



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Corso di Laurea magistrale
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa
mediterranea**

(doppio diploma con l'università Capital Normal University di Pechino)

Tesi di Laurea

**Il processo di urbanizzazione cinese visto
attraverso gli occhi dell'arte contemporanea**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Sabrina Rastelli

Laureanda/o

Chiara Scapparone

Matricola: 856560

Anno Accademico

2020 / 2021

“I think art is a very good way of documenting history.”
(Zhang Dali)

Indice

前言	10
INTRODUZIONE	15
CAPITOLO I: IL PROCESSO DI URBANIZZAZIONE CINESE	19
1.1 DA MAO AD OGGI.....	20
1.2 NEW TOWN E LA MOSTRA <i>CHINA GOES URBAN</i> DEL MUSEO D'ARTE ORIENTALE MAO DI TORINO	28
.....	33
1.2.1 <i>Xiong'an New Area</i>	33
1.3 IL "SOGNO CINESE" (<i>ZHONGGUO MENG</i> 中国梦)	35
CAPITOLO II: MIGRAZIONE DALLE CAMPAGNE ALLE CITTÀ.....	39
2.1 GUO GUOZHU E VILLAGGI RURALI ABBANDONATI	40
2.2 I LAVORATORI MIGRANTI	45
2.2.1 <i>Zhang Dali e le sculture dei lavoratori migranti</i>	50
CAPITOLO III: PROCESSO DI DEMOLIZIONE E COSTRUZIONE	58
3.1 IL CONCETTO DI "CHAI" 拆 E L'ARTE CONTEMPORANEA CINESE	59
3.1.1 <i>The Chaile Travel Society (Chaile Ivyouzhe 拆了旅游社)</i>	63
3.2 BIG TAIL ELEPHANT E L'EDIFICAZIONE DELLA CITTÀ	67
3.3 WENG FEN E LE CITTÀ IN ESPANSIONE	75
CAPITOLO IV: SENTIMENTO DI ALIENAZIONE E SUBORDINAZIONE DELL'UOMO.....	87
4.1 CHEN QIULIN E IL SENTIMENTO DI ALIENAZIONE	88
4.2 LIU BOLIN E L'OPPRESSIONE SUGLI INDIVIDUI	96
CAPITOLO V: LE METROPOLI CINESI E LE PROBLEMATICHE AMBIENTALI	104
5.1 L'ASPIRAPOLVERE D'ARIA INQUINATA DI WANG RENZHENG E LE MASCHERINE ANTINQUINAMENTO DI WU DI	107

5.2 I RIFIUTI NELL'ARTE DI HAN BING E WANG JIULIANG	115
CONCLUSIONE	121
RINGRAZIAMENTI.....	124
BIBLIOGRAFIA	125
GLOSSARIO.....	129

Indice Immagini

Figura 1: Samuele Pellecchia, Ponte sul fiume Jialu a nord di Zhongmu.....	29
Figura 2: Samuele Pellecchia, Poliziotto di quartiere.....	29
Figura 3: Samuele Pellecchia, Fermo immagine del video “L’aquilone medusa”	29
Figura 4: Samuele Pellecchia, Fermo immagine del video “La nuova piazza”	29
Figura 5: Samuele Pellecchia, Fermo immagine del video “Tra gli alberi”	30
Figura 6: Samuele Pellecchia, Fermo immagine del video “Tabula rasa”	30
Figura 7: Samuele Pellecchia, Fermo immagine del video “Tabula rasa”	30
Figura 8: Samuele Pellecchia, Ritratto di famiglia a Guanglizhen.....	31
Figura 9: Samuele Pellecchia, Contadine al lavoro nei pressi di Zhongmu.....	31
Figura 10: Samuele Pellecchia, Contadini a nord di Zhongmu.....	31
Figura 11: Cagnardi, Cattaneo, Kipar, Render per Xiong’an New Area.....	32
Figura 12: Urbanization – Lingerin Garden No. 2.....	40
Figura 13: Guo Guozhu, Urbanisation – Lingerin Garden No.1.....	40
Figura 14: Urbanization – Lingerin Garden No. 91.....	40
Figura 15: Urbanization – Lingerin No. 3.....	40
Figura 16: Urbanization – Lingerin No. 49.....	41
Figura 17: Guo Guozhu, Urbanization – Relics of a Village No. 17.....	41
Figura 18: Guo Guozhu, Urbanization – Relics of a Village	42
Figura 19: Urbanization – Relics of a Village.....	42
Figura 20: Urbanization – Relics of a Village.....	42
Figura 21: Urbanization – Relics of a Village.....	42
Figura 22: Urbanization – Relics of a Village No. 10.....	42

Figura 23: Urbanization – Relics of a Village No. 34.....	43
Figura 24: Guo Guozhu, Urbanization - The Entrance Hall No. 30.....	43
Figura 25: Urbanization – The Entrance Hall No. 26.....	43
Figura 26: Wang Jin, 100%.....	45
Figura 27: Song Dong, Together with Migrants Workers.....	46
Figura 28: Song Dong, Together with Migrants Workers.....	46
Figura 29: Song Dong, Together with Migrants Workers.....	46
Figura 30: Zhang Dali, Meat Jelly Mingong No. 4.....	50
Figura 31: Zhang Dali, Progetto per Migrants Laborers.....	50
Figura 32: Zhang Dali, Idea Grinder.....	51
Figura 33: Zhang Dali, One Hundred Chinese.....	52
Figura 34: Zhang Dali, Chinese Offspring.....	53
Figura 35: Zhang Dali, Chinese Offspring No. 37.....	53
Figura 36: Preparazione calci di Chinese Offspring.....	54
Figura 37: Donghuqu casting site.....	54
Figura 38: Wang Jinsong, One Hundred Signs of Demolition.....	58
Figura 39: Huang Rui, Chai-na/China.....	59
Figura 40: Painted on a wall near a bus station in Xi'an.....	60
Figura 41: Chaile Travel Agency, Free Territory III.....	63
Figura 42: Chaile Travel Agency, Free Territoy I.....	63
Figura 43: Temporary Free Territory, Chaile Travel Agency.....	64
Figura 44: Chaile Travel Agency, Temporary Free Territory.....	65
Figura 45: Standard Series of ideal Residence.....	67

Figura 46: Standard Series of Ideal Residence	67
Figura 47: Lin Yilin, Standard Series of Ideal Residence.....	67
Figura 48: Lin Yilin, House Hold Good I.....	68
Figura 49: House Hold Good II.....	68
Figura 50: Lin Yilin, Room No. 0.....	69
Figura 51: Lin Yilin, Safely Maneuvering Across Lin He Road.....	70
Figura 52: Lin Yilin, The Result of 1000 pieces.....	71
Figura 53: Lin Yilin The Result of 1000 pieces.....	71
Figura 54: Liang Juhui, One Hour Game.....	73
Figura 55: Weng Fen, Sitting on the Wall – Shenzhen 1	75
Figura 56: Weng Fen, Sitting on the Wall – Haikou 2001.....	77
Figura 57: Weng Fen, Sitting on the Wall – Haikou 2002.....	77
Figura 58: Weng Fen, Sitting on the Wall – Haikou 2003.....	77
Figura 59: Weng Fen, Sitting on the Wall – Haikou 2004.....	77
Figura 60: Weng Fen, Sitting on the Wall – Haikou 2005.....	77
Figura 61: Weng Fen, Sitting on the Wall – Haikou 2006.....	77
Figura 62: Weng Fen, Sitting on the Wall – Haikou 2007.....	78
Figura 63: Weng Fen, Sitting on the Wall – Haikou 2008.....	78
Figura 64: Weng Fen, Sitting on the Wall – Haikou 2009.....	78
Figura 65: Weng Fen, Sitting on the Wall – Haikou 2010.....	78
Figura 66: Weng Fen, Bird’s Eye View – Beijing 9.....	80
Figura 67: Weng Fen, Accumulating Eggs project – Terrific New World.....	81
Figura 68: Weng Fen, China Central Television (CCTV).....	83

Figura 69: Weng Fen, Mi rêve/Mi réalité.....	84
Figura 70: Chen Qiulin, Hometown.....	89
Figura 71: Chen Qiulin, Ellipsis's Series no. 2.....	89
Figura 72: Chen Qiulin, Fermo imagine video "Color Line".....	90
Figura 73: Chen Qiulin, Fermo imagine video "The Garden".....	91
Figura 74: Chen Qiulin, Fermo imagine video "The Empty City – are you still there".	92
Figura 75: Chen Qiulin, Fermo imagine video "The Empty City – What is the color of the sky?".....	93
Figura 76: Liu Bolin, Hiding in the City – Suo Jia Village.....	96
Figura 77: Liu Bolin, Hiding in the City – Civilian and Policeman No. 2.....	99
Figura 78: Liu Bolin, Red Fist.....	100
Figura 79: Liu Bolin, Man Man in the Fist No. 1.....	101
Figura 80: Liang Kegang, Air Jar.....	104
Figura 81: Wang Renzheng, Dust Project.....	105
Figura 82: Wang Renzheng, Dust Project.....	108
Figura 83: Wu Di, Floating in the Dust.....	110
Figura 84: Wu Di, Floating in the Dust.....	110
Figura 85: Wu Di, Floating in the Dust.....	110
Figura 86: Wu Di, Floating in the Dust.....	110
Figura 87: Wu Di, 445 Face Masks.....	111
Figura 88: Wu Di, Smog's Harm 1.....	112
Figura 89: Wu Di, Smog's Harm 1.....	112
Figura 90: Han Bing, Urban Amber – Red Flags Flying on Skylines Cranes.....	114
Figura 91: Han Bing, Urban Amber – Polluted Veil of Lace.....	115

Figura 92: Han Bing, Urban Amber – Rose River.....116

Figura 93: Wang Jiuliang, Beijing Besieged by Waste.....118

前言

本篇论文分为五个章节来分析中国城市化的过程，特别是调查为了实现这个过程，造成对人们和环境的影响。从现代艺术家的视角深刻地理解城市化的背景，并认识这个过程的严酷现实。更具体地说，本篇论文使用以下艺术家的作品来介绍中国城市化的不同方面：郭国柱（1982年）、张大力（1963年）、王劲松（1963年）、黄锐（1952年）、林一林（1964年）、梁钜辉（1959年-2006年）、翁奋（1961年）、陈秋林（1975年）、刘勃麟（1973年）、王认证（1981年）、吴迪（1979年）、韩冰（1974年）和王久良（1976年）。

本论灵感来自于都灵东方艺术博物馆安排的“中国迈向城市化：未来的城市”的展览（MAO，2020年10月16日至2021年10月10日）。这个展览的题目就是城市化这个过程，特别是关于现代的新城市，也就是说，调节移民的新地区。这个展览提供了机会来深刻地调查中国城市化，特别发现这个过程给人口和环境带来的不良影响。

本论的艺术家是按照以下的标准选择。首先，所有的艺术家是亲身经历了城市化的过程，由于这件事儿，在他们的生活里发生一些引导他们创作艺术作品的不好的情况。他们的作品特别适合研究本文提出的问题，以及以及农村的遗弃、农民工的状况、拆旧建新的过程、疏离感和环境问题。

其次，为了提出现代艺术的不同作品形式，本论文使用了艺术家的不同艺术作品，包括照片、视频、雕塑、装置、纪录片、绘画、表演。最后，为了使论述具有创新性，选择了中国当代艺术过程中没有涉及的艺术家和作品。这种方式也提供了机会深刻地探索现代艺术世界，也发现名不见经传的现代艺术家。

如今中国被认为是一个现代和发展中的国家，一提出中国这个话题人们就想起中国的大城市、摩天大楼、高层住宅区和城市理想的生活方式。城镇化对人口和国家带来了好的影响，但也带来了一些问题。本篇论文的目标就是深刻地调查城镇化这个进程，并指出它给人口和环境带来了的不好结果和影响。

从毛泽东时代开始，中国经历了城市发展的大浪潮。很多研究表明城镇化给中国带来了不同的积极影响，其中促进人民教育水平、健康水平和平均收入的提高、同时也降低贫困水平、死亡率和失业率。但为了实现城镇化这个进程人口也做了很多牺牲、经受了艰苦。很多人离开了在农村的房子，而搬到了在一个完全不熟悉的城市环境，因为这个生活方式的变化他们遇到了一些不小的困难。城镇化发展模式也不可避免地造成一系列环境污染问题，其中有对人口健康造成不好影响的空气、水和土地的污染。

第一章首先从历史角度介绍城镇化过程的步骤。具体来说，城镇化的过程会分为三个阶段：改革前（1949-1978）、复兴（1978-1996）和过渡（1996-今天）。从第二个阶段起，城镇化的发展速度受到很大的变化，无论是规模还是速度，毫无疑问在人类历史上都是前所未有的。这个大的变化有两个原因：第一就是邓小平在1978年创立的改革开放，第二就是从农村向城市大规模迁徙起。1978年以前人口迁移被户口制度的一些严肃规定减缓。户口制度是指一种社会制度，它的特点就是，根据地域和家庭成员关系将户籍属性划分为农业户口和非农业户口。随着城市发展和农村人口向大城市的集中，在新城市出现了不同的问题，如拥挤的城市、城市和农村生活方式的区别和对中国传统文化逐渐的违背。如今，

为了有效疏散中心城区高密度人流，中国政府促进所谓“新城”的建设。“新城镇”特指在功能和区位上基本或完全独立于现有城市中心的新的的大规模综合性城市和产业开发。作为中国工业化、城镇化发展的重要支撑和合适地方来实践现代城市发展模式，“新城”就是都灵东方艺术馆安排的中国“迈向城市化”展览的主题。为了保持中国传统文化的价值政府找到了一些办法，如装修城市里的老区而创作农村生活的环境。本论的第一章也提出“中国梦”这个概念。中国梦和美国梦之间有很大的差异。其实，“中国梦”所表达的价值观主要是集体主义，它强调个人与集体的统一，而“美国梦”所表达的价值观主要是个人主义，它强调个人至上的价值追求和利益实现。掌握中国梦的本质不仅有助于理解中国文化，而且对于深刻理解中国政治和社会的基本概念有重要意义。

第二章通过郭国柱的照片和张大力的雕像的分析来调查，从农村到城市的迁移和农民工的生存条件、生活方式和生活质量这些方面。为了创造一个更美好的未来或者由于收到离开自己的房子的命令的原因，很多人离开了自己充满回忆的老房子和生活方式，并搬到附近理想的的城市环境生活。长期以来，农民工为了中国城市建设和经济发展做出了很大贡献。但他们一直被视为城市的弱势群体和边缘群体，基本的生存和发展权利没有得到有效保障，因为农业户口这个原因，他们也无法参加一些公共服务，如工作保障、医疗保障和退休金。农民工的生活方式是在张大力的艺术作品代表的。

第三章调查城镇化的“拆旧立新”这个过程。为了实现中国的城市发展无数老房子、建筑和农村的村落被拆除了，并进行建设新城、处处玻璃幕墙、抬眼摩天大厦。“拆”这个词变成了城镇化的符号，并出现在农村或城市里要拆除的墙

上。这个词也出现在王劲松和黄锐这两个艺术家的作品里，也变成了“拆了旅行社”艺术团体名字的一部分。随着团体创始人听到他家乡计划被拆除进行新建设这个信息，他和他的同事开始关注城镇化的过程。具体来说，他们开始思考这种变化对未来的影响，以及在这个过程中人、时间、记忆、地方性、乡村传统、现代化城市、社会系统、文化功能与作用、艺术家的意义、艺术在社会的功能与意义等诸多问题如何被呈现出来。这种变化也是出现在翁奋拍的记载北京、深圳、上海、海口、广州这些城市发展变化的照片。城市发展也吸引了“大尾象工作组”成员的注意，特别是广州的变化。

第四章集中在艺术家和人口的情感领域，具体来说，本章调查城镇化进程给人带来的迷失方向、苦恼和压迫的感觉。无数的家庭目睹和自己的生活有关的地方被拆除，并收到命令搬到不熟悉的城市环境。虽然政府给他们提供了新房子住，他们也无法减轻被迫从家里、记忆和人群中搬走提出的痛苦。这种感觉是陈秋林视频的主要内容。从个人经历的视角出发，陈秋林的作品明确有力地表现个人及群体身份所遭受的城镇化及现代化影响。它成长于一个叫作万州的小城市，这个城市大部分在2003年被广受争议的三峡大坝工程导致的水位上升淹没于长江之中。许多万州市的人都被迁移至别处，但他们遇到了一些困难熟悉新的生活方式。面对困难时，他们很少收到了政府的帮助，结果他们变成“隐形人”。这个观念是从刘勃的作品出来的，它是指被城镇化进程压垮的社会底层，无奈之下他们要熟悉新的生活方式，并接受政府的指挥。

第五章指出城镇化造成的水、空气和土地污染和城市有机、工业和建筑垃圾的大幅度增长这两个方面。2003年空气污染水平达到了危险级别。这种危险的

情况引导了不同艺术家造成艺术作品来提高公众和政府对于这种环境问题的关注，其中王仁政造成的“尘埃计划”受到了很大的关注。为了保护身体健康人们常常戴口罩以后才出门，有时因为空气污染情况太严重，人口也收到不出门命令的通知。和无敌的照片强调，口罩已经变成了现在和将来的一代人的生活必需品。在中国空气污染已经变成了很大的问题，研究也表明空气污染对人健康带来不好的影响，特别会引发肺癌和呼吸系统治病。水和土地污染也是中国城镇化进程提出的两个不好结果。王久良“垃圾城”的纪录片介绍这两个环境问题的原因和来源。他指出，城市垃圾大幅度增长是目前造成水和土地污染的最主要来源之一。排放城市周围的垃圾场，垃圾山变成了国家环境和动物的可怕敌人。

Introduzione

Il seguente elaborato, suddiviso in cinque capitoli, analizza il processo di urbanizzazione avvenuto in Cina soffermandosi sugli effetti che esso ha avuto sull'ambiente e sull'uomo. La narrazione avverrà attraverso l'analisi di opere d'arte contemporanea che permetteranno di vedere con gli occhi degli artisti, nonché di coloro che hanno vissuto in prima persona tale trasformazione unita alla cruda realtà celata dietro a tale percorso. Nello specifico si analizzeranno le opere di artisti quali Guo Guozhu (n. 1982), Zhang Dali (n. 1963), Wang Jinsong (n. 1963), Huang Rui (n. 1952), Lin Yilin (n. 1964), Liang Juhui (n. 1959-2006), Weng Fen (n. 1961), Chen Qiulin (n. 1975), Liu Bolin (1973), Wang Renzheng (n. 1981), Wu Di (n. 1979), Han Bing (n. 1974) e Wang Jiuliang (n. 1976).

L'idea è stata ispirata dalla mostra *China Goes Urban - La nuova epoca della città* al Museo d'arte Orientale a Torino (MAO, da 16 ottobre 2020 – a 10 ottobre 2021) che tratta dell'inurbamento e dell'espansione urbana presente oggi nel Paese soffermandosi in particolare sulle *new town*, agglomerati attualmente ideati con la funzione di regolare le migrazioni. Questa mostra ha fornito lo spunto per indagare più a fondo il processo di urbanizzazione partendo dal periodo maoista e facendo emergere la dura realtà alla base di tale processo.

La selezione degli artisti più rappresentativi è stata effettuata in base ad alcuni criteri. In primis, essi hanno subito personalmente il processo di urbanizzazione e, a causa di tale avvenimento, la vita di alcuni di loro è stata segnata da eventi traumatici che hanno portato alla realizzazione di opere d'arte. Esse sono risultate particolarmente adatte a trattare i temi esposti in tale elaborato, nonché abbandono delle campagne, condizione dei lavoratori migranti, processo di demolizione di edifici vecchi e costruzione di nuovi, sentimento di alienazione e problematiche ambientali. In secondo luogo, sono state selezionate opere di vario genere - tra cui fotografie, video, statue, installazioni, documentari, dipinti, performance - in modo da trattare di diverse forme d'arte contemporanea e mostrare come, tale tema, abbia condotto gli artisti alla creazione di opere di diverso genere. Infine, con lo scopo di dare un carattere innovativo all'elaborato, sono stati scelti artisti e opere non affrontati durante il corso di arte cinese

contemporanea. Tale criterio ha permesso di esplorare maggiormente il mondo dell'arte e di scoprire opere di artisti meno conosciuti.

Al giorno d'oggi il Paese è divenuto a livello mondiale sinonimo di progresso, condizione a cui si è arrivati grazie a un incessante processo di urbanizzazione che, a partire dal periodo maoista, ha investito tutta la nazione. Come dimostrano numerose ricerche, tale cambiamento ha portato sicuramente dei miglioramenti nello stile di vita del popolo: milioni di persone sono uscite dalla povertà, è aumentato il reddito pro-capite, il livello di istruzione e si è abbassato il tasso di mortalità, come quello di disoccupazione. Tuttavia, questa trasformazione urbana ha richiesto enormi sacrifici: numerosi sono stati gli individui costretti ad abbandonare le proprie abitazioni condannate alla demolizione e a iniziare una nuova vita in un ambiente urbano a loro sconosciuto. Impossibile non citare le problematiche ambientali emerse, tra cui spiccano l'inquinamento atmosferico, idrico e del suolo, danni che hanno avuto ripercussioni negative sulla salute dell'uomo.

Il capitolo I narra del processo di urbanizzazione dal punto di vista storico. Esso può essere suddiviso in tre fasi: una prima detta pre-Riforme (1949-1978), una seconda o di Risveglio (1978-1996) e una terza detta anche di Transizione (post 1996). Una forte crescita urbana ha iniziato a verificarsi in particolare modo a partire dal 1978, grazie anche alle riforme di apertura di Deng Xiaoping e alla migrazione di massa dalle campagne alle città, inizialmente rallentata dal sistema *hukou*. Questo sistema di registrazione, tutt'oggi presente nel Paese, stabilisce la residenza (rurale o urbana) in base al luogo di provenienza della famiglia. La rapida crescita urbana e lo spostamento di individui hanno portato all'emergere di diverse problematiche: l'eccessivo affollamento dei centri urbani, il crescente divario presente tra stile di vita urbano e rurale, unito al progressivo allontanamento dalle origini e dalle tradizioni legate alla campagna. In risposta alla necessità di riequilibrare la distribuzione della popolazione urbana negli ultimi anni è stata avviata l'edificazione delle cosiddette *new town*, nonché centri in gran parte o completamente indipendenti da città esistenti. Questi nuovi agglomerati, protagonisti della mostra *China Goes Urban – la nuova epoca della città* (2020-2021), rappresentano da un lato lo spazio per affrontare l'attuale accelerazione urbana e sostenere la crescita economica, dall'altro si rivelano un campo sempre più interessante ove sperimentare nuove architetture e forme di città ex novo. Per

mantenere un legame con la tradizione invece, sono stati lanciati progetti, tra cui quelli che prevedono la ristrutturazione di antichi quartieri urbani utili a ricreare l'atmosfera rurale. Nel primo capitolo si parlerà inoltre del concetto di "sogno cinese", molto diverso da quello americano, la cui comprensione è fondamentale per capire i concetti alla base delle politiche e della società sinica. Alla base del sogno americano vi sono principi individualisti che spingono il soggetto a realizzare gli obiettivi sfruttando le proprie capacità; quello cinese invece, si contraddistingue per il senso di collettività che porta ogni individuo a collaborare per consentire lo sviluppo del Paese.

Nel capitolo II si visioneranno le fotografie di Guo Guozhu e le statue di Zhang Dali per narrare dello spostamento dalle campagne ai centri urbani e delle condizioni dei lavoratori migranti. Costretti o spinti da un desiderio personale, numerosi individui hanno abbandonato le proprie abitazioni, uno stile di vita e ricordi che hanno caratterizzato un periodo della loro esistenza per iniziare un nuovo capitolo della propria vita all'interno degli idilliaci centri urbani. Considerati i protagonisti indiscussi della trasformazione urbana, essi erano tuttavia condannati ad una vita di "seconda categoria" ed esclusi da alcuni servizi di base (es. assicurazione lavorativa, sanitaria e pensione) a causa della residenza rurale a cui erano legati.

