primo quadro astratto, abbiamo i cubisti con a capo Picasso e i dipinti fauvisti con Matisse.

Via via si sono sviluppate, nell'età contemporanea, opere basate sulla libertà sensoriale, sugli scarabocchi inconsci o dei bambini, su un neoprimitivismo e su forme via via sempre più semplici e noiose, a volte anche marcatamente facili.

Nel 1917 Duchamp trasforma un orinatoio in *Fontana*, dando inizio a alcune sperimentazioni potenti del dadaismo, ma soprattutto avviando un progetto che mira a far franare il sistema corrotto dei Saloni e a spazzare via i privilegi dei conservatori a predominanza maschile e il monopolio delle lobby accademiche. L'arte dadaista ha vissuto, mi pare, un centinaio di anni di sviluppo e un gran numero di artisti nei decenni successivi l'hanno seguita creando un magazzino della più grande collezione di spazzatura pronta a entrare nei manuali di storia dell'arte contemporanea. Negli anni Sessanta, a seguito della rivoluzione industriale, e

dunque con le produzioni di massa e con i prodotti dell'industria, nasce la Pop Art e accanto a questa la video arte, l'arte della fantascienza, l'arte dell'intelligenza tecnologica e la performance art che sono la continuazione e l'estensione di oltre 600 anni di spirito umanistico e capitalista, di rivoluzione industriale e naturalmente di una storia dell'arte tecnocratica, dominata esclusivamente dai maschi, a partire dal Rinascimento. Queste sono le varie storie dell'arte delineate da un forte dominio maschile per più di 6.000 anni. Storie dell'arte patriarcali, storie costruite sulla base di desideri e di interessi del tutto maschili. Niente a che vedere con la metà femminile dell'umanità! Tant'è che nel 1971 la critica e storica dell'arte Linda Nochlin pubblica un volume che fa davvero tanto riflettere: *Why have there been no great women artists?*

La rivoluzione industriale ha consentito lo sviluppo senza precedenti del capitalismo e del denaro, poi con l'avanzare del sistema finanziario abbiamo assistito al saccheggio scellerato di capitali. I vari saccheggi hanno causato conflitti tra le élite della società e i proletari. Sappiamo che il rapido sviluppo della civiltà industriale, lo sfruttamento eccessivo e il saccheggio delle risorse terrestri e la competizione tra i principali paesi del mondo per potenziare le proprie armi (nucleari, "intelligenti", veloci come la luce, meteorologiche e altre di distruzione di massa) che vengono costantemente aggiornate, formano una volta una sociologia umana che si basa sulla morte dell'altro.

Se guardiamo al nostro passato, sin da quando nascono strumenti bellici come le spade, c'è stato un lampeggiare estetico del predominio di pochi su molti. Con la prima e poi la seconda Guerra Mondiale, il guizzo delle spade ha lasciato il posto a nuove forme di saccheggio violento dove si è andata generando un'estetica sanguinosa del massacro.

Via via la nostra storia ha prodotto strategie per saccheggiare, per sfruttare tutte le risorse terrestri, per creare un consumismo indotto finanziariamente e per dar vita a megalopoli del potere, a foreste di cemento e vetro che spostano l'asse dalla legge della giungla naturale alla legge della giungla urbana: e la legge della giungla è legge della giungla, perché rende gli esseri umani insicuri, li stringe in un grande panico.

La competizione tra persone e popoli, nonché il consumismo smodato, hanno prodotto cumuli di rifiuti inimmaginabili tanto da creare un sistema di inquinamento senza paragoni. Lo sappiamo: le migliori élite della società umana sono egoiste e arroganti e si fondono a pieno titolo con il capitale. Guerre valutarie, guerre finanziarie e guerre intelligenti progettate e prodotte congiuntamente da oligarchi finanziari hanno formato un ciclo economico mondiale con un'estetica ondulatoria che ha a lungo derubato la classe media e il fondo sociale dell'umanità. I giganti della finanza e gli oligarchi del capitale sono diventati la massima élite dell'umanità, spingendo a un angolo anche la classe media.

Purtroppo oggi l'estetica del confronto è stata messa da parte e siamo in un mondo in cui vige l'estetica del conflitto. Mi chiedo: ma gli esseri umani hanno iniziato a sviluppare una comprensione qualitativa dell'estetica sociale a forma di oliva?

Nel 2008, durante la crisi finanziaria in Occidente, alcuni economisti hanno detto che nel mondo l'1% delle persone possiede il 99% della ricchezza! L'attuale crisi del debito pubblico nei paesi occidentali ha intensificato l'impatto di aggressività e il conflitto. I ghiacciai polari della terra si stanno sciogliendo, il clima estremo si sta aggravando, la terra ha la febbre e l'umanità è in crisi! C'è un costante pericolo di guerra! C'è una crisi che è terrestre! Per più di cinquemila anni la cultura patriarcale dell'umanità e la costruzione della civiltà non solo hanno reso la terra colorata di sangue, ma l'hanno anche completamente distrutta! Entrando nel 21° secolo, c'è bisogno di una visione matriarcale, femminile: bisogna anche istituire una borsa di studio accademica legata alla filosofia della dea, alla madre terra che tutto rimette in equilibrio. L'arte deve tornare a esaminare e a studiare ulteriormente la filosofia umana, la sociologia e l'antropologia, sfondando scoperte del passato, creando importanti punti di svolta!

3. Siamo oggi nella terza ondata culturale e artistica che ha preso una svolta senza precedenti, dirigendo il proprio indirizzo di ricerca verso una filosofia femminista. Assistiamo e assisteremo via via a un aggiornamento degli statuti visivi, a una convergenza di tendenze culturali femministe nell'ambito delle odierne società.

La filosofia femminista dell'umanità accademica è passata dalla sua costruzione iniziale, risalente al 1864, al suo perfezionamento sistematico che individuiamo nel

1964. Poi si è aperta alla civiltà culturale, alla filosofia, all'estetica, alla sociologia e alla storia dell'arte, in particolare con l'inizio del 21° secolo. Un punto di svolta nella storia dell'arte è stata proprio l'ondata del femminismo nella società umana che ha dato vita a uno spettacolo nuovo. Ma os'è la cultura, l'arte e il pensiero al femminile?

Cominciamo con la storia della cultura e della civiltà capitalista occidentale del 1789: con la dottrina illuminista francese del XVIII secolo e con la teoria dei diritti naturali, secondo cui tutte le persone sono create uguali! I diritti umani alla vita, alla libertà, alla ricerca della felicità e alla resistenza contro ogni forma di oppressione sono diritti umani naturali e inalienabili. La Dichiarazione dei diritti dell'uomo redatta in Virginia nel 1776 che si basava sui modelli naturali annunciava già la fine del potere autocratico feudale che durava ormai da diversi secoli e la nascita di un nuovo modello, quello capitalistico. Stabiliva, tra l'altro, i diritti di cittadinanza, dove si leggeva che «Ogni maschio adulto ha il diritto di partecipare al potere politico e di votare! Il diritto all'istruzione! Il diritto di proprietà» ecc. Tutte le donne, i bambini, i criminali e i malati mentali sono completamente esclusi da ogni diritto! In altre parole, tutte le donne, i bambini, i criminali e i malati di mente non hanno i diritti civili che chiamano diritti umani naturali! Non hanno il diritto di partecipare al potere politico, al voto, all'istruzione, ai diritti di proprietà, ecc.! Alle donne non è consentito partecipare in tutti i campi più importanti dell'umanità, come la filosofia, l'arte, la tecnologia, la religione, la politica e eccetera. Alle donne, in altre parole, non è consentito partecipare alla costruzione della storia! Ecco allora la grande disuguaglianza del nuovo mondo del Capitale dove per la donna non c'è nessuna libertà!

Pochissime o nessuna, come sappiamo, le donne intellettuali nel nuovo mondo: pochissime quelle nella Francia illuminista. Nel 1791 la scrittrice Olympe de Gouges pubblicò la *Dichiarazione dei diritti delle donne e della cittadinanza*, che segnò, mi sembra, l'inizio del femminismo: la dichiarazione affermava chiaramente che le donne nascono libere e hanno gli stessi diritti sociali degli uomini! Da quel momento in poi, le intellettuali hanno sempre combattuto per l'uguaglianza di genere e per i diritti sociali delle donne! Iniziò come sappiamo una lotta durata 228 anni.

Le donne hanno sempre sopportato tutto: in particolare insulti e ingiurie da parte di un centro patriarcale dell'umanità e anche di un piccolo gruppo di donne privilegiate, aristocratiche e ignoranti. Le donne intellettuali sono state bullizzate, maltrattate, messe a dura prova. Eppure hanno sempre reagito, con intelligenza e forza.

Il femminismo occidentale, come sappiamo, si basa sulla partecipazione politica, sul suffragio con cui si è giunti a una parità di diritti all'istruzione. L'8 settembre 1893, la Nuova Zelanda fu il primo paese a formulare un piano per garantire alle donne il diritto di voto e di suffragio, dando loro voce e diritto di parola. Il 6 febbraio 1918 alcune donne nel Regno Unito ottennero il diritto di voto. Nel 1920 anche le donne americane ottennero il diritto di voto. Nel 1944, le donne francesi ottennero il diritto di voto, e anche di voto e di essere elette. A poco a poco, le donne nei paesi occidentali hanno ottenuto il diritto di voto e di essere votate. Una lotta, questa durata più di cento anni.

Più di cento anni fa, il femminismo orientale ha combattuto per «l'eliminazione della fasciatura dei piedi e l'istruzione femminile» e anche il diritto delle donne a ottenere un paritariato. Ecco perché oggi ci sono così tante studentesse universitarie, studentesse laureate e dottorande nelle università. Oggi con l'arte femminile e l'arte femminista si è instaurata una lotta per la parità di status e per i diritti delle donne nella storia dell'arte e della storia umana!

Nel 1949, la filosofa femminista francese Simone Beauvoir pubblicò *Il secondo sesso* con il forte sostegno dei filosofi esistenzialisti Sartre e Bost. Nel suo libro, Beauvoir propone alle donne che, in quanto donne, noi non nasciamo con uno status basso. Lei ci ha fatto capire che sembrano non nascere ma essere paradossalmente acquisite: e che bisogna fare qualcosa per cambiare questa mentalità. Non dimentichiamo che nel 1955, Sartre e Beauvoir visitarono la Cina per 45 giorni su invito del nostro governo e che l'allora premier Zhou Enlai ha invitato Beauvoir e Sartre a salire sulla tribuna di Tiananmen per partecipare alla cerimonia della Giornata Nazionale. *Il secondo sesso* di Beauvoir ha dato eccezionali contributi accademici alla filosofia femminista umana, alla sociologia e alla storia umana.

La storia dell'umanità e la storia dell'arte per più di 6.000 anni sono state tutte dominate dagli uomini. Affinché una artista donna potesse in passato entrare nella storia dell'arte, bisognava che nascesse in una famiglia agiata o che si sposasse (che

idiozia) a un uomo di potere per avere il sostegno economico e il privilegio di entrare in un club di pochi eletti: un club naturalmente di soli uomini. Sotto la guida di alcuni uomini potenti del club patriarcale l'arte femminista viene sì creata, ma anche deturpata, addomesticata: è spesso diventata lo scherzo sporco e l'intrattenimento dopo cena per soli uomini. Se le artiste infatti non seguivano la guida patriarcale erano messe da parte. Tuttavia sappiamo che seguendo una guida sbagliata il lavoro creativo delle donne svilisce. Eppure per entrare nell'olimpico dell'arte, per vincere premi, per entrare nel sistema di potere di turno bisognava e bisogna sottomettersi agli errori dei maschi.

Le abilità pittoriche delle artiste sono state molto buone sin dalla dinastia Song, ma si preoccupano troppo delle preferenze e delle esigenze del club dominato dagli uomini. Alcuni club patriarcali conservatori e alcune artiste con legami familiari ridicolizzeranno, malediranno e lavoreranno ovunque per controllare l'esposizione e lo sviluppo dell'arte femminista, anche se oggi la maggior parte delle giovani artiste e critiche d'arte sostengono con forza il potere dell'arte femminile. Le arti femminili degli ultimi 6000 anni è un'arte che si svincola, che è libera, che ha superato tutte le conoscenze della filosofia umana, della sociologia e dell'estetica. Provengono da un'arte libera e popolare, sfondano coraggiosamente le catene della storia dell'arte maschile, migliorano e trasformano le tendenze culturali e artistiche nell'estetica e nella storia dell'umanità.

Nel 1971, sul primo numero di ArtNews, la critica d'arte americana Linda Nochlin pubblicò l'articolo *Perché non ci sono grandi artiste donne?* Perché Nochlin se lo chiede? L'arte femminile esiste fin dalla dinastia Song, sotto la guida del club culturale patriarcale dell'umanità che concede una "creazione con permesso": realizzare soltanto scene di vita, fiori, paesaggi... ma mai qualcosa che avesse a che fare con il dolore fisico delle donne, con l'esperienza personale di lesioni fisiche, con nudità o sessualità, con la vita di coppia da boudoir, con lo stile di vita lesbico eccetera.

La filosofia femminista, come anche l'arte e gli studi femministi, hanno affrontato negli anni migliaia di sofferenze individuali: e il doloroso destino delle donne nella storia ne è la premessa e l'antecedente. Facciamo qualche esempio. Opere antiche

come *Butterfly Lovers*, *L'ingiustizia subita dalla signora Dou*, *Du Shiniang*⁷⁵ ecc... mostrano tutte il destino sofferente delle donne ferite e in difficoltà. È chiaro che Nochlin non si riferiva al vasto corpus di arte femminile esistente, quanto piuttosto alla storia dell'arte patriarcale e al Rinascimento nella storia dell'arte.

Dalla Gioconda di Leonardo noi oggi siamo passate all'immagine femminile delle Guerrilla Girls nel 1985 e a opere come G20 Summit, Planet G20 Summit e Planet G190 create tra il 2009 e il 2012: lavori che mostrano un'estetica sociologica dominata dal femminismo e che evidenziano un punto di svolta storica. Finalmente dopo 6000 anni possiamo dire che la donna è donna e che può anche essere una artista di talento.

Judy Chicago ha creato nel 1979 un'opera straordinaria, *The Dinner Party*, che è una grande tavola triangolare apparecchiata per accogliere il pubblico. Sul tavolo ci sono dei piatti che contengono organi riproduttivi femminili, e al pubblico è permesso di mangiare o anche di assaggiare più organi. Si tratta di una riflessione sul consumismo maschile e sul cannibalismo nei confronti delle donne. Tuttavia, ciò non costituisce ancora la richiesta del femminismo per i diritti sociali delle donne, la sua difesa e la costruzione di un piano forte. La sociologia delle donne e la transizione soggettiva delle immagini storico-artistiche non sono ancora state costruite del tutto.

Se infatti un primo grande impatto del pensiero artistico femminista avvenne nel 1971 con Linda Nochlin, un secondo momento di non ritorno avviene nell'aprile del 1985, quando un ormai famoso gruppo di artiste femministe americane produssero un gran numero di opere intitolate Guerrilla Girls. Indossavano grandi passamontagna a forma di pesce e affiggevano grandi manifesti ovunque. Ovunque si pronunciavano apertamente: attaccare coloro parlano ancora di sessismo o di disuguaglianza.

⁷⁵*Butterfly Lovers* (梁山伯与祝英台) è un'antica leggenda cinese, ripubblicata da He Zhanhao e Chen Gang pubblicato nel 1958; *L'ingiustizia subita dalla signora Duo* (conosciuta anche come *Neve di mezza estate*) è un'opera del drammaturgo cinese Guan Hanqing del 1292 circa; la prima versione del racconto *Du Shiniang* (conosciuta nel mondo come La dama bianca o anche *La donna serpente*) risale all'epoca della dinastia Song (960-1279) nel libro *La leggenda delle Tre Pagode del Lago dell'Ovest*. Durante la dinastia Ming (1368-1640), è comparso nel testo *La Dama Bianca imprigionata sotto la Pagoda Leifeng* raccolto nel libro *Jinshi Tongyan* di Feng Menglong. All'inizio della dinastia Qing (1644-1911) è stata poi il tema centrale dell'opera *La leggenda di Pagoda Leifeng*.