Il Capitolo III affronterà il tema della demolizione dei vecchi edifici e della costruzione dei nuovi nel processo di urbanizzazione. In nome della modernizzazione e dell'espansione urbana, numerosi edifici antichi e interi villaggi rurali sono stati demoliti e sostituiti da nuovi complessi residenziali e grattacieli. Simbolo di tale processo è il carattere *chai* 拆, letteralmente "demolire", il quale veniva disegnato sulle pareti "condannate" allo smantellamento. Esso è protagonista delle opere di artisti quali Wang Jinsong e Huang Rui e parte del nome del gruppo artistico *Chaile Travel Agency* i cui membri, ispirati dalla demolizione del villaggio del fondatore del gruppo, hanno fatto emergere riflessioni sulle conseguenze di una rapida urbanizzazione del territorio. Quest'ultima emerge in particolare modo nelle serie fotografiche di Weng Fen, le quali documentano l'espansione delle città di Pechino, Haikou, Shanghai, Shenzhen e Guangzhou nel corso degli anni. Quest'ultima città ha inoltre attirato l'attenzione degli esponenti del gruppo artistico The Big Tail Elephant i quali, hanno convertito l'ambiente urbano in un palcoscenico su cui realizzavano le proprie performance.

Il Capitolo IV si concentrerà su un tema legato alla sfera emotiva condivisa dagli artisti e dall'intero popolo nella sensazione di disorientamento, alienazione e oppressione che il processo di urbanizzazione ha fatto provare ai singoli individui. Intere famiglie sono state costrette ad assistere alla demolizione di ambienti legati al proprio passato e a trasferirsi in ambienti urbani completamente sconosciuti. La sistemazione in nuove abitazioni confortevoli non è stata sufficiente a colmare il dolore e il vuoto causato dall'allontanamento forzato da case, ricordi e persone. Questo viene sottolineato nei video dell'artista Chen Qiulin, nei quali emerge in maniera molto evidente il sentimento di disorientamento, tristezza e alienazione di un'intera comunità sradicata e trasferita in nuovi centri urbani, il tutto per consentire la costruzione della diga delle Tre Gole. Nonostante la città offrisse attrazioni moderne e opportunità, gli individui riuscirono con grande difficoltà ad adattarsi al nuovo stile di vita. Le loro richieste, inoltre, non venivano prese in considerazione dalle autorità tanto da renderli, come nelle opere di Liu Bolin, degli "invisibili" che, schiacciati dal processo d'urbanizzazione, non possono fare altro che adattarsi e rispondere agli ordini del governo.

Il Capitolo V, infine, narrerà delle problematiche ambientali quali inquinamento atmosferico, idrico, del suolo e della produzione di enormi quantità di rifiuti organici, industriali ed edilizi emersi a seguito della rapida urbanizzazione. Nel 2013 il livello di inquinamento atmosferico ha raggiunto livelli preoccupanti e ha spinto artisti, come Wang Renzheng, a creare opere che riuscissero ad innalzare l'attenzione pubblica su tale questione. Per proteggere la propria salute gli individui sono stati spesso costretti a spostarsi per le città indossando mascherine le quali, come dimostrano gli scatti di Wu Di, sono divenute essenziali per la sopravvivenza della popolazione. Talvolta, inoltre, quando si registrano livelli di inquinamento elevati, la popolazione viene esortata a rinchiudersi nelle abitazioni per evitare di respirare l'aria inquinata, causa principale dell'aumento di tumori e malattie respiratorie. L'inquinamento dell'acqua e del suolo, come sottolinea il video-documentario di Wang Jiuliang, è anch'esso un fenomeno oggetto di enorme preoccupazione. Tra i maggiori elementi inquinanti vi sono le montagne di rifiuti accumulati nelle discariche intorno alle città e che, ammassate in vasti campi, presentano un grande pericolo per la flora e la fauna locali.

Capitolo I: Il Processo di urbanizzazione cinese

Sono a Canton da poche ore: è il crepuscolo di una stagione molto simile alla primavera siciliana, umida, calda e profumata di gelsomino e acacia. Passeggio lungo il fiume delle Perle osservando le manovre delle giunche [. . .]. Dentro le giunche, alla luce di lumini a olio o di lampade al carburo, donne accovacciate e bambini agitano le bacchettine dalla ciotola del riso alla bocca con la rapidità e la frenesia di insetti e farfalle. [. . .]. Sulla strada, a pochi passi dalla giunca ecco un'altra immagine della Cina che invece non ha nulla di tradizionale e convenzionale: ai piedi di alti e vecchi palazzi di stile europeo operai e contadini passeggiano, in grandissimo numero, vestiti più o meno allo stesso modo, uomini e donne, cioè con l'abito della nuova Cina che è quello che si vede in tutte le fotografie di Mao Tse-tung¹.

In questo modo lo scrittore Goffredo Parise descrisse la città cinese di Canton degli anni Sessanta del Novecento. Nel pieno della Rivoluzione Culturale il Paese si trovava in una condizione di povertà e il popolo si prodigava nella ricostruzione socialista, è proprio in questo periodo che si posero le basi da cui si partirà per presentare il processo di urbanizzazione. Esso avvenne con una rapidità e un'espansione difficilmente immaginabili per un individuo occidentale abituato a tempistiche di sviluppo edilizio e paesaggistico completamente differenti. Negli anni Novanta il fenomeno di urbanizzazione ha permesso di crescere dal punto di vista economico, in particolare modo si è verificata una notevole crescita nel settore terziario, a discapito di quello primario, inoltre si è visto un netto miglioramento nel sistema delle infrastrutture, nel settore dei trasporti e soprattutto nelle condizioni di vita del popolo. Milioni di persone, infatti, sono state sollevate dalla povertà, è stato innalzato il reddito pro-capite e si è abbassato il tasso di disoccupazione dovuto soprattutto allo spostamento di massa dei contadini verso i centri urbani in cerca di occupazione e migliori condizioni di vita. Come emerge da numerose ricerche però, il processo di urbanizzazione è anche alla base di problematiche riguardanti l'ambiente, la salute e le disuguaglianze sociali che sono tutt'oggi marcatamente visibili all'interno dei confini nazionali.

¹ Goffredo PARISE, *Cara Cina*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 9-10.

1.1 Da Mao ad oggi

Nel corso degli anni sono stati effettuati vari studi con lo scopo di delineare le varie fasi del processo di urbanizzazione, iter difficile da dividere in maniera precisa in quanto - come dimostrano i dati raccolti, nel corso degli ultimi sessant'anni - le città hanno attraversato diversi momenti di espansione, restringimento, stagnazione ed esplosione.

Nonostante ciò, se si considera la variazione del numero di centri urbani e della popolazione presente in essi, il processo di urbanizzazione può essere suddiviso nelle seguenti tre fasi²: una prima detta anche di pre-Riforme (1949-1978), caratterizzata da una lenta espansione urbana in netto contrasto con la rapidità dello sviluppo industriale; una seconda o di Risveglio (1978-1996), in cui le riforme economiche varate da Deng Xiaoping favorirono una rapida urbanizzazione, in particolare delle città di medie e piccole dimensioni; una terza detta anche di Transizione (dal 1996 ad oggi) durante la quale continuò il fenomeno di espansione urbana e venne maggiormente promossa la migrazione verso i centri urbani.

Nel corso della prima fase si verificò un processo di urbanizzazione estremamente lento, in particolare se paragonato a quello di industrializzazione in forte crescita, questo anche a causa del Grande Balzo in avanti e della Rivoluzione Culturale. Nel periodo tra il 1952 e il 1978, il tasso di urbanizzazione aumentò solamente del 5%, si passò infatti dal 12,5% al 17,9%³. Gran parte di questa accelerazione avvenne nel decennio successivo alla fondazione della Repubblica Popolare Cinese (RPC), ovvero quando venne lanciato il primo piano quinquennale, il quale prevedeva una modernizzazione industriale e militare, secondo i dettami di economia pianificata tipici degli stati socialisti. Secondo il primo censimento del 1953, la popolazione urbana costituiva solo il 13,3% di quella totale. Nello stesso periodo invece, la quota industriale del PIL subì una forte crescita, in particolare aumentò del 27%, passando così dal 17,6% al 44,4%⁴. A causa del dislivello fra il tasso dei due processi questo periodo venne anche

² HAN Ruibo, WANG Linna, "Challenges and Opportunities Facing China's urban Development in the New Era", in *China Perspectives*, 2013, pp. 15-20.

³ Jane GOLLEY, SONG Ligang, *Rising China: Global Challenges and Opportunities*, ANU Press, 2011.

⁴ Ibid.

definito con l'espressione *under-urbanization*⁵.

Una delle riforme più importanti che influenzò e condizionò per un lungo lasso di tempo il processo di urbanizzazione fu l'*hukou* 户口, ovvero il registro di famiglia. Tale sistema, introdotto a partire dall'anno 1958 e inizialmente utilizzato come sistema di registrazione della popolazione, divenne in seguito anche un mezzo per controllare la migrazione. Nello specifico, il sistema dell'*hukou* permetteva al governo di proibire, salvo speciali permessi, lo spostamento della popolazione dalle zone rurali a quelle urbane e viceversa, con lo scopo di garantire una stabilità economica e limitare gli spostamenti verso le aree a maggioranza etnica Han. Durante il periodo maoista, questo sistema fungeva da "passaporto interno" e stabiliva la residenza di ogni individuo (residenza rurale o *nongye hukou* 农业户口 e residenza urbana o *feinong hukou* 非农业户口) in base al luogo di nascita della madre. Ogni residente urbano disponeva di una tessera, grazie alla quale poteva usufruire di alcuni privilegi riguardanti la sicurezza sociale e il rifornimento di beni alimentari di prima necessità. Inoltre, a coloro che possedevano la residenza urbana veniva garantita l'assunzione in industrie o agenzie governative che fornivano alloggio, assistenza sanitaria e istruzione. Dall'altro lato, nelle aree rurali, i residenti avevano il diritto alla terra, ma erano esclusi dall'accesso di servizi base, quali assistenza sanitaria e distribuzione di un salario minimo, vivendo così in condizioni di vita precarie.

Nella seconda fase, grazie alle riforme di Deng Xiaoping, si velocizzò il processo di urbanizzazione. A differenza del suo predecessore, Deng favorì lo sviluppo urbano allo scopo di perseguire i seguenti obiettivi: controllare l'espansione delle grandi città e sviluppare quelle di medie e piccole dimensioni insieme ai piccoli centri urbani. Allo stesso tempo si allentarono le restrizioni nei confronti delle migrazioni interne, tipiche del periodo maoista, favorendo così lo spostamento degli individui, ergo di forza lavoro dalle zone rurali a quelle urbane. Nello specifico, dal 1978 al 1999, circa 174 milioni di individui si allontanarono dagli ambienti rurali per trasferirsi nelle città, dando così

⁵ CHAN Kam Wing, "Fundamentals of China's Urbanization and Policy", in *The China Review*, vol. 10, no. 1, 2010, pp. 63-93.

origine al più grande flusso di migrazione avvenuto nella storia⁶. Queste riforme, oltre a favorire la transizione da un'economia pianificata a un'economia di mercato, portarono a una rapida urbanizzazione e ad una rapida crescita economica, soprattutto nella fascia costiera⁷. Come mostrano i dati riportati nell'Annuario statistico della Cina pubblicato nel 2009 infatti, dal 1979 al 1998, il tasso di urbanizzazione passò dal 19% al 33,4%, durante questa fase la quantità di popolazione urbana aumentò: si passò da 184,95 milioni a 416,08 milioni. Il numero delle città crebbe esponenzialmente passando da 192 a 668, nello specifico è possibile vedere come il numero di quelle di piccole e medie dimensioni (ovvero con una popolazione compresa tra i 200.000 e i 500.000) aumentò del 281%, passando da 153 a 583, mentre quello delle grandi città (con una popolazione tra i 500.000 e i 2 milioni) aumentò dell'89%, incrementando da 45 a 85⁸. Crebbe rapidamente anche il numero dei piccoli centri urbani, da 2000 a 18.000, di conseguenza la popolazione che viveva in essi aumentò del 60%, da circa 100 milioni a 160 milioni⁹. Venne inoltre introdotto il termine *megacity* per designare le città la cui popolazione superava i 10 milioni, in questa categoria entrarono rapidamente sei megalopoli della RPC: Shanghai, Pechino, Chongqing, Guangzhou, Shenzhen e Tianjin.

Durante la terza fase si abbandonarono le restrizioni sullo sviluppo delle grandi città per adottare una nuova politica in cui si cercava di armonizzare la crescita dei grandi, medi e piccoli centri urbani, in questo contesto possiamo vedere nuovamente l'allargarsi delle maglie di restrizione dettate dal sistema *hukou*, unite all'appoggio statale dato allo spostamento di forza lavoro dalle zone rurali a quelle urbane. Allo stesso

⁶ ZHANG Kevin Honglin, SONG Shunfeng, "Rural - urban migration and urbanisation in China: Evidence from time-series and cross-section analyses", in *China Economic Review*, 2003, vol. 14, p. 390.

⁷ Nel 1979 sorsero quattro Zone Economiche Speciali (*jingji tequ* 经济特区) nelle città di Shenzhen, Zhuhai, Shantou e Xiamen, alle quali si aggiunse l'isola di Hainan nel 1988. Esse, progettate con l'intento di favorire gli scambi commerciali con l'estero, funsero da basi per il decollo economico. Grazie ad esse, infatti, vennero incentivati nuovi investimenti stranieri e l'apertura al commercio con l'estero. Nel 1984, il governo decise di aprire al commercio estero ulteriori 14 città sulla costa. Esse, tra le quali Shanghai risulta essere la più nota, non furono utili solamente per intensificare il commercio estero ma anche per migliorare i collegamenti con l'interno del paese.

World Bank Group, "China's Special Economic Zone (SEZs). Experience Gained", 2015.

⁸ Jane GOLLEY, SONG Ligang, *Rising China: Global Challenges and Opportunities*, ANU Press, 2011.

⁹ Ibid.

tempo però cominciò ad essere sempre più evidente e netto il divario tra campagna e città, non solo per la qualità degli insediamenti e le infrastrutture, ma soprattutto per lo stile di vita e le differenti opportunità che offrivano i due ambienti. Le diversità emerse erano dovute soprattutto ad una disuguaglianza tra i redditi urbani e quelli rurali e a una non equa distribuzione dei benefici sociali. Nell'undicesimo piano quinquennale emanato nel 2003 venne ribadita la volontà di far fronte a queste differenze, in particolare modo venne espressa l'urgenza nel migliorare le condizioni di vita, non da meno si manifestò la necessità di incentivare l'istruzione, la cultura, la sanità e l'ambiente nelle zone rurali.

Per colmare tale divario venne lanciato nel 2005 il programma "La nuova campagna socialista" o NSC (*Shehui zhuyi sin nongcun jianshe* 社会主义新农村建设), attraverso la quale si cercò di investire in infrastrutture, istruzione e sviluppo economico all'interno dell'ambiente rurale. È stato così avviato un processo di "urbanizzazione rurale": vennero demoliti piccoli villaggi sparsi, consolidati i terreni agricoli, edificati nuovi insediamenti sotto forma di "torri di appartamenti" o di ville in stile suburbano, edifici creati con attorno aree verdi.

必须促进城乡区域协调发展。要从社会主义现代化建设全局出发，统筹城乡区域发展¹⁰。

È necessario promuovere uno sviluppo che proceda di pari passo sia in città che in campagna. Bisogna partire da un concetto di modernizzazione socialista per pianificare lo sviluppo delle città e delle campagne nella loro totalità¹¹.

Tuttavia, nel 2012 cominciarono ad emergere critiche verso questo tipo di politica: secondo numerosi intellettuali e funzionari governativi questo approccio razionalizzante-urbanizzante dell'NSC nelle campagne avrebbe eliminato le radici rurali

¹⁰"Zhonghua renmin gongheguo guomin jingji he shehui fazhan di shiyi ge wu nian guihua gangyao 中华人民共和国国民经济和社会发展第十一个五年规划纲要" (Undicesimo Piano Quinquennale sullo sviluppo economico e sociale della Repubblica Popolare Cinese), in *Zhongguo zhengfu wang*, 2006. Disponibile al seguente indirizzo: http://www.gov.cn/gongbao/content/2006/content_268766.htm, 2-03-2021.

¹¹ Traduzione dell'autrice.

del Paese. Il dovere e il desiderio di preservare i tradizionali villaggi è diventato così un tema sempre presente nelle politiche avviate negli anni successivi. Ne è prova il “Piano nazionale per l’urbanizzazione di nuovo tipo (2014-2020)” (*Guojia xinxing Chengzhenhua guihua* 国家城镇化规划) emanato nel 2014 dal Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese e dal Consiglio di Stato e considerato il primo documento di macro-pianificazione dedicato interamente allo sviluppo urbano e rurale. In esso è stato sottolineato come la modernizzazione della Cina non debba avvenire attraverso la copertura della campagna con “distese di cemento”, al contrario:

在提升自然村落功能基础上，保持乡村风貌、民族文化和地域文化特色，保护有历史、艺术、科学价值的传统村落、少数民族特色村寨和民居¹²。

Nel processo che ha come obiettivo l’ottimizzazione delle funzioni del villaggio, si deve mantenere lo stile di quest’ultimo, la cultura popolare e le caratteristiche culturali regionali. Si devono inoltre preservare i villaggi tradizionali con valore storico, artistico e scientifico, quelli con caratteristiche etniche e le relative abitazioni¹³.

Durante un discorso tenuto nel 2017 nel Guangdong, il Presidente Xi Jinping ha sottolineato nuovamente come il villaggio non debba perdere la propria identità. Secondo Xi, è da escludere un processo di sviluppo in cui venga rotto il legame con le origini rurali che fungono da base culturale, storica e ideologica della nazione.

Preservare i villaggi tradizionali cinesi risulta essere anche un ottimo metodo per far emergere nel cuore dei cittadini la cosiddetta “nostalgia rurale”¹⁴, al giorno d’oggi

¹² “Guojia xinxing chengzhenhua guihua (2014 - 2020 nian) 国家新型城镇化规划 (2014 - 2020 年)”(Piano nazionale per l’urbanizzazione di nuovo tipo (2014-2020)), in *Zhongguo zhengfu wang*, 2014. Disponibile al seguente indirizzo: http://www.gov.cn/zhengce/2014-03/16/content_2640075.htm, 2-03-2021.

¹³ Traduzione dell’autrice.

¹⁴ termine emerso nel discorso tenuto dal Presidente Xi Jinping nel Guangdong nel 2017. Egli affermò che uno dei modi in cui il villaggio completa la città è attraverso la materializzazione della “nostalgia” per le radici rurali della Cina. Per “nostalgia”, secondo il Presidente, si intende “ciò che desideri dopo averlo lasciato” cioè dopo che hai lasciato il villaggio.

ricreata in alcuni angoli di città. Attraverso la ristrutturazione di alcuni quartieri all'interno delle città, infatti, il governo è riuscito a preservare il tipico "villaggio rurale", il quale permette ai visitatori di tornare indietro nel tempo e di rivivere a pieno le radici ancestrali e millenarie del Paese. Si tratta in realtà di luoghi di svago e di divertimento dove molti individui amano trascorrere le vacanze o un pomeriggio in compagnia di amici o parenti, divenendo di fatto dei centri turistici, conseguentemente molti residenti trasformano le case presenti in tali quartieri in ristoranti, negozi e pensioni trasferendosi poi nella parte di città vera e propria. Tuttavia, lo spazio che appare davanti agli occhi dei visitatori non è quello di transizione da campagna a città, ciò che appare non è l'originale villaggio rurale dove tutto è rimasto intatto, si tratta piuttosto di un nuovo tipo di spazio urbano, in cui la transizione sembra sospesa, non si è in campagna e nemmeno in città. Le vie di questi "bei villaggi" sono pulite, nell'aria rimane sospeso il profumo di deliziose bevande e cibo, tra i passanti si intravedono turisti stranieri, attratti da bancarelle più o meno create per il turista o intenti a scattare foto ricordo. Questi villaggi sono lontani da quelli tradizionali presenti al di fuori dei confini delle città, si tratta più di "villaggi turistici" i quali, oltre a far emergere in modo fittizio le caratteristiche di un tipico villaggio rurale, fungono da luogo di intrattenimento per il popolo cinese e straniero. Come si possono chiamare allora questi nuovi tipi di spazio? I residenti si riferiscono ad essi con il termine "piccole città" (*xiao chengshi* 小城市), "mezze città" (*ban cheng* 半城) e "villaggi che sembrano città" (*xiang chengshi yiyang de cun* 像城市一样的村)¹⁵.

Come è stato possibile vedere, durante la seconda e la terza fase, le città hanno svolto un ruolo fondamentale nel processo di sviluppo economico e sociale del Paese. Nel corso di trentaquattro anni, la percentuale di popolazione urbana è cresciuta del 32%: da un 20% nel 1978 si è passati al 52% nel 2012 con un aumento di oltre 500 milioni

QIAN Linda, "The Political Economy and Cultural Politics of Rural Nostalgia in Xi-Era China: The Case of Heyang Village", in *International Journal of Communication*, vol. 11, 2017, pp. 4423-4442.

¹⁵ *China Goes Urban*, catalogo della mostra a cura di M. Bonino, F. Carota, F. Governa, S. Pellicchia, Torino, Skira, 2020, p. 200.

di persone¹⁶. Il numero di città e la popolazione urbana tra il 1978 e il 2008 sono aumentati esponenzialmente, nello specifico nel corso di trent'anni si sono edificate 462 nuove città: 31 con oltre un milione di abitanti, 83 con una popolazione tra 0,5 e 1 milione, 71 con un numero di cittadini tra i 0,2 e 0,5 milioni e 215 con meno di 0,2 milioni di individui¹⁷.

Nonostante questi dati siano alquanto sorprendenti e molto utili nel far comprendere concretamente la rapidità con cui avvenne il processo, è importante sottolineare come in realtà, ad uguali stadi di sviluppo, il tasso di urbanizzazione cinese è stato minore rispetto a quello di stati come la Corea o il Giappone¹⁸. Importante da sottolineare però, è il fatto che:

Many countries have urbanised in the course of development, but some have seen their cities expand without much growth, and in such cases, urbanisation has been accompanied by rising unemployment, slums, congestion, and squalor. China has avoided these problems, in part by regulating the flow of people to its cities, but more so by creating the conditions for rapid growth in income and employment. Mobile migrant labor that was temporary employed either moved back to the rural areas or on to the next job, thus containing open urban unemployment¹⁹.

Al rapido processo di urbanizzazione si è affiancata una rapida crescita economica, la quale ha portato enormi benefici al popolo, si può affermare infatti che grazie allo sviluppo è avvenuta una vera e propria trasformazione sociale. Nel corso di trent'anni, la Cina è riuscita ad apportare un miglioramento allo stile e alle condizioni di vita del popolo. Una percentuale sempre maggiore di individui ha potuto cominciare a disporre di beni durevoli quali autovetture, telefonini, computer, aria condizionata, frigoriferi e televisione. È stato innalzato l'indice di aspettativa di vita, si è passati infatti

¹⁶ World Bank and the Development Research Center of the State Council, P. R. China, *Urban China: Toward Efficient, Inclusive, and Sustainable Urbanisation*, Washington,DC: World Bank, 2014 , p. 5.

¹⁷ Anthony G.O. Yeh, XU Jiang, LIU Kaizhi , *China's post-reform urbanization: retrospect, policies and trends*, IIED and UNFPA, London, 2011, p. 8.

¹⁸ World Bank and the Development Research Center of the State Council, P. R. China, *Urban China: Toward Efficient, Inclusive, and Sustainable Urbanisation*, Washington,DC: World Bank, 2014 , p. 5.

¹⁹ Ibid. p. 6.

da un'età media di 35 anni prima del 1949 a 72,4 nel 2005²⁰, si è abbassato inoltre l'indice di mortalità infantile (da 39,7 numero di decessi ogni mille nascite nel 2000 a 18,1 nel 2007) e materna (da 53 decessi ogni 100,000 nascite nel 2000 a 36,6 nel 2007)²¹. Nell'ambito dell'istruzione sono stati raggiunti notevoli progressi: sono divenuti sempre più numerosi, infatti, gli individui che sono riusciti ad accedere a un percorso di studi adeguato innalzando così il livello di scolarizzazione del popolo. Di fondamentale importanza è stato l'abbassamento del livello di povertà tra la popolazione: nel 1978 il 30,7 % risultava vivere in condizioni di povertà²², mentre, dai dati pubblicati nel corso del 2021, emerge come tale indice sia quasi nullo, nello specifico solo il 0,3 % della popolazione risulta vivere ancora in condizioni di vita precarie²³.