Le Guerrilla Girls hanno voluto rivendicare i pari diritti sociali per donne e uomini nel mondo dell'arte. E hanno sottolineato che *meno del 5% degli artisti contemporanei sono donne, eppure l'85% dei nudi nell'arte sono femminili! Le donne nel Metropolitan Museum of Art devono essere nude? Le donne devono spogliarsi per entrare nelle gallerie d'arte e nei musei per le mostre?*

Loro parlano con ragione, con logicità, con saggezza e con dati alla mano. Si chiamano la coscienza dell'arte umana! Da più di trent'anni si pronunciano contro la discriminazione di genere e la disuguaglianza nel mondo dell'arte. Oggi, gallerie d'arte e musei nei paesi occidentali collezionano con entusiasmo i loro poster e le loro opere d'arte.

Il terzo impatto del pensiero artistico femminista è avvenuto tra il 2009 e il 2010. L'artista Wang Shuping ha creato i dipinti ad olio *G20 Summit n. 1*, *G20 Summit n. 2* e *Planet G20 Summit*, creati rispettivamente a febbraio e a luglio. *Planet G190 Summit* e molte altre opere hanno rivelato il dominio delle donne nel femminismo, e l'estetica dell'immagine del soggetto ha formato un punto di svolta e una costruzione dominante nella società umana, nella storia dell'arte e nella storia delle idee.

Nelle loro opere, queste donne (e tra loro ci sono anch'io) hanno iniziato a esaminare la civiltà, la cultura, la storia dell'arte e la storia della società dominata dagli uomini che esiste da più di 6.000 anni, spingendo lo sguardo oltre, verso un punto di svolta e di non ritorno. Perché siamo arrivate a dire alle donne che dopo un dominio maschile di 6000 anni possiamo farcela. I miei lavori non solo decostruiscono un ambiente maschile ma incoraggiano anche tutte le donne, evidenziando un passaggio dalla donna *Secondo Sesso* di Beauvoir alla donna primo sesso del nostro mondo contemporaneo. È un vero e proprio esame della filosofia artistica femminista di fronte a 6000 anni di cultura e civiltà patriarcale, di fronte alla disuguaglianza, di fronte alla sofferenza e al dolore del destino di milioni di donne, di milioni di esseri umani: sono antecedenti e premesse per realizzare nuove esigenze civili, nuove proposte estetiche e artistiche, nuovi cambiamenti o anche nuova costruzione di piani artistici. È anche un modo per fornire un modello, per fornire un nuovo modo di vedere la storia dell'arte e dell'umanità sotto la luce di una immagine primaria femminile!

I requisiti estetici della nuova civiltà femminile o femminista sono: le donne hanno una personalità e un pensiero indipendente, le donne sono e vogliono uguaglianza e amore, le donne non si abbassano al duro lavoro, vogliono uguaglianza per tutti nonché pace e benessere del pianeta. Sono dell'idea che tutti hanno diritto all'istruzione, tutti hanno diritto alla vita e alla proprietà, tutti hanno la moderna sicurezza di una vista o di un giardino, e una casa spaziosa, pulita e dotata di tutti i servizi! Le opportunità sono uguali per tutti e le risorse della terra sono condivise da tutti.

Perché solo quando tutti hanno pari opportunità e tutti godono delle risorse della terra, le persone possono essere come un essere umano e avere la dignità di un essere umano. Bisogna sempre mettersi all'ascolto degli altri e aiutare gli altri, evitare di diventare arroganti come il re del cielo... Se le scarpe di un compagno di classe sono strappate o i suoi vestiti sono logori e non ha alcun calore, lo aiuteremo a risolvere i suoi problemi in silenzio e con calore, senza tasse scolastiche o spese di soggiorno. Le giovani donne, le studentesse, gli uomini e gli studenti maschi non hanno altra scelta che essere feriti e vittime di bullismo: aiutali e incoraggiali a superare le difficoltà psicologiche e le situazioni difficili. Incoraggiateli a vivere con coraggio e ad amare la vita! Tutti nella società rischiano di incontrare diavoli, bestie feroci, morsi, aggressioni sessuali e ferite. Di essere portati su una strada sbagliata. Se fai così ti stai facendo ingannare dal diavolo e dalla bestia! Sii invece coraggioso, indipendente e forte per vivere! Non preoccuparti, perché prima o poi il diavolo e le bestie saranno punite da Dio e governate dalla legge! Non permettere ai giovani di suicidarsi o di avere pensieri suicidi! La consulenza psicologica li guida e li incoraggia, aiutandoli a superare le tenebre e a risolvere le difficoltà! L'Imperatore del Cielo, Dio, Fuxi e Nuwa non apprezzano le carte di castità stipulate dagli umani per limitare le donne! Dai valore solo alla verità, alla bontà e alla bellezza dell'essere umano! Tenere a mente il dolore e la sofferenza umana significa trattare a sé e rispettare Dio. Rispetto per Fuxi e Nuwa! Rispetto per la vita umana! Al femminismo e al deismo umano non piace l'estetica della giungla, in nessun campo! Apprezzano piuttosto la pace umana, il benessere, l'assistenza reciproca e l'amicizia. Promettono la pace per l'umanità! Prometti una terra sicura e sana!

Entrando nel 21° secolo, la filosofia femminista e gli studi artistici del genere umano iniziarono ad evolversi verso la filosofia e l'arte della Dea del genere umano. Si inizia a studiare ed esaminare le origini delle guerre umane, la storia delle guerre, la storia dello sviluppo e dei miglioramenti delle armi, della violenza, degli omicidi, dei saccheggi sanguinosi e dei saccheggi per più di seimila anni. Le risorse della terra sono sovra-sfruttate e saccheggiate! Vengono emesse grandi quantità di gas serra, il clima estremo della terra continua a peggiorare e i ghiacciai si sciolgono! Plastica, gomma e altri prodotti inquinano l'oceano e la terra in grandi e ormai incontrollabili quantità! Il femminismo, la filosofia della dea e l'arte iniziano a pensare e a parlare apertamente, e iniziano ad avere il diritto di parlare! Il femminismo è cresciuto in tutto il mondo negli ultimi 100 anni. Il femminismo in Occidente è iniziato dalla lotta per il diritto di voto e alla lotta per il diritto di candidarsi: dal 2008 le elezioni sono ovunque per tutti. Dopo 6000 anni di litigi e di problemi si può fare un salto nella civiltà e nella cultura? Si può pensare a un pianeta pacifico, sicuro e sano? Si può portare realmente libertà, uguaglianza, democrazia, prosperità e benessere a tutta l'umanità?

Questo è quello che continuo a chiedermi, questo è quello che continuo a pensare!

Non c'è dubbio che la terza storia dell'arte dell'umanità sia un punto di svolta nella storia dell'arte poiché essa ha apportato dei cambiamenti che vanno dalla Gioconda rinascimentale all'immagine di una donna in carne e ossa che via via giunge al 21° secolo, quando l'umanità al femminile è diventata il corpo principale e direi anche dominante: quasi una svolta nell'immagine estetica e nella sociologia sessuale! Questa è la trasformazione della donna *Secondo Sesso* di Beauvoir nella prima donna sessuale dell'estetica sociologica delle Guerrilla Girls (1985), di *G20 Summit* parte 1 e 2 (2010), di *Planet G20 Summit* e *Planet G190 Summit* (2012) o anche altre creazioni artistiche che sono espressioni potenti per dire che l'arte femminista, l'arte della dea, le tendenze culturali e artistiche si sono trasformate e hanno avuto successo!

Negli oltre 6.000 anni di civiltà umana, è raro vedere una leader donna antica o moderna organizzare un folto gruppo di donne per formare un esercito pronto a brandire armi e attaccare, massacrare, saccheggiare un intero paese o una città. Forse è perché le donne non nascono con la voglia di fare la guerra o con il desiderio di

creare armi fredde e armi calde! Questa è la bellezza delle donne umane! Il “gruppo” femminile è stato responsabile di pesanti lavori domestici nella civiltà umana e nella produzione sociale per più di 6.000 anni, responsabile della sopravvivenza umana, della produzione demografica su larga scala, responsabile della riproduzione della popolazione, dell’addestramento e della fornitura di popolazione umana da guerra. Responsabile inoltre dei prodotti di abbigliamento umano, della tessitura tessile, della produzione, eccetera... Contributi eccezionali!

Entrando nel 21° secolo, con il continuo sviluppo della produttività, l’era dell’agricoltura taglia e brucia non è più un’era. L’intelligenza artificiale, i robot e la produzione meccanica stanno gradualmente sostituendo il lavoro manuale. Per la pace, la salute e la sicurezza della terra e per il benessere dell’umanità, l’estetica della civiltà e della cultura umana necessitano di innovazione, trasformazione e miglioramento! Che tipo di sorprese culturali e civili possono offrire all’umanità gli intellettuali, la scienza, l’arte e la filosofia femministe? Ciò mette alla prova la mente ampia, la razionalità e la logica, la compassione, la saggezza, il coraggio, la giustizia, l’imparzialità, la coscienza, la responsabilità di tutto il femminismo e il deismo umano! Io e tutta l’umanità stiamo aspettando di vederlo!

* Wang Shuping, 王淑平论什么是人类的女权主义文化艺术与思潮? (*Cultura, arte e pensiero femminista*), in «collection.sina.com», 26 febbraio 2019.

Per una teoria dell'arte e per una nuova scuola di pittura nell'odierna civiltà planetaria. 5 punti

di Wang Shuping

A partire dal 2009 ho realizzato una serie di progetti che ho chiamato *G20 Summit*, *Planet G20 Summit* o anche *Planet G190 Summit*. Successivamente ho scritto alcuni articoli come 艺术家油画家王淑平论什么是星球新文明艺术学说与画派? (*Per una teoria dell'arte e per una nuova scuola di pittura nella civiltà planetaria*).

Dal 1989 al 1993 ho concepito il *fashionismo concettuale* impiegando delle modelle per creare dei video e elaborare dunque un progetto artistico di chiaro *fashionismo filosofico*. Penso proprio che continuerò ad andare avanti su questa strada. C'è un famoso detto che dice *l'anima dell'arte è la filosofia*: sono assolutamente d'accordo, penso che l'anima dell'arte sia proprio questo, un nuovo livello di cognizione e di creazione filosofica.

1. La teoria artistica e la scuola di pittura della nuova civiltà planetaria è una mia personale immaginazione, direi anche selvaggia perché penso che ci sia una competizione barbarica tra la civiltà planetaria e gli esseri umani nell'universo.

2. La scuola di teoria artistica è strettamente legata a una *Planet New Civilization*: un grande passo in avanti sulla base della filosofia e dell'arte al femminile. Bisogna trasformare le donne, molte sono mezze morte perché limitate, controllate e imprigionate dalla cultura patriarcale per più di 6.000 anni (lasciate spesso nell'ignoranza e sottomesse), in figure sagge, compassionevoli e coraggioso. A partire dal 2008 e 2009 mi sono messa alla ricerca di un nuovo modo di vedere la storia dell'arte: in primo luogo rappresentandole tutte e di tutte le razze (donne nere, donne bianche, donne gialle) con oggetti di scena capaci di enfatizzare il diritto delle donne di parlare. Quindi ho organizzato scene in cui le donne indossavano tutti abiti professionali neri e abiti professionali bianchi per dar vita a una performance itinerante (partita il 18 febbraio 2012) con una serie di dipinti a olio.

3. Le teorie artistiche e la scuola di pittura della nuova civiltà planetaria si basano sul diagramma yin e yang dell'antico *Libro dei Mutamenti*: qui yin e yang sono però invertiti, sono convertiti, sono scambiati e tutte le donne sono in alto mentre i maschi in basso. I volti delle donne portano la coscienza e l'illuminazione di Fuxi, Nuwa e hanno delle corna che raggiungono il cielo. La serie coordinata di dipinti ad olio che ho creato dopo il 2012 è stata suddivisa e riorganizzata in diagrammi 八卦 (*bagua*)⁷⁶.

4. La teoria artistica della nuova civiltà planetaria e la scuola di pittura esaminano e costruiscono, sulla base della teoria della cultura e dell'arte della dea⁷⁷, la ferocia dell'umanità che si è andata a ripetere per più di 6.000 anni.

5. La teoria artistica e la scuola di pittura della nuova civiltà planetaria, è un esame della barbarie umana: guerre violente e massacri, violenta manipolazione monopolistica e saccheggio delle risorse e delle ricchezze della terra, nonché distruzione del pianeta da parte della folle rivoluzione tecnologica. La teoria mira a fare un esame dell'avidità, dell'arroganza e dell'ignoranza umana.

L'umanità entrata nel XXI secolo ha mostrato un volto terribile: la folle rivoluzione industriale e la rivoluzione tecnologica hanno portato a uno smodato saccheggio e alla devastazione del nostro Globo: alla distruzione dell'atmosfera. Ciò che è più terrificante di un qualsiasi virus epidemico sono il riscaldamento della terra e l'aumento del livello del mare.

* Wang Shuping, 艺术家油画家王淑平论什么是星球新文明艺术学说与画派? (*Per una teoria dell'arte e per una nuova scuola di pittura nella civiltà planetaria. 5 punti*), in «zhuanlan.zhihu.com», 25 ottobre 2021.

76 Il bagua (letteralmente *otto simboli*), detto anche pakua, è un simbolo i cui significati si riscontrano in vari campi della millenaria cultura cinese, dal Taoismo, alle tecniche Feng shui, alle arti marziali.

77 L'artista si riferisce a una nuova (antica) dea che è la donna in tutta la sua splendida complessità.

CAPITOLO V

APPARATO ICONOGRAFICO

Le opere selezionate nel presente apparato iconografico seguono un ordine cronologico che tiene conto dei vari cicli realizzati dall'artista a partire dal 2001, anno in cui esegue le prime tele con soggetto sottomarino (dove si palesa l'idea di una unione necessaria tra esseri dello stesso genere), per giungere via via a lavori più caratteristici, a immagini di *performance di moda* e alle del 2016 in cui l'immagine femminile viene paradossalmente mascolinizzata per seguire gli stereotipi e gli standard maschili.



Guardare (《寻》), 2001, olio su tela, 150x150cm.



Pesci di primavera (《春鱼》), 2001, olio su tela, 130x130cm.



Opposte linee di pesci (《对行的鱼》), 2001, olio su tela, 100x120cm.



In riga (《排队》), 2002, olio su tela, 130x130cm.



Color arancio (《橙色》), 2002, olio su tela, 130x130cm.



Si (《玉儿》 I, II, III, IV) 2002, olio su tela, 130x80cm (cad).



Luna piena I (月儿圆》I), 2004, olio su tela, 136x86cm.

Luna piena II (月儿圆》II), 2004, olio su tela, 136x86cm.

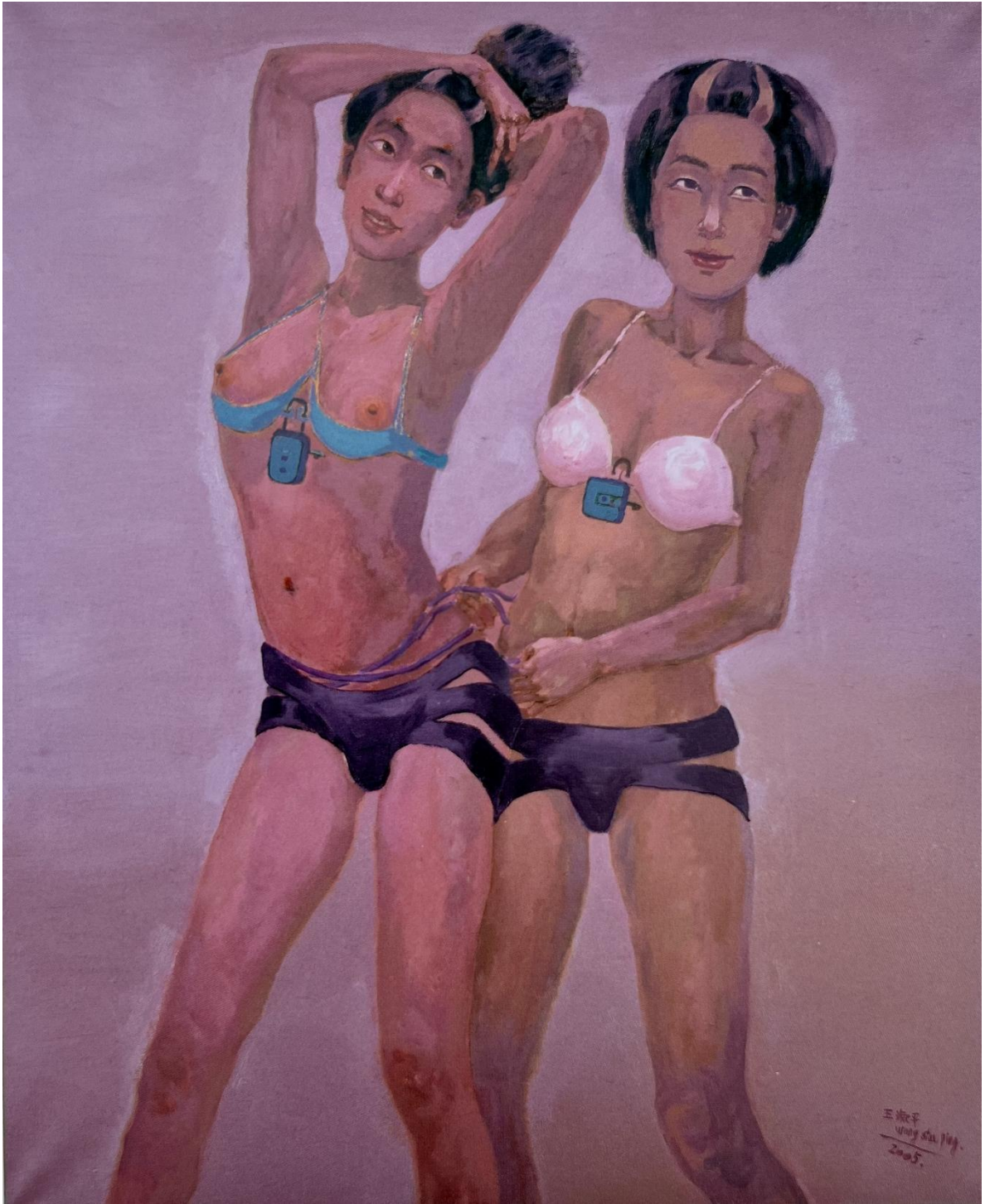


Il vento è gentile sotto la luna (《月下风儿轻》), 2004, olio su tela, 185x151cm.