Tuttavia, il processo di urbanizzazione ha comportato costi ambientali enormi tradotti in calamità non solo ambientali, ma anche societarie. Rapido sviluppo industriale e urbanizzazione hanno richiesto un consumo di risorse naturali e materie prime senza precedenti, intensificando così l'intervento umano sull'ambiente, tra le conseguenze più devastanti vi sono sicuramente l'inquinamento dell'aria, dell'acqua e del suolo, quest'ultimo dovuto ad un'eccessiva aggregazione di persone in centri urbani, a un eccessivo sfruttamento delle materie prime e a una produzione eccessiva di rifiuti di vario genere. Ciò ha effetti devastanti anche sulla salute dei cittadini: è comprovato che circa 190 milioni di cinesi si ammalano ogni anno a causa dell'acqua e dell'aria contaminata e che circa 60.000 persone muoiano per malattie all'apparato digerente, neoplasie al fegato legate principalmente alla contaminazione idrica²⁴. Inoltre, è stata rilevata la presenza di circa 450 insediamenti rurali denominati "villaggi del cancro"²⁵

²⁰ United Nation Development Program, *China Human Development Report. 2007-2008: Basic Public Services Benefiting 1.3 billion Chinese People: English*, China Translation and Publishing Corporation, Pechino, 2008, p. 7.

²¹ United Nation Development Program, *China Human Development Report. 2007-2008: Basic Public Services Benefiting 1.3 billion Chinese People: English*, China Translation and Publishing Corporation, Pechino, 2008, p. 8.

²² Ibid. p. 10.

²³ Marco LUPIS, "La Cina ha sconfitto la povertà? Il "miracolo" di Xi è solo all'inizio", in *Huffpost*, 2021, Disponibile al seguente indirizzo: https://www.huffingtonpost.it/entry/la-cina-ha-sconfitto-la-poverta-il-miracolo-di-xi-e-solo-allinizio_it_6037b654c5b69ac3d35cd66b, 26-02-2021.

²⁴ Lisa PIZZOL, Elisa GIUBILATO, Andrea CRITTO, Antonio MARCOM, "Qualità ambientale in Cina: aria, acqua, suolo", in *Orizzonte Cina*, 6 (3), 2015, p. 7.

²⁵ Ibid.

dove l'elevato livello di inquinamento di origine mineraria e/o industriale risulta essere la causa principale dell'insorgere di tumori tra gli abitanti.

L'inquinamento però sembra essere solo uno dei numerosi effetti negativi dell'urbanizzazione. È possibile, infatti, riscontrarne altri: il declino delle foreste e delle praterie, l'accelerazione della desertificazione ed erosione del suolo, la contaminazione e nella diminuzione di terreni dedicati alla coltivazione, i problemi legati alla qualità e alla salubrità dei cibi e nella riduzione della biodiversità.

1.2 New Town e la mostra *China Goes Urban* del Museo d'Arte Orientale MAO di Torino

L'urbanizzazione cinese rientra in un modello di "eccezionalità" per la velocità e la vastità del cambiamento, le selve di grattacieli che si estendono per chilometri e chilometri sono ormai diventate simbolo della Cina contemporanea e di un processo che non ha precedenti nella storia dell'umanità. Ogni anno oltre sedici milioni di persone si spostano dalle aree rurali a quelle urbane, dando così origine a quella che è considerata dalla Banca Mondiale la più grande migrazione di massa che il mondo abbia mai visto. Per regolare e distribuire più efficacemente gli abitanti urbani, l'espansione urbana negli ultimi anni avviene attraverso la costruzione di *new town*. Di enorme importanza per la comprensione del progetto di urbanizzazione contemporaneo della Repubblica Popolare Cinese, le *new town* sono state dal 2015, al centro degli studi di un'equipe del Politecnico di Torino, dell'École Polytechnique Federale di Losanna, della Tsinghua University di Pechino e di Propekt Photographers di Milano. Gli esiti di questa ricerca transdisciplinare hanno portato alla realizzazione della mostra *China Goes Urban - la nuova epoca della città* esposta al Museo d'Arte Orientale di Torino (MAO, 16 ottobre 2020 – 10 ottobre 2021).

Nel discorso pubblico, l'espressione *new town* ha un significato non molto dissimile da quello di "nuova area urbana". Nel dibattito accademico, invece, *new town* assume un significato più specifico: è un nuovo sviluppo urbano e industriale su larga scala, in gran parte o completamente

indipendente da una città esistente, sia dal punto di vista funzionale sia da quello localizzativo²⁶.

Nel corso degli anni in Cina sono state edificate diversi tipi di *new town* con l'obiettivo principale di ospitare la popolazione sorta a causa dell'incremento demografico, favorire lo sviluppo rurale e permettere la creazione di nuovi centri urbani nelle campagne, andando così a colmare il divario creatosi tra città e campagna nel corso degli anni. I primi prototipi di *new town* si possono in realtà già scorgere a partire dalla fine degli anni Cinquanta: vennero infatti edificate le cosiddette "città satellite" tese a favorire lo sviluppo industriale nelle aree suburbane delle grandi città. Negli anni Novanta esse vennero convertite in *new town* e considerate poli di crescita regionale.

Nello specifico la mostra si focalizza su quattro *new town* cinesi: Tongzhou New Town, collocata nel distretto di Pechino, nell'espansione orientale della Capitale; Zhaoqing New Area, a venti chilometri dalla città di Zhaoqing, sul limite occidentale del delta del fiume delle Perle; Zhengdong New District, presso Zhengzhou, nella Provincia dello Henan nella Cina interna; Lanzhou New Area, nella Provincia del Gansu, una delle province più povere della Cina, dove lo Stato costruisce una *new town* per promuovere lo sviluppo e attrarre investimenti.

La mostra si apre con uno dei luoghi tipici delle nuove urbanizzazioni cinesi, una *exhibition hall*, in cui non solo vengono messi in vendita nuovi complessi residenziali, ma viene anche "venduto" uno stile di vita. Si tratta di stanze costellate di moquette dove i diretti interessati all'acquisto possono vedere video e altri materiali promozionali, sorseggiare del tè offerto da hostess e steward e pregustare così le meraviglie del vivere urbano. A partire dalla seconda sala del museo invece materiali diversi, tra cui foto, video, installazioni, disegni, modelli, mappe e fotografie, accompagnano i visitatori alla scoperta delle *new town*, dell'ambiente urbano creato in esse e di ciò che le circonda. Immagini di cantieri, nuovi insediamenti e individui che vivono in queste nuove realtà, permettono al visitatore di addentrarsi e di comprendere, almeno in parte, le innovative idee di progettazione che sono alla base e lo stile di vita condotto da coloro che vi vivono.

Quando ci si sposta in Cina per viaggiare o quando si vedono documentari

²⁶ *China Goes Urban*, catalogo della mostra a cura di M. Bonino, F. Carota, F. Governa, S. Pellicchia, Torino, Skira, 2020, p. 40.

riguardanti queste immense foreste di grattacieli, è facile che i nostri occhi, come l'obiettivo di una telecamera, si soffermino sugli alti e moderni grattacieli, sui funzionali aeroporti, stazioni, linee ferroviarie che si estendono per molti chilometri. Partendo da questo punto di vista la Cina appare come un paese futuristico e tecnologico, in realtà però, come sottolineano gli scatti fotografici esposti nella mostra, in queste *new town* vi è una "vita quotidiana ordinaria, fatta di piccoli gesti e movimenti in cui tutti, in ogni parte del mondo, ci riconosciamo"²⁷. Le foto e i video fanno emergere la semplicità e l'ordinarietà della vita che trapela in questi centri, talvolta in opposizione con la modernità di certi edifici. Si intravedono individui intrappolati nel traffico cittadino, novelli sposi, file interminabili di biciclette riposte all'uscita della metropolitana pronte per essere noleggiate (Fig. 5). I cosiddetti *baoran* 保安 (Fig. 1) o guardiani presidiano l'ingresso di edifici e tipici carretti, che ci si aspetta di vedere in campagna, girando per le strade costeggiate da moderni grattacieli.

Alcune fotografie ritraggono parchi e piazze nelle prime ore di luce o nel tardo pomeriggio, dove anziani e adulti si ritrovano per passeggiare, chiacchierare, danzare o per praticare del Tai Qi (Fig. 3).



Figura 1: Samuele Pellecchia, Poliziotto di quartiere, 2017, Fotografia, Tongzhou New Town Pechino, municipalità di Pechino, MAO Museo di Arte Orientale, Torino.



Figura 2: Samuele Pellecchia, Ponte sul fiume Jialu a nord di Zhongmu, 2017, Fotografia, MAO Museo di Arte Orientale, Torino.

²⁷ *China Goes Urban*, catalogo della mostra a cura di M. Bonino, F. Carota, F. Governa, S. Pellecchia, Torino, Skira, 2020, p. 36.



Figura 3: Samuele Pellecchia, Fermo immagine del video "L'aquilone medusa", 2019, Video, Tongzhou, New Town, Pechino, Municipalità di, Pechino, MAO Museo di Arte Orientale, Torino.



Figura 4: Samuele Pellecchia, Fermo immagine del video "Tra gli alberi", 2019, Video, Kaifeng, Provincia dello Henan, MAO Museo di Arte Orientale, Torino.



Figura 5: Samuele Pellecchia, Fermo immagine del video "La nuova piazza", 2019, Video, Zhengzhou, Provincia dello Henan, MAO Museo di Arte Orientale, Torino.

Guardando i video e le numerose fotografie si ha l'impressione di trovarsi in un luogo dove passato, tradizione, futuro e modernità si intrecciano formando un tutt'uno.

La mostra permette inoltre ai visitatori di vedere cosa ci sia realmente oltre le città contemporanee, i paesaggi che si aprono oltre i confini delle megalopoli e lo stile di vita presente nei restanti villaggi tradizionali di campagna dove pare che il tempo si sia fermato. Il video *Tabula rasa* (Fig. 6, Fig. 7) girato nella provincia dello Henan ci permette di cogliere proprio questo passaggio:

Da un vecchio paese raso al suolo, al di là dell'argine del fiume Giallo, si passa a un villaggio affacciato sulla strada provinciale e sui campi, con case di tre piani. Subito dopo aver incrociato uno stradone vuoto a quattro corsie scorre un blocco di decine di case di ventotto piani. Segue, dopo alcuni campi coltivati, un altro villaggio di casette a schiera, appena finite e

*già abitate. Un susseguirsi di luoghi che mostrano, insieme e indistinti, caratteri urbani, rurali e di altro*²⁸.



Figura 6: Samuele Pellecchia, Fermo immagine del video “Tabula rasa”, 2019, Video, Kaifeng, Provincia dello Henan, MAO Museo di Arte Orientale, Torino.



Figura 7: Samuele Pellecchia, Fermo immagine del video “Tabula rasa”, 2019, Video, Kaifeng, Provincia dello Henan, MAO Museo di Arte Orientale, Torino.

Ci si accorge di allontanarsi da una delle grandi città quando si scorgono lontani i grattacieli e si intravedono le prime schiere di case “basse” circondate da distese di campi. Si inizia così ad avere l’impressione di essere usciti e di aver superato il confine della città, di essere finalmente entrati nella campagna.



Figura 8: Samuele Pellecchia, Contadine al lavoro nei pressi di Zhongmu, 2019, Fotografia, Zhengzhou, Provincia dello Henan, MAO Museo di Arte Orientale, Torino.



Figura 9: Samuele Pellecchia, Ritratto di famiglia a Guanglizhen, 2017, Fotografia, Zhaoqing, Provincia del Guangdong, MAO Museo di Arte Orientale, Torino.

²⁸ *China Goes Urban*, catalogo della mostra a cura di M. Bonino, F. Carota, F. Governa, S. Pellecchia, Torino, Skira, 2020, p.174.



Figura 10: Samuele Pellecchia, Contadini a nord di Zhongmu, 2017, Fotografia, Zhengzhou, Provincia dello Henan, MAO Museo di Arte Orientale, Torino.

1.2.1 Xiong'an New Area

Nella prima sala del museo è inoltre esposto il progetto di una smart city di media grandezza lanciato dal Presidente Xi Jinping nell'anno 2017.



Figura 11: Cagnardi, Cattaneo, Kipar, Render per Xiong'an New Area, 2019, Xiong'an, Provincia dello Hebei, MAO Museo di Arte Orientale, Torino.

La nuova città, conosciuta con il nome di Xiong'an (雄安), risulta essere il primo prototipo di un piano complessivo per 500 nuove città, grazie alle quali il governo tenterà negli anni a venire di realizzare un nuovo sviluppo di tipo tecno-ecologico con l'obiettivo di ridurre lo spaventoso tasso di inquinamento e risolvere ulteriori problematiche portate dal rapido processo di urbanizzazione in diverse città del nord, in particolare

nella capitale. A Pechino, infatti, come sostiene il capo della Commissione Cinese per lo Sviluppo Nazionale e per le Riforme (NDRC), si stanno accentuando questioni ambientali piuttosto importanti, in particolare modo spiccano quelle relative alla congestione del traffico e all'eccessiva pressione sulle risorse²⁹. A causa della sua estensione i cittadini raggiungono con difficoltà e tempistiche eccessive uffici o edifici di prima necessità, situati nella quasi totalità all'interno del centro urbano. Per questo motivo nella nuova area verranno trasferiti edifici con funzioni non governative attualmente presenti nella capitale, questo vuol dire il dislocamento di enti quali scuole, università, ospedali, sedi centrali di grandi aziende, istituzioni finanziarie. Giganti tecnologici cinesi come Alibaba, Tencent e Baidu hanno già previsto di edificare nuove sedi presso questa area, mentre le principali compagnie telefoniche come China Mobile, Unicom e Telecom sfrutteranno Xiong'an per sperimentare l'utilizzo della loro rete 5G. Oltre a cercare di offrire soluzioni ai problemi sopracitati, attraverso la *smart city* si tenterà di colmare il divario creatosi nel corso degli anni tra la capitale e le zone industriali e rurali che la circondano.

Si tratta di un progetto di enorme importanza che verrà realizzato in un luogo strategico: la *smart city* infatti sorgerà in un triangolo chiamato *Jing-Jin-Ji* 京津冀, in quanto edificata nel mezzo dei tre centri più importanti del nord della Cina, coloro che creano la toponomastica del progetto, ovvero Pechino, Tianjin e la provincia dell'Hebei. Si cercherà di inserire l'innovazione in una relazione simbolica con l'ambiente. Questa città del futuro sorgerà all'interno della già esistente Xiong'an e diventerà una megalopoli con una popolazione di circa 2,5 milioni di abitanti entro l'anno 2035.

Gli obiettivi di questo progetto possono essere riassunti attraverso le seguenti espressioni: innovazione (*chuangxin zhineng* 创新智能), sostenibilità (*lüse shengtai* 绿色生态) e benessere (*xingfu yiju* 幸福宜居)³⁰. Nella bozza del progetto emerge la

²⁹ "China Focus: China aims high in building landmark Xiongan New Area", in *Xinhua*, 2017. Disponibile al seguente indirizzo: http://www.xinhuanet.com//english/2017-04/04/c_136181926.htm, 10-03-2021.

³⁰ "Shengta iyouxian lüse fazhan yi gaopin zhi shengtai huanjing chuango xiongan zhiliang" 生态优先 绿色发展 以高品质生态环境创造“雄安质量 (Ecologia come priorità, sviluppo sostenibile - Creare la "qualità di Xiong'an" attraverso un ambiente ecologico di qualità), in *Zhongguo huanjing bao*, 2018. Disponibile al seguente indirizzo: http://www.xinhuanet.com/energy/2018-04/23/c_1122724904.htm, 9-03-2021.

volontà di costruire un nuovo ambiente con una civiltà ecologica, in cui vi sia un basso consumo di carbone, con un sistema di informazioni all'avanguardia, che offra condizioni favorevoli alla vita e al lavoro, con un carattere competitivo e che funga da esempio per altre città³¹. Il piano prevede l'utilizzo di energia al 100 per cento rinnovabile, l'eliminazione di fabbriche inquinanti e l'edificazione di uffici, case, negozi, mercati, asili, piscine, stazioni e altre infrastrutture ogni quattro isolati. Tutti gli edifici verranno realizzati grazie ad una risorsa rinnovabile, il legno lamellare, mentre ogni appartamento userà l'80 per cento di energia in meno rispetto ad uno tradizionale, sfruttando quella solare. Sul tetto sorgeranno spazi in cui sarà possibile coltivare piante da orto illuminate con lampade a Led e l'acqua della pioggia verrà raccolta per essere riutilizzata in un secondo momento. Come si vede nel progetto (Fig. 11) il 70 per cento dell'area esterna sarà coperto da acqua e vegetazione, la maggior parte delle strade sarà adibita a percorsi pedonali o ciclabili, vi saranno strade sotterranee dove potranno circolare le auto il cui numero verrà contingentato e la cui circolazione sarà regolata dall'intelligenza artificiale, in modo da ridurre il traffico, evitando eventuali congestioni. Il progetto include inoltre la costruzione di una linea ferroviaria ad alta velocità attraverso la quale sarà possibile raggiungere la capitale in soli 20 minuti. Futuristica sarà anche l'organizzazione all'interno di librerie e supermercati: i commessi verranno sostituiti da macchinari i quali sfrutteranno il riconoscimento facciale per l'identificazione dei clienti.

1.3 Il “sogno cinese” (*Zhongguo meng* 中国梦)

Per comprendere al meglio il processo di urbanizzazione è necessario soffermarsi sul significato del termine “sogno cinese” (*zhongguo meng* 中国梦). La comprensione di tale progetto permetterà di capire l'impegno sociale e i numerosi sacrifici che ogni singolo individuo ha fatto per consentire alla nazione di modernizzarsi.

Il termine è stato utilizzato per la prima volta il 29 novembre 2012, durante una visita di Xi Jinping al Museo Nazionale, in occasione di una mostra sulla resurrezione nazionale. A partire da quel momento è divenuto slogan del piano politico dello stesso Xi.

³¹ Ibid.

Inizialmente interpretato come equivalente del sogno americano per il desiderio di divenire potenza mondiale, quello cinese si basa in realtà su principi molto diversi. Tale differenza è emersa nei numerosi discorsi pubblici di Xi Jinping ed è stata inoltre precisata in un articolo pubblicato dal giornale ufficiale del Partito Comunista Cinese *People's daily*. In tale brano, divulgato poco prima dell'incontro avvenuto negli Stati Uniti tra il Presidente Xi Jinping e il Presidente americano Barak Obama nel giugno del 2013, venivano elencate le differenze fra i due progetti. Il sogno americano fa riferimento ad un desiderio personale di libertà e felicità, esso quindi si basa su concetti individualistici e sulla tendenza a far prevalere gli interessi personali su quelli della collettività. Il singolo è portato a programmare il suo futuro in modo individuale, a sfruttare le proprie abilità per farsi strada nel mondo che lo circonda senza preoccuparsi del contributo che esso può dare allo sviluppo del proprio paese. Il sogno cinese invece, è il riflesso di un'ideologia collettivista dove il soggetto è strumento per raggiungere la finalità ultima ossia la modernizzazione del paese³², pertanto, il destino dell'individuo, della società e del paese sono strettamente interconnessi. In tale concetto e nelle discrepanze con il sogno americano possiamo intravedere le differenze alla base di Occidente e Oriente, il primo incentrato sull'individuo, il secondo sulla massa.

La realizzazione di tale progetto dipende dall'impegno, dalla collaborazione e dal sostegno di ogni cittadino e istituzione. Ognuno, che sia donna, uomo, bambino, giovane, anziano, dirigente politico o operaio, è chiamato a partecipare al processo di sviluppo e a impegnarsi al fine di concorrere a creare una nazione all'avanguardia, non solo per le generazioni del presente, ma anche per quelle future. Al successo personale viene tuttavia data molta importanza in quanto solo attraverso il benessere dell'individuo si raggiunge quello collettivo e le abilità acquisite vengono considerate contributo allo sviluppo.

L'individuo, quindi, è considerato la base grazie alla quale può avvenire la modernizzazione del Paese. Ciò viene sottolineato anche dall'espressione *yirenweiben*

³² ZHANG Yantao 张艳涛, "Zhongguomeng yu meiguomeng、 ouzhoumeng de xiangyi、 xiangtong yu hujian" 中国梦与美国梦、欧洲梦的相异、相通与互鉴 (Le differenze, le similitudini e il reciproco apprendimento tra sogno cinese, americano e europeo), in 中共宁波市委党校学报 *Journal of the Party School of CPC Ningbo*, vol. 38, no. 210, 2016.

以人为本, letteralmente “considerare l’uomo come fondamento”. Il benessere del popolo viene ritenuto un aspetto di fondamentale importanza, di conseguenza, il governo si impegna a offrire condizioni di vita migliori e opportunità affinché ogni individuo possa realizzare i propri desideri, costruirsi un futuro migliore e concorrere alla modernizzazione del paese³³. La Cina appare quindi come un collettivo che agisce all’unisono volto alla realizzazione di tale sogno.

- In Cina l’egoismo non esiste?

- Certamente esiste, ma ci battiamo appunto per distruggerlo come lei avrà sicuramente visto con i suoi occhi. Le dirò tuttavia che l’egoismo, in Cina anche prima della liberazione, era privilegio di pochi: non ha fatto in tempo a diventare nevrosi, o psicosi di massa, come in Occidente [. . .]. La famiglia cinese era molto grande e complessa nelle sue strutture gerarchiche, l’individuo singolo aveva poche opportunità di esprimere il proprio egoismo e già questa condizione di collettività insieme agli insegnamenti di Confucio si opponevano a un concetto egoistico e individualistico della vita³⁴.

Sono state queste le parole scambiate tra Goffredo Parise e un famoso neurologo cinese in un ospedale psichiatrico presso la città di Shanghai. Risulta interessante leggere le parole del neurologo, il quale sostiene che l’egoismo, inteso come individualismo e desiderio di eccellere senza preoccuparsi degli altri, non sia parte del DNA cinese. Questo, come sostiene il neurologo, è strettamente legato al bagaglio storico e culturale del Paese.

La Cina non prende spunto dal sogno di altri paesi, in particolare modo da quello americano in quanto quest’ultimo è considerato fortemente inadeguato e pericoloso

³³ “Zhongguo meng he mei vige zhongguoren youzhe zenmeyang de lianxi” 中国梦和每一个中国人有着怎么样的联系 (Qual è il legame presente fra “sogno cinese” e ogni individuo cinese?), in *Renmin wang*, 2019. Disponibile al seguente indirizzo: <http://opinion.people.com.cn/n1/2019/1220/c1003-31516328.html>, 8-03-2021.

³⁴ Goffredo PARISE, *Cara Cina*, Torino, Einaudi, 1972, p. 117.

per il popolo³⁵. Il fatto che la Cina non basi il suo rinnovamento sui principi cardine del governo americano non significa però che essa rifiuti quest'ultimo o quello di altri paesi. Al contrario, essa si impegna a incoraggiare le diverse nazioni affinché possano realizzare anch'esse il proprio sogno³⁶. Allo stesso tempo però, il "sogno cinese", secondo il Presidente Xi Jinping, può fungere da modello per il mondo intero, esso oltre a portare giovamento e benessere tra il popolo cinese può avere un effetto positivo su tutto il resto del mondo. Pace, sviluppo, cooperazione e successo non sono solo gli obiettivi del progetto nazionale, ma anche quelli di ogni individuo nel mondo. La realizzazione pertanto non è solamente strettamente collegata al destino interno ma anche a quello del mondo intero³⁷.

³⁵ WANG Yiwei 王义桅, "Zhongguo meng de sanzong neihan" 中国梦的三种内涵 (Tre importanti significati del "sogno cinese"), in *Huanqiu shibao*, 2013. Disponibile al seguente indirizzo: <https://opinion.huanqiu.com/article/9CaKrnJz4wr>, 8-03-2021.

³⁶ Ibid.

³⁷ "Zhongguo meng he mei vige zhongguoren youzhe zenmeyang de lianxi" 中国梦和每一个中国人有着怎么样的联系 (Qual è il legame presente fra "sogno cinese" e ogni individuo cinese?), in *Renmin wang*, 2019. Disponibile al seguente indirizzo: <http://opinion.people.com.cn/n1/2019/1220/c1003-31516328.html>, 8-03-2021.

Capitolo II: Migrazione dalle campagne alle città

Come afferma il sociologo Fei Xiaotong “Chinese society is fundamentally rural. I say that it is fundamentally rural because its foundation is rural”³⁸. Fino al periodo precedente alle Riforme di Apertura varate da Deng Xiaoping, la maggior parte della popolazione viveva nelle campagne dove i campi coltivati costituivano la principale fonte di lavoro, cibo e sussistenza. A partire dal 1978, la rapida avanzata del processo di urbanizzazione indusse un numero sempre maggiore di individui a spostarsi dalla campagna e a trasferirsi nei centri urbani. Nella maggior parte dei casi tale trasferimento risultò essere forzato e indotto dal governo il quale, per continuare il progetto di espansione urbana, iniziò a requisire terreni e villaggi su larga scala utilizzandoli per scopi commerciali o industriali in nome dell’interesse pubblico³⁹. Ciò comportò la ricollocazione di milioni di contadini presso complessi residenziali situati nelle periferie delle città. Come ricompensa per essere stati espropriati delle loro terre, essi ricevevano un indennizzo la cui somma doveva essere pari al valore del terreno perduto⁴⁰ e sufficiente a garantire lo stesso tenore di vita precedente all’espropriazione. Tuttavia, non tutti i villaggi vennero confiscati e demoliti. Un esempio possono essere quelli fotografati dall’artista Guo Guozhui i quali, collocati in luoghi sperduti e difficili da raggiungere, vennero abbandonati volontariamente dagli abitanti per spostarsi nei centri urbani più vicini in cerca di occupazioni lavorative e migliori condizioni di vita.