Piccole stranezze I (《小奇》 I), 2004, olio su tela, 130x130cm.

Piccole stranezze II (《小奇》 II), 2004, olio su tela, 119x119cm.



Fiore di pesco I (《桃花开》 I), 2005, olio su tela, 159x130cm.



In una notte viola (《紫色的夜晚》), 2005, olio su tela, 159x159cm.



Blu-I (《蓝色-I》), 2006, olio su tela, 159x119cm.



Blu-II (《蓝色-II》), 2007, olio su tela, 170x110cm.



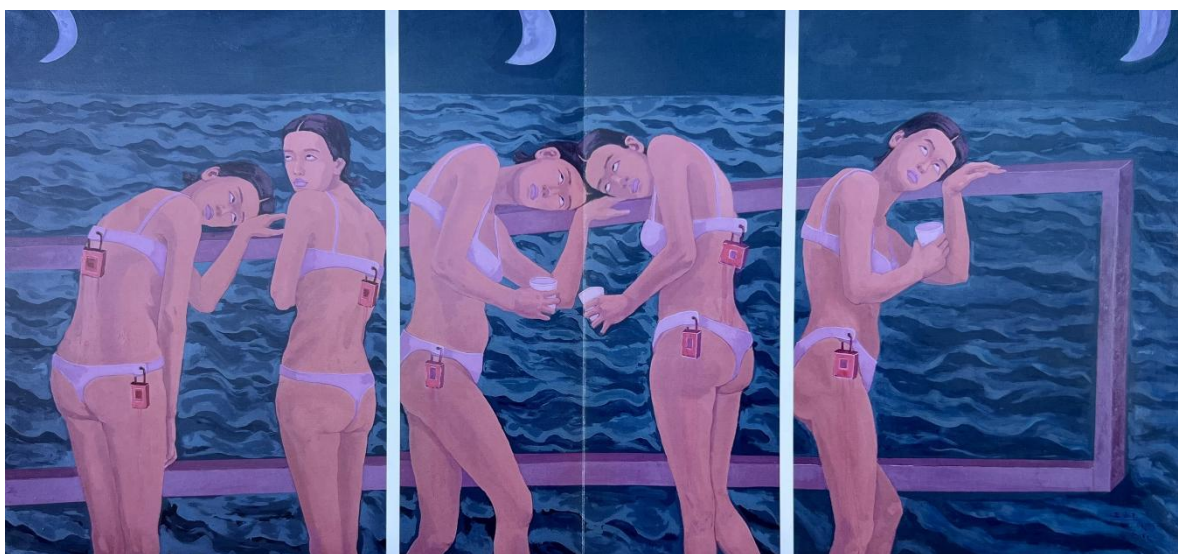
Blu-III (《蓝色-III》), 2007, olio su tela, 160x119cm.



Donna al mare (《海边的女人》), 2007, olio su tela, 159x119cm.



Il loro cielo I (《她们的天空-I》), 2007, olio su tela, 168x234cm.



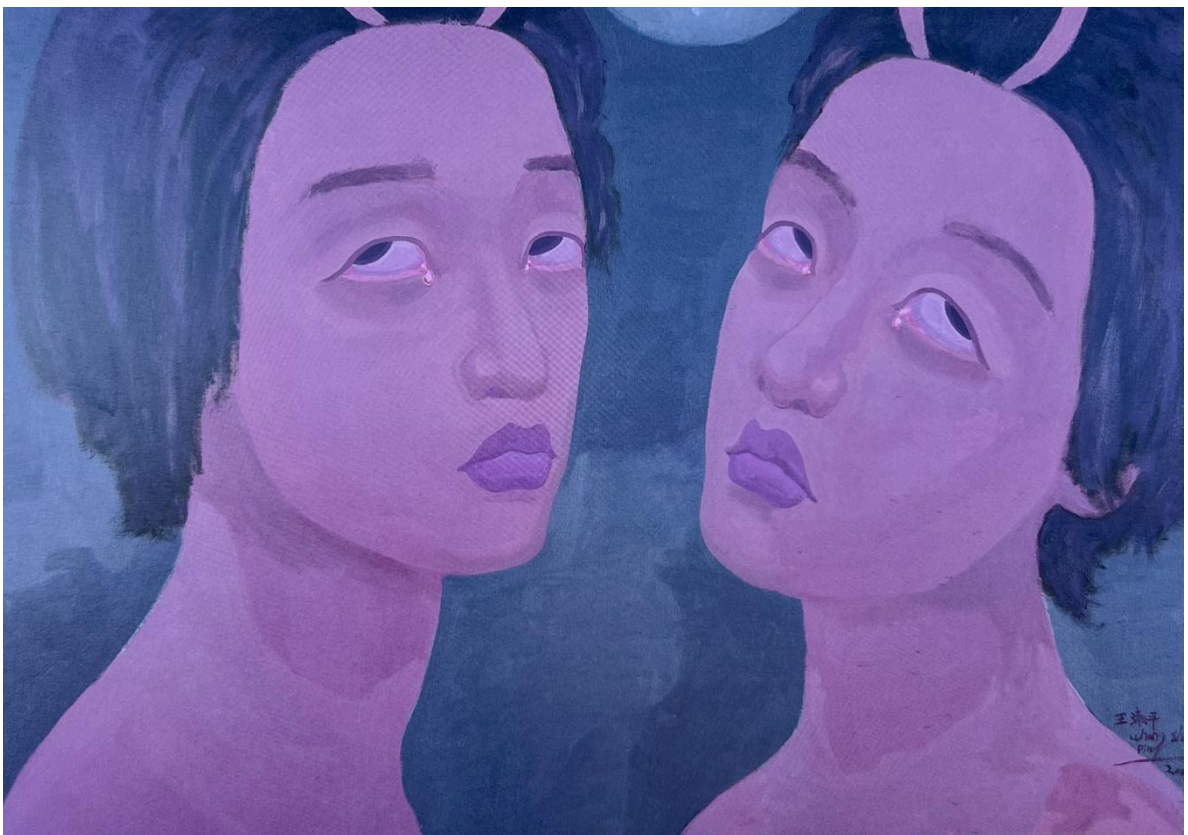
Il loro cielo II (《她们的天空-II》), 2008, olio su tela, 168x351cm.



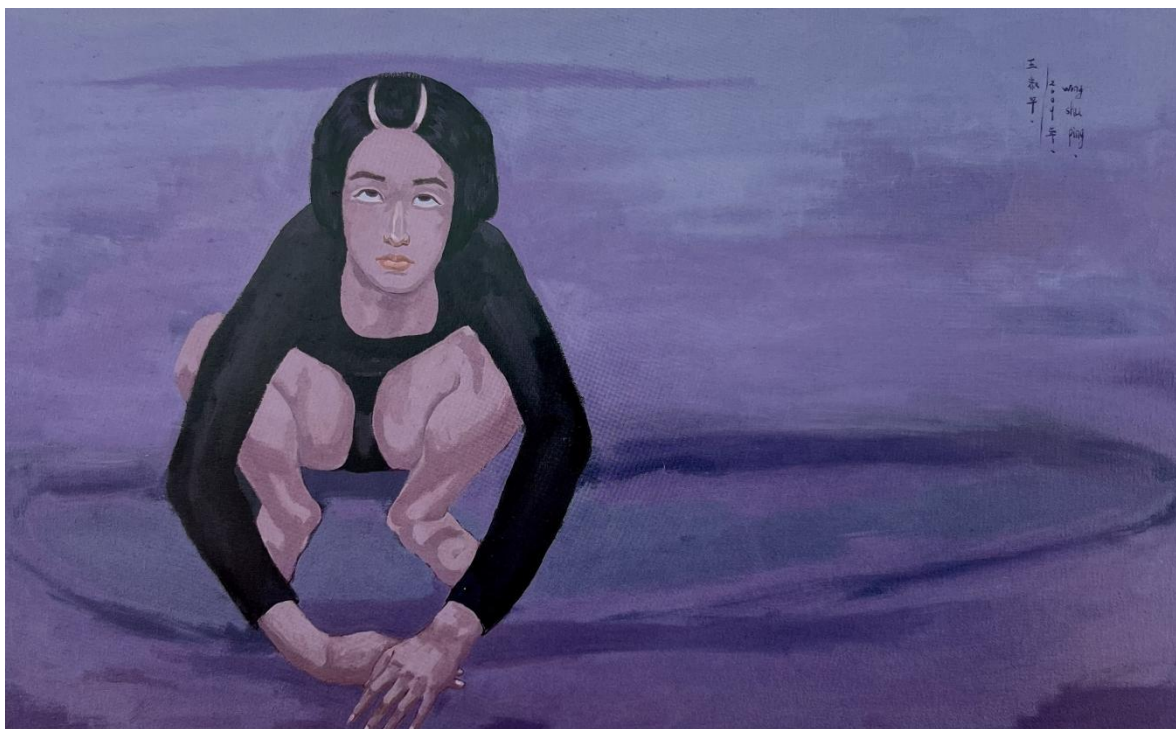
Il loro cielo III (《她们的天空-III》), tela sinistra di dittico, 2008, olio su tela, 168x234cm.



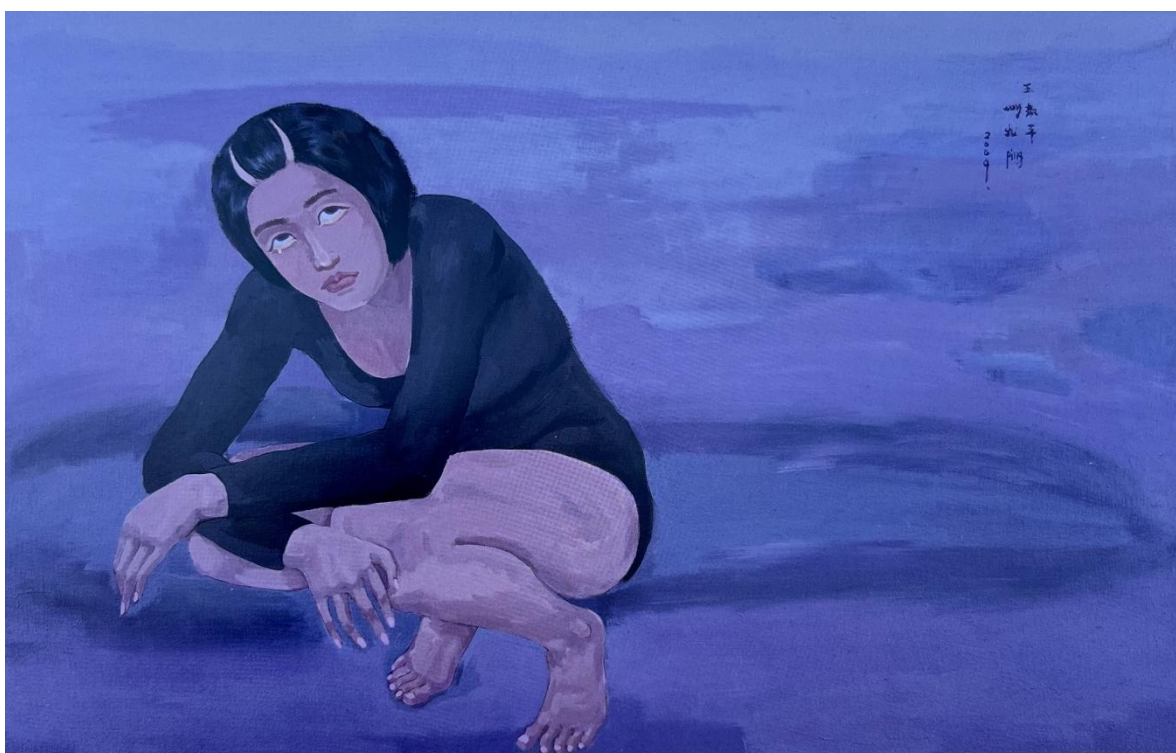
Amicizia I (《友情-I》) 2008, olio su tela, 118x168cm.



Amicizia II (《友情-II》) 2008, olio su tela, 118x168cm.



Stupidimento II (《发呆》II), 2009, olio su tela, 100x160cm.



Stupidimento III (《发呆》III), 2009, olio su tela, 100x160cm.



Stupidimento IV (《发呆》IV), 2009, olio su tela, 100x160cm.



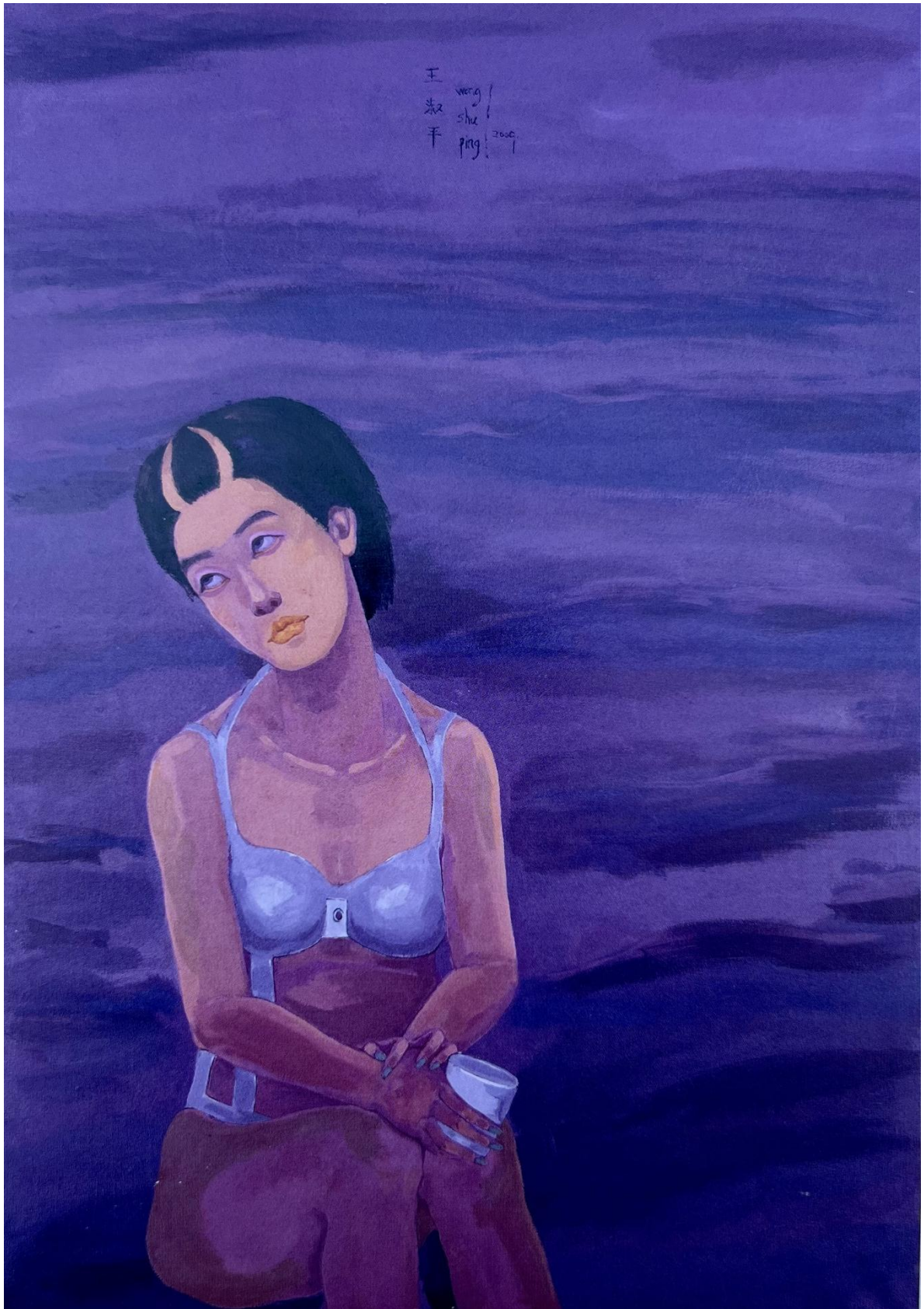
La sua viola I (《她的紫色》 I), 2009, olio su tela, 168x117cm.