L’integrazione nel nuovo ambiente urbano si rivelò più difficile del preventivato e questo per differenti motivi, innanzitutto, i contadini riuscivano a fatica ad ottenere impieghi non agricoli dignitosi, poiché, avendo sempre svolto attività agricole nelle

³⁸ FEI Xiaotong, *From the Soil. The Foundations of Chinese Society*, tr. Gary G. Hamilton, Wang Zheng, Londra, University of California Press, 1992, p.37.

³⁹ Il terreno per uso industriale era usato per costruire zone industriali, particolarmente diffuse negli anni Novanta e nei primi anni Duemila, quello per uso commerciale era invece destinato all’espansione urbana e alla costruzione di nuovi quartieri, comprendenti edifici residenziali e commerciali e uffici.

Ilenia SINTINI, “Il processo di urbanizzazione in Cina e il fenomeno degli espropri terrieri”, 2018.

⁴⁰ Secondo una ricerca effettuata su 210 contadini tra il 2010 e 2011 dal Dipartimento di Pubblica Amministrazione della Beijing Normal University, un nucleo familiare di tre individui riceveva un indennizzo di circa 200,000 yuan per la confisca del terreno.

CHENG Huixia, “Forced-Urbanization: The Alienation of Urbanization in China”, in *Asian Journal of Agricultural Extension, Economics & Sociology*, 2015, 6 (3), pp. 126-135.

campagne, non possedevano le giuste abilità. A questo si aggiunse il fatto che gli indennizzi ricevuti da coloro che avevano perso le terre coltivabili e le abitazioni, non risultarono adeguati a sostenere gli alti costi urbani, rendendo così più difficili le condizioni di vita nel nuovo ambiente. Infine, un ulteriore ostacolo veniva posto dal sistema *hukou*: essendo in possesso della residenza rurale, gli abitanti dei villaggi, una volta stabiliti nelle città, non potevano accedere ad alcuni servizi base a cui avevano diritto invece i residenti urbani, risultando di fatto degli apolidi nel senso etimologico del termine.

Importante da sottolineare è il fatto che il trasferimento forzato o volontario di tali individui non ha solamente comportato un distacco dalle abitazioni, dai terreni e dal tradizionale stile di vita comunitario, esso ha cancellato il legame con oggetti simbolici quotidiani, eliminando per sempre le radici che legavano l'individuo al territorio. L'ambiente urbano in cui si ritrovarono immersi all'improvviso presentava caratteristiche totalmente differenti da quelle dei villaggi in cui erano cresciuti. Nell'ambiente rurale si respirava una vita di comunità basata su sostegno reciproco, incontri, chiacchierate e una serie di tradizioni, tra cui canti e balli popolari, cerimonie e teatro d'opera. La vita nei villaggi rurali era regolata da valori tradizionali, abitudini e semplici regole che garantivano stabilità nella comunità⁴¹. "Resti" di tale vita emergono negli scatti di Guo Guozhu, in grado di evidenziare come la realtà rurale differiva totalmente da quella urbana in cui i migranti erano stati frettolosamente trapiantati, con una conseguente difficoltà all'integrazione nel nuovo habitat.

2.1 Guo Guozhu e villaggi rurali abbandonati

L'artista Guo Guozhu 郭国柱 è stato uno dei numerosi individui che, dalla campagna, si è spostato negli emergenti centri urbani in cerca di lavoro e di un futuro migliore. Nato nel 1982 nel piccolo villaggio Yongchun situato nella provincia di Fujian, Guo è stato assalito fin da ragazzo dal timore di rimanere bloccato nel piccolo contesto di campagna. Grazie agli ottimi risultati conseguiti in ambito scolastico egli è riuscito ad avere accesso all'istruzione superiore in una piccola città nella provincia di Yongchun, ha

⁴¹ CHENG Huixia, "Forced-Urbanization: The Alienation of Urbanization in China", in *Asian Journal of Agricultural Extension, Economics & Sociology*, 2015, 6 (3), pp. 126-135.

poi proseguito gli studi nel Dipartimento di Meccanica dell'Università di Nanchang. Stabilitosi in città egli ha cominciato a interessarsi del legame venutosi a creare nel processo di urbanizzazione tra spazio e relazioni sociali e, a partire dal 2002, ha realizzato serie fotografiche dove i protagonisti risultano essere gli edifici simbolo dell'urbanizzazione. Conseguita la laurea nel 2005, l'artista si è trasferito per questioni di lavoro a Xiamen, una città moderna nella costa meridionale. Diventato un cittadino a tutti gli effetti, Guo ha dovuto iniziare a far fronte al duro stile di vita e ai costi elevati delle abitazioni in città. Come ha spiegato Guo in un'intervista:

Owning a home is essential for migrant workers in China. Unless you're a homeowner, it's difficult to find a partner and get married. Buying an apartment is also the easiest way to gain permanent residence in the city, entitling your future kids to places at local schools. But the extremely high real estate prices in China's large cities are unaffordable for many on average incomes. [. . .] People work hard all their lives to buy an apartment, living their whole life as mortgage slaves. It even affects their children and their entire quality of life ⁴².

Nel 2010 l'artista ha lasciato il lavoro per dedicarsi ad un progetto fotografico tutt'oggi non ancora portato a termine dal titolo *Urbanization (cheng ling 城岭)* in cui vengono documentate le condizioni dei villaggi abbandonati a seguito del processo di urbanizzazione. Fino ad oggi Guo ha visitato circa 40 villaggi nelle province di Zhejiang, Fujian, Guangdong, Shanxi, Henan, Hebei e nei dintorni della città di Pechino. *Urbanization* è attualmente composto da una serie di 143 scatti suddivisi in tre gruppi, ognuno con un tema preciso: *Lingering Garden (liuyuan 流园, 2015-oggi)*, *The Entrance Hall (tangqianjian 堂前间, 2013)*, *Relicts of a Village (yiwu 遗物, 2013)*.

La serie di scatti *Lingering Garden* (2015-oggi) (Fig. 12–16), iniziata nell'isola Guoqi, presenta villaggi abbandonati di pescatori in cui oggi domina il silenzio. Guoqi appartiene al gruppo di circa 400 isole di Shengsi, posizionate vicino a Shanghai che

⁴² WU Peiyue, "The Artist Giving China's Ghost Villages a Second Life", in *Sixth Tone*, 2020. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.sixthtone.com/news/1005704/the-artist-giving-chinas-ghost-villages-a-second-life>, 16-04-2021.

formano una parte dell'arcipelago di Zhoushan, situato al di fuori della baia di Hangzhou. In passato la pesca era la fonte principale di sostegno per gli abitanti, a partire dal 1995, le 105 abitazioni del villaggio fotografato sono state abbandonate e la popolazione si è trasferita nei centri urbani limitrofi ed è stata impiegata in lavori legati allo sviluppo delle industrie, nel settore terziario legato al turismo o, come in molte località della costa, nei grandi cantieri navali.

Di forte impatto è il colore verde che domina gli scatti di questa serie, simbolo della natura che nel corso degli anni si è riappropriata del territorio, tetti, pareti appaiono parzialmente o interamente coperti da un soffice fogliame mentre alberi crescono all'interno di case e rami si arrampicano sulle pareti fino a farle scomparire.

Edificati in luoghi sperduti, i villaggi sono raggiungibili solamente attraverso sentieri spesso andati distrutti. Un esempio è quello di Fengmen, nella provincia di Henan, situato sui monti Taihang e avvistato da Guo solamente dopo otto ore e mezzo di cammino.

Scattate appositamente nella stagione estiva, le fotografie mostrano paesaggi in cui dominano colori vividi in grado di trasmettere tranquillità e serenità al pubblico.

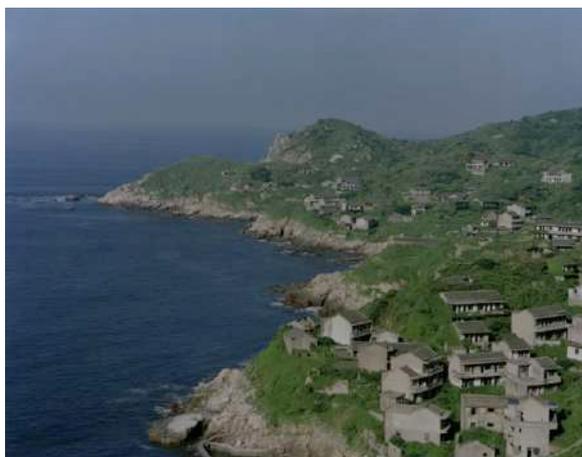


Figura 12: Guo GUozhu, Urbanisation - Lingerin Garden No. 1, 2015 – oggi, Serie 69 Fotografie, 100 x 128 cm, <http://guozhuguo.com>, 16-04-2021.



Figura 13: Urbanisation - Lingerin Garden No. 2.



Figura 14: Urbanization - Lingerin Garden No. 9.



Figura 15: Urbaniation - Lingerin Garden No. 3.



Figura 16: Urbanization - Lingerin Garden No. 49.

Come ha spiegato lo stesso artista, le fotografie non mostrano solamente le reliquie di questi villaggi spopolati, ma narrano anche dell'abbandono di uno stile di vita, abitudini, tradizioni, ricordi e persone che in passato erano parte del vivere quotidiano⁴³. Questo aspetto emerge in *Relics of Village* (Fig. 17-22), una serie fotografica di 36 scatti in cui appare il villaggio di Hangzhou, al tempo inserito nella lista di centri rurali da demolire. L'artista ha puntato l'obiettivo della macchina fotografica su quegli oggetti abbandonati della vita di tutti i giorni rimasti nelle abitazioni, cercando di evocare sensazioni legate alla sfera sentimentale. Tazzine da tè, ciotole, bambole, candele usate

⁴³ WU Peiyue, "The Artist Giving China's Ghost Villages a Second Life", in *Sixth Tone*, 2020. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.sixthtone.com/news/1005704/the-artist-giving-chinas-ghost-villages-a-second-life>, 16-04-2021.

durante i riti religiosi, foto di parenti e di sposi, mobili, cestini, sono tutti oggetti che appaiono negli scatti divenendo il simbolo di uno stile di vita passato che bisogna lasciarsi alle spalle.



Figura 17: Guo Guozhu, *Urbanization - Relics of a Village*, 2013, 36 Fotografie, 40 x 40 cm, <http://guozhuguo.com>, 16-04-2021.



Figura 18: *Urbanization - Relics of a Village* No. 17.



Figura 19: *Urbanization - Relics of a Village*.



Figura 20: *Urbanization - Relics of a Village*.



Figura 21: *Urbanization - Relics of a Village*.



Figura 22: *Urbanization - Relics of a Village* No. 10.

Guo è stato inoltre attratto da una stanza particolare delle abitazioni: la sala d'ingresso, nonché luogo simbolo della vita privata e sociale del popolo rurale. Secondo

la tradizione questa era la stanza in cui si riuniva la famiglia per celebrare l'anno nuovo, dove si accoglievano ospiti e amici e sulle cui pareti venivano appese foto ricordo, poster e addobbi di Capodanno. Queste stanze - nella serie *The Entrance Hall* (Fig. 23-25) - appaiono però svuotate della loro funzione, solo pochi mobili e oggetti appesi alle pareti o sparsi per il pavimento testimoniano una vita domestica.



Figura 23: Guo Guozhu, *Urbanization - The Entrance Hall* No. 30, 2013, Serie 38 Fotografie, 78 x 100 cm, <http://guozhuguo.com>, 16-04-2021.



Figura 24: *Urbanization - The Entrance Hall* No. 34.



Figura 25: *Urbanization - The Entrance Hall* No. 26.

2.2 I lavoratori migranti

Con l'avvio delle politiche lanciate da Deng Xiaoping si diede inizio ad un rapido processo di urbanizzazione accompagnato dalla più grande migrazione di massa della storia nella Cina moderna. I cantieri cominciarono a essere presenze costanti nei piccoli e medi centri urbani i quali, plasmati giorno dopo giorno dal lavoro manuale di centinaia

di milioni di uomini, si trasformarono in metropoli. I lavoratori impiegati nella trasformazione degli ambienti erano per la maggior parte *nongmingong* 农民工, letteralmente “lavoratori contadini”, ossia provenienti dalle campagne, detti anche *liudong renkou* 流动人口, popolazione fluttuante, a causa del loro stato di movimento incessante, senza una precisa direzione, *mangliu* 盲流 o “flusso cieco”. Portando sulle proprie spalle il peso dell’urbanizzazione, essi sono stati i protagonisti indiscussi del miracolo urbanistico avvenuto nel Paese. Il ruolo essenziale da loro rivestito però, era in netta contrapposizione con le condizioni di vita in cui vivevano. Infatti, costoro, essendo in possesso di un *hukou* rurale, venivano considerati “cittadini di seconda classe”⁴⁴, sporchi, pericolosi, inaffidabili e privi di un’istruzione adeguata e per questo spesso emarginati⁴⁵. Chiamati per impieghi scartati dai residenti urbani, lavoravano per più ore e per un numero di giorni superiore rispetto a quanti erano in possesso di un *hukou* urbano. Spesso alloggiati in baracche al di fuori di cantieri o in piani di palazzi non ancora ultimati, essi non avevano accesso a servizi quali pensione, assicurazione lavorativa e medica ⁴⁶. Lo stipendio era molto basso e talvolta nemmeno corrisposto a causa degli enormi debiti legati ai ricavi insufficienti per pagare i costi operativi e rimborsare i prestiti richiesti dagli imprenditori. Tali condizioni di vita crearono sconforto, disperazione e portarono alcuni individui ad optare per una soluzione estrema. Nel periodo di boom edilizio in preparazione alle Olimpiadi di Pechino (2008) infatti, furono numerosi i casi di lavoratori i quali, non ricevendo uno stipendio, decisero di suicidarsi buttandosi dai palazzi in costruzione⁴⁷. Il fenomeno divenne così diffuso che venne conosciuta l’espressione *tiao lou xiu* 跳楼秀, letteralmente buttarsi dai palazzi per attrarre l’attenzione⁴⁸.

⁴⁴ Li Shi, “The Economic Situation of Rural Migrant Workers in China”, in *China Perspectives*, 2010, p.12.

⁴⁵ Li Zhang, “Contesting Crime, Order and Migrants Spaces in Beijing”, in *China Urban: Ethnographies of Contemporary Culture*, Londra, Duke University Press, 2001, pp. 201-204.

⁴⁶ Anne-Marie BROUDEAHOUX, “Spectacular Beijing: the conspicuous construction of an olympic metropolis”, in *Journal of Urban Affairs*, 2007, 29(4), p. 390.

⁴⁷ Ibid. p. 389.

⁴⁸ Ibid. p. 390.



Figura 26: Wang Jin, 100%, 1999, Fotografia in bianco e nero, 94,3 x 115,6 cm, <http://www.artnet.com/artists/wang-jin/artwork-100-pnkce3-CfoKF9BXA8tWNaw2>, 17-04-2021.

Rappresentando uno dei numerosi effetti negativi del processo di urbanizzazione, i lavoratori migranti diventarono soggetti delle opere di numerosi artisti. Un esempio è la fotografia in bianco e nero *100%* (Fig. 26) scattata nel 1999 dall'artista Wang Jin 王晋. Nello scatto un gruppo di lavoratori migranti, formando una piramide umana a due piani, sorregge a mani nude la trave di un ponte autostradale in cemento armato. Metafora del ruolo fondamentale di questi individui nel processo di sviluppo nazionale, lo scatto è stato usato come immagine di copertina della mostra *Together with Migrants* (*Women zai yiqi 我们在一起*, 2003), in cui è stato affrontato per la prima volta il tema dei *nongmingong*. Essa è stata allestita presso il Today Art Museum di Pechino e organizzata da Chinese Academy of Social Science, in collaborazione con l'UNESCO. Curiosa e significativa è stata la performance d'apertura *Together with Migrants Workers* (Fig.27, Fig. 28, Fig. 29) di Song Dong 宋冬, la quale ha dato il nome alla mostra. Chiamati dall'artista, duecento lavoratori migranti a torso nudo sono stati divisi in quattro gruppi e hanno occupato gli spazi del museo per tutta la durata della mostra. Il primo gruppo, composto da sette individui, è stato posizionato nell'ascensore; i membri del secondo e terzo sono stati collocati al piano terra, nello specifico una parte è rimasta ferma in piedi, vicino alle finestre ubicate all'entrata del museo e un'altra, formando un "muro di lavoratori", è stata posta all'ingresso. I restanti individui sono

stati invece coinvolti in una performance con l'artista, esibizione svoltasi al terzo piano dell'edificio: dopo essere stati legati gli uni agli altri con una corda e disposti in modo da formare dei quadrati hanno dovuto rispondere a precisi ordini impartiti dall'artista attraverso il suono di un fischietto. Al primo fischio i lavoratori dovevano avvicinarsi formando un tutt'uno, al secondo invece, dovevano tornare nella postazione di partenza. Tale performance sottolineava il mancato controllo che tali individui avevano sulla propria vita e la totale subordinazione al volere delle autorità superiori.

Come spiegato da Song Dong e dal curatore della mostra Yang Xinyi, l'intento era quello di ricreare negli spazi del museo le condizioni di vita umili di questi individui, le quali vennero evidenziate inoltre dal riso con la verza servito loro come pasto. Tali pietanze, simbolo delle classi sociali più basse, apparvero in netta contrapposizione con gli antipasti e lo champagne che vennero offerti ai visitatori della mostra, andando così a sottolineare ancor di più le differenze sociali presenti nell'ambiente urbano.



Figura 27: Song Dong, Together with Migrants Workers, 2003, Performance, Madeline ESCHENBURG, "Fixing Identities: The Use of Migrant Workers in Chinese Performance Art", in Yishu Journal of Contemporary Chinese Art, 2017, 16(3).



Figura 28: Song Dong, Together with Migrants Workers.

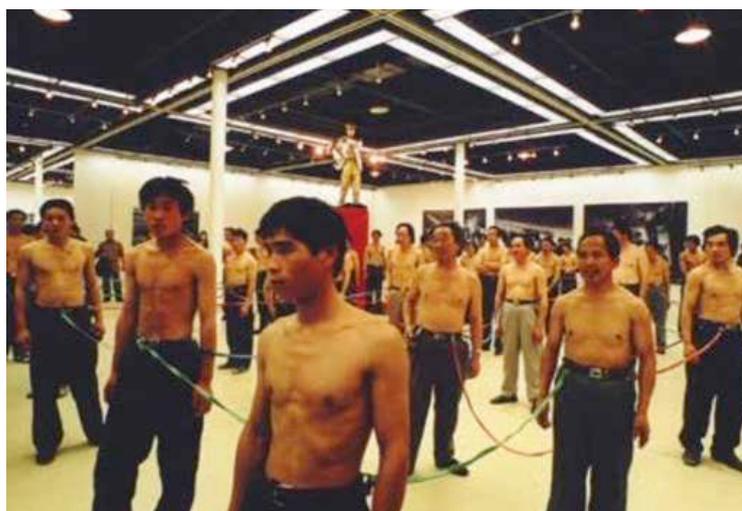


Figura 29: Song Dong, *Together with Migrants Workers*.

Le figure dei lavoratori migranti sono state oggetto di numerose altre performance come *To Raise the Level of a Fishpond* (*wei yutang zenggao shuiwei* 为鱼塘增高水位, 1997) di Zhang Huan, *Temporary Space* (*linshi kongjian* 临时空间, 2003) di Wang Wei, *Dancing with Migrant Worker* (*yu mingong yiqi tiaowu* 与民工一起跳舞, 2001) di Song Dong e Yin Xiuzhen e delle sculture *Fashionable Peasants: The Eight Brothers* (*shishang nonmin ba xiongd* 时尚农民八兄弟, 2001-2002) di Liang Shuo. Essi non sono passati inosservati nemmeno agli occhi del mondo cinematografico: *Railroad of Hope* (*xiwang zhi lu* 希望之路) di Ning Ying, *Along the Railway* (*tielu yanxian* 铁路沿线) di Du Haibin, *Bumming in Beijing - The Last Dreamers* (*liulang beijing zuihou de mengxiangzhe* 流浪北京最后的梦想者) di Wu Wenguang, *Beijing Bicycle* (*shiqisui de danche* 十七岁的单车) di Wang Xiaoshuai, *Call Me* (*huwo* 呼我, 2001) di Ah Nian, *Bitter Money* (*kuqian* 苦钱, 2016) di Wang Bing sono solo alcuni tra i documentari e film rappresentanti le condizioni di vita dei lavoratori migranti.

2.2.1 Zhang Dali e le sculture dei lavoratori migranti

Nato nel 1963 a Harbin, Zhang Dali 张大力 è stato uno dei numerosi artisti che ha cercato di rappresentare i cambiamenti ambientali e sociali che stavano sconvolgendo il territorio nazionale. Dopo essersi laureato nel 1987 presso la Central Academy of Arts and Design di Pechino, egli è rimasto nella città dedicandosi a una forma d'arte indipendente, espressa nel villaggio artistico *Yuanmingyuan* 圆明园画家村, dimora di numerosi artisti, poeti e musicisti dal 1984 al 1995⁴⁹. Non avendo familiari in città, un lavoro fisso e uno stipendio, il villaggio offrì loro una dimora dove stabilirsi e dove poter respirare una certa libertà espressiva non presente al di fuori delle mura.

Dal 1989 al 1995, Zhang ha vissuto nella città di Bologna dove ha scoperto l'arte dei graffiti. Una volta tornato a Pechino, egli è stato testimone della distruzione degli antichi vicoli e quartieri, dello spostamento forzato dei loro abitanti, della propaganda per convincere i cittadini che la "modernizzazione" fosse buona e necessaria. Il sentimento di disaccordo è testimoniato in *Dialogue and Demolition* (1998-2001), una serie di graffiti eseguiti sui muri della città condannati alla demolizione. Munendosi di bombolette spray, l'artista ha cominciato a girare per le strade di notte e a disegnare sui muri il profilo di una testa con la firma di AK-47 e 18K. Attraverso i suoi graffiti, Zhang non solo ha instaurato un dialogo con gli abitanti della città, ma ha posto domande sulla legittimità della modernizzazione, sui costi a danno del patrimonio storico e culturale, sul prezzo di sofferenze fisiche e psicologiche⁵⁰.

Il cambiamento urbano non è stato l'unico tema ad attirare l'attenzione dell'artista. A partire dal 2000 egli ha cominciato a focalizzarsi sulle classi più povere delle società, in particolare modo quella dei lavoratori migranti.

想表现在城市化当中谁是城市化的主人，还有谁主导了城市的这种变化。从农村来城里打工的人，是我们国家最重要的人，他们的数目非常庞大，他们的想法和生活方式会改变这个国家，表现这些人就

⁴⁹ HUANG Lin Angela, (2011). "Leaving the City: Artist Villages in Beijing", *M/C Journal*, vol. 14, no. 4, 2001. Disponibile al seguente indirizzo: <https://doi.org/10.5204/mcj.366>, 14-04-2021.

⁵⁰ Zhang Dali. *Meta-morphosis*, catalogo mostra a cura di Marina Timoteo, Bonina University Press, Bologna, 2018.

是表现中国的现实⁵¹。

Volevo rappresentare i protagonisti del processo di urbanizzazione e coloro che l'avevano reso possibile. I numerosi lavoratori provenienti dalle campagne sono le figure più importanti del nostro paese. Le loro idee e il loro stile di vita possono cambiare la Cina. Di conseguenza, rappresentare questa parte del popolo significa ritrarre la realtà⁵².

Avendo vissuto lui stesso in condizioni precarie negli anni successivi l'università e durante la permanenza nel villaggio *Yuanmingyuan*, l'artista si è sentito profondamente legato a questa classe sociale e ne ha compreso le difficoltà, tanto da dichiarare di sentirsi spesso come uno di loro. La sua prima opera riguardante i lavoratori migranti è stata *Migrant Laborers* (2000) (Fig. 30) esposta nel bar Club Vogue, in occasione della mostra d'arte contemporanea *Art as Food*, posizionato al di fuori del quartiere Sanlitun di Pechino. Vicino al muro, su dei vassoi di acciaio inossidabile, sono state adagate dieci teste umane realizzate con gelatina di cotica di maiale (*roupidong* 肉皮冻)⁵³. In corrispondenza del cranio Zhang ha disposto avanzi di spaghetti precotti che suggerivano l'aspetto del cervello umano, contribuendo a creare un effetto ancora più realistico e, allo stesso tempo, scioccante.