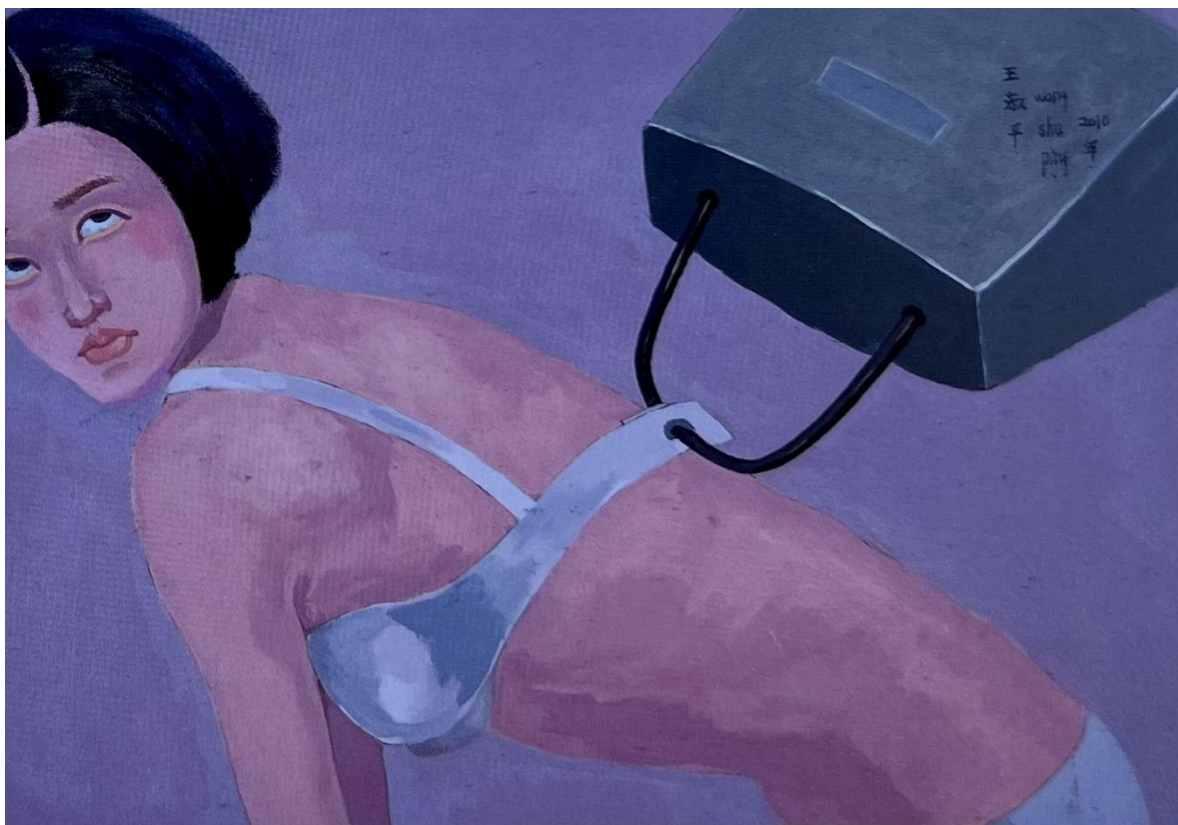
La sua viola II (《她的紫色》II), 2009, olio su tela, 168x117cm.



La sua viola III (《她的紫色》III), 2009, olio su tela, 168x117cm.



La sua viola IV (《她的紫色》IV), 2009, olio su tela, 168x117cm.



Senza titolo II (《无题》II), 2010, olio su tela, 70x100cm.



G20 Summit I (《G20 峰会-I》), 2010, olio su tela, 168x800cm.



Discorso al vertice del G20 (《G20 峰会上的讲话》-I), 2010, olio su tela, 200x168cm.



Planet G20 Summit (《星球 G20 峰会》), performance, 18/02/2012.



Planet G20 Summit (《星球 G20 峰会》), performance, particolare, 18/02/2012.



Planet G20 Summit (《星球 G20 峰会》), performance, particolari, 18/02/2012.



La promessa che l'umanità non avrà mai più guerre (《约定人类没有战争》)、
2012, olio su tela, 168x130cm.



Una promessa per il benessere umano (《约定人类福祉》), 2012, olio su tela, 168x130cm.



Impegno per la salute del Pianeta (《约定地球健康》), 2012, olio su tela, 168x130cm.



Promettiamo la sicurezza della terra (约定地球安全), 2012, olio su tela, 168x130cm.



Promessa per la pace planetaria 《约定星球和平》, 2013, olio su tela, 260x180cm.



Promessa per la pace planetaria II (《约定星球和平》II), 2013, olio su tela, 260x180cm.



Promessa sulla civiltà planetaria, sulla salute e sull'uguaglianza (《约定星球文明、健康、平等》), 2014, olio su tela, 130x180cm.



Promessa sulla civiltà planetaria, sulla salute e sull'uguaglianza (《约定星球文明、健康、平等》), 2014, olio su tela, 130x180cm.



Dichiarazione di pace per l'umanità – Parte 1 (《人类和平宣言》之 1), 2015, olio su tela, 180x140cm.



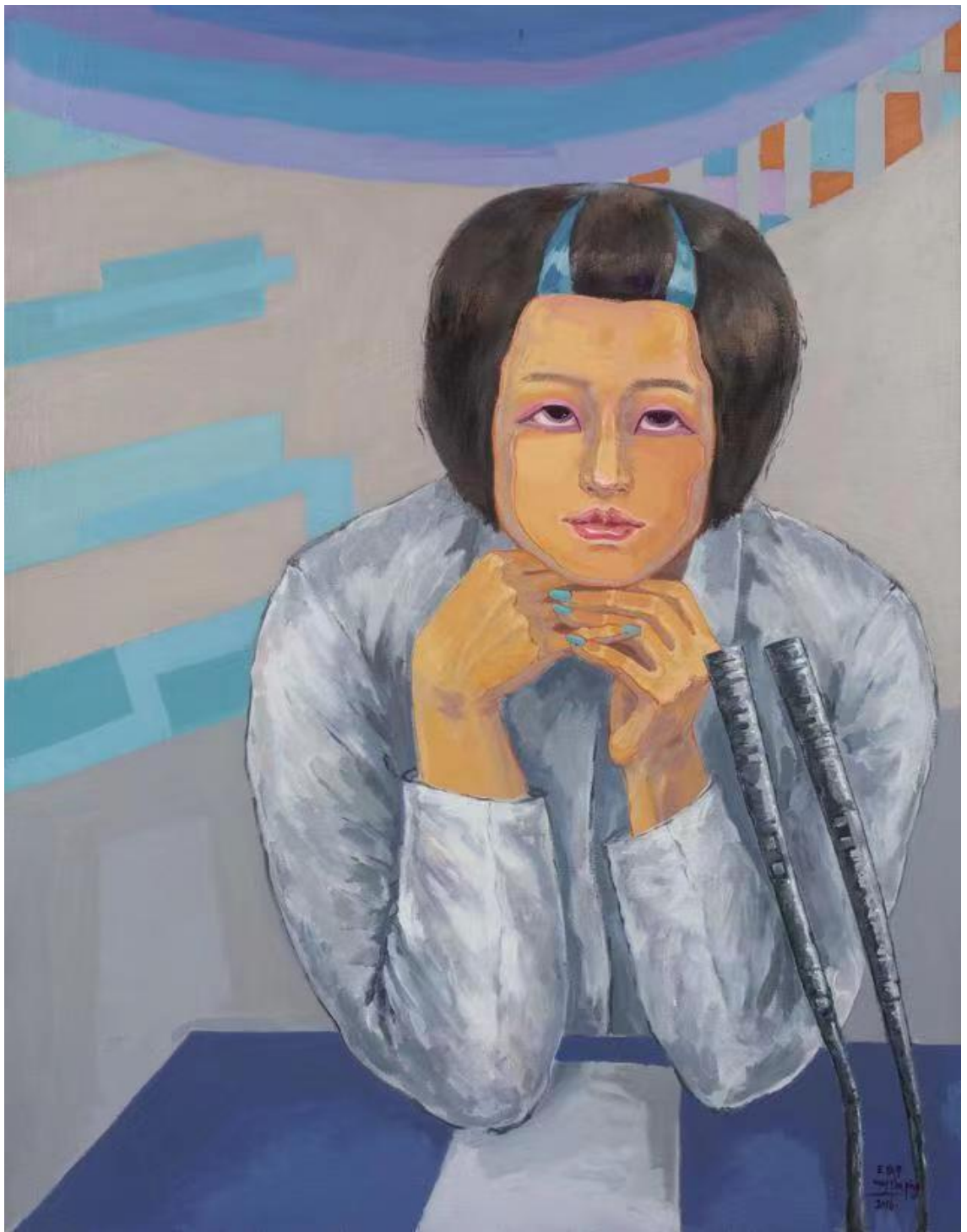
Dichiarazione di pace per l'umanità – Parte 2 (《人类和平宣言》之 2), 2015, olio su tela, 180x140cm.



Dichiarazione di Pace civilizzata Parte 2 (《文明和平宣言》之 2), 2015, olio su tela, 180x140cm.



Dichiarazione di pace per l'umanità – Parte 3 (《人类和平宣言》之 3), 2016, olio su tela, 180x140cm.



Prima della Dichiarazione di Civiltà e di Pace (《文明和平宣言》之一), 2016,
olio su tela, 180x140cm.



Wang Shuping in alcuni scatti del 2016.

LEMMARIO

shehui xingbie 社会性别: genere, inteso nel contesto sociale

xingbie 性别: sesso/genere

guojiao 裹脚: letteralmente, piedi fasciati

sancong side 三從四德: Tre Obbedienze (verso il padre, i mariti e i figli) e Quattro Virtù (etica, linguaggio, comportamento, opere)

yin 阴: ombra, femminile/passivo/principio negativo, indica la luna

yang 阳: luce, maschile/attivo/principio positivo, indica il sole

an 安: pace, sicurezza

Hong deng zhao 红灯照: lanterne rosse

nüquan 女权: diritti delle donne

tianfu renquan 天府人权: diritti umani innati

nannü pingdeng 男奴平等: uguaglianza tra uomini e donne

hui fu nüquan 恢复女权: ristabilimento dei diritti delle donne

Guomindang 国民党: Partito Nazionalista

qipao 旗袍: noto come *cheongsam*, abito attillato con colletto e attaccatura asimmetrica

nianhua 年画: stampe colorate usate per la decorazione della casa durante le festività per il nuovo anno

Funü nengding banbian tian 妇女能顶半边天: le donne sorreggono metà del cielo

hongwei bing 紅衛兵: Guardie Rosse (diverse dalle Armate Rosse russe)

si jiu 四旧: Quattro Vecchiumi (vecchie idee, vecchia cultura, vecchie abitudini, vecchi costumi)

zhiqing qingnian 知识青年: giovani rieducati nelle campagne durante la Rivoluzione culturale

yangban xi 样板戏: opere teatrali modello

zhongshan zhuang 中山装: giacca maoista (in realtà il nome deriva da Sun Yat-sen, in cinese Sun Zhongshan) ovvero da lavoro con quattro tasche

tie guniang 铁姑娘: ragazza di ferro, che può svolgere lavori pesanti

yinsheng yangshuai 阴盛阳衰: letteralmente, le donne sono in auge mentre gli uomini scendono di importanza, si riferisce a una crisi identitaria del maschio

dazibao 大字报: letteralmente, giornale, murale a grandi caratteri

Zhongguo tese shehuizhuyi 中国特色社会主义: socialismo con caratteristiche cinesi

feizhengfu zuzhi 非政府组织: organizzazione non governativa

fei yingli zuzhi 非营利组织: organizzazione no-profit

funüxue 妇女学: studi sulle donne

jiefang 解放: liberazione, emancipazione

ziyou 自由: libero, senza vincoli

nüren 女人: essere umano femmina

funü 妇女: donna (coniugata)

nüxing 女权: donna (sesso femminile)

qianwei 前卫: avanguardia (anche militare)

xiandai 现代: età moderna

dangdai 当代: età contemporanea, tempo corrente

dangdai yishu 当代艺术: arte contemporanea

liumang 流氓: letteralmente, “popolazione fluttuante, instabile”, canaglia

nannü youbie 男女有别: differenza tra i sessi maschile e femminile

nüxing yishu 女权艺术: arte delle donne

nüxing zhuyi yishu 女权主义艺术: arte femminista

yundong 云东: campagna, movimento, moto

huodong 活动: attività, manovra

xingwei yishu 行为艺术: arte del comportamento, equivalente cinese che descrive la performance

shenti yishu 身体艺术: arte che ha come oggetto il corpo

pipa 琵琶: strumento musicale a quattro corde appartenente alla famiglia dei liuti

chan 缠: avvolgere, attorcigliare

siheyuan 四合院: tipica struttura residenziale con ambienti sviluppati intorno a una corte

gongyu 公寓: appartamento

BIBLIOGRAFIA

La presente bibliografia, munita anche in appendice di una sitografia essenziale, segue un ordine alfabetico ascendente e, accanto ai testi più specificatamente legati alla figura di Wang Shuping, propone un più ampio quadro bibliografico che contestualizza l'artista nel dibattito espositivo, critico e teorico che si è andato a formare, in Cina, tra il 1989, anno spartiacque determinato dall'esposizione 中国现代艺术展 | *China Avant-Garde*, e il primo ventennio del XXI secolo.

Andrews, J. F., *Women Artists in Twentieth-Century China: A Prehistory of the Contemporary*, Duke University Press, Durham 2020.

Andrews, J. F., *Painters and Politics in the People's Republic of China (1949-1979)*, University of California Press, Berkeley 1994.

Andors, P., *The Unfinished Liberation of Chinese Women 1949-1980*, University of Indiana Press, Bloomington 1983.

艺术家 (Artron Art Network), a cura di, 中国女权主义艺术家王淑平 (Wang Shuping. *Un dialogo con l'artista femminista cinese*), in «雅昌艺术网», 09 settembre 2012.

Barmé G., *Shades of Mao: The Posthumous Cult of the Great Leader*, Sharpe, Armonk 1996.

Barlow T. E., *The Question of Women in Chinese Feminism*, Duke University Press, 2004.

Beahan C., *Feminism and Nationalism in the Chinese Women's Press, 1902-1911*, in *Modern China*, no. 1, vol. 4, 1975.

Betterton R., *Maternal Bodies in the Visual Arts*, Manchester University Press, Manchester 2014.

Bydler C., *The Global Artworld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, Acta Universitatis Upsaliensis., Uppsala 2004.

Bittner Wiseman M., Liu Yuedi, a cura di, *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*, Koninklijke Brill, Leida 2011.

Blanchard L., *Defining a Female Subjectivity: Gendered Gazes and Feminist Reinterpretations in the Art of Cui Xiuwen and Yu Hong*, *Positions*, vol. 28, no. 1, 2020.

Boucher M., *Beyond Pop: Imagery and Appropriation in Contemporary Chinese Art*, in *Columbia East Asia Review* 2, 2009.

Cahill J., *The Painter's Practice. How Artists Lived and Worked in Traditional China*, Columbia University, New York 1994.

Chang T., Li X., *China's New Art, Post-1989*, Hanart TZ Gallery, Hong Kong and University of Washington Press, Seattle 1993.

Cheng A., Crisma A., *Storia del pensiero cinese. Dalle origini allo Studio del mistero*, Einaudi, Torino 2000.

Cheng A., *Storia del pensiero cinese. Dall'introduzione del buddhismo alla formazione del pensiero moderno*, Einaudi, Torino 2000.

Chiu M., *Breakout. Chinese art outside China*, Charta, Milano 2007.

Costantino M., Jones D., Salvati F., *Arte contemporanea cinese*, Electa Mondadori, Milano 2006.

Cui S., *(En)gendering: Chinese Women's Art in the Making*, Duke University Press, 2020.

Cui S., *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2015.

DeBevoise J., *Between State and Market: Chinese Contemporary Art in the Post-Mao Era*, Brill, Lieden 2014.

de Kloet J., *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

Falcini G., *Il Nüshu. La scrittura che diede voce alle donne*, CSA Editrice, Bari 2020.

Fatticcioni C., *Chinoiserie. La voce femminile nell'arte cinese*, in «china-files.com», 29 marzo 2021.

Feng P., a cura di, *Wang Shuping*, cat. della mostra itinerante tenuta alla Enjoy Art Gallery di Beijing (*The World China | Power of Female*, dal 10 gennaio al 28 febbraio 2012) e al Duolun Museum of Modern Art di Shanghai (*Rebuilding the*

Peach Blossom Spring, dal 14 luglio 2012 al 12 agosto 2012), The World China | Power of Female, Beijing Yachang Color Printing 2012.

Feng P., parte teorica del comunicato stampa della seconda stazione della mostra di Wang Shiuping, *Rebuilding the Peach Blossom Spring*, organizzata al Museo d'Arte Moderna di Shanghai Duolun, dal 14 luglio 2012 al 12 agosto 2012.

Friedman Th., *China Needs Its Own Dream*, in The New York Times, 2 ottobre 2012.

Gao M., *Changing Motivations of Chinese Contemporary Art Since the Mid 1990s.*, in Journal of Visual Art Practice, 11, 2012.

Gao M., *Extensionality and Intentionality in a Transnational Cultural System*, in Art Journal, Winter 1998.

Grosenich U., Schubbe C. H., a cura di, *Zhongguo dangdai yishu* 中国当代艺术 – *China Art Book – Chinese Art – Now*, Merrel Pub Ltd, Novembre 2009.

Guest L., *How Women Artists are Navigating China's Complex Feminist Landscape*, NuVoices Magazine, Luglio 2020.

Guest L., *Half The Sky: Conversations with Women Artists in China*, Piper Press, Sydney 2016.

Guo Z., *Existence. International Feminist Art Exhibition*, cat., Changsha 2018.

Hou H., *Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions: A New Internationalism*, in J. Fisher, (ed.), *Global Visions. New Internationalism in the Visual Arts*, Kala Press, London 1994 (79-88).

Hongtao Z., *Prospettive della cultura cinese nel contesto contemporaneo*, in «Urbana University Journal Euntes Docete», LXV/1, 2013.

Il sogno della camera rossa. Romanzo cinese del secolo XVIII, 2 vol., Einaudi, Torino 1958.

Jia F., *Century and Women: Art Exhibition*, Shijie huaren yishu chubanshe, Beijing 1998.

Jia F., 大寫的“女人”——向京的身體敘事 (*Donne in Maiuscolo – La Narrativa del Corpo di Xiang Jing*), 2013.

Jiehong J., *The Art of Contemporary China*, Thames and Hudson, London 2021.

Johnson K. A., *Women, the Family and Peasant Revolution in China*, University of Chicago Press, 1983.

Jonston Laing E., *The Winking Owl: Art in the People's Republic of China*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles 1988.

Krasny E., Lingg S., Fritsch L., Bosold B., Hofmann V., eds., *Radicalizing Care Feminist and Queer Activism in Curating*, Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna (n. 23), Sternberg Press, Wien 2021.

La signora Simpson. La sua vita, i suoi amori narrati da Edwina A. Wilson, trad. it., Rizzoli, Milano 1937.

Lampe L., *After Utopia: Revisiting the Ideal in Asian Contemporary Art*, in «artforum.com», 20 may 2015.

新浪收藏, 艺术家王淑平近五年创作动态 (*Le tendenze creative di Wang Shuping negli ultimi cinque anni*), in «collection.sina.cn», 29/01/2018.

Levin G., *Between Two Worlds: Zhen Guo's Journey to Feminist Art*, in «The Journal of Asian Arts & Aesthetics», vol. 8, 2022.

Li Jiaqi 李家琪, *Zi xing zhi yu – Cui Xiuwen yishu tezheng yu linian yanjiu* 自性之语 – 崔岫闻艺术特征与理念研究 (A parole proprie – Uno Studio delle Caratteristiche Artistiche e della Filosofia di Cui Xiuwen), Wuhan, 2017.

Li X., transcript of an interview of Li Xianting with Asia Art Archive, November 6, 2007 (il pdf è scaricabile dalla piattaforma www.china1980s.org).

Lin C., *The Transformation of Chinese Socialism*, Duke University Press, Durham and London 2006.

Lincot E., *Contemporary Chinese Art Under Deng Xiaoping*, in «China Perspectives», n. 53, May- June 2004, Centre d'étude français sur la Chine contemporaine, Paris 2004.

Link, P., Madsen, R. P., Pickowicz, P. G., a cura di, *Popular China. Unofficial Culture in a Globalizing Society*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., USA 2002.

Liu H., *Nuxing zhuyi shiye zhong de 'Sairen yishu gongzuo shi' yanjiu* 女性主义视野中的《塞壬艺术工作室》研究 (Uno studio del Siren Art Studio da una prospettiva femminista), Nanjing Arts Institute, Nanjing 2018.

Liu L. H., Karl R. E., Ko D., *The Birth Of Chinese Feminism – Essential Texts in Transnational Theory*, Columbia University Press, Marzo 2013.

Lü P., *A History of Art in 20th Century China*, Charta, Milano 2010.

Luo Ying, 王淑平——一个天生的女画家王者归来 (*Wang Shuping. Una pittrice nata, Il ritorno del re*), in «Hi 艺术» (Hi Art), n. 5, maggio 2011 (rivista d'arte dello Xinjiang).

Mayfair Mei-Hui Y., a cura di, *Spaces of Their Own. Women's Public Sphere in Transnational China*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.

Minglu G., a cura di, *China Avant-Garde / 中国现代艺术展*, cat., China Art Gallery, Beijing (北京, 中国美术馆) 1989.

Minglu G., *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, MIT Press, Cambridge 2011.

Mou Yu, a cura di, *Nüxing de zizai—Xiang Jing yishu dangan (Self-awareness of Women—Art Archive of Xiang Jing)*, Dicembre 2010 - Gennaio 2011.

侃见生活 (Parla della vita, pseudonimo), 中国当代艺术的十位女行为艺术家 (肖鲁、严隐鸿、李心沫、曹雨、吴析夏、童文敏、周雯静、何成瑶、鲁飞飞、王淑平) (*Dieci artiste dell'arte contemporanea in Cina. Xiao Lu, Yan Yinhong, Li Xinmo, Cao Yu, Wu Xixia, Tong Wenmin, Zhou Wenjing, He Chengyao, Lu Feifei, Wang Shuping*), in «baijiahao.baidu.com», Chongqing, 22/12/2022.

Peng L, Dan Y., *Zhongguo xiandai yishu shi. 1979-1989*, 湖南美术出版社 (*A History of Contemporary Chinese Art. 1979-1989*, Hunan Meishu Chubanshe, Changsha 1992).

Peretie O., *Y a-t-il une Culture après Tiananmen?*, in Le Nouvel Observateur, Paris, april 1994 (102-103).

Samarani G., *La Cina contemporanea. Dalla fine dell'impero ad oggi*, nuova edizione aggiornata e ampliata, Einaudi, Torino 2017.

Samarani G., *Cina, ventunesimo secolo*, Einaudi, Torino 2010.

Smith K., *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China*, Scalo Verlag, Zurich 2008.

她们从边缘走出——中国女性艺术 30 年 (*Sono uscite dal limite: 30 anni di arte femminista cinese*), in «ccarting.com», 09 novembre 2009.

Shuping W., 艺术家油画家王淑平论什么是星球新文明艺术学说与画派? (*Per una teoria dell'arte e per una nuova scuola di pittura nella civiltà planetaria. 5 punti*), in «zhuanlan.zhihu.com», 25 ottobre 2021.

Shuping W., 王淑平论什么是人类的女权主义文化艺术与思潮? (*Cultura, arte e pensiero femminista*), in «collection.sina.com», 26 febbraio 2019.

Shuping W., 服装色彩没有年龄之分 (*Il colore dell'abbigliamento non è influenzato dall'età*), in «广州日报» («Guangzhou Daily»), sabato 30 gennaio 1998.

Stacey J., *Patriarchy and Socialist Revolution in China*, University of California Press, Los Angeles 1983.

Su H., *A Feminist Study on Mao Zedong's Theory of Woman and the Policy of the Chinese Communist Party Toward Women Through a Study of the Party Organ Hongqi*, Chinese Historians 3, n. 2, 1990.

Taliesin T., *Context, Challenge, Conversion: Chinese Feminism via Contemporary Art*, Journal of Contemporary Chinese Art, vol. 14, n. 5, Yishu 2015.

Tao Y., *Off the Margins: Twenty Years of Chinese Women's Art (1990-2010)*, Duke University Press, Febbraio 2020.

Tsong-zung C., Xiantin L., a cura di, *China's New Art, Post-1989. With A Retrospective From 1978-1989* (後八九中國新藝鋪), cat. della mostra itinerante organizzata dalla Hanart / TZ Gallery (漢雅軒) di Hong Kong, 1993.

Tsong-zung C. J., a cura di, *New Art from China: Post-1989* (后八九中国新艺术, cat. della mostra (Londra, Marlborough Fine Art, 7 dicembre 1993 - 12 febbraio 1994), a cura di C. J. Tsong-zung, Pressroom Printer and Designer, Hong Kong 1993.

Wang H. H., Wei L., *The Chinese Dream: The Rise of the World's Largest Middle Class and What It Means to You*, Independent Publishing Platform 2010.

White M., (ed.), *Mahjong: Art, Film, and Change in China*, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, University of California, Berkeley 2008.

Willietts W., *L'arte cinese*, voll. 2, trad. it., Sansoni, Firenze 1963.

Wu H., a cura di, *Exhibiting Experimental Art in China*, cat., Smart Museum of Art, University of Chicago, 2000.

WU H., *Contemporary Chinese Art: A History*, Thames and Hudson, London 2014.

WU H., *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Museum of Modern Art, New York 2010.

Wu H., Wang P., a cura di, *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Museum of Modern Art, New York 1992.

Wu Hung, Tsiang K. R., *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Harvard University Asia Center, Cambridge 2015.

Wu Hung, eds., *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West*, New Art Media Ltd., Hong Kong 2001.

Xiang J., *Body as Sculpture and Sculpture as Body*, Master Oriental Art, issue 303, Gennaio 2014.

Xiang J., Huang Z., 被跨越的身體 *The Transcended Body*, Guangzhou, Gennaio 2007.

Zhao B., Indraccolo, L., a cura di, *Precetti per le donne e altri trattati cinesi di comportamento femminile*, Einaudi, Torino 2011.

Zhu Qi, Morris M., a cura di, *Cina XXI secolo: Arte fra identità e trasformazione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 febbraio - 18 maggio 2008), Giunti, Milano 2008.

Zito A., Barlow T. E., a cura di, *Body, Subject & Power in China*, Chicago, Londra, The University of Chicago Press 1994.

Sitografia essenziale

artforum.com

artplusshanghai.com

artsy.net

awarewomenartists.com

ccardt.com

ccarting.com

collection.sina.cn

danwen.com

decodethe.art

globaltimes.cn

hiart.cn

echbinska.art

lissongallery.com

li-xinmo.com

marxists.org

m-news.arton.net

moma.org

m.toutiao.com

meipian.cn

sixthtone.com

toutiao.com

zhenguoart.com

wangqingsong.com

womeninthedark.org

APPENDICE: Artiste femminili in Cina nel secondo novecento
(L'ordine da A-Z)

1. Cui Xiuwen, 崔岫闻 1970-2018





Toilette (《洗手间》), 1999, opera video d'arte

Cui Xiuwen è un'artista di Pechino che utilizza molteplici linguaggi e mezzi espressivi. Dopo essersi affermata inizialmente con la pittura a olio, ha poi ampliato la sua pratica includendo fotografia, video e installazioni. Le sue opere affrontano in modo sensibile e incisivo temi quali il genere, il corpo, la psicologia adolescenziale e le forme di disciplina sociale. La sua ricerca artistica si concentra prevalentemente sulle dimensioni del genere e della spiritualità umana, ed è caratterizzata da una forte coscienza femminile, configurandosi come una riflessione sull'io e sull'anima intesi al tempo stesso come oggetto e soggetto.

La sua opera video Bagno ha suscitato grande attenzione a livello internazionale ed è stata acquisita dal Centre Pompidou. Cui Xiuwen è inoltre la prima artista cinese a esporre le proprie opere alla Tate Gallery nel Regno Unito.

Principali mostre (selezione):

“Mostra di pittura a olio contemporanea cinese”, Museo d’Arte di Shanghai, Shanghai 1997

“Piattaforma dei due sessi”, Museo d’Arte Contemporanea TEDA, Tianjin, Cina 1997

“Cui Xiuwen – mostra personale”, Galleria DF2, Los Angeles 2006

“Cui Xiuwen – mostra personale”, Galleria Marella, Pechino 2006

“IDAA – International Digital Art Awards 2006”, Museo d’Arte della Queensland University of Technology, Brisbane, Australia

“Quindici minuti – Cui Xiuwen, mostra personale”, Museo di Firenze, Firenze, Italia 2007

“Angeli”, Galleria Marella, Milano, Italia

“La Cina è arrivata”, Museo d’Arte di Napoli, Napoli, Italia 2007

“Il risveglio della carne”, Galleria KAI Art, New York 2015

“In the Mood for Love – Grande mostra di arte contemporanea cinese”, Poly Art Museum di Vancouver, Canada 2017

“Catene montuose del Sud: 11 artisti cinesi contemporanei”, Museo del Teatro della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze, Italia 2017

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Lü Peng. Esperienza femminile e narrazione per immagini — sull’arte video di Cui Xiuwen [J]. *Ricerche di Belle Arti*, 2005 (4): 72–78.

Yin Shuangxi. Corpo, genere e meccanismi dello sguardo — il contesto culturale delle opere di Cui Xiuwen [J]. *Critica d’Arte*, 2006 (3): 54–60.

Gao Minglu. La scrittura femminile negli spazi quotidiani — Cui Xiuwen [A] // Gao Minglu. *Storia dell’arte contemporanea cinese 1990–1999* [C]. Shanghai: Shanghai People’s Publishing House, 2011: 312–318.

Li Jing. Studio sull’arte video femminile cinese — incentrato su Cui Xiuwen [D]. Pechino: Accademia Centrale di Belle Arti, 2008.

Wu Hung. Gender, Space and Surveillance in Contemporary Chinese Video Art: Cui Xiuwen [J]. *Positions: Asia Critique*, 2007, 15(2): 401–420.

2. Cai Jin, 蔡锦 1965



Canna 365 (《美人蕉 365》), 2016.3-2017.10, olio su tela, 500x400cm.

Cai Jin è un'artista cinese contemporanea. Nata a Tunxi, nella provincia dell'Anhui, si è laureata presso il Dipartimento di Belle Arti dell'Università Normale dell'Anhui e ha successivamente frequentato il corso di perfezionamento in pittura a olio dell'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino. È ampiamente conosciuta per la sua serie pittorica "Canna indica" (美人蕉), portata avanti per diversi decenni, nella quale l'immagine di questa pianta viene trasformata da semplice soggetto di natura morta in un complesso veicolo di memoria personale, percezione corporea e metafora della vita.

Lo stile artistico di Cai Jin è fortemente riconoscibile e si concentra su un unico motivo ricorrente: la Canna indica. Attraverso tonalità rosse intense, dense e viscerali, simili alla carne e al sangue, l'artista raffigura parti della pianta in stato di decomposizione e disfacimento, ma al tempo stesso cariche di una potente energia vitale. Le superfici pittoriche sono spesse e materiche, il tratto è minuzioso e altamente tattile, in un continuo oscillare tra figurazione e astrazione. Le sue opere superano la tradizione della pittura floreale, addentrandosi in una profonda riflessione sulle tensioni coesistenti tra vita e morte, bellezza e paura, crescita e decadimento, con una forte valenza simbolica e una marcata intensità psicologica.