La scelta del materiale, oltre ad essere altamente insolita, è stata simbolica, come egli stesso ha spiegato in un'intervista del 2009:

有一天我在市场上溜达，我看很多民工他们买肉皮冻，用小三轮

⁵¹ ZHU Youke 朱又可, "Tu bu shang qing de he PS bu diao de. Zhuanfang Zhang Dali" 涂不上墙的和 PS 不掉的. 专访张大力 (ciò che non può essere disegnato sui muri e ciò che non può essere cancellato dalla fotografia. Intervista a Zhang Dali), in *Southern Weekend*, 2009. Disponibile al seguente indirizzo: https://www.zhangdaliart.com/biblio/2009/Chinese23_ZhuYouke.pdf, 14-04-2021.

⁵² Traduzione dell'autrice.

⁵³ La preparazione di questo tipico cibo pechinese partiva dalla lavorazione della pelle di maiale. Essa veniva lavata, tagliata a pezzetti e bollita fino al completo assorbimento dell'acqua creando così un composto gelatinoso. In seguito, esso veniva posto in un contenitore affinché col tempo raggiungesse la giusta consistenza.

WU Hung 巫鸿, "Instantaneous Copying and Monumentality: The Historic Logic of Permanence and Impermanence", in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, 2017, vol. 16, no. 3, p. 7.

车买一大堆，往建筑工地上运。我想我能不能用这种东西去表现他们，他们是人，但有时候有些人却没有把他们当人，但他们又确实是人⁵⁴。

Un giorno mi trovavo al mercato e ho visto un gruppo di lavoratori migranti comprare della gelatina di maiale, caricarla su dei carretti e dirigersi verso il cantiere. A quel punto pensai di poter usare la gelatina per rappresentare i lavoratori. Essi sono esseri umani, ma talvolta non sono considerati tali⁵⁵.

Investigando più a fondo, l'artista ha scoperto che la ragione per cui tale alimento dal sapore di carne era largamente diffuso tra i lavoratori migranti era il basso costo e la concentrazione di proteine utile a fornire energie in modo veloce ed economico.



Figura 30: Zhang Dali, Meat jelly Mingong No. 4, 2000, Gelatina di maiale e noodles istantanei, WU HUNG, "Instantaneous Copying and Monumentality: The Historic Logic of Performance and Impermanence", in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, 2017, 16(4).

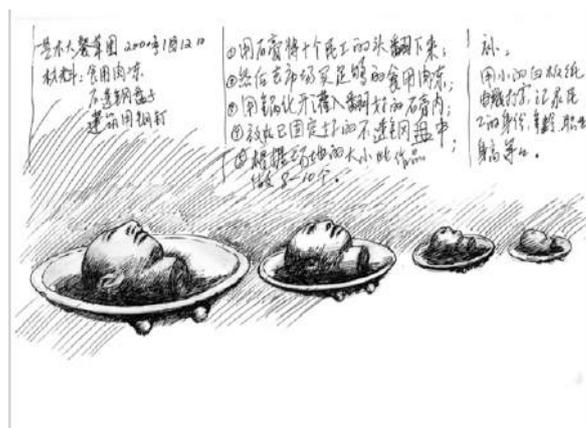


Figura 31: Zhang Dali, Progetto per Migrant Laborers, Disegno, WU HUNG, "Instantaneous Copying and Monumentality: The Historic Logic of Performance and Impermanence", in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, 2017, 16(4).

Nel progetto dell'opera (Fig. 31) Zhang ha annotato minuziosamente i passaggi necessari per realizzare le teste umane. Innanzitutto, si dovevano ricavare dieci calchi in

⁵⁴ ZHU Youke 朱又可, "Tu bu shang qing de he PS bu diao de. Zhuanfang Zhang Dali" 涂不上墙的和PS不掉的. 专访张大力 (ciò che non può essere disegnato sui muri e ciò che non può essere cancellato dalla fotografia. Intervista a Zhang Dali), in *Southern Weekend*, 2009. Disponibile al seguente indirizzo: https://www.zhangdaliart.com/biblio/2009/Chinese23_ZhuYouke.pdf, 14-04-2021.

⁵⁵ Traduzione dell'autrice.

gesso, i quali venivano in seguito riempiti con della gelatina di maiale fatta precedentemente sciogliere in un recipiente. Una volta addensato il composto venivano tolti i calchi e “le teste di gelatina” dovevano essere poste su vassoi di acciaio ed esposte alla mostra.

Zhang ripropose l’opera nella performance *Idea Grinder* (Fig. 32) nell’Artists Warehouse a Pechino in occasione della visita di un gruppo di curatori d’arte internazionali, tra cui il nigeriano Okwui Enwezor. Questa performance è risultata essere ancora più interessante: una volta realizzate le teste di gelatina, l’artista le ha frantumate ed ha invitato il pubblico a cibarsene. La performance però, non ha riscosso un grande successo probabilmente a causa di una mancata comprensione della scelta del materiale e dell’idea alla base del progetto⁵⁶.

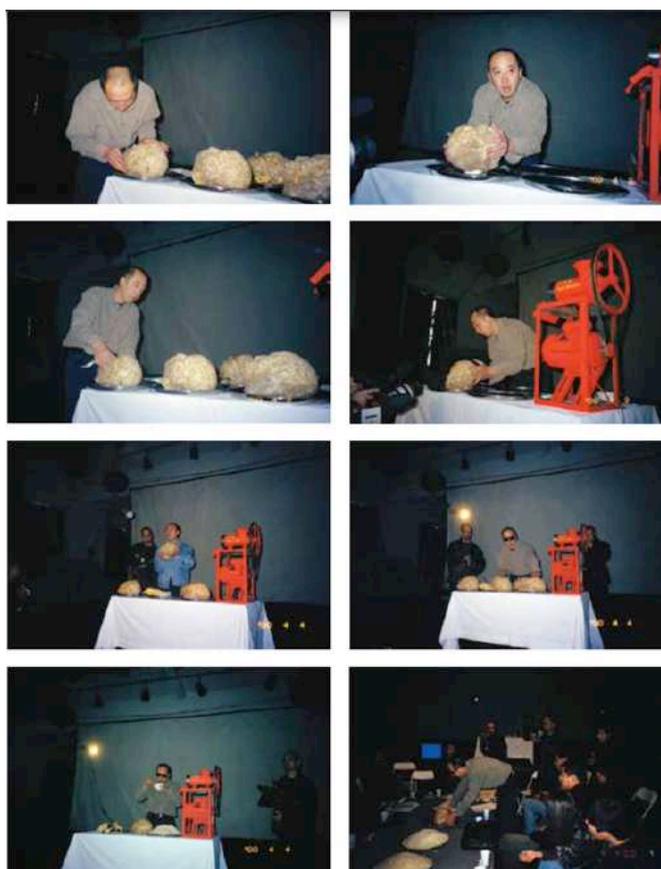


Figura 32: Zhang Dali, *Idea Grinder*, 2000, Performance, WU HUNG, “Instantaneous Copying and Monumentality: The Historic Logic of Performance and Impermanence”, in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, 2017, vol. 16, no. 4.

⁵⁶ WU HUNG 巫鸿 “Instantaneous Copying and Monumentality: The Historic logic of Permanence and Impermanence”, in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, 2017, vol. 16, no. 3, p. 9.

Durante tale evento i concetti vennero portati all'estremo: gli individui, infatti, non si sono cibati solamente di gelatina, ma simbolicamente di un anonimo lavoratore, simbolo di un'intera classe sociale⁵⁷.



Figura 33: Zhang Dali, *One Hundred Chinese*, 2002, Vetoresina, 26x22x20 cm, <https://www.zhangdaliart.com/en/works.html>, 14-04-2021.

Nei primi anni 2000, Zhang ha eseguito altre due serie, *One Hundred Chinese* (*Yi bai ge Zhongguoren* 一百个中国人) (Fig.33) e *Chinese Offspring* (*Zhongzu* 种族) (Fig. 34, Fig. 35), entrambe considerate una continuazione di *Migrant Laborers*. La prima consiste in statue di volti in vetroresina appese alla parete, attraverso cui vengono presentati uomini nelle loro espressioni più intime, come paura, sofferenza, prostrazione, speranza e ingenuità⁵⁸. Essi, come ha affermato lo stesso artista, sono in realtà la rappresentazione di tutti i cinesi. Le sculture, infatti, sono il riflesso di un'intera classe sociale, delle condizioni, della pressione e delle sofferenze che i lavoratori sono costretti a vivere ogni giorno. Simbolico è anche il materiale utilizzato, metafora della "corazza" creatasi sui loro corpi induriti dal lavoro, non da meno nelle loro menti.

Dal 2004 al 2010, l'artista si è dedicato alla realizzazione di *Chinese Offspring*: una serie di statue in vetroresina di corpi interi di lavoratori migranti appese, già dalle prime esposizioni a testa in giù, a significare la mancanza di controllo che queste persone avevano sulla propria vita. Attraverso il titolo dell'opera, letteralmente "progenie cinese", Zhang ha voluto far riflettere sulle condizioni di vita di un popolo che aveva perso i valori dei saggi e degli eroi del passato, ridotto ad uno stato sub-umano, ingranaggio di una macchina sulla quale non aveva nessun tipo di controllo, privo di

⁵⁷ WU Hung 巫鸿 "Instantaneous Copying and Monumentality: The Historic logic of Permanence and Impermanence", in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, 2017, vol. 16, no. 3, p. 11.

⁵⁸ Marina TIMOTEO, Introduzione in catalogo mostra Zhang Dali, *Meta-Morphosis* a cura di Marina Timoteo, Bologna, Bononia University Press, 2018, p. 9.

ideali e di finalità che trascendessero la mera esistenza quotidiana.



Figura 34: Zhang Dali, *Chinese Offspring*, 2005, Vetrorresina, <https://www.zhangdaliart.com/en/works.html>, 14-04-2021.



Figura 35: Zhang Dali, *Chinese Offspring No.37*, 2005, Vetrorresina, <https://www.zhangdaliart.com/en/works.html>, 14-04-2021.

In entrambi i progetti l'artista ha cercato di sfruttare al massimo l'opportunità offerta dalla tecnica del calco per conferire alle opere un significato ancora più profondo. Tale tecnica, infatti, a differenza della scultura e della pittura, le quali si limitavano a copiare e rappresentare un soggetto, ha permesso all'artista di "congelare" l'individuo in un preciso istante e di presentare in maniera veritiera "l'anima" dei lavoratori migranti. In alcune foto scattate durante la creazione (Fig. 36, Fig. 37) dei calchi è possibile intravedere la procedura utilizzata al fine di creare le statue. Per protezione, la nuca degli individui veniva interamente ricoperta con sacchetti di plastica e nelle narici

venivano inserite delle cannucce.



Figura 36: Donghuqu casting site, 2000, Fotografia, WU HUng, "Instantaneous Copying and Monumentality: The Historic Logic of Performance and Impermanence", in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, 2017, 16(4).



Figura 37: Preparazione calchi di *Chinese Offspring*, 2005, Fotografia, WU HUng, "Instantaneous Copying and Monumentality: The Historic Logic of Performance and Impermanence", in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, 2017, 16(4).

Nel 2016 Zhang Dali ha realizzato nuovamente una serie di statue di lavoratori migranti dal nome *Permanence* (*zhongzu yu bulangyundong* 种族与布朗运动), la quale però si contraddistingue dalle altre per la scelta insolita del materiale: marmo bianco (*hanbaiyu* 汉白玉).

Nella cultura occidentale esiste una consolidata tradizione di produrre in bronzo o in marmo il busto di nobili o di individui di spicco della cultura, attraverso le sculture si vogliono ricordare ai posteri i grandi talenti e le imprese di noti individui. Nella storia cinese invece, originariamente non era presente tale tradizione. Il marmo bianco veniva associato all'idea di alto rango gerarchico, di nobiltà e perciò consentito solo nei palazzi imperiali e nei templi di alto rango⁵⁹. Tuttavia, sotto l'influenza occidentale, tale pratica è divenuta popolare anche nella RPC, infatti nel secolo scorso sono state realizzate statue di personaggi noti come Sun Yat-sen, Chiang Kai Shek e Mao Zedong⁶⁰.

Nella sua più recente creazione, Zhang ha utilizzato questo materiale per rappresentare un soggetto che non aveva nulla a che fare con i grandi del passato. Le statue create presentano infatti corpi di lavoratori migranti, ovvero di gente comune di cui il pubblico non conosce nemmeno nome e cognome. Attraverso l'utilizzo di tale materiale Zhang ha elevato i soggetti a figure di eroi, le cui gesta hanno contribuito alla costruzione della Cina contemporanea. Nonostante appartenessero ad una classe sociale bassa, poco istruita e spesso emarginata, essi sono state in realtà figure di grande importanza per l'immenso contributo dato alla costruzione delle metropoli. Anch'essi, di conseguenza, dovevano essere considerati personaggi nobili e degni di statue che potessero ricordarli. Attraverso *Permanence*, Zhang è riuscito così a catturare la scintilla di eternità presente nella vita di ogni persona, del sublime che esiste in ognuno e che non è appannaggio riservato a re ed eroi.

⁵⁹ LU Hong, "Dai lavoratori di gelatina ai lavoratori di marmo", in catalogo mostra Zhang Dali, *Meta-Morphosis* a cura di Marina Timoteo, Bologna, Bononia University Press, 2018, p. 13-17.

⁶⁰ Ibid.

Capitolo III: Processo di demolizione e costruzione

Uno degli aspetti che ha caratterizzato il processo di urbanizzazione è stato quello relativo alla demolizione e all'edificazione di innumerevoli edifici. Nell'ambiente cittadino lo smantellamento è avvenuto in quartieri o singoli edifici considerati antichi o illegali, sottoposti in seguito ad un processo di modernizzazione, mentre nelle campagne ciò ha interessato numerosi villaggi, con lo scopo di aumentare la superficie di terreno adibita all'espansione urbana. Secondo una ricerca effettuata dal Dipartimento di Pubblica Amministrazione della Normal University di Pechino, tra gli anni 2000 e 2010 sono stati circa 900.000 i villaggi rurali sottoposti a tale processo⁶¹, al contempo la città ha cominciato ad apparire come un ambiente costellato di cantieri adibiti alla costruzione di edifici quali grattacieli, quartieri residenziali, supermercati, uffici e centri commerciali. Cumuli di macerie, alte gru, impalcature, case prefabbricate dai caratteristici tetti blu, modesto abitacolo per i lavoratori, slogan pubblicitari rappresentanti l'idilliaco stile di vita urbano, sono diventati uno skyline costante nella vita del popolo.

Come afferma Jiang Jiehong, curatore d'arte, professore e principale editore di *Journal of Contemporary Chinese Art*, l'espansione urbana non ha risparmiato nemmeno gli edifici tradizionali antichi. In Cina infatti, come spiega Jiang, contrariamente a ciò che succede all'estero, è difficile trovare edifici storici originali⁶², la maggior parte infatti è stata sottoposta ad un processo di demolizione e riedificazione, eliminando così il fascino originale dato dall'usura del tempo.

Di fronte al progetto di demolizione nessuno e niente ha potuto opporsi. Una volta inseriti nella lista delle strutture da demolire, in nome della modernizzazione del Paese, gli edifici dovevano essere sgomberati e i residenti dovevano sottostare a tale decisione.

⁶¹ CHENG Huixia, "Forced-Urbanization: The Alienation of Urbanization in China", in *Asian Journal of Agricultural Extension, Economics & Sociology*, 2015, vol. 6, no. 3, p. 130.

⁶² Bridge Projects, Lecture: Urbanisation, globalisation and contemporary art in China with Jiang Jiehong, followed by a panel with Barbara Pollack, James Elaine and Li Zhenhua, 4/12/2020. Una registrazione dell'intero evento online è disponibile al seguente indirizzo: <https://www.bridgeprojects.com/programs/urbanization-globalization-and-contemporary-art-in-china>, 17-04-2021.

Numerosi sono stati gli artisti che hanno affrontato il processo di demolizione-costruzione attraverso video, fotografie e installazioni. Si possono ricordare Weng Fen, Huang Rui, Wang Fenghua, Xu Peiwu, Li Yilin, Liang Juhui, Jiang Zhi, Yang Zhenzhong, Zhang Dali, Song Dong, Li Wei, Chen Qiulin, Wang Jinsong, Yin Xiuzhen, Wang Zhong, Liu Jun, Hu Weiyi, Liu Bolin. Nello specifico il terzo capitolo si soffermerà sulle opere degli artisti Wang Jinsong, Huang Rui, Weng Fen e dei due membri di Big Tail Elephant Li Yilin e Liang Juhui.

3.1 Il concetto di “*chai*” 拆 e l’arte contemporanea cinese

Fin dal 1990 il carattere *chai* 拆, nonché “demolire” in lingua cinese, è stato un elemento onnipresente nella vita di milioni di residenti urbani e rurali, diventando un simbolo del processo di urbanizzazione. Scritto in bianco o in rosso sulle pareti, esso stava ad indicare gli edifici che dovevano essere abbattuti. La pratica di scrivere caratteri di media grandezza sulle pareti era già diffusa durante il periodo della Rivoluzione Culturale come strategia utilizzata da esponenti politici e individui per rendere pubblici i nominativi di rivali o di “nemici del popolo”⁶³. Facendo un salto più indietro nella storia, durante le dinastie imperiali, caratteri di grandi dimensioni rinchiusi in un cerchio venivano disegnati in luoghi pubblici per divulgare annunci importanti come la lista di criminali o di condannati a morte⁶⁴. Nonostante l’atto di scrivere caratteri sui muri durante il periodo di urbanizzazione fosse portatore di un significato diverso, esso continuò comunque a essere un simbolo dell’autorità e del potere del governo⁶⁵. Le pareti contrassegnate con tale carattere erano destinate ad essere demolite, nulla e nessuno avrebbe potuto opporsi e impedirne la distruzione, essi apparivano principalmente in vecchi quartieri della città, sui muri di insediamenti abusivi e illegali o costruzioni in cui non vi era un rispetto delle norme di sicurezza.

Questo aspetto del processo di urbanizzazione attirò l’attenzione di alcuni artisti contemporanei. La prima opera a trattare questo tema è stata *One Hundred Signs of*

⁶³ WANG Meiqin, To Demolish: Thinking About Urbanisation in China Through a Collaborative Art Project in The Countryside, in *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, 11(4), 2012, p. 35.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

Demolition (Baichaitu 百拆图) (Fig. 38) realizzata nel 1999 dall'artista cinese Wang Jinsong 王劲松. Attraverso la fotografia, considerata un mezzo per catturare un realismo che non poteva essere messo in discussione⁶⁶, l'artista ha documentato centinaia di edifici contrassegnati con il carattere *chai*.



Figura 38: Wang Jinsong, *One Hundred Signs of Demolition (Chai)*, 1999, Fotografia, 47.3 x 126.2 cm, <https://www.moma.org/collection/works/283593>, 17-04-2021.

Il simbolo appare inoltre nella serie di ventuno dipinti *Chai-na/China (拆 - 那 /China, 2010)* (Fig. 39) di Huang Rui 黄锐. L'artista in questo caso, come suggerisce il titolo, ha creato un gioco di parole in cui giocano un ruolo chiave la semantica e la pronuncia: il carattere *chai* accostato a *na* 那 è andato a formare l'espressione *chai na*, letteralmente "demolire qui", la cui pronuncia ricorda il termine inglese *China*. Le due scritte appaiono al centro di due sezioni create su immense tele, nello specifico *China* appare in quella in alto, mentre i caratteri *chai na* 拆那 sono posti in quella in basso. Nei due quadranti creati vengono alternati sfondi di colori diversi a immagini in bianco e nero di Pechino, ritratta nel pieno della trasformazione urbana.

La demolizione di edifici nella capitale ha lasciato nell'artista un vuoto incolmabile, egli stesso infatti ha affermato:

⁶⁶ Eric KOEHN, *An interview with Wang Jinsong*, East Gallery, Taipei, 2014.

In 2002, I was living in my childhood home in Beijing. My studio was where the 798 is now. I was horrified at what was happening around me, and I had to campaign to save the old Beijing I knew, and to play a role in creating 798 as a place whose own success is its best chance of survival.

However, at the time, I could see all of my early influences being destroyed: Hutongs, all demolished. For me, it was shocking. It felt like I was becoming a stranger in my city, and that the old was being disposed off in the most radical way imaginable. I saw Mao destroy temples, but he didn't destroy people living in houses. I remember the temples used to be like those in Kyoto in Japan. You could hear the bell, the sound of a bell. You could go to a temple, hide something and retrieve it next time. It was permanent. But all was destroyed, destroyed, destroyed⁶⁷.

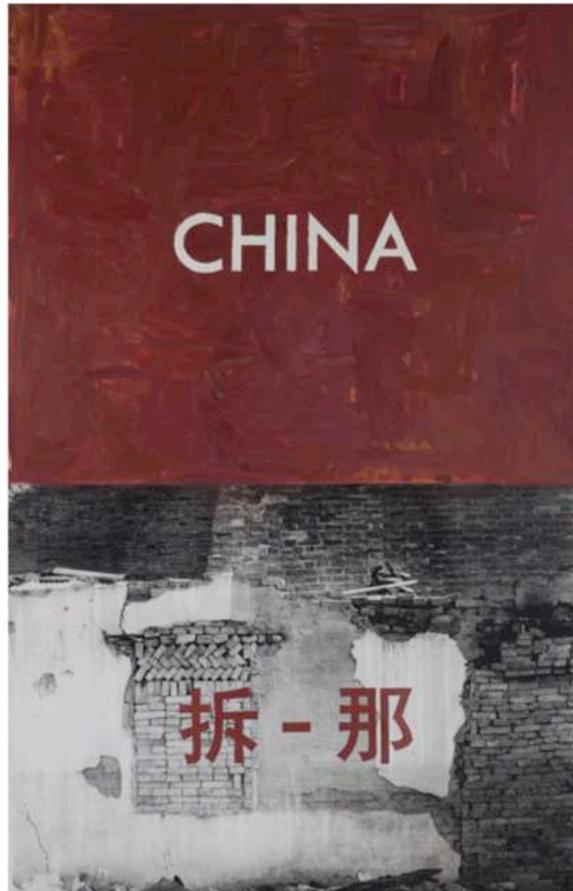


Figura 39: Huang Rui, Chai-na /China, 2006, Olio su tela, 255 x 154 cm, <https://www.artsy.net/artwork/huang-rui-huang-rui-chai-na-slash-china-3>,20-04-2021.

⁶⁷ CoBo Editorial Force, "Chinese Abstraction Series: Ways of Abstraction - Huang Rui and David Elliott in Conversation", in *Cobo*, 2019. Disponibile al segment indirizzo: <https://www.cobosocial.com/dossiers/chinese-abstraction-series-ways-of-abstraction-huang-rui-and-david-elliott-in-conversation/>, 18-04-2021.

A partire dal 2011 sulle pareti di alcuni edifici di Xi'an un artista sconosciuto ha riproposto lo stesso gioco di parole usato dall'artista Huang Rui apportando però alcune modifiche (Fig. 40): il carattere *chai* appare questa volta affiancato dalla particella interrogativa *na* 哪, seguita da un punto interrogativo. L'intento sembra quello di porre la domanda "Dove si deve demolire?" e la risposta appare immediatamente sotto: China! Attraverso queste piccole modifiche l'artista sembra "denudare" la scritta dal simbolo di autorità governativa trasformando il tutto in un aspro commento⁶⁸. Emerge molto chiaramente la questione su cui si vuole porre l'attenzione: in nome della modernizzazione si sono demoliti numerosi edifici, quali sarebbero stati i prossimi ad essere marchiati con il carattere *chai*? La risposta a tale quesito però non è conosciuta dal popolo non essendo esso interpellato nella procedura decisionale. Inoltre, come ha sottolineato l'urbanista Yihong Jiang, le leggi alla base della politica di costruzione e della partecipazione ai progetti urbanistici non sempre sono state chiare e trasparenti⁶⁹. I grattacieli che sfiorano il cielo, gli immensi centri commerciali e gli eleganti ristoranti rappresentano solamente la punta dell'iceberg, ossia la parte che il



Figura 40: Painted on a wall near a bus station in Xi'an, Anonymous, WANG Meiqing, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016.