Principali mostre (selezione):

"Mostra di pittura a olio di Cai Jin", Galleria dell'Accademia Centrale di Belle Arti, Pechino 1991

"Cai Jin", Galleria Kiang, Atlanta, Stati Uniti 1995

"Prima edizione della CAFAM Future Exhibition", Museo d'Arte dell'Accademia Centrale di Belle Arti (CAFAM), Pechino, Cina 2012

"Ritorno alle origini", Galleria Chambers Fine Art, Pechino / New York 2013

"Cai Jin: 1991–2015", Chambers Fine Art, New York, Stati Uniti 2017

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Guo Zi, L'artista Cai Jin: un'artista donna ma non un'artista femminista, Dazhong Wenyi, ISSN 1007-5828, 2010 (n. 10), sezione: critica letteraria e artistica

Studio di Cai Jin: un deposito dell'anima, Oriental Art Magazine, n. 15, 2011

Analisi cromatica e morfologica della Canna indica di Cai Jin, Meiyuan, n. 2, 2011

Cai Jin: la filosofia artistica e lo sguardo femminile dietro la Canna indica, Forbes China, articolo esclusivo su Cai Jin, 15 settembre 2024

3. Cao Yu, 曹雨 1984





Mount Fuji II (《富士山 II》), 2021, installazione artistica, meccanismi elettrici, tessuto metallico laserizzato, h:6m.

Cao Yu è un'artista cinese contemporanea, nata nella provincia del Liaoning e diplomata presso il Dipartimento di Scultura dell'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino. La sua pratica artistica si avvale di una vasta gamma di media, tra cui performance, video, installazione e pittura. Il corpo costituisce il materiale diretto e il nucleo narrativo della sua ricerca, attraverso la quale l'artista sfida con audacia le norme sociali, la politica di genere e i tabù legati alla corporeità. Le sue opere sono caratterizzate da una forza primitiva e da una marcata dimensione provocatoria.

Lo stile di Cao Yu è fortemente esplosivo e profondamente personale. L'artista porta la fisicità e la materialità del corpo ai limiti estremi per indagare questioni di identità, potere e condizioni dell'esistenza. Le sue opere coinvolgono spesso fluidi corporei (come latte materno e sudore), esperienze di dolore e azioni fisiche estreme. Attraverso questa modalità diretta di "presenza in prima persona", Cao Yu svela le verità del corpo che vengono occultate o disciplinate dalla cultura e dalla società. La sua pratica artistica è al tempo stesso un'autoanalisi radicale e un interrogativo critico rivolto alle strutture sociali più ampie.

Principali mostre (selezione):

“China Streaming · VIA Art Channel – Programma di video arte di artisti cinesi”, Palais de Tokyo, Parigi, Francia 2016

“Cao Yu: Ho una vita sottile come un serpente d’acqua”, Galerie Urs Meile, Pechino, Cina 2022

“Cao Yu: Attraversare il mondo umano”, Galerie Urs Meile, Pechino, Cina 2023

“Empowerment”, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germania 2022

“In fuga! L’identità femminile nell’arte contemporanea cinese”, Lillehammer Art Museum, Lillehammer, Norvegia 2022

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Catalogo: Cao Yu: Ho una vita sottile come un serpente d’acqua, pubblicato da Galerie Urs Meile, 2017

Intervista artistica: Cao Yu: l’arte è il campo di battaglia di una sola persona, China Art Archives, 22 settembre 2024

4. Tong Wenmin, 童文敏 1989





Fly the Wind (《防风》), 2016, performance, Qing Hai provincia

Tong Wenmin è un'artista performativa della giovane generazione cinese. Nata a Chongqing, si è laureata presso il Dipartimento di Pittura a Olio dell'Accademia di Belle Arti del Sichuan. La sua pratica si concentra principalmente sulla performance e sul video: attraverso azioni corporee estremamente silenziose, lente e spesso ripetitive, realizzate in contesti naturali o della vita quotidiana, l'artista indaga le relazioni sottili tra il corpo, lo spazio, la materia e l'energia.

Lo stile artistico di Tong Wenmin è caratterizzato dai concetti di “osservazione silenziosa” e “permeazione”. A differenza della performance di tipo conflittuale o aggressivo, la sua pratica si avvicina piuttosto a una forma di meditazione o di disciplina interiore. L'artista mantiene spesso a lungo una postura semplice — come stare in equilibrio a testa in giù, fissare lo sguardo o intrecciarsi con le piante — permettendo al corpo di fondersi gradualmente con l'ambiente fino a diventare parte del paesaggio. Questo processo creativo attenua la centralità del soggetto, enfatizza l'apertura percettiva e la materialità del corpo e, attraverso azioni apparentemente non interventiste, rivela la dimensione poetica e filosofica dell'esistenza stessa.

Principali mostre (selezione):

Emerald | WHITE SPACE, Pechino, Cina, 2019–2020

Escape from Discipline | A Thousand Plateaus Art Space, Chengdu, Cina, 2019

From South to North | MACA Art Center (Macalline Center of Art), Pechino, Cina, 2022

Recovering Time – The 2nd Annual Exhibition of Chinese Contemporary Photography and Video Arts | Shanghai Duolun Museum of Modern Art, Shanghai, Cina, 2025–2026

Geografia della percezione: studio monografico su Tong Wenmin | He Art Museum, Foshan, Cina, 2025–2026

Che cos'è una vita reale | HOW Art Museum, Shanghai, Cina, 2025

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Tong Wenmin. From South to North [EB/OL]. Pechino: MACA Art Center, 2022.

Tong Wenmin. Archivio delle pratiche artistiche e delle mostre di Tong Wenmin (2015–2019) [EB/OL]. Chengdu: A Thousand Plateaus Art Space, 2019.

Zhu Yuru. La performance come resistenza: le pratiche corporee di Tong Wenmin [J]. Arte Contemporanea, 2021 (4): 88–95.

What Is a Real Life: Exhibition Text on Tong Wenmin [EB/OL]. Shanghai: HOW Art Museum, 2025.

WHITE SPACE — Presentazione dell'artista e archivio delle opere.

A Thousand Plateaus Art Space — Database delle opere e delle mostre.

5. Guo Zhen, 郭桢 1955



Si è diplomata nel 1976 presso il Dipartimento di Belle Arti della Scuola d'Arte dello Shandong; nel 1982 si è laureata presso il Dipartimento di Pittura tradizionale cinese della Accademia d'Arte Cinese, dove è poi rimasta a insegnare, diventando la prima donna, dopo l'avvio delle riforme e dell'apertura, a essere trattenuta come docente. È inoltre una delle prime artiste a esplorare l'arte dell'inchiostro nel periodo successivo alle riforme.

Nel 1986 Guo Zhen si è recata negli Stati Uniti per studiare presso il San Francisco Art Institute; nel 1987 è stata visiting scholar presso la Facoltà di Arte della York University in Canada. Dal 1988 vive e lavora stabilmente a New York, dove nello stesso anno ha fondato il proprio studio. Lei è un'artista dell'inchiostro attiva sulla scena internazionale, pioniera tra le artiste asiatico-americane dell'arte contemporanea a inchiostro, e da lungo tempo impegnata nella ricerca, esplorazione e pratica dell'arte femminista contemporanea internazionale. È inoltre fondatrice dell'“Alleanza delle artiste femministe cinesi”.



La danzatrice Kali, (《舞者卡莉》), 2024, filo di lana, tessuto di cotone, perle
189 × 138 cm

Principali mostre (selezione):

Muted Landscape | Gallery 456 / Chinese American Arts Council, New York, USA, 2022

Zhen Guo: Chroma Comes from the Margins | Derfner Judaica Museum, Riverdale, NY, USA, 2023–2024

What Is My Name: Zhen Guo Solo Retrospective | Charles Chu Gallery, Connecticut College, Connecticut, USA, 2023

Unfolding Her Life | Bard College, Annandale-on-Hudson, NY, USA, 2024

Muted Landscape in Motion | United Nations / Tokyo Odaiba Space, Japan, 2025

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Guo Zhen. Raccolta delle opere di Guo Zhen [M]. Pechino: Today Art Museum, 2013.

Guo, Zhen. Muted Landscape [Z]. New York: Gallery 456 / Chinese American Arts Council, 2022.

Guo, Zhen. Chroma Comes from the Margins [Z]. Bronx, NY: Derfner Judaica Museum, 2023–2024.

Guo, Zhen. What Is My Name: Zhen Guo Solo Exhibition [Z]. New London, CT: Charles Chu Gallery, Connecticut College, 2023.

Guo Zhen. Ink Like Her: Mostra di pittura a inchiostro di artiste cinesi contemporanee [Z]. Pechino: Today Art Museum, 2020.

Guo, Zhen. Unfolding Her Life [Z]. Annandale-on-Hudson, NY: Bard College, 2024.

Wu Hung. La pittura a inchiostro sperimentale e la trasformazione sociale nell'arte contemporanea cinese [A]. In: Wu Hung, Riscrivere la storia dell'arte contemporanea cinese [C]. Pechino: China Academy of Art Press, 2016: 301–318.

6. He Yinzen, 何殷震

Nome originario era He Zhen, data di nascita non chiaramente documentata, attiva tra gli anni 1900 e 1910.



Pensatrice femminista, è una delle figure più radicali e teoricamente profonde del primo pensiero di emancipazione femminile in Cina.

He-Yin Zhen ha posto al centro della sua riflessione le questioni di genere, classe, lavoro e tecnologia. È particolarmente nota per le sue critiche incisive alle forme di sfruttamento insite nel capitalismo, al lavoro affettivo e alla condizione femminile. Secondo He-Yin Zhen, l'oppressione delle donne non deriva soltanto da concezioni culturali o morali, ma è radicata nelle strutture economiche e nei rapporti di produzione. Il suo pensiero e la sua attività si caratterizzano per una forte dimensione teorica unita a un chiaro orientamento attivista.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

He-Yin Zhen. Il problema della liberazione delle donne [A]. In: Antologia di scritti del giornale Tianyi [C]. Pechino: Zhonghua Book Company, 2007.

Lydia H. Liu. The Birth of Chinese Feminism: He-Yin Zhen [J]. Positions: East Asia Cultures Critique, 2010, 18(3): 599–634.

Peter Zarrow. He-Yin Zhen and Anarcho-Feminism in China [J]. Journal of Asian Studies, 1990, 49(4): 796–813.

Wang Hui. Modern Chinese Thought and Feminist Radicalism [A]. In: China 's Twentieth Century [C]. Durham: Duke University Press, 2016.

7. He Chengyao, 何成瑶 1964





Grande Muraglia di Jinshanling (《开放长城》), Pechino, performance art, 2001

Artista performativa e fotografa. Le sue opere utilizzano spesso il proprio corpo come medium, affrontando direttamente la memoria traumatica della trasformazione sociale cinese, la storia familiare e la condizione esistenziale delle donne. Le sue performance, di forte tensione espressiva — come La Grande Muraglia Aperta e la serie Madre — indagano temi quali la storia, la politica del corpo e la memoria personale. Nel 2017 ha ricevuto l'ordinazione monastica secondo la tradizione del Buddhismo Theravāda.

Dialogo — Confusione: Mostra di arte contemporanea cinese, Museo dei Giovani della Città di Mantova, Mantova, Italia, 2001.

He Chengyao, mostra personale di pittura, Galleria Qin Hao, Pechino, Cina, 2000.

He Chengyao, mostra personale di performance art, Centro d'Arte Shifang, Pechino, Cina, 2003.

He Chengyao, mostra di fotografia di performance, Smin Art Space, Singapore, 2004.

Il ciclo della bellezza — Mostra di arte femminile asiatica, Museo dell'Accademia d'Arte Femminile, Tokyo, Giappone, 2004.

Cool / Love the Body, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong, Cina, 2006.

Vitalità — Festival di performance art dal vivo degli artisti cinesi, Chinese Arts Centre, Manchester, Regno Unito, 2006.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Merlin, Megan. "Conversation with He Chengyao." Tate Research Centre: Asia, Tate Museum (Online Publication)

Wang, Meiqin. "Trauma, Memory, and the Female Body: He Chengyao's Artistic Practice." Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art, 2010, Vol.9 (No.4).

8. Hu Xiaobing, 胡晓媛 1977





Shi Ning — Addio, eternità (III) 石凝—再见，永恒（三），2021

Inchiostro, organza, filo, blocchi di marmo artificiale, tubi in ferro, blocchi di cemento eroso dal mare, frammenti di legno, marmo, barre di rame, granito, carta accartocciata, tondini di ferro di recupero, ecc.

246 × 73 × 50 cm.

Hu Xiaoyuan è un'artista cinese contemporanea, nata a Harbin e laureata presso il Dipartimento di Design dell'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino. La sua pratica si concentra principalmente sulla scultura e sull'installazione ed è caratterizzata da un lavoro manuale estremamente minuzioso e dispendioso in termini di tempo, applicato a materiali ordinari come legno marcescente, fili di seta, canapa e gesso. Attraverso questi materiali, l'artista esplora in profondità i temi della materialità, della temporalità e del ciclo della vita.

Lo stile artistico di Hu Xiaoyuan è introspettivo e permeato da una forte dimensione meditativa. Mediante gesti ripetitivi di avvolgimento, legatura e copertura, ella conferisce a materiali fragili ed effimeri nuove forme e una tensione interna latente. Le sue opere si presentano spesso in uno stato di “non-finito” o di “divenire”, mantenendo un delicato equilibrio tra raffinatezza e ruvidità, controllo e casualità. La sua pratica può essere intesa come una forma di ascesi: un processo volto a rivelare l'“aura” nascosta della materia e le tracce lasciate dal trascorrere del tempo, in dialogo con le riflessioni della filosofia orientale sulla transitorietà e sulla malinconia insita nelle cose.

Principali mostre (selezione):

Art Statements / Hu Xiaoyuan / Rootless Fruit [3], Art Basel, Basilea, Svizzera, 2013.

Nettare essenziale [4] — Duan Jianyu / Hu Xiaoyuan (mostra bipersonale), Power Station of Art (PSA), Shanghai, Cina, 2013.

Video Bureau. Archive: Hu Xiaoyuan, Video Bureau, Guangzhou, Cina, 2013.

Rootless Fruit [5], Beijing Commune, Pechino, Cina, 2012.

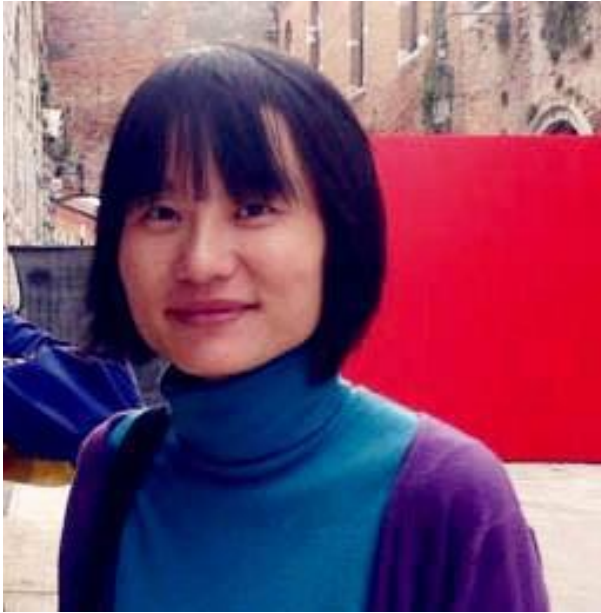
Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Linda Jean Pittwood, Visual Culture Wars at the Borders of Contemporary China, 2022: 201–224.

Wu Hung, Female Subjectivity in Contemporary Chinese Art [A], in Making History: Wu Hung on Contemporary Art [C], Hong Kong: Timezone 8, 2008.

Liu Long, Hu Xiaoyuan Dopo la perdita del linguaggio del senso [J], critica d'arte, 2013

9. Kan Xuan, 阚萱 1972



Il grande mucchio di grano (《大谷子堆》), installazione video (dettaglio), 2012

Il grande mucchio di grano (谷子堆) è un termine colloquiale dei dialetti della Cina settentrionale usato per indicare un tumulo funerario (sepolcro).

L'artista contemporanea cinese attiva nei campi del video e dell'installazione. Nata nella provincia dell'Anhui e formatasi presso l'Accademia Cinese d'Arte, la sua pratica si concentra prevalentemente su video, fotografia e installazione. Attraverso una prolungata osservazione e registrazione di scene, oggetti e azioni quotidiane, Kan Xuan indaga le dimensioni della temporalità, della memoria storica e della poeticità latente nel reale. Le sue opere si distinguono per un ritmo lento e misurato e per una forte impronta autobiografica, spesso caratterizzata da una sensibilità di tipo archeologico.

Lo stile artistico di Kan Xuan è noto per il suo carattere sobrio, controllato e di grande finezza percettiva. L'artista utilizza frequentemente la videocamera in riprese fisse di lunga durata o in movimenti estremamente lenti, rivolgendo l'attenzione a spazi marginali, luoghi abbandonati, lavori ripetitivi o azioni apparentemente prive di significato. I suoi lavori video si configurano come veri e propri saggi visivi: a partire da materiali in apparenza ordinari, l'artista costruisce, mediante il montaggio, la giustapposizione e un uso attento del suono, narrazioni complesse attorno ai temi della memoria, della scomparsa e dell'esistenza. Tale approccio conduce lo spettatore verso una modalità di visione meditativa, sospesa tra osservazione e contemplazione.

Principali mostre (selezione):

Kan Xuan, Ah!, Galleria Continua, Italia, 2008.

Kan Xuan, Leggerezza — Opere di Kan Xuan, Arrow Factory, Pechino, Cina, 2009.

Kan Xuan, Il grande mucchio di grano, Ullens Center for Contemporary Art, Pechino, Cina, 2012.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Liang Yue, La "marcia verso Occidente" dell'arte contemporanea cinese — A partire dalla 55ª Biennale di Venezia [J], Meishu Guancha (Osservazioni sull'Arte), 2013.

Smith, Karen, Kan Xuan, Tian Fuyu, Kan Xuan: Il grande mucchio di grano [M], Pechino: World Publishing Corporation Beijing Company, 2013.

10. Li Xinmo, 李心沫





Women (《女人》), 2011.

L'artista e scrittrice femminista contemporanea cinese. Le fonti pubbliche non riportano in modo sistematico il suo anno di nascita. La sua pratica artistica comprende performance, video, pittura e installazione e assume il corpo come principale mezzo espressivo per affrontare in maniera critica temi quali la politica di genere, le questioni ecologiche e la violenza sociale. Le sue opere sono caratterizzate da una forte carica critica e da un chiaro orientamento attivista.

Lo stile di Li Xinmo è diretto e marcatamente conflittuale. Nelle sue performance, l'artista espone spesso il proprio corpo a situazioni estreme o dolorose, utilizzando l'esperienza fisica come metafora delle oppressioni e delle ferite inflitte dalla società alle donne e ai gruppi socialmente vulnerabili. La sua pratica artistica è strettamente intrecciata alla produzione teorica e alla scrittura critica, con l'obiettivo di rompere il silenzio e richiamare l'attenzione pubblica sulle forme di ingiustizia strutturale. Le sue opere non mirano a un'estetica formale tradizionale, ma privilegiano l'urgenza concettuale e l'efficacia dell'azione come strumenti di intervento politico e culturale.

Principali mostre (selezione):

Calligrafia e pittura tra libro e Dao, mostra personale, Accademia di Belle Arti di Tianjin; Ristorante Xiyangyang, Tianjin, Cina, 2010.

Cento anni di pittura a inchiostro cinese — mostra su invito al Carrousel du Louvre, Sale del Carrousel du Louvre, Parigi, Francia (successivamente in tournée a Pechino, Cina), 2012.

Esistenza · Mostra internazionale di arte femminile 2018, Changsha, Spazio espositivo Meixi del complesso Meixi Xintiandi BBG, Changsha, Cina (opera performativa esposta: La casa dimenticata), 2018.

Lei Visioni — Mostra collettiva internazionale di artiste femministe, Hangzhou 2022, Centro commerciale Tianmuli, Hangzhou, Cina, 2022.

UP-ON Night School dell'Archivio di Performance Art · Nonyuan Yisi, 36ª edizione, ospite di dialogo accademico, Shanghai, Cina, 2024.

Inventare dal nulla — Mostra collettiva docenti-studenti, Museo Xu Liaoyuan, Distretto di Jinjiang, Chengdu, Cina (opere esposte: pittura e installazione generate con IA, Umanità), 2024.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Jin Weihong, Dialogo con Li Xinmo, in Huakan, 2013.

Wang Jing, Li Xinmo: femminismo e arte, in La ricostruzione delle accademie d'arte.

Li Xinmo, Arte del Nord: Rivista accademica dell'Accademia di Belle Arti di Tianjin, 2008.

Tong Yujie, La dimensione della politica del corpo — La performance delle artiste cinesi, in Huakan, 2014.

Li Xinmo, L'astrazione in stile cinese è una malattia, in Grande Arte, 2010.

11. Lin Tianmiao, 林天苗 1961



Treccia (《 辫 》), 1998, stampa digitale su carta, filo di cotone, video digitale a canale singolo (bianco e nero, senza audio), dimensioni variabili.

Lei è considerata una delle più importanti artiste contemporanee cinesi. Nata a Taiyuan, nella provincia dello Shanxi, ha svolto un periodo di formazione negli Stati Uniti. La sua pratica artistica si concentra principalmente su installazioni di grande scala, scultura e video. Lin utilizza materiali strettamente legati all'esperienza femminile e al lavoro domestico — quali fili di seta, tessuti di cotone, aghi e capelli — per esplorare tematiche complesse come il corpo, la memoria, i ruoli di genere e le costrizioni culturali.

Lo stile di Lin Tianmiao è caratterizzato da una raffinata complessità formale e da una forte dimensione metaforica. Attraverso migliaia di gesti manuali ripetitivi — avvolgere, cucire, intrecciare e ricoprire — l'artista trasforma materiali ordinari in potenti dispositivi visivi. Le sue opere, spesso dominate dal colore bianco, evocano simultaneamente purezza e inquietudine; la monumentalità delle installazioni contrasta con la minuziosità del lavoro artigianale. Rendendo pubbliche e monumentali le esperienze femminili appartenenti alla sfera privata, Lin mette in luce le relazioni di potere e l'energia vitale insite nel lavoro manuale, costruendo un linguaggio visivo distintivo e di grande forza simbolica.

Principali mostre (selezione):

Attività artistica: Open Studio, n. 12 Baofang Hutong, Pechino, Cina, 1995.

Avvolgere 3 — ri-tagliare, Galleria dell'Accademia Centrale di Belle Arti, Pechino, Cina, 1997.

Concentrazione, Galleria Siheyuan, Pechino, Cina, 2002.

Non zero, Tokyo Art Projects, Pechino, Cina, 2004.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Jin Yubo, L'altare della maternità — Mostra di installazioni di Lin Tianmiao «Ma de» allo spazio Long March, in Arte e Investimenti, 2008.

Jin Yubo, L'altare della maternità — Mostra di installazioni di Lin Tianmiao «Ma de» allo spazio Long March, in Arte e Investimenti, 2008.

Pi Li; Lin Tianmiao, Intervista a Lin Tianmiao, in Documenti di Belle Arti, 2013.

Chen Ying, Breve analisi dell'arte femminile in Cina, in Il Mondo dell'Arte, 2011.

Wang Yan; Li Jiaqi, Un'indagine sul significato dell'installazione contemporanea urbana — Il caso di «L'avvolgimento del filo» di Lin Tianmiao, in Bellezza e Tempo: Città, 2016.

12. Liu Xi, 柳溪 1986





Dove ci troviamo No. 1(《我们身处何方》), 2018, scultura, porcellana, inchiostro indiano.

Liu Xi è un'artista contemporanea cinese nata nel 1986 a Zibo, nella provincia dello Shandong. Nel 2010 si è laureata presso il Dipartimento di Scultura dell'Accademia Centrale di Belle Arti, conseguendo il titolo di bachelor. La sua pratica artistica si concentra sui temi dell'autoscoperta, dell'identità e della libertà, e utilizza principalmente la ceramica e il vetro come mezzi espressivi. Le sue opere presentano forme ibride che combinano elementi vegetali, tessili e anatomici, dando vita a un linguaggio visivo eccentrico e visionario, nel quale si intrecciano suggestioni del gusto rococò e l'eccellenza artigianale della tradizione ceramica cinese.

Nell'aprile 2019, Liu Xi ha inaugurato la sua prima mostra personale nella Cina continentale, Zao (灶 Il focolare), presso Art+ Gallery a Shanghai. Le sue opere sono state esposte in numerosi contesti internazionali, tra cui Portogallo, Spagna, Norvegia, Indonesia, Regno Unito e Corea del Sud.

Principali mostre (selezione):

Mostra alla Corridor Gallery dell ' Accademia Centrale di Belle Arti, Corridor Gallery della Central Academy of Fine Arts, Pechino, Cina, 2008.

Fiera Internazionale dell ' Arte Ceramica e della Vita Quotidiana di Shanghai, Shanghai, Cina, 2009.

Mostra di performance art di Shanghai — A mille anni di distanza, Shanghai, Cina, 2009.

Mostra dei lavori di diploma dell ' Accademia Centrale di Belle Arti, Central Academy of Fine Arts, Pechino, Cina, 2010.

Terza edizione del New Star Art Festival, Sanchuan Contemporary Art Museum, Nanchino, Cina, 2012.

Partire dal luogo — Grande mostra internazionale di arte ceramica contemporanea cinese, Today Art Museum, Pechino, Cina, 2014.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Ma Mengjie, Liu Xi: dare voce alle donne attraverso l'arte, in China Workers, 2021.

13. Lu Feifei, 鲁飞飞 1980





Yemen No4.(《也门4》), fotografia, dimensioni variabili, 2015.

Lu Feifei è un'artista attiva nel contesto dell'arte contemporanea cinese. La pittura costituisce il suo principale mezzo espressivo, affiancato dall'uso di materiali misti e

da soluzioni di presentazione spaziale. La sua pratica si concentra sugli stati micro-percettivi dell'esperienza individuale nel contesto della realtà quotidiana, mettendo in relazione percezione corporea, vissuto emotivo e vita di tutti i giorni. Piuttosto che affrontare direttamente grandi questioni sociali, Lu Feifei parte da esperienze personali per rappresentare in modo continuativo le pressioni psicologiche e le tensioni emotive diffuse nella vita contemporanea, trasformando il sentimento individuale in un'espressione visiva capace di generare risonanza condivisa.

Il linguaggio artistico di Lu Feifei è introspettivo e misurato. Le sue opere presentano spesso spazi compressi, figure immobili o distanziate, e una tensione sottile ma costantemente percepibile. L'artista non ricerca una narrazione compiuta; attraverso immagini frammentarie e un'attenzione puntuale al dettaglio, le emozioni permangono in uno stato latente all'interno della composizione. La pittura traduce l'esperienza privata in una struttura emotiva di portata universale, facendo dell'opera un accesso sensibile alla comprensione delle condizioni dell'esistenza contemporanea.

Principali mostre (selezione):

Il giardino segreto, mostra personale, Centro d'Arte Contemporanea Gao Brothers, Pechino, Cina, 2007.

Respiro — Grande Mostra di Arte Contemporanea dello Shandong (presentazione della serie video Lamento su Cristo), Shandong, Cina, 2007.

Tu e io, mostra personale, Galerie RX, Parigi, Francia, 2008.

Lo sguardo come posizione, mostra personale, Wanxiang Space, Pechino, Cina, 29 ottobre – 30 novembre 2011, a cura di Sun Lei.

Allusione — Mostra di arte femminile contemporanea (presentazione dell'opera fotografica Yemen, 2015), Tree Art Gallery 798, Pechino, Cina, 5 – 20 marzo 2017.

Prima Biennale Internazionale d'Arte Cina–Europa, sistema della Biennale Cina–Europa, 2017.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

«Sei artiste presentano molteplici declinazioni di “Allusione”». Yishu Shichang (Art Market). 2017.

Arte Cina (Yishu Zhongguo). Dieci artiste cinesi della performance: Xiao Lu, Yan Yinhong, Li Xinmo, Cao Yu, Wu Xixia.

艺术中国. 中国十位女行为艺术家：肖鲁、严隐鸿、李心沫、曹雨、吴析夏
[EB/OL].(2023-04-29)[2026-03-03]. 2018

<http://art-woman.com/HongViewDetail.aspx?id=3258>

14. Wu Xixia 吴析夏 1993





Serie “Utero”—Scrivere una volta la Prefazione al Padiglione delle Orchidee (蘭序 Lanting Xu)(《子宫系列 书写兰亭序一遍》), Arte performativa, 2021.

Wu Xixia è un’artista appartenente alla nuova generazione dell’arte contemporanea cinese. La pittura costituisce il fulcro della sua pratica, che si estende anche ai linguaggi del video e dell’installazione. Cresciuta in un contesto fortemente visualizzato e digitalizzato, Wu Xixia mantiene un’attenzione costante verso l’esperienza visiva, le modalità di produzione delle immagini e le trasformazioni delle abitudini dello sguardo. La sua ricerca rivela una chiara consapevolezza generazionale: le opere non mirano a una rappresentazione diretta della realtà, ma indagano il modo in cui essa viene percepita, filtrata e compresa attraverso le immagini.

La pittura di Wu Xixia è caratterizzata da immagini sfocate, distorte e instabili, che oscillano continuamente tra chiarezza e dissoluzione. Attraverso l'indebolimento della stabilità visiva, l'artista risponde a uno stato percettivo segnato dall'incertezza e dal sovraccarico informativo. In questo processo, la pittura non è più soltanto un mezzo espressivo, ma diventa uno strumento critico per riflettere sui meccanismi della visione e sui processi di costruzione dell'identità nello scenario contemporaneo.

Principali mostre (selezione):

Serie Plastic Women, New Bedford Art Museum, Stati Uniti, 2018–2019,
Gender Theory: Women in a Consumerist Society, UMass Dartmouth Art Gallery, Dartmouth (USA), 2018–2019,
Metamorfosi, mostra personale, L'Arc Parisian Macao (Hengqin), Zhuhai, Cina, 2020–2021,
Città Connesse, mostra bipersonale, MGM Macao, Macao, 2020–2021,
I segreti del corpo I, Biennale Internazionale di Gwangju, Corea del Sud, 2020–2021,
Scrivere una volta il “Prefazione al Padiglione delle Orchidee”, Salone autunnale dell'Associazione degli Artisti di Macao, Fondazione Orientale di Macao, 2021,
Scrivere per la seconda volta il “Prefazione al Padiglione delle Orchidee”, performance (realizzata per la prima volta nel 2021 e ripresentata nel 2022), 2022.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Iezzi A. Art from Calligraphy: Chinese Writing Turns into Pictorial Images, Performative Actions, Design Products and Graffiti Works[M/OL]. London: Routledge, 2024[2026-03-03].

«Traduzioni contemporanee del Prefazione al Padiglione delle Orchidee: decostruzione, riorganizzazione e pratiche interdisciplinari» [J]. Documentazione d'Arte, 2025.

15. Xing Danwen 邢丹文 1967



Fotogramma fisso di Linea“(《线的靜帧》), 2018. Doppia video-installazione, alta definizione (HD), audio stereo.

Xing Danwen è una delle figure più rilevanti nel campo della fotografia e delle arti visive contemporanee in Cina. Attiva da lungo tempo, utilizza principalmente fotografia, video e installazione come mezzi espressivi. La sua ricerca si concentra sul rapporto tra spazio urbano, strutture sociali e condizioni di esistenza individuale, costruendo un percorso artistico coerente e riconoscibile che si colloca tra documentazione e riflessione concettuale. All'interno del panorama dell'arte dell'immagine contemporanea cinese, il suo lavoro occupa una posizione di particolare rilievo.

Le opere di Xing Danwen si fondano spesso su scenari accuratamente costruiti, nei quali l'immagine assume uno statuto ambiguo, sospeso tra realtà e finzione. Attraverso una strategia visiva lucida e controllata, l'artista colloca le figure umane all'interno di contesti sociali specifici, mettendo in evidenza le strutture latenti di potere, ordine e identità. In questo modo, l'immagine non si limita a rappresentare il reale, ma diventa uno strumento concettuale per l'analisi critica della società contemporanea.

Principali mostre (selezione):

Memorie della Musa, Wall Art Museum, Pechino, Cina, 2009.

Prigioniera dell'amore, Red Brick Art Museum, Pechino, Cina, 2022.