⁶⁸ WANG Meiqin, To Demolish: Thinking About Urbanisation in China Through a Collaborative Art Project in The Countryside, in *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 11, no. 4, 2012, p. 36.

⁶⁹ JIANG Yihong, Altering the Rules: Chinese Homeowners' Participation in Policymaking, in *Journal of Current Chinese Affairs*, 42(3), 2013, p. 130.

governo vuol rendere visibile al popolo. Al di sotto però, celati, vi sono giochi di corruzione, ingiustizia, problematiche sociali e ambientali. Analizzando la scritta da un'altra prospettiva, si potrebbe intravedere nel cerchio bianco che racchiude i caratteri e la scritta *China* un simbolo della moneta, richiamando il tema della gestione economica e del "giro di soldi" alla base del processo di demolizione e costruzione⁷⁰.

3.1.1 The Chaile Travel Society (Chaile Ivyouche 拆了旅游社)

Collegata al concetto di *chai* è la cosiddetta *Chaile Travel Society (Chaile Ivyouche 拆了旅游社)*, progetto artistico e organizzazione no-profit fondata nel marzo del 2010 dall'artista Weng Fen 翁奋 di cui si parlerà più nel dettaglio nel capitolo successivo. L'organizzazione era composta dai professori d'arte universitari o dagli artisti indipendenti Weng Fen, Liu Jun, Wen Wu, Ma Jie, Lu Yunzhang e Huang Xuebin della provincia di Hainan. Il nome del progetto era un chiaro riferimento al tema della demolizione di edifici: *chai*, come precedente spiegato, è un verbo dal significato di "demolire", mentre *le* è una particella usata per indicare la necessità o un'esortazione al compimento dell'azione. L'espressione può essere quindi tradotta con i termini "demolire" o "demolito"⁷¹. Obiettivo del gruppo non era solo quello di creare opere artistiche, ma anche di offrire spunti di riflessione e aprire dibattiti sul tema del processo di urbanizzazione che, come un'onda, si stava scagliando a grande forza sul paese. In particolare, l'attenzione degli artisti si è focalizzata sui cambiamenti che stavano avendo luogo nelle campagne, nello specifico su Taishang nella provincia dell'Hainan, nonché villaggio natale di Weng Fen.

A partite dal XXI secolo, anche la campagna, fino ad ora lasciata indisturbata, è stata coinvolta nel processo di urbanizzazione con lo scopo di diminuire il divario creatosi tra ambiente rurale e urbano e migliorare lo stile di vita degli abitanti dei villaggi. In nome dell'edificazione e dello sviluppo della nuova Cina socialista (*shehui zhuyi sin nongcun 社*

⁷⁰ WANG Meiqin, To Demolish: Thinking About Urbanisation in China Through a Collaborative Art Project in The Countryside, in *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 11, no. 4, 2012, p. 36.

⁷¹ WANG Meiqing, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016, p. 98.

会主义新农村, 2006) ha avuto luogo la demolizione di interi villaggi e la ricollocazione di individui in nuovi edifici nei pressi di centri urbani. Nell'anno 2007, Weng Fen ha scoperto che anche buona parte del suo villaggio natale, dove risiedeva ancora la sua famiglia, sarebbe stato demolito. A Taishang tale notizia ha suscitato reazioni di gioia, ma anche di tristezza. Da un lato il compenso in denaro ottenuto per la cessione del terreno e l'idea di poter esser parte dell'"idilliaco" ambiente urbano ha contribuito a far emergere entusiasmo tra gli individui. Dall'altro però, il distacco forzato dalle proprie abitazioni ha portato malcontento fra i residenti ormai consapevoli che non avrebbero più potuto far ritorno alle case in cui erano cresciuti. Spinto dal desiderio di "intrappolare" in alcuni scatti fotografici l'abitato prima della sua effettiva scomparsa, l'artista ha fatto ritorno al villaggio natale. Scattare fotografie però, da semplice attività amatoriale si è presto tramutato in un progetto attraverso cui si è documentato il processo di urbanizzazione dell'area.

Liu Jun, collega e professore d'architettura e Urban design, si è unito a Weng Fen nel 2008 per assisterlo nelle ricerche e nella documentazione del cambiamento. Insieme, i due artisti hanno iniziato a organizzare spedizioni nel villaggio e nelle aree circostanti, accompagnati da studenti o da visitatori esterni. Le visite organizzate, oltre al tour del villaggio e dell'ambiente circostante, alla degustazione dei piatti tipici della zona e all'incontro con i residenti prevedevano una curiosa attività artistica: l'installazione di una panca di legno sulla cima di una collina con vista mare, opera precedentemente creata dagli artisti. Compito di quest'ultimi e dei visitatori era quello di recarsi sulla collina e di decidere il punto più adatto dove porre la panca. L'attività ha dato così vita all'opera *Free Territory I* (Fig. 41) che comprendeva sia l'oggetto fisico sia l'ambiente circostante. Altamente simbolico, il titolo faceva riferimento alla "libertà", al carattere originale e puro del luogo, ovvero al fatto che esso non avesse ancora risentito dell'intervento dell'uomo. Questa libertà però avrebbe potuto essere presto violata dall'ondata di urbanizzazione che si stava riversando sulle zone rurali. Schiere di grattacieli, hotel lussuosi e complessi di case sarebbero potuti emergere e il cosiddetto *Free Territory I* sarebbe diventato una "giungla" di edifici.

Ulteriori panche (*Free Territory II* e *Free Territory III*) (Fig.42) sono state posizionate in diversi punti dell'area durante attività organizzate negli anni successivi

con nuovi gruppi di “turisti”. In aggiunta, sulla porzione di seduta in legno, sono state incise le date dell’installazione e una frase chiave riassuntiva degli argomenti affrontati durante l’evento⁷².



Figura 41: Chaile Travel Agency, *Free Territory I*, 2010, Installazione, WANG Meiqing, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016.



Figura 42: Chaile Travel Agency, *Free Territory III*, 2011, Installazione, WANG Meiqing, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016.

È importante sottolineare come la scintilla che ha portato alla realizzazione di tale progetto non è stato il sentimento di rifiuto verso il processo di urbanizzazione, al contrario, i membri del gruppo consideravano il desiderio di sviluppo e modernizzazione una caratteristica intrinseca della società umana⁷³ e perciò difficile da contrastare. Il loro scopo era quello di aprire un dibattito in cui si potesse riflettere sul processo di urbanizzazione, sui successivi effetti negativi e positivi e sulla necessità di mantenere un equilibrio tra sviluppo e tradizione, intervento umano ed evoluzione naturale. Queste erano le tematiche che emergevano durante le visite e in particolare nei momenti di condivisione di idee scambiate tra i partecipanti, fossero essi artisti, visitatori o abitanti del villaggio⁷⁴.

Come ha spiegato il membro del gruppo Huang Xuebin, *Chaile Travel Agency* è stata concepita come un’opera d’arte che si manifestava attraverso varie forme: articoli,

⁷² WANG Meiqin, To Demolish: Thinking About Urbanisation in China Through a Collaborative Art Project in The Countryside, in *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 11, no. 4, 2012, p. 31.

⁷³ Ibid. p. 40.

⁷⁴ WANG Danhua 王丹华, “Chaile Ivyouche” tan zishen chuangzuo “拆了旅游社”谈自身创作 (Chaile Travel Agency parla delle proprio creazioni), in *Artforum International Magazine*, 2014. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.artforum.com.cn/slant/6221>, 31-03-2021.

documenti, fotografie, video, discussioni, visite e ricordi erano tutti aspetti che caratterizzavano il loro modo di fare arte⁷⁵.

Negli anni successivi gli artisti si sono focalizzati sulla realizzazione di installazioni ideate appositamente per essere esposte alla Biennale di Venezia (estate 2013) e alla Mostra di arte contemporanea internazionale di Sanya, nella provincia dell'Hainan (da dicembre 2013 a marzo 2014).



Figura 43: *Temporary Free Territory*, Chaile Travel Agency, 2013, Installazione, <https://www.artforum.com.cn/slant/6221>, 31-03-2021.

L'installazione *Temporary Free Territory* (Fig. 44) esposta nella città poc'anzi citata consisteva in ventisei panche di legno disposte per tutta la stanza su cui erano state incise frasi chiave degli incontri organizzati dal gruppo di artisti. In fondo alla stanza, appoggiato alla parete era posizionato un "rifugio" (Fig. 43) che comprendeva al suo interno una libreria. Realizzato in legno, esso è stato realizzato imitando le peculiarità delle baracche presenti nei campi dei contadini di Dongjiao usati come luoghi per un break veloce o come vera e propria dimora per la notte, utile a garantire un controllo continuo sul raccolto e sul bestiame. All'interno della cabina vi erano una lampada e una libreria contenente copie del *Dongjiao: The Handbook*, un manuale che narrava le origini, i progetti futuri e le visite della *Chaile Travel Agency*. Infine, sulla stessa parete e su quelle circostanti, erano proiettati video, fotografie e ritratti di famiglie. I tre piccoli schermi posti fuori della cabina mostravano in continuazione due documentari (il

⁷⁵ WANG Danhua 王丹华, "Chaile Ivyoushe" tan zishen chuangzuo "拆了旅游社"谈自身创作 (Chaile Travel Agency parla delle proprio creazioni), in *Artforum International Magazine*, 2014. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.artforum.com.cn/slant/6221>, 31-03-2021.

primo di 54 minuti e il secondo di tre ore e 42 minuti) e 203 fotografie realizzate in occasione della quarta e quinta visita (rispettivamente organizzate nel 2007 e 2010). Gli scatti, trattati precedentemente dall'artista per conferire un tono più antico, avevano come soggetto famiglie intere costrette ad abbandonare le proprie abitazioni. Sulle pareti, infine, è stata appesa una mappa della città di Dongjiao in cui vi erano segnati i "free territory" e i sentieri percorribili per giungere ad essi.



Figura 44: Chaile Travel Agency, *Temporary Free Territory*, 2013, Installazione, WANG Meiqing, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016.

3.2 Big Tail Elephant e l'edificazione della città

Il tema della trasformazione urbana è stato affrontato anche da Big Tail Elephant Working Group (*Da wei xiang gongzuozu* 大尾象工作组), fondato nel 1991 dagli artisti Chen Shaoxiong 陈劲雄, Lin Yilin 林一林 e Liang Juhui 梁钜辉 e affiancati un anno dopo da Xu Tan 徐坦. Le diverse opere d'arte come il nome stesso del gruppo⁷⁶ erano entrambe di stampo avanguardista, avendo gli artisti risentito dell'influenza di numerosi

⁷⁶ La decisione di utilizzare il nome di un animale è derivata dall'influenza apportata dal gruppo avanguardista europeo COBRA.

Daweixiang: tamen de zuopin goucheng le jiushi niandai guangzhou de yi fu ganguan ditu“大尾象：他们的作品构成了九十年代广州的一幅感官地图”(Le opere d'arte del gruppo The Big Tail Elephant hanno creato una mappa sensoriale della città di Guangzhou degli anni Novanta del Novecento), in 澎湃新闻 The Paper, 2017. Disponibile al seguente indirizzo: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1646858, 5-05-2021.

gruppi artistici avanguardisti, in particolare quelli del movimento Nuova Onda '85. Nel periodo precedente alla fondazione del gruppo, Chen Shaoxiong, Lin Yilin e Liang Juhui erano membri del Southern Art Salon (*Nanfang yishujia shalong* 南方艺术家沙龙) fondato a Guangzhou nel maggio del 1986. La partecipazione prevedeva il coinvolgimento in eventi in cui si combinava l'arte a diverse discipline come danza, architettura, filosofia, cultura e religione. Non essendo un'istituzione ufficiale statale gli eventi venivano finanziati dai membri stessi i quali però, non avendo a disposizione sufficienti fondi finanziari, sono riusciti ad organizzare un'unica mostra nel settembre del 1986.

Qualche anno dopo, riuniti nel gruppo Big Tail Elephant, gli artisti si sono cimentati nella produzione di opere di diverso stile (fotografia, performance, installazioni e video) che riflettevano i cambiamenti che stavano avvenendo nel paese, in particolare nella città di Guangzhou. A seguito della riforma della Porta Aperta lanciata da Deng Xiaoping e la creazione delle Zone Economiche Speciali nella provincia del Guangdong, la regione del Delta del Fiume delle Perle era diventata il "principale laboratorio dell'apertura economica, culturale, sociale e perfino politica "del paese"⁷⁷. Vivendo in tale città gli artisti sono stati travolti dal processo di sviluppo e hanno deciso di documentarne i profondi cambiamenti. Nonostante essi lavorassero su opere individuali e con diversi materiali, l'interesse verso l'ambiente urbano è risultato sempre essere il collante del gruppo e il tema comune presente nelle opere.

A partire dal 1991 Lin Yilin ha cominciato ad utilizzare nelle sue opere materiali legati al processo di costruzione e distruzione, tra questi il ferro, il legno, il cemento e i mattoni. La scelta di quest'ultimi in particolare era legata a due ragioni: in primo luogo, essendo un amante d'architettura e d'arte concettuale e minimalista, Lin ha visto nel mattone un materiale che gli offriva la possibilità di creare opere semplici e allo stesso tempo ricche di significato; in secondo luogo, i mattoni erano facilmente reperibili nella città a causa dei numerosi cantieri emersi⁷⁸.

Nell'installazione *Standard Series of ideal Residence* (1991) (Fig. 45, Fig. 46, Fig.

⁷⁷ HOU Hanru, *Chen Shaoxiong: From Portable Streets to Private Diplomacy*, Pechino, Timezone 8 Ltd, 2009, p.10.

⁷⁸ Sans, Jerome (2009) Lin Yilin: Altering the Walls. In Yun, Chen, and Woo, Michelle (eds) *China Talks: Interviews with 32 Contemporary Artists*. Hong Kong: Timezone 8 Ltd.

47), Lin ha utilizzato dei mattoni e dei sostegni di ferro per riprodurre l'ambiente presente in un cantiere adibito alla costruzione di schiere di abitazioni standard. Di particolare impatto è il titolo dell'installazione il quale fa riferimento al metodo di costruzione e al mondo propagandistico usato dal mercato immobiliare dell'epoca. I muri innalzati da Lin non delimitavano perimetri chiusi, al contrario erano edifici incompleti e posti in angolazioni particolari, totalmente avulsi rispetto ai modelli standard che emergevano nella città. Obiettivo dell'artista era quello di sottolineare le fragilità e le strategie di mercato del mondo immobiliare dell'epoca, teso a progettare l'edificazione di serie di edifici uguali con lo scopo di diminuire i costi, accelerare il processo di urbanizzazione e massimizzare il profitto.



Figura 45: Lin Yilin, Standard Series of ideal Residence, 1991, Installazione, Guangzhou, <https://www.linyilin.com/ins-ideal>, 3-04-2021.



Figura 46: Standard Series of ideal Residence.



Figura 47: Standard Series of ideal Residence.

Nelle installazioni *House Hold Good I & II: Equipment for living* (1992) (Fig. 48, Fig. 49), l'artista ha costruito con diversi materiali pareti che si estendono occupando

varie stanze di una hall. Delimitate da una griglia di metallo tipica delle costruzioni moderne, alcune di esse erano “sorrette” alla base da un muro di mattoni di terracotta, materiale simbolo delle case tradizionali, su cui poggiavano una serie di sturalavandini. Intrappolati nella parte alta della griglia vi erano mattoni o lunghi tubi di scarico di alluminio presenti nelle costruzioni moderne delle abitazioni. Il curioso titolo dell’opera faceva riferimento a macchinari domestici per la pulizia dei tubi di scarico “imprigionati” nelle fondamenta delle abitazioni⁷⁹.



Figura 48: LIn Yilin, *House Hold Good I*, 1992, Installazione, 180x700x40cm, <https://www.linyilin.com/ins-goods2> , 3-04-2021.



Figura 49: LIn Yilin, *House Hold Good II*, 1992, Installazione, 190x600x355cm, <https://www.linyilin.com/ins-goods2> , 3-04-2021.

Materiali legati al mondo edilizio erano presenti anche nell’installazione *Room No. 0* (1993) (Fig. 50): reti di metallo, mattoni neri e asce sono stati disposti in una stanza

⁷⁹ Juliane NOTH, Wolfger PÖHLMANN, Artist and works, in *Lin Yilin. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.linyilin.com/article-jw>*, 6-04-2021.

per ricreare uno dei numerosi siti di costruzione della città.



Figura 50: Lin Yilin, Room No. 0, 1993, Installazione, 800x600x360 cm, <https://www.linyilin.com/ins-room>, 3-04-2021.

A partire dal 1994 i membri del gruppo hanno cominciato ad utilizzare la performance come mezzo espressivo iniziando così ad esibirsi in ambienti pubblici e quartieri conosciuti della città, in particolare il distretto di Tianhe.

The city is really a lot like a stage, and the windows of our own homes are like our seats at the theater. Urban architecture is the stage backdrop, so when there are suddenly new tall buildings in your neighborhood it's just like the shifting scenery of the play. Everything is temporary and a little bit fake. When you walk down the street, you're both an actor and the audience. Every character has a lot of stories, as long as your lens is focused on him. In the city you have to work hard at earning money in order to keep on living, and all your work is just to get this ticket to the drama of the city⁸⁰.

Proprio il distretto Tianhe è stato protagonista nel 1995 della performance di Lin Yilin *Safely Maneuvering Across Lin He Road* (*Anquan duguo linhe lu* 安全度过林和路) (Fig. 51)⁸¹. Essa è stata realizzata in un preciso punto della via, nonché nel tratto in

⁸⁰ HOU Hanru, Chen Shaoxiong: *From Portable Streets To Private Diplomacy*, Pechino, Timezone 8 Ltd, 2009, p.53.

⁸¹ Tratto di video disponibile al seguente indirizzo: <https://vimeo.com/126584733>, 6-04-2021.

cui stava avvenendo la costruzione del più alto grattacielo asiatico dell'epoca, il CITIC Plaza. Terminato nell'anno 1996, l'edificio è divenuto emblema dell'ambizione e della rapidità del processo di urbanizzazione che stava stravolgendo la città e l'intera nazione. Simbolo dell'espansione urbana è stato anche l'oggetto protagonista della performance: il mattone di cemento reperito direttamente dal sito. Nel video di novanta minuti che ha documentato l'esibizione, l'artista è stato ripreso nel tentativo di costruire un



Figura 51: Lin Yilin, *Safely Maneuvering Across Lin He Road*, 1995, Performance, <https://www.linyilin.com/per-linhe>, 6-04-2021.

muretto di mattoni a lato della via trafficata. Prendendo uno ad uno i mattoni posti sul lato sinistro e spostandoli sul lato destro, egli ha fatto avanzare il muro rendendolo “animato” e, dopo ore, è riuscito a spostare tutti i mattoni sul lato opposto della via. Analizzando attentamente il video si può notare come la performance dell'artista in realtà non sia stata d'intralcio al traffico, al contrario le macchine, le bici e i pullman scorrevano e superavano con facilità “l'ostacolo” presente in strada⁸². L'artista, concentrato e indisturbato dal traffico tanto da non voltarsi mai, ha portato a termine la performance attraverso movimenti precisi e lenti, non curandosi della possibilità di poter essere investito da uno dei numerosi mezzi che sfrecciavano nella via. La scena, oltre a far emergere il tema della distruzione e costruzione degli edifici, mostrava la vitalità dell'ambiente in una città sempre in movimento. Come il muro fatto di mattoni che pian piano si spostava, anche la città intorno all'artista si “muoveva”. I mattoni,

⁸² Nancy P. LIN, “Urban Insertion ad Artistic Strategy: The Big Tail Elephant Working Group in 1990s Guangzhou”, in *Visual Arts, Representations and Interventions in Contemporary China*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, p. 195.

perciò, non erano più semplicemente un elemento statico che emergeva in uno specifico spazio, ma una presenza che si muoveva con gli individui e con la città stessa in espansione. Da notare inoltre è l'abbigliamento dell'artista: pantaloni verdi e maglietta grigia ovvero l'uniforme della classe di lavoratori migranti dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta del Novecento⁸³. Gli stessi vestiti sono stati indossati da Lin nell'installazione e performance *The Result of 1000 pieces* (1994) (Fig. 52, Fig. 53). Realizzata in un edificio commerciale, l'opera rappresentava l'artista nell'atto di diventare parte integrante di un muro realizzato con mattoni grigi, tra i quali erano state incastrate 100 banconote da 10 RMB. I visitatori, avvicinandosi tentavano di sfilare le banconote senza far crollare l'intero muro andando però a ferire l'artista. Intrappolato fra i mattoni, Lin ha voluto rappresentare la classe di lavoratori migranti, grazie al cui duro lavoro è stata attuata la trasformazione della città.



Figura 52: Lin Yilin, *The Result of 1000 pieces*, 1994, Installazione e performance, 300x200x50cm, <https://www.linyilin.com/per-result>, 6-04-2021.



Figura 53: *The Result of 1000 pieces*.

A sole poche centinaia di metri dalla via in cui si è esibito Lin, Liang Juhui ha messo in scena la performance *One Hour Game* (1996) (Fig. 54) all'interno di un ascensore mobile presente nel cantiere aperto dal 1992 per la costruzione delle Sinopec Towers. Dall'ascensore si poteva avere una visuale dall'alto della città, dei numerosi edifici in costruzione, inoltre si poteva chiaramente comprendere l'enorme espansione urbana in atto.

In continuo movimento come l'irrefrenabile ondata di urbanizzazione che si stava versando sulla città, l'ascensore è stato allestito con un televisore posto su una mensola

⁸³ TAN Jia, *Special Cultural Zones: Provincializing Global Media in Neoliberal China*, Los Angeles, University of Southern California, 2012.

interamente coperta da un lenzuolo bianco. Con un elmetto antinfortunistico blu, maglia e pantaloni di jeans, l'artista ha trascorso un'ora seduto su una sedia giocando al videogioco "Battle City". Durante la performance l'ascensore ha continuato a muoversi dal basso verso l'alto per trasportare i lavoratori, invitati da Liang a sedersi e a giocare al videogioco, diventando anch'essi parte della performance. Come nell'esposizione di Lin, l'azione di Liang non sembrava affatto disturbare la costruzione della città, al contrario, il movimento delle mani dell'artista preso dal gioco pareva sincronizzarsi con il ritmo ad alta velocità dell'attività di costruzione⁸⁴. Per documentare la performance sono stati realizzati due scatti utili per osservare la scena da due angolazioni diverse. Il primo riprendeva l'opera da dietro la grata di metallo che avvolgeva l'ascensore. L'artista appariva rinchiuso in una stretta "gabbia di metallo" con lo sguardo focalizzato sullo scherzo e con le mani che impugnavano il *controller* del gioco. La seconda fotografia invece, permetteva di avere una visuale più ampia dell'ambiente e dell'artista stesso, il quale guardava verso la telecamera con uno sguardo consapevole della precarietà della situazione.

Il moto dell'ascensore inoltre permetteva all'artista di scoprire la città in due momenti diversi: fermo in basso, Liang veniva immerso nella parte di città rumorosa e vivace che ricordava i suoni presenti nel videogioco; in alto invece egli era avvolto dalla quiete e dal silenzio.

La scelta del videogioco "Battle City" inoltre, non è stata casuale: nel videogame il giocatore, inquadrato dall'alto, si muoveva in un labirinto di muri di mattoni a bordo di un carro armato. Come l'ascensore che conduceva l'artista ai diversi piani in costruzione del grattacielo, allo stesso modo il personaggio del gioco veniva

⁸⁴ Nancy P. LIN, *Urban Insertion ad Artistic Strategy: The Big Tail Elephant Working Group in 1990s Guangzhou*, in *Visual Arts, Representations and Interventions in Contemporary China*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, p. 196.

“trasportato” in diverse dimensioni, una volta superati determinati livelli.



Figura 54: Liang Juhui, One Hour Game, 1996, Installazione e performance, Nancy P. LIN, Urban Insertion ad Artistic Strategy: The Big Tail Elephant Working Group in 1990s Guangzhou, in Visual Arts, Representations and Interventions in Contemporary China, Amsterdam.

3.3 Weng Fen e le città in espansione

La trasformazione delle Zone Economiche Speciali ha attirato anche l'attenzione dell'artista Weng Fen 翁奋, conosciuto anche con il nome di Weng Peijun, di cui si è già parlato all'inizio del capitolo.

Nato nel 1961 nella provincia di Hainan, l'artista è stato immerso fin da piccolo nel mondo dell'arte grazie a lezioni private ricevute da un amico del padre specializzato in pittura ad olio presso l'Accademia di belle arti di Guangzhou, istituto in cui si è iscritto successivamente lo stesso artista. Dopo la laurea nel 1985, Weng ha ottenuto una cattedra presso l'Art College dell'Università di Hainan dove lavora tutt'oggi. Allo stesso tempo a partire dal 1989, con lo scopo di “arrotondare lo stipendio”, l'artista si è occupato anche della gestione di uno studio grafico privato. Per questioni lavorative Weng era costretto a spostarsi di città in città, con particolare frequenza percorreva in autobus la tratta Haikou-Guangzhou-Shenzhen. Come ricorda lui stesso, inizialmente lo scenario che osservava dal finestrino dell'autobus consisteva principalmente in paesaggi naturali e villaggi rurali; le tre città parevano molti distanti le une dalle altre. Presto però, le distese di prati hanno cominciato a diminuire e il veicolo transitava per la maggior

parte del tempo tra nuovi edifici e vie trafficate dei centri urbani. Più il tempo passava e più i villaggi rurali e gli spazi naturali scomparivano lasciando spazio ad autostrade, centri commerciali, schiere di abitazioni e grattacieli; la città di Guangzhou e quella di Shenzhen sembravano ormai toccarsi⁸⁵. Immerso in un ambiente in cui stava avvenendo un profondo cambiamento, l'artista si è sentito in dovere di documentarne il processo. Secondo lui però, la pittura ad olio, ovvero la tecnica d'arte in cui si era specializzato, non era adatta a tracciare i cambiamenti del paesaggio e a far emergere le emozioni che esso suscitava in lui⁸⁶. Lo strumento adatto si è rivelato essere la macchina fotografica attraverso la quale l'artista è riuscito ad immortalare paesaggi divenuti immagini di copertina di importanti mostre internazionali. Nel 1988, durante un viaggio che lo ha portato ad Hong Kong e successivamente negli Stati Uniti, Weng ha acquistato la sua prima macchina fotografica: una Nikon per principianti. Alla fine dello stesso anno, una volta tornato a Hainan, ha iniziato a dedicarsi alla fotografia prendendo come soggetto principale la città⁸⁷.

Tra gli scatti divenuti più famosi vi è *Sitting on the Wall-Shenzhen 1* (2002) (Fig. 55) divenuta immagine di copertina delle mostre d'arte contemporanea *Alors la Chine?* (2003) organizzata a Parigi dal Centre Pompidou e *New Chinese Photography* (2004) allestita dall'International Center of Photography a New York. Da allora quest'opera è diventata a livello mondiale la rappresentazione iconica del rapido processo di urbanizzazione avvenuto nel paese.

Nella fotografia, una ragazzina in uniforme scolastica siede su un muro oltre al quale si innalzano i grattacieli di Shenzhen che sembrano sfiorare il cielo azzurro. Lasciato a terra lo zainetto di scuola e arrampicatasi sul muro, la figura femminile sembra guardare con ammirazione il paesaggio futuristico e moderno che le si presenta davanti. Essa sembra provenire da un mondo non ancora toccato dal processo di urbanizzazione

⁸⁵ WANG Meiqin, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016, p. 80.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ "Weng Feng, photographer", in *Photography in China*, 2015. Disponibile al seguente indirizzo: <https://photographyofchina.com/blog/interview-weng-fen>, 9-04-2021.

simboleggiato dal vecchio muro sporco che divide la città dal resto del paese.



Figura 55: Weng Fen, Sitting on the Wall-Shenzhen 1, 2002, Fotografia, WANG Meiqin, Urbanization and Contemporary Chinese Art, Routledge, New York, 2016.

Parlando dello scatto l'artista ha affermato che:

These young girls are the mirrors of us. The distant cities are the by-products of modernization's dream; in the eyes of people they represent civilization and modern progress. The city has become the religion of today.

By calmly observing this "hyper-progress", I can then understand that men's desires are the basis for social problems. The girls embody these desires, these needs. Through them, we are at the same time excited, puzzled, waiting...⁸⁸.

Shenzhen, una delle Zone Speciali Economiche, è stata considerata fin dal 1978 il centro abitato pilota, la città test per eccellenza consona all'attuazione delle riforme economiche⁸⁹. Due anni dopo la visita di Deng Xiaoping del 1977 nella provincia di Guangdong, infatti, Shenzhen è stata selezionata per divenire la capofila di un progetto di apertura e rinnovamento nazionale. Da un piccolo villaggio di pescatori con meno di 30.000 abitanti Shenzhen si è tramutata in una metropoli con una popolazione di oltre

⁸⁸ "Weng Feng, photographer", in Photography in China, 2015. Disponibile al seguente indirizzo: <https://photographyofchina.com/blog/interview-weng-fen>, 9-04-2021.

⁸⁹ Italian Trade Agency, *Shenzhen e Greater Bay Area*, 2019, p. 2.

13 milioni (dato 2019)⁹⁰ e con il terzo PIL (nel 2020 pari a 2,7 trilioni yuan)⁹¹ più elevato della Cina, dopo Pechino e Shanghai.

Ad oggi la città si è tramutata nella Silicon Valley asiatica, un centro di ricerca tecnologica, innovazione e sviluppo⁹² dove hanno sede giganti della tecnologia come Tencent, Huawei e ZTE. Nella città il settore dei servizi è altamente sviluppato: l'intera flotta di mezzi pubblici (16.000 bus e 22.000 taxi) è stata convertita all'elettrico ed è stato inaugurato (2018) il collegamento della linea ferroviaria ad alta velocità Guangzhou-Shenzhen-Hong Kong, il quale riduce drasticamente il tempo di viaggio (da 50 a 14 minuti il tratto Hong Kong-Shenzhen e il tratto Guangzhou-Hong Kong percorribile in soli 47 minuti). Un ulteriore progetto di particolare influenza è la costruzione del ponte Shenzhen-Zhongshan iniziata nel 2016 ed ancora in svolgimento, esso consentirebbe di ridurre il tempo di percorrenza tra le due città da due ore a soli 30 minuti.

Sitting on the Wall-Shenzhen 1 è in realtà parte di un progetto di circa dieci anni (2001-2010) attraverso cui Weng ha documentato il processo di urbanizzazione e l'espansione orizzontale e verticale delle città di Haikou, Shenzhen e Guangzhou. La realizzazione degli scatti ha avuto proprio inizio ad Haikou, città dove Weng viveva e lavorava. Quando nel 1988 l'isola di Hainan è divenuta una delle ZES anche Haikou è stata travolta dall'ondata di urbanizzazione e, sotto gli occhi dell'artista, la città si è trasformata in una foresta di moderni edifici. Per documentare la trasformazione l'artista si è recato ogni anno nello stesso punto della città, originariamente costituito da campi da cui si potevano scorgere lontani i primi edifici moderni. Dopo pochi anni, però, come dimostrano gli ultimi scatti della serie fotografica (Fig. 62 - 65), Weng si è ritrovato immerso in una delle vie in costruzione della città. Per ottenere l'effetto visivo desiderato, egli sfruttava le giornate in cui il cielo era sereno, si appostava nel punto

⁹⁰ Shenzhen tongji 深圳统计, Disponibile al seguente indirizzo: <http://tjj.sz.gov.cn/ztzl/zt/sjfb/>, 9-04-2021.

⁹¹ Lin Xiaozhao 林小昭, "15 fu shengji chengshi GDP : Shenzhen Guangzhou Chengdu juqiansan , Xiamen zengsu diyi" 15 副省级城市 GDP : 深圳广州成都居前三 , 厦门增速第一 (Il PIL delle 15 città sub-provinciali: Shenzhen, Guangzhou e Chengdu le prime in classifica, Xiamen prima per tasso di crescita), in *Xinlang wang*, 2021. <https://finance.sina.com.cn/tech/2021-02-12/doc-ikftpnny6512337.shtml>, 09-04-2021.

⁹² Italian Trade Agency, *Shenzhen e Greater Bay Area*, 2019, p. 5.

prescelto, preparava l'attrezzatura e attendeva il momento più appropriato per ritrarre il paesaggio.



Figura 56: Weng Fen, *Sitting on the Wall* - Haikou 2001, Serie 10 Fotografie, 81 x 100 cm, http://www.csun.edu/~mwang/exhibition/artists_weng_fen_ph.html, 10-04-2021.



Figura 57: Weng Fen, *Sitting on the Wall* - Haikou 2002.

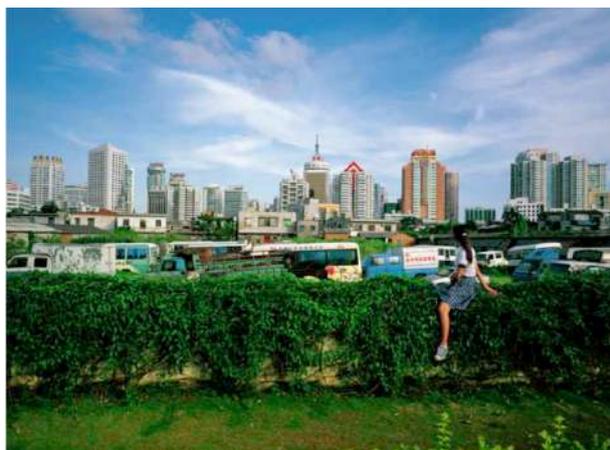


Figura 58: Weng Fen, *Sitting on the Wall* - Haikou 2003.



Figura 59: Weng Fen, *Sitting on the Wall* - Haikou 2004.



Figura 60: Weng Fen, *Sitting on the Wall* - Haikou 2005.

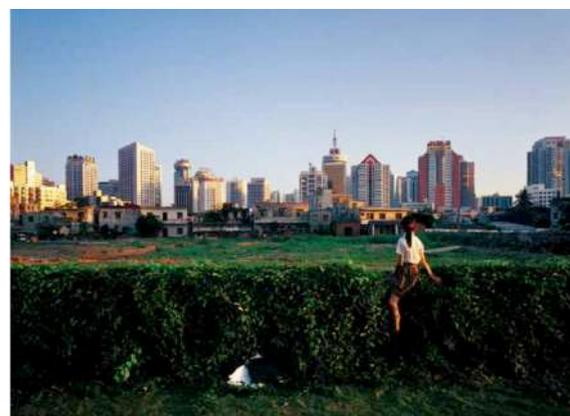


Figura 61: Weng Fen, *Sitting on the Wall* - Haikou 2006.



Figura 62: Weng Fen, *Sitting on the Wall* - Haikou 2007.



Figura 63: Weng Fen, *Sitting on the Wall* - Haikou 2008.



Figura 64: Weng Fen, *Sitting on the Wall* - Haikou 2009.



Figura 65: Weng Fen, *Sitting on the Wall* - Haikou 2010.

Nella serie di fotografie vi è la presenza del muro, questo non solo funge da confine tra il vecchio e il nuovo mondo, ma è anche un riferimento alla storia nazionale. La Cina, infatti, detta anche “country of walls”⁹³, è sempre stata caratterizzata dalla costruzione di “muri”, tra cui il più noto e antico è sicuramente la Grande Muraglia. Ad oggi è comunque possibile trovare muri nelle grandi città a “protezione” di edifici governativi, istituzioni pubbliche, complessi residenziali, parchi e compagnie private.

⁹³ WANG Meiqin, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016, p. 81.

The university where I work is enclosed by a long wall separating the university from the city. In the same way, the place where I work is separated from the other parts of the university by a wall, making it an independent world. The wall is just like a critical sign, which divides the whole into different parts. It was the wall that provided the creative impulse for these works⁹⁴.

Essendo il muro un ostacolo che impedisce all'individuo di vedere oltre, esso dev'essere sormontato imitando così l'azione della coraggiosa figura femminile che appare in tutte le serie di scatti. Essa è la rappresentazione di tutti coloro che nutrono il desiderio di entrare a far parte del mondo urbano, passo fattibile solo a condizione di lasciarsi alle spalle il mondo rurale e "arretrato" in cui sono cresciuti. Come emerge dall'ultimo scatto, l'ambiente rurale è stato ormai completamente distrutto e trasformato in un cantiere. Allo stesso modo, anche il muro è stato distrutto e la studentessa, in piedi, sembra essere già diventata parte di quel mondo ormai mutato.

Il successo della serie *Sitting on the Wall* ha permesso all'artista di partecipare a mostre internazionali e, allo stesso tempo, di visitare numerose e nuove città cinesi e straniere in grado di offrire spunti per la realizzazione di due nuove serie fotografiche: *Bird's Eye View* (2002-2007) e *Staring at the Lake* (2005-2006). Il primo progetto si presenta come una continuazione di *Sitting on the Wall*: negli scatti viene sempre rappresentata la trasformazione urbana, in particolare quella di Shenzhen e delle città di Pechino e Shanghai, le prime due città a superare per dimensioni quelle presenti nel meridione del Paese. Negli scatti le figure femminili in divisa scolastica non ammirano più la città da un luogo lontano, al contrario esse sono totalmente immerse nel mondo urbano in costruzione. Al centro dello scatto *Bird's Eye View-New Beijing 9* (Fig. 66) due ragazze, abbracciandosi, scrutano il paesaggio urbano dal terrazzo di un edificio. Davanti a loro, sotto un cielo azzurro, si innalzano nuovi e moderni edifici con facciate in vetro, mentre sulla destra spicca un palazzo in costruzione (futura sede della China Central

⁹⁴ WANG Meiqin, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016, p. 82.

Television CCTV) circondato da impalcature e gru, strutture in grado di evidenziare il boom edilizio che ha interessato la città poco prima delle Olimpiadi del 2008.



Figura 66: *Bird's Eye View-Beijing 9*, Weng Fen, 2007, Fotografia, WANG Meiqin, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016.

Lo slittamento di postazione può essere interpretato come una metafora della velocità del processo di urbanizzazione che ha portato alla migrazione di massa dalle campagne alle città. Allo stesso tempo però, in esso si può intravedere un cenno biografico dell'artista: grazie al successo dei suoi scatti egli si è allontanato dal suo luogo natio per raggiungere città come Shanghai e Pechino, centri d'arte contemporanea, dove ha preso parte a diverse mostre e ha aperto studi artistici, continuando comunque a mantenere il ruolo di insegnante presso l'università di Haikou.

Nella serie *Staring at the Lake*, i personaggi vengono trasferiti in un ambiente naturale ove risultano ripresi di spalle, con lo sguardo rivolto verso gli ambienti naturali tipici dell'isola di Hainan e dell'Inghilterra, ambienti non ancora invasi dall'espansione urbana. Secondo l'artista, la natura cinese, al contrario di quella inglese, sarebbe stata presto devastata e ricoperta di strati di cemento, andando così a sottolineare il diverso approccio dei due Stati nei confronti dell'ambiente.

Nel 2005 l'artista ha invece cominciato a dedicarsi a un progetto diverso intitolato *Accumulating Eggs Project*: una serie di installazioni nelle quali Weng ha ricreato plastici di città e singoli edifici attraverso l'uso di uova di gallina, quaglia e anatra. Tale materiale estremamente fragile, è riuscito a catturare l'attenzione del

pubblico, spingendolo a riflettere sulla relazione fra mondo, nazioni e individui⁹⁵. Le uova sono state innanzitutto pulite e ricoperte con una pasta lucidante capace di garantire la conservazione del guscio e in seguito incollate le une alle altre in modo da creare diversi edifici.



Figura 67: Weng Fen, *Accumulating Eggs Project - Terrific New World*, 2005, Installazione, WANG Meiqin, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016.

Accumulating Eggs Project - Terrific New World (2005) (Fig. 67), è una delle numerose serie realizzate dall'artista seguendo questa procedura. Stadi, laghi artificiali, grattacieli, parchi, cavalcavia di uova sono presenti nella città utopica di Weng che si innalza da una tavola appoggiata al suolo.

Il titolo dell'opera fa riferimento al proverbio cinese *wei ru lei luan* 危如累卵 (precario come una torre di uova)⁹⁶ il quale indica una situazione precaria, in procinto di "precipitare" da un momento all'altro. Un lieve movimento errato infatti, porterebbe in pochi secondi alla rottura delle uova e di conseguenza di tutto l'ambiente urbano apparentemente perfetto creato dall'artista. Nell'installazione si può scorgere inoltre una rappresentazione visiva dell'ambiente descritto in *Il Nuovo Mondo* di Aldous Huxley⁹⁷. Pubblicato nel 1932, il romanzo descrive un mondo anti-utopico del futuro stretto dalla morsa di dieci "controllori", di pratiche scientifiche spietate e di indottrinamenti subconsci a cui tutta la popolazione è sottoposta. Nel romanzo, l'obiettivo del governo è quello di garantire ordine e pace, secondo il motto: "comunità,

⁹⁵ GU Zhenqing, "Weng Fen: Fossiles vivants dans la modernité", catalogo mostra Fossiles vivants-Weng Fen a cura di Karine Fontaine, Parigi, 2010, p. 6.

⁹⁶ wei ru lei luan "危如累卵", *Zdic*, 2004. *Zdic.com*, 12-04-2021.

⁹⁷ GU Zhengqing, "Weng Fen's Beautiful New World", in *Li Space*, Pechino, 2010. Disponibile al seguente indirizzo: http://www.li-space.com/entext_details.aspx?id=33&year=2010&t=t, 12-04-2021.

identità e stabilità”. Il nuovo mondo si basa su principi eugenetici che regolano la nascita dei bambini in laboratorio per via extrauterina avendo cancellato gravidanze e parti. L’intera popolazione mondiale è controllata attraverso tecniche di indottrinamento e di condizionamento mentale durante il sonno con lo scopo di persuadere ogni individuo della propria felicità e del ruolo nella società. L’individualismo e la ricerca della solitudine vengono considerati comportamenti devianti e gravi colpe. Viene inoltre incoraggiato l’uso di droghe, in particolare il “soma”, una sostanza euforizzante che controlla l’umore e allontana la tristezza. Gli unici individui esclusi da questo sistema sembrano essere coloro che vivono nelle riserve, dove, per ragioni di ricerca, gli individui vivono secondo uno stile di vita “tradizionale”. Apparentemente fantascientifico, il mondo di Huxley sembra avere delle affinità con la società contemporanea anch’essa sottoposta al controllo delle autorità e costretta a vivere in ambienti urbani in condizioni ben lontane da quelle auspiccate.

A primo impatto le installazioni di Weng ricordano i modellini di città presenti nelle *exhibition hall*, luoghi che permettono agli individui di estraniarsi dalla realtà e di fantasticare sullo stile di vita idilliaco offerto dagli ambienti urbani. Allo stesso modo i “modellini di uova” di Weng scatenano la curiosità dei visitatori, i quali si perdono tra le vie della finta città in cerca del quartiere ideale in cui crearsi un futuro. Questi plastici però, si differenziano da quelli delle *exhibition hall*: essi, infatti, non sono la rappresentazione di quartieri di città esistenti in costruzione, ma di luoghi immaginari. L’ambiente proposto dall’artista pare affascinante agli occhi dei visitatori, allo stesso tempo però essi sono consapevoli dell’impossibilità di realizzare i propri sogni in una città inesistente e precaria come quella realizzata da Weng⁹⁸. La fragilità mostrata dall’installazione è in realtà una condizione presente in numerose città contemporanee. Come sottolinea Nancy Lin:

Building construction has become such a profit-making tool that a building’s primary function is no longer to serve human needs. The traditional concepts associated with architecture such as aesthetics, comfortable environment, advanced building technology, and human

⁹⁸ GU Zhengqing, “Weng Fen’s Beautiful New World”, in *Li Space*, Pechino, 2010. Disponibile al seguente indirizzo: http://www.li-space.com/entext_details.aspx?id=33&year=2010&t=t, 12-04-2021.

occupancy have been suppressed to emphasize quantitative measures like construction volume, capital investment, construction time, cost, and profit return⁹⁹.

Ciò fa emergere riflessioni sull'effettiva sicurezza degli edifici, sulle basi su cui si fonda la società contemporanea¹⁰⁰ e sui metodi attraverso i quali si è urbanizzato il Paese. Speculazione e profitto economico sono anch'essi due aspetti fortemente legati all'espansione urbana e trattati nell'installazione *Accumulating Eggs Project - Terrific New World*: guardando attentamente dall'alto l'opera, infatti, si può intravedere una banconota cinese da 50 yuan su cui sono raffigurati di profilo un contadino, un intellettuale e un lavoratore.

Come già accennato, Weng ha utilizzato le uova per riprodurre in miniatura anche noti edifici, come ad esempio lo Stadio Nazionale di Pechino e la nuova sede della China Central Television (CCTV) (Fig. 68).

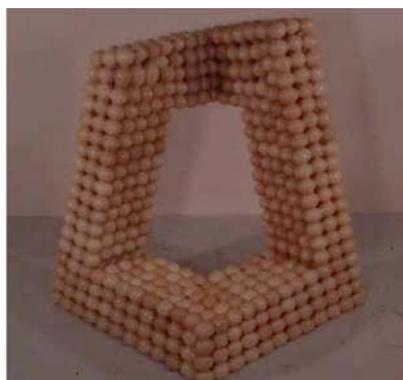


Figura 68: Weng Fen, *China Central Television (CCTV)*, *Fossiles vivants*.
Weng Fen, catalogo mostra a cura di Gu Zengqing, Parigi, 2011.

In occasione della mostra *Fossiles vivants-Weng Fen* allestita nel Museo Léon-Dierx a Parigi (4 dicembre 2010 - 20 marzo 2011) Weng ha realizzato l'installazione *Mi rêve/ Mi réalité* (Fig. 69) ispirandosi alla mitologica Torre di Babele citata nella Bibbia. In

⁹⁹ LIN Nancy, "Architecture: Shenzhen!", in *Great Leap Forward*, Colonia, Taschen, 2001, p. 209.

¹⁰⁰ GU Zhengqing, Weng Fen's Beautiful New World, in *Li Space*, Pechino, 2010. Disponibile al seguente indirizzo: http://www.li-space.com/entext_details.aspx?id=33&year=2010&t=t, 12-04-2021.

questo caso più di undici mila uova precedentemente trattate sono state incollate su una struttura di legno a forma di spirale. La Torre di Babele, costruita dall'uomo per arrivare al cielo e quindi a Dio, è in questo caso metafora del desiderio e aspirazione dell'uomo di modernizzare tutto ciò che lo circonda attraverso la costruzione di grattacieli sempre più alti che arrivano quasi a sfiorare il cielo.



Figura 69: Weng Fen, Mi rêve / Mi réalité, 2010, Installazione, Fossiles vivants. Weng Fen, catalogo mostra a cura di Gu Zhenqing, Parigi, 2011.

Capitolo IV: Sentimento di alienazione e subordinazione dell'uomo

Questo capitolo tratterà di un argomento legato alla sfera emotiva, in particolare farà riferimento ai sentimenti di alienazione e di oppressione emersi tra gli individui a seguito del processo di urbanizzazione. Per alienazione si intende una sensazione di smarrimento dell'uomo che, nella società, si sente ridotto a strumento necessario esclusivamente ai fini dello sviluppo. Tale sentimento è fomentato inoltre dal trasferimento forzato a cui sono stati sottoposti numerosi individui e al seguente abbandono di abitazioni, ricordi, abitudini e stili di vita per trasferirsi in ambienti urbani. Talvolta invece essi sono stati testimoni dell'espansione e modernizzazione del paese natale il quale, dopo pochi anni, ha assunto un aspetto del tutto diverso e irriconoscibile agli occhi dei residenti. Questo concetto è stato ribadito durante la conferenza *Urbanization, Globalization and Contemporary Art in China (2020)* da Jiang Jiehong. Originario di un quartiere di Shanghai sottoposto al processo di modernizzazione, egli ha dichiarato come la città gli appaia oramai sconosciuta e come sia facile perdersi tra i nuovi quartieri che la popolano¹⁰¹. Ciò provoca disorientamento, paura, tristezza e persino rabbia tra il popolo, il quale a fatica riesce ad adattarsi ai nuovi ambienti urbani. Questo aspetto è emerso anche dai risultati di un sondaggio effettuato negli anni 2010 e 2011 ed atto a comprendere i benefici e i danni apportati dal trasferimento forzato di 210 contadini di diverse province. Benché lo spostamento abbia migliorato le condizioni di vita, gli individui sono riusciti a fatica ad adattarsi al nuovo ambiente. Il cambiamento radicale e la rottura improvvisa con il passato hanno fatto emergere sentimenti di alienazione, smarrimento e disagio¹⁰²; essi sono stati inseriti in un ambiente con una cultura urbana fatta di cinema, concerti, mostre e canali tv, un contesto ben diverso da quello rurale in cui erano cresciuti. Dietro alla facciata moderna di un mondo di cui tutti volevano fare parte vi era in realtà distacco e solitudine¹⁰³. Il sentimento di alienazione risulta essere protagonista dei video e degli scatti fotografici realizzati da Chen Qiulin,

¹⁰¹ Bridge Projects, Lecture: Urbanisation, globalisation and contemporary art in China with Jiang Jiehong, followed by a panel with Barbara Pollack, James Elaine and Li Zhenhua, 4-12-2020.