Straordinarie — Lei, Phoenix Center, Pechino, Cina, 2024.

Terra natale · Altrove — mostra bipersonale (con Luo Min), Accademia di Pittura di Chengdu, Chengdu, Cina, 2025.

He Dan (mostra personale omonima), Museo d'Arte dell'Hubei, Wuhan, Cina, 2025.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Xing Danwen. Vagando tra le immagini[J]. Zhongguo Sheyingjia (Fotografi Cinesi), 1996.

Gu Zheng. Sviluppare la realtà della Cina — Sull'esperienza artistica di Xing Danwen[J]. Tianya, 2007.

Zhang Chen, Li Yangang.Xing Danwen: La filosofia della sottrazione[J].Mingri Fengshang (Tomorrow Fashion), 2009.

Zhang Chen, Li Yangang.Xing Danwen: La filosofia della sottrazione[J].Mingri Fengshang (Tomorrow Fashion), 2009.

16. Xiao Lu 肖鲁 1962



Dialogo (《对话》), 1989, l'arte performance

Nata a Hangzhou, è una delle artiste più rilevanti nella storia dell'arte contemporanea cinese. Nel 1989, durante la cerimonia d'apertura della

“China/Avant-Garde Exhibition” tenutasi a Pechino, sparò contro la propria installazione “Dialogue”. Questo gesto divenne un evento storico fondamentale per l’arte contemporanea cinese e la rese una figura chiave nello sviluppo della performance art in Cina. In seguito, ha vissuto a lungo all’estero, proseguendo la sua ricerca tra installazione, pittura e performance.

Dal punto di vista stilistico, le opere di Xiao Lu pongono al centro la coscienza del soggetto femminile, indagando il rapporto tra corpo, potere e struttura sociale. Attraverso materiali come metallo, vetro e tessuti, l’artista costruisce spazi fortemente simbolici, caratterizzati da una tensione tra conflitto e poesia. Le sue opere mantengono la forza critica dei lavori giovanili, ma al tempo stesso rivelano un’ espressione più introspettiva e spirituale.

Principali mostre (selezione):

Xiao Lu: Il primo colpo dell’arte femminile cinese, Frauenmuseum Bonn, 2025.

Rifiuti, Passage Gallery, 2024.

La dignità della memoria, MARS Gallery, 2024.

Inclinazione, 10 Chancery Lane Gallery, 2019.

Xiao Lu: Yu Hei, 4A Centre for Contemporary Asian Art, 2019.

Xiao Lu Performance Live: Jiu, The Slanted House, 2018.

Mostra personale “Xiao Lu”, Museo d’Arte di Skövde, 2017.

Riciclaggio — Antiriciclaggio, Hongsheng Space, 2016.

Open Fire, Ethan Cohen Fine Arts, 2006.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Dialogue / Edizione cinese [M]. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

Zhang Runjuan. Errore della donna? Errore dell’uomo? — Riflessioni suscitate da «Dialogue» di Xiao Lu e dalla controversia sull’attribuzione d’autore [J]. Huakan (Art Monthly), 2007.

Hu Xiaolan. «Dialogue» di Xiao Lu [J]. Shanxi Qingnian (Gioventù dello Shanxi), 2012.

Wang Liping. Esplorare la soggettività del corpo femminile attraverso la performance «Cleaning» di Xiao Lu [J]. Yishu Shishang (Edizione Teorica), 2014.

Wu Hong. Il “Lu” di Xiao Lu [J]. New Media Art and Technology, 2016.

17. Xiang Jing 向京 1968





Trattiamo con gentilezza la nostra malinconia, è un grande cane fedele (《善待我们的忧郁，它是一只忠实的大狗》), Vetresina policroma, 166 × 192 × 64 cm; 188 × 53 × 34 cm; 60 × 140 × 42 cm, 2013–2016.

Xiangjing è una delle artiste più influenti nel campo della scultura contemporanea cinese. Da lungo tempo il corpo umano costituisce il fulcro della sua ricerca artistica: attraverso una modellazione costante della figura, l'artista indaga l'esperienza emotiva individuale, gli stati psicologici e le condizioni dell'esistenza. Le sue opere hanno dato forma a un linguaggio altamente riconoscibile all'interno del panorama della scultura contemporanea in Cina.

La scultura di Xiang Jing rifiuta ogni idealizzazione del corpo, privilegiandone invece la realtà fisica, la vulnerabilità e la tensione psicologica. Le figure appaiono spesso compresse, introverse o irrigidite, trasformando il corpo in un veicolo diretto di emozioni e stati mentali. Attraverso questo approccio, l'artista traduce l'esperienza privata in una percezione dell'esistenza dotata di valore universale, capace di risuonare con la condizione umana contemporanea.

Principali mostre (selezione):

Sogno a occhi aperti, Ivy Book Garden, Shanghai, Cina, 2001.

Xiang Jing · Qu Guangci — mostra bipersonale 2002: Specchio, Gallery Invisible, Shanghai, Cina, 2002.

Completamente nuda — Opere 2006–2007 di Xiang Jing, tournée asiatica, Tang Contemporary Art Center, 2008.

Questo mondo andrà bene? — Opere 2008–2011 di Xiang Jing, Today Art Museum, Pechino, Cina, 2011.

Ho visto la felicità, Park Hyatt Beijing (Yintai Centre), Pechino, Cina, 2011.

Questo mondo andrà bene? — Xiang Jing + Qu Guangci, mostra bipersonale, Museo d'Arte Contemporanea di Shanghai, Shanghai, Cina, 2012.

Fluttuare · Mondo · Linguaggio degli uccelli — Xiang Jing + Qu Guangci, mostra bipersonale, MOT/ARTS Taipei; Hong Kong Arts Centre, Taipei; Hong Kong, Cina, 2012.

Xiang Jing: Il centro del silenzio, Galería Javier López & Fer Francés (Madrid), Madrid, Spagna, 2012.

Questo mondo andrà bene? — Xiang Jing a Taipei, Museo d'Arte Contemporanea di Taipei, Taipei, Cina, 2013.

Juergen Teller | Xiang Jing, mostra bipersonale, Lehmann Maupin Gallery, Hong Kong, Cina, 2015.

Solo gli inquieti trovano pace — Retrospectiva 1995–2011 + S 2012–2016, Beijing Minsheng Art Museum, Pechino, Cina, 2016.

Nessuno vede al mio posto — Opere 1999–2016 di Xiang Jing, Long Museum (West Bund), Shanghai, Cina, 2017.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Li Zongtao. Xiang Jing lascia parlare il corpo femminile [J]. Nanfang Renwu Zhoukan (Southern People Weekly), 2007.

Xiang Jing, Zhu Zhu. La naturalezza dell' essere donna — Intervista a Xiang Jing [J]. Zhonghua Ernü (Edizione d' oltremare • Maestri di calligrafia e pittura), 2011.

Xiang Jing. Xiang Jing & Hu Qingtai [J]. Dongfang Yishu (Arte Orientale), 2014.

Xiang Jing, Yan Bing. Xiang Jing in conversazione con giovani artisti — Camminando da sola in una valle di montagna, a un certo punto ho intonato due versi [J]. Dongfang Yishu (Arte Orientale), 2016.

18. Yu Hong 喻红 1966





Idol (《偶像》), 2018, Acrilico su tela, 250 × 285 cm

Yu Hong è una delle artiste più rappresentative dell'arte contemporanea cinese. La pittura costituisce il suo principale mezzo espressivo e la sua ricerca si sviluppa da lungo tempo attorno all'autorappresentazione e all'esperienza della vita. Attraverso una pratica continua e coerente, Yu Hong mette in relazione la propria storia personale con la storia sociale e collettiva, costruendo un percorso artistico chiaro e strutturato nel tempo.

Le opere di Yu Hong assumono il corpo come filo conduttore, intrecciando memoria privata, esperienza temporale e trasformazioni storiche. Il suo linguaggio pittorico è diretto e carico di tensione emotiva, capace di conferire all'esperienza individuale una dimensione storica. In questo modo, l'artista costruisce una narrazione visiva che parte dal sé per estendersi alla memoria collettiva, trasformando il vissuto personale in una riflessione condivisa sul tempo e sull'esistenza.

Principali mostre (selezione):

Paesaggio celeste dorato, UCCA Center for Contemporary Art, Pechino, Cina, 2010.

Regno dell'oro, Museo d'Arte di Shanghai, Shanghai, Cina, 2011.

Nuvole d'inquietudine, Long March Space, Pechino, Cina, 2013.

Mondi paralleli, Museo di Suzhou, Suzhou, Cina, 2015.

Yu Hong: Sogno turbato in un giardino, Museo d'Arte dell'Accademia Centrale di Belle Arti (CAFA Art Museum), Pechino, Cina, 2016.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Li Weiwei. Testimone di Yu Hong [J]. Arte e Critica (Yishu Pinglun), 2007.

Yu Zhexin, Wang Ying. Analisi del realismo nelle opere pittoriche di Yu Hong [J]. Ricerca sull'Educazione Artistica (Meishu Jiaoyu Yanjiu), 2011.

Dong Xiaolu, Xu Gang, Chen Tingting. Breve analisi delle caratteristiche dell'arte femminile moderna a partire dalla produzione pittorica di Yu Hong [J]. Decorazione Moderna (Teoria), 2014.

Jia Mingzhu, Du Junping. Analisi dell'arte a olio di Yu Hong [J]. Panorama delle Belle Arti (Meishu Daguan), 2014.

Zhang Jiabo, Wang Hongzhang. Analisi delle affinità e differenze tra le correnti dell'arte femminista in Oriente e in Occidente — il caso di Frida Kahlo e Yu Hong [J]. Rivista dell'Università di Changchun (Changchun Daxue Xuebao), 2016.

Nicol, Hayes, Jiang Deyi. Narrazione e interpretazione delle opere di Yu Hong [J]. Rivista dell'Accademia di Belle Arti di Hubei (Hubei Meishu Xueyuan Xuebao), 2003.

19. Yin Xiuzhen 尹秀珍 1963



Il calore insostenibile (《不能承受之暖》), 2008, 1000 sciarpe, 25 × 365 cm

Yin Xiuzhen è una figura centrale dell'arte installativa contemporanea cinese. Nella sua pratica utilizza spesso materiali quotidiani come abiti usati, mobili e valigie, sviluppando una ricerca che ruota attorno ai temi della memoria, della migrazione, delle trasformazioni urbane e dell'esperienza della globalizzazione. Il suo lavoro ha avuto un'ampia risonanza nel contesto internazionale dell'arte contemporanea.

Attraverso la riorganizzazione di materiali segnati dal tempo e dall'uso, Yin Xiuzhen trasforma l'esperienza personale in strutture spaziali fruibili e immersive. Le sue opere, caratterizzate da una sensibilità morbida e misurata, partono dalla quotidianità per interrogare il modo in cui gli individui conservano emozioni e identità all'interno di un mondo in costante mutamento.

Principali mostre (selezione):

La città in movimento, mostra itinerante internazionale, 1997.

Secolo — Mostra di arte femminile, Pechino, Cina, 1998.

Metà del cielo: Artiste contemporanee cinesi, Germania, 1998.

Inside Out: New Chinese Art, mostra itinerante internazionale, 1998.

Terza Triennale Asia-Pacifico, Australia, 1999.

Supermercato — Mostra di arte contemporanea, Shanghai, Cina, 1999.

Momenti: Arte cinese alla fine del XX secolo, Chicago, Stati Uniti, 2000.

Tema · Sottotema — Mostra di arte femminile asiatica, Singapore, 2000.

Vivere nel presente: Arte contemporanea cinese, Berlino, Germania, 2001.

Biennale di Gwangju, Gwangju, Corea del Sud, 2002.

Triennale di Fukuoka, Fukuoka, Giappone, 2002.

Raccolto — Mostra di arte contemporanea cinese, Pechino, Cina, 2002.

Prima Triennale di Guangzhou, Guangzhou, Cina, 2002.

How Latitudes Become Forms, Stati Uniti, 2003.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

He Jing, Song Xiaoya. Yin Xiuzhen: Senza luogo di atterraggio [J]. Yishujie (Il mondo dell'arte), 2013.

Yu Gan. Alla ricerca e nella proliferazione attraverso l' assemblaggio [J]. Arte Contemporanea (Yishu Dangdai), 2010. (studio dedicato a Yin Xiuzhen)

Li Xiaonan. Yin Xiuzhen: La seconda pelle [J]. Yishujie (Il mondo dell' arte), 2010.

Yin Xiuzhen. Autoriflessione sulla ceramica di Yin Xiuzhen [J]. Rivista dell' Accademia di Belle Arti di Tianjin (Tianjin Meishu Xueyuan Xuebao), 2017.

20. Yan Yinhong 严隐鸿 1967





In terra straniera (《身处异境》), 2016, inchiostro su carta (stile tradizionale cinese),
210 × 210 cm

Yan Yinhong è un'artista attiva nel contesto dell'arte contemporanea cinese, si è laureata nel 1989 presso l'Accademia Nazionale d'Arte della Cina e attualmente vive a Pechino. Impegnata principalmente nella pittura e nelle pratiche a media misti. La sua ricerca si concentra sugli stati psicologici, sulla coscienza di genere e sull'esperienza interiore, mettendo in evidenza il potenziale dell'arte come forma di esperienza spirituale e come strumento di auto-conoscenza.

Le opere di Yan Yinhong sono caratterizzate da un'atmosfera introspettiva e allusiva; le figure appaiono spesso deformate o compresse, intensificando la tensione emotiva. Attraverso un controllo rigoroso del colore, della composizione e dello spazio, l'

artista costruisce un ambiente mentale fortemente coerente, che rimanda alla complessità del mondo interiore dell'individuo.

Principali mostre (selezione):

Due generazioni, Museo Nazionale d'Arte della Cina, Pechino, Cina, luglio 1988.

Consumo invisibile (versione iniziale), "Triangolo" dell'Università di Pechino, Pechino, Cina, 1992.

Luci e ombre della notte, Ungheria, 2008.

Inchiostro / Non inchiostro — Mostra su invito di pittura contemporanea cinese a inchiostro, Today Art Museum, Pechino, Cina, con tournée in Polonia, Ungheria, Romania e Croazia, 2009.

Mostra su invito di pittura contemporanea cinese a inchiostro, Filadelfia, Stati Uniti, 2009.

Nuove immagini — Mostra di pittura contemporanea cinese a inchiostro su carta, mostra itinerante presso il Museo Nazionale della Bielorussia, il Museo Storico della Serbia e altre sedi, 2009.

Sguardi reciproci: Nuovi ritratti femminili, mostra personale, Los Angeles, Stati Uniti; Tokyo, Giappone, 2010.

Soldati in tempo di pace, mostra collettiva, Centro Culturale Francese, Praga, Repubblica Ceca, 2010.

Progetto "Nido vuoto" 2019 — Serie di mostre di arte femminile, Zero Art Center, Pechino, Cina, 2019.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Jia Fangzhou. Lo sguardo femminile e il sentimento materno di Yan Yinhong [J]. Meishu Guancha (Osservazione delle Belle Arti), 2008.

21. Zhou Wenjing 周雯静

Data di nascita non chiaramente documentata



Serie «Donne» · Dispositivo intrauterino (IUD)(《女人系列·节育环》),2014, Filo metallico

Zhou Wenjing è un'artista contemporanea cinese la cui pratica comprende video, fotografia e installazione. La sua ricerca si concentra sul corpo, sul genere e sulle strutture dello sguardo, indagando il modo in cui l'esperienza visiva viene costruita all'interno di sistemi sociali e di potere.

Zhou Wenjing imposta i dispositivi di visione con un approccio lucido e razionale, inducendo lo spettatore a prendere coscienza della propria posizione all'interno del sistema visivo. Attraverso la messa in evidenza del processo stesso del guardare, le sue opere rivelano il funzionamento delle relazioni di potere nell'esperienza visiva quotidiana, manifestando un chiaro orientamento concettuale.

Principali mostre (selezione):

Camminare con Lei, 2024.

Quarta Triennale di Fiber Art di Hangzhou, 2022.

Sei storie, 2024.

Saggezza e forza: Donne visibili, mostra di arti visive, 2025.

Oltre lo sguardo · Madre e figlia, mostra di arte contemporanea, 2025.

Riportare la morte nella vita, progetto interdisciplinare, 2025.

Documentazione e riferimenti critici (selezione):

Zhou Wenjing. Il viaggiatore solitario — Bill Viola [J]. Dangdai Yishu (Arte Contemporanea), 2012.