¹⁰² CHENG Huixia, "Forced-Urbanization: The Alienation of Urbanization in China", in *Asian Journal of Agricultural Extension, Economics & Sociology*, 2015, 6 (3), p. 130.

¹⁰³ CHENG Huixia, "Forced-Urbanization: The Alienation of Urbanization in China", in *Asian Journal of Agricultural Extension, Economics & Sociology*, 2015, 6 (3), p. 130.

giovane artista di cui si parlerà in questo capitolo, insieme alle performance e alle statuette realizzate da Liu Bolin. Le opere di quest'ultimo sono invece la rappresentazione della sopraffazione esercitata dal governo e dalle forze dell'ordine nei confronti del popolo durante il processo di urbanizzazione. Di fronte alla decisione di demolire interi villaggi, quartieri o singoli edifici, non vi era richiesta o singolo individuo che potesse opporsi o impedirne la realizzazione. L'ordine pubblico veniva garantito da gruppi di poliziotti chiamati a controllare le strade e i siti condannati alla demolizione, in modo da sopprimere eventuali proteste o costringere i residenti al trasferimento. Al popolo era rimasta così la semplice opzione di adeguarsi a tali cambiamenti e di camuffarsi con l'ambiente, come Liu Bolin nelle sue performance, per proteggersi da possibili ulteriori pericoli.

4.1 Chen Qiulin e il sentimento di alienazione

Parte della nuova generazione d'artisti, Chen Qiulin 陳秋林 ha proposto tematiche relative al processo di urbanizzazione e all'impatto che esso ha avuto sul popolo. Attraverso video, fotografie e performance l'artista ha affrontato tematiche a lei molto care e ha riportato esperienze di individui in cui lei stessa si identificava.

Nata nel 1975 nella piccola città di Wanxian, sulle sponde del fiume Yangzi, Chen è entrata fin da piccola in contatto con il mondo artistico. Essa, infatti, passava molto tempo presso la compagnia cinematografica dove lavorava la madre, imparando a disegnare locandine di film. Nel 1996 Chen si è iscritta all'Accademia di Belle Arti dello Sichuan dove si è specializzata nella xilografia e successivamente alla laurea ha lavorato per un breve periodo nella compagnia dove era impiegata la madre. Qualche anno dopo si è trasferita a Chengdu, al tempo principale centro culturale e artistico della regione, dove è diventata membro di gruppi avanguardisti e dove, stimolata dall'ambiente artistico, ha cominciato a partire dal 2001 a esibirsi in performance e a creare fotografie e video.

Come anticipato, l'arte creata da Chen presenta come tema principale il processo di urbanizzazione e gli effetti causati da quest'ultimo. Le sue opere però, differiscono molto da quelle di Weng Fen presentate nel capitolo precedente: gli scatti e i video di Cheng sono la rappresentazione di sentimenti di alienazione, disorientamento e

confusione che si oppongono nettamente a quelli di curiosità e di speranza verso un futuro moderno, come nel caso di quelli proposti da Weng¹⁰⁴. Attraverso l'arte, Chen esplora la sfera emotiva e psicologica, le difficoltà e i dolori di un popolo la cui vita ha subito un cambiamento forzato e repentino.

La decisione di affrontare certe tematiche deriva dall'esperienza traumatica che l'artista ha avuto nel 2002 quando, fatto ritorno a Wanxian, ha assistito alla demolizione della propria abitazione e di edifici legati alla sua infanzia. Parte della sua città e 1.400 centri abitati sono stati smantellati per consentire la costruzione del bacino delle Tre Gole. Iniziata nel 1994 e completata nel 2006, la diga è stata ritenuta necessaria per il contenimento del rischio di inondazioni a valle del Fiume Azzurro, per rendere navigabile l'alto corso del fiume e per produrre energia elettrica. Questo enorme progetto ha causato il trasferimento forzato di circa 1.3 milioni di persone¹⁰⁵, fattore che ha contribuito al rapido processo di urbanizzazione dei centri urbani adiacenti (come Chongqing) o di quartieri ricostruiti nei pressi del bacino (come quelli riedificati nei pressi di Wanxian, contribuendo all'espansione della città). Attraverso i video e le serie fotografiche di Chen è possibile vedere il processo di urbanizzazione a cui la città è stata sottoposta e che ha completamente sconvolto l'ambiente in cui è cresciuta l'artista.

Dalla durata di poco più di dieci minuti, *Rapshody on Farewell* (2002)¹⁰⁶ risulta essere il primo video realizzato dall'artista su tale argomento. In esso vengono alternate tre scene: nella prima vengono presentate diverse città tra cui Wanxian durante il processo di demolizione; nella seconda attori dell'opera di Pechino si travestono e interpretano la famosa opera *The King Birds Farewell to His Mistress Bawang bie ji* 霸王别姬 (meglio conosciuta come *Farewell to My Concubine*) in siti archeologici non ancora stati sommersi dall'acqua del bacino; nella terza l'artista stessa si muove tra le rovine indossando le vesti di Yu, la concubina dell'opera.

La scelta di tale pezzo teatrale è stata altamente simbolica, in quanto l'esibizione

¹⁰⁴ WANG Meiqing, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016, p. 88.

¹⁰⁵ WU Hung 巫鴻, *Displacement. The Three Gorges Dam and the Contemporary Chinese Art*, University of Chicago's Smart Museum of Art, Chicago, 2008, p.67.

¹⁰⁶ Video completo disponibile al seguente indirizzo: <https://vimeo.com/222804828>, 19-04-2021.

dell'artista ricorda la danza di Yu effettuata poco prima di un evento drammatico. Nello specifico, gli avvenimenti narrati in *Farewell to My Concubine* hanno luogo nel 202 a.C., quando i regni delle dinastie Chu e Han si trovavano in guerra. Il re degli Han ricorse a un tranello per sconfiggere gli avversari: venne ordinato alle truppe di intonare dei canti del regno di Chu. Sentendo queste arie tristi, i soldati dell'armata nemica, presi dalla nostalgia abbandonarono il campo durante la notte; solamente ottocento di loro rimasero a fianco del re Xiang. L'amata concubina di Xiang, dopo aver bevuto e ballato con lui si impossessò della sua spada e si suicidò nella speranza che la sua morte potesse aiutarlo a dimenticare il passato e a sconfiggere il nemico. Distrutto dal dolore per la morte della donna e dei suoi soldati il re si tolse anch'esso la vita gettandosi in un fiume.

Nel video Chen ripropone la danza della Concubina tra le rovine di una città prossima alla morte, presto sommersa dall'acqua del bacino che, con estrema violenza, spazzerà via i ricordi dei residenti. Di forte impatto, la scena fa emergere sentimenti di disorientamento, dolore, frustrazione e impotenza degli individui e dell'artista stessa la quale ha dichiarato:

I felt really sad and even angry when I shot "Rhapsody on Farewell" because so many memories were gone. It also felt like these things were being snatched away, and there was nothing I could do about it¹⁰⁷.

La produzione di opere riguardanti la demolizione e ricostruzione dell'area e il sentimento di disorientamento ha continuato negli anni successivi. Sempre nel 2002 Chen ha realizzato gli scatti *Hometown* (Fig. 70) e *Ellissi's series* (Fig. 71) in cui una giovane ragazza siede di fronte a una cassettera munita di specchio. Essa viene ripresa in due precisi momenti: nel primo si trucca guardandosi allo specchio, nel secondo appare immobile con uno sguardo perso nel vuoto. Gli scatti congelano un momento intimo, sereno e tipico della quotidianità di numerose ragazze in netta contrapposizione però con le rovine di edifici che appaiono sullo sfondo. La fanciulla, indossando un abito lungo e bianco, sembra non curarsi dell'ambiente di desolazione in cui è immersa, al

¹⁰⁷ WU Hung 巫鴻, *Displacement. The Three Gorges Dam and the Contemporary Chinese Art*, University of Chicago's Smart Museum of Art, Chicago, 2008, p.74.

contrario essa appare persa in pensieri riguardanti una vita felice. La quotidianità che essa cerca di mantenere in un ambiente ormai demolito rende la sua presenza quasi spettrale¹⁰⁸.



Figura 70: Chen Qiulin, *Hometown*, 2002, Fotografia, 57.86 x 86 cm, WANG Meiqin, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016.



Figura 71: Chen Qiulin, *Ellipsis's Series No. 2*, 2002, Fotografia, 83.8 x 126 cm, WANG Meiqin, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016.

Nel 2006 i sentimenti di alienazione sono riemersi nel video *Color Line* (Fig. 72), dal quale si sono estrapolate immagini che hanno dato vita alle serie fotografica *I am Angel*. Nel video, come in *Rapshody on Farewell*, si alternano diverse scene: nella prima

¹⁰⁸ WANG Meiqing, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016, p. 90.

viene inquadrato un gruppo di bambini che si muove e gioca tra le rovine di una scuola e nella seconda appare l'artista stessa. Di particolare effetto sono le uniformi scolastiche a strisce blu, rosse e bianche indossate dai fanciulli realizzate con teloni in plastica. Questo materiale, molto economico e leggero, veniva usato nella produzione di valigette utilizzate dai lavoratori migranti durante i vari spostamenti diventando così simbolo di una classe sociale. Le scene in cui vengono inquadrati i bambini, accompagnate in sottofondo dal suono emesso dalla plastica trascinata sul suolo, vengono alternate a quelle in cui appare l'artista stessa nelle vesti di un angelo alato. Indossando un vestito realizzato con lo stesso materiale delle uniformi dei bambini, Chen si muove tra le rovine della scuola sorreggendosi di tanto in tanto su travi crollate.



Figura 72: Chen Qiulin, Fermo immagine video "Color Line", 2006, Video, Namiko KUNIMOTO, "Tactics and Strategies: Chen Qiulin and the Production of Urban Space", *Art Journal*, 2019, 78(2).

Nel 2006 il progetto della diga è stato concluso e le parti della città demolite sono state riedificate nei pressi del bacino. Palazzi moderni, supermercati, centri commerciali, strade e ponti sono stati costruiti donando alla città un carattere moderno. Completamente trasformato l'ambiente appariva però sconosciuto agli occhi dell'artista la quale oramai poteva aggrapparsi solamente a ricordi lontani¹⁰⁹. In *The Garden* (2007) (Fig. 73) l'occhio della telecamera si muove tra le vie del nuovo ambiente urbano, riprendendo i numerosi individui che cercano di adattarsi al nuovo stile di vita. Il video

¹⁰⁹ "Monica Merlin interviewed Chen Qiulin at the 798 Café", in *Tate*, Pechino, 2013. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/chen-qiulin>, 22-04-2021.

si apre con l'inquadratura di un gruppo di lavoratori in fila indiana, esausti, con uniformi nere che, reggendo fra le braccia vasi di finte peonie rosa, guardano con rassegnazione le serie di palazzi moderni in cui devono recarsi per effettuare le consegne. Il colore acceso delle peonie, simbolo della forza vitale, appare in forte contrapposizione con il cielo grigio e inquinato che si apre sopra la città. Nelle scene successive i lavoratori si muovono senza forze tra grattacieli, strade trafficate, cantieri e viuzze, permettendo al pubblico di scoprire la modernità portata nella città dal processo di urbanizzazione. Nelle ultime scene essi camminano lungo la riva del fiume dove donne sedute su gradoni lavano vestiti mentre anziani praticano il Tai Qi. Essi, utilizzando il bacino della diga come sponda di un fiume rurale, sembrano non aver ancora preso atto dell'enorme cambiamento avvenuto nell'area, la sensazione di smarrimento appare molto evidente¹¹⁰.



Figura 73: Chen Qiulin, Fermo immagine video "The Garden", 2007, Video, Namiko KUNIMOTO, "Tactics and Strategies: Chen Qiulin and the Production of Urban Space", *Art Journal*, 2019, 78(2).

La nuova Wanxian è anche la protagonista dei sette video che compongono *The Empty City* (*Kong de cheng* 空的城 - 2012) in cui Cheng ritorna nei luoghi legati alla sua infanzia, casualmente "sfuggiti" alla demolizione, essa esplora il nuovo ambiente urbano, unico brandello rimasto del legame che la lega al suo passato topografico. Tutti i video si aprono con un'inquadratura della città vista dalla riva del bacino e avvolta in una foschia da cui emergono i nuovi palazzi. *The Empty City* non solo permette di vedere la trasformazione urbana dell'area, ma esplora anche la sfera intima, sentimentale e i

¹¹⁰ Namiko KUNIMOTO, "Tactics and Strategies: Chen Qiulin and the Production of Urban Space", in *Art Journal*, 2019, vol. 78, no. 2, p. 37.

ricordi dell'artista. Come sottolinea lei stessa, i video sono:

about memory, about life, about city, about absurdity, about depression, about dream, about reality and the other me in my body. After so many years, it's the first time I face the real myself, the messy and complicated myself¹¹¹.



Figura 74: Chen Qiulin, Fermo video immagine "The Empty City - Are you still there", 2012, Video, <https://vimeo.com/406155081>, 22-04-2021.

Nel primo video della serie *Are you still there* (*queding ta hai zai nali* 确定它 还在那里?) (Fig.74)¹¹² Cheng, indossando un vestito nero e reggendo tra le mani un peluche rosa, ripercorre i sentieri del parco Xishan dove soleva divertirsi da bambina.

When we were young we did not have many places to play other than the park, something every city has. Back then I thought that this park was a really big and happy place, but now it is desolate, decrepit and small.

¹¹¹ "Chen Qiulin Solo Exhibition: The Empty City", in *Ocula*, 2014. Disponibile al seguente indirizzo: <https://ocula.com/art-galleries/a-thousand-plateaus-art-space/exhibitions/chen-qiulin-solo-exhibition-the-empty-city/>, 22-04-2021.

¹¹² video completo disponibile al seguente indirizzo: <https://vimeo.com/406155081>, 22-04-2021.

It is surrounded by tall buildings and the park area is really tiny¹¹³.



Figura 75: Chen Qiulin, Fermo immagine video “The Empty City - What is the color of the sky?”, 2012, Video, <https://vimeo.com/406156006>, 22-04-2021.

Cheng prosegue poi la “visita” dirigendosi verso la scuola frequentata da ragazza indossando questa volta un’uniforme militare, una maschera di bellezza sul volto e portando dei palloncini tra le mani (Fig.75). Di proprietà del padre, l’abito è un modo per ricordare la sua infanzia, in particolare la sensazione di protezione che le trasmetteva la figura paterna¹¹⁴. Singolare è la scelta di porre una maschera di bellezza sul viso utilizzata per eliminare completamente la propria individualità.

In *Is it really so hard to touch you* (*mo ni yixia jiu name nan 摸你一下就那么难吗*)¹¹⁵, Cheng inserisce parti di testo in cui narra, sotto forma di diario, eventi precisi che hanno caratterizzato la sua infanzia nella vecchia città focalizzandosi principalmente sui ricordi legati al percorso scolastico. Come racconta Cheng, non ottenendo ottimi risultati

¹¹³ “Monica Merlin interviewed Chen Qiulin at the 798 Café”, in *Tate*, Pechino, 2013. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/chen-qiulin>, 22-04-2021.

¹¹⁴ “Monica Merlin interviewed Chen Qiulin at the 798 Café”, in *Tate*, Pechino, 2013. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/chen-qiulin>, 22-04-2021.

¹¹⁵ video completo disponibile al seguente indirizzo: <https://vimeo.com/406156006>, 22-04-2021.

essa veniva spesso emarginata e la carriera d'artista sembrava essere l'unica strada possibile da percorrere.

Essa ritorna inoltre sul luogo in cui sorgeva la prima casa in cui aveva vissuto con i genitori, ripercorre la strada che faceva da piccola per andare all'asilo, si sofferma nelle piazze piene di gente e sulle sponde del fiume. Benché nella città siano ancora presenti edifici "autentici", Wanxian appare del tutto sconosciuta agli occhi dell'artista la quale pare disorientata di fronte alla nuova città sorta a seguito dell'urbanizzazione.

4.2 Liu Bolin e l'oppressione sugli individui

Nato nel 1973 nella città di Binzhou nella provincia dello Shandong, Liu si è specializzato nella tecnica della scultura presso l'Accademia d'Arte di Jinan dove ha conseguito la laurea nel 1995. Liu ha proseguito in seguito gli studi presso l'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino dove è stato studente del noto artista Sui Jianguo, divenuto in seguito suo mentore agli inizi della carriera. Nel 2001 ha fatto ritorno nella provincia di origine dove ha accettato l'incarico di insegnante di scultura presso l'Accademia d'Arte di Shandong, mentre nel 2005 si è trasferito nella città di Pechino dopo aver accettato la proposta avanzata dal suo mentore Sui Jianguo di divenire un suo assistente. Lo studio in cui lavorava era situato a *Suoja Artist Village*, uno dei nuovi villaggi artistici sorti nella città. Costituito da piccoli edifici ristrutturati e adibiti a studi artistici e gallerie, l'ambiente attirava numerosi artisti provenienti da tutto il Paese. Parlando del villaggio Liu ha affermato:

I have never seen such big studios in Jinan [the city where he taught] and they were beyond my imagination ... it was utterly different from the time when I left Beijing. There were rows and rows of artist studios, there were even art galleries in the village, and so many artists were making art there. It felt like heaven¹¹⁶.

L'entusiasmo creatosi nell'ambiente però è stato presto spento a causa dell'annuncio della demolizione degli edifici ritenuti costruzioni illegali. Acquistato anni prima da una compagnia, il terreno era stato adibito alla costruzione di spazi affittati ad

¹¹⁶ WANG Meiqing, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016, p. 170.

artisti, senza però ricevere il consenso delle autorità. Cercando di fermare il processo di demolizione, sono state organizzate proteste ed è stato fatto appello all'amministrazione locale, senza però ottenere il risultato sperato. Di fronte alla decisione ufficiale di proseguire con lo smantellamento, molti artisti hanno lasciato il villaggio mentre alcuni hanno deciso di rimanere con la speranza di un ribaltamento dell'ultimo momento.

La mattina del 18 novembre 2005 alcuni artisti di *Suojia Artist Village* sono stati svegliati improvvisamente da rumori insoliti, una volta giunti sul luogo, è apparsa ai loro occhi una squadra addetta alla demolizione munita di bulldozer e di una scorta di più di cento poliziotti, figure costantemente presenti in quegli anni tra le vie della città per reprimere possibili proteste anti-demolizione. La speranza di salvare il villaggio era ormai andata distrutta e gli artisti hanno dovuto assistere allo smantellamento dell'area. La frustrazione di Liu si è riversata due giorni dopo, nella realizzazione della prima foto-performance della serie *Hiding in The City - Suo Jia Village* (*chengshi micai - suo sia cun* 城市迷彩-索家村) (Fig.76). Nata come forma di protesta, Liu Bolin appare immobile, inespressivo e completamente fuso nei colori dei muri semi demoliti del proprio atelier. Inizialmente intitolato *Urban Camouflage*, il progetto ha previsto il coinvolgimento di un *team* di pittori, i quali hanno dipinto interamente il corpo dell'artista in modo da poterlo

camuffare con l'ambiente, rendendolo quasi invisibile.



Figura 76: Liu Bolin, *Hiding in the City - Suo Jia Village*, 2005, *Foto-performance*, <https://liubolinstudio.com/?s=suojia+village>, 24-04-2021.

Il “rendersi invisibile” faceva riferimento ad una strategia dell’inganno diffusa nel mondo naturale, in cui la capacità di mimetizzarsi è spesso il fattore più importante per la sopravvivenza di numerose specie vegetali e animali come camaleonti e serpenti.

Oggi esistono molti differenti modi di pensare. Ogni persona sceglie la propria strada nel venire a contatto col mondo esterno. Io scelgo di fondermi con l’ambiente. Invece di dire che scompaio nello sfondo circostante, sarebbe meglio dire che è l’ambiente che mi ha inghiottito e io non posso scegliere di essere attivo passivo¹¹⁷.

La strategia di Liu, quindi, era un atto di auto protezione: mimetizzandosi poteva infatti diventare invisibile ed evitare così le “forze distruttive”. Nonostante ciò, secondo Liu, nel mondo umano pieno di complessi artifici culturali e sociali, il mimetismo non era la strategia più adatta per nascondersi, poteva bensì divenire un’astuta strategia di visibilità. È proprio questo escamotage che ha conferito un carattere di genialità alle opere di Liu: mettendo in scena la propria assenza egli ha portato a galla le

¹¹⁷ Liu Bolin. *Hide and Seek*, catalogo mostra a cura di Massimo Tantardini, Brescia, 2008, p. 34.

problematiche sociali, riuscendo allo stesso tempo a sfuggire all'occhio vigile della censura.

L'esibizione ha ottenuto un grande successo nel circolo artistico di Pechino e ciò ha condotto Liu, conosciuto ormai come "l'uomo invisibile" o "l'uomo camaleonte", a proseguire con la serie di performance¹¹⁸. Durante la preparazione l'artista era costretto a rimanere immobile, mettendo così alla prova la resistenza del proprio corpo. Dovendo talvolta restare nella stessa posizione per quasi una giornata, mani e gambe pian piano si gonfiavano divenendo pesanti, impedendo quindi all'artista di riuscire a muoversi con facilità, una volta terminata la performance. Caldo afoso estivo, rigido freddo invernale e lunghe ore passate nei bagni pubblici per togliere la pittura dal corpo erano ulteriori difficoltà che il team e l'artista stesso dovevano affrontare. La rimozione del colore era un'operazione che richiedeva molta attenzione, soprattutto il lavaggio dei capelli: una volta spazzolati venivano sciacquati con dell'acqua bollente, facendo però attenzione a non ustionare la cute e a evitare l'infiltrazione di pigmenti, causa di effetti collaterali quali nausea e perdita di sensi¹¹⁹.

Tema centrale delle performance di Liu è l'esperienza condivisa della popolazione di Pechino, sia che si parli di lavoratori migranti o residenti urbani, gli uni e gli altri schiacciati dal potere centrale e costretti a sottostare al volere delle autorità. L'incapacità degli individui di porre fine al progresso e ai cambiamenti apportati dal processo di urbanizzazione è raffigurata attraverso figure umane in piedi con occhi chiusi, totalmente mimetizzati con l'ambiente. Essi diventano "invisibili" e fanno emergere riflessioni su come il potere e l'ideologia del Paese abbia marginalizzato l'esistenza dell'individuo. Nel 2008 Liu ha affermato:

Il concetto di umanità stessa è messo a repentaglio. Invece di affermare che la specie umana gioca un ruolo dominante, sarebbe meglio dire che gli umani si stanno lentamente rovinando con le proprie mani. Lo sviluppo economico ha complicato il significato della parola umanità. Con la morte sparisce il corpo ma i cambiamenti economici stanno indebolendo lo

¹¹⁸ Liu Boli. *Visible. Invisible*, catalogo mostra a cura di Beatrice Benedetti, Milano, 2019, p. 37.

¹¹⁹ XIA Yongxiang, Liu Bolin Zhongguo "yinxing diyiren" 刘勃麟中国“隐形第一人” (Liu Bolin e il “primo uomo invisibile”), in *Zhonghua Ernv Baokan, China Profiles*, 2011, 3, p. 58.

spirito degli esseri umani¹²⁰.

La trasformazione urbana di Pechino ha raggiunto il suo culmine nel XXI secolo, in particolare nel periodo precedente le Olimpiadi del 2008. Numerosi individui le cui abitazioni sorgevano in quartieri antichi del centro della città sono stati costretti al trasferimento. Di fronte a tale repentina decisione alcuni hanno deciso di protestare e di tentare di fermare la demolizione dei quartieri. Squadre addette allo sfratto hanno però utilizzato diverse tattiche come la sospensione di servizi o il danneggiamento di parti di abitazioni per renderle inabitabili, costringendo così gli individui a trasferirsi. Si è arrivati inoltre ad usare la violenza fisica per affrontare la resistenza ostinata di coloro che, fino allo stremo, hanno cercato di non farsi portar via un pezzo della loro vita¹²¹. Tale atteggiamento e abuso psicologico è stato talmente devastante da essere definito in seguito “a human rights embarrassment for the Chinese authorities”¹²². Smarrimento, disordini sociali e timore di essere sfrattati sono diventati una costante nella vita dei residenti della città. In aggiunta al trauma psicologico gli individui hanno dovuto affrontare le dure conseguenze di tale cambiamento. A causa dell’innalzamento dei prezzi degli immobili, essi si sono ritrovati costretti a trasferirsi nella periferia della città, lontano da servizi, scuole e posto di lavoro¹²³. Dimora di artisti migranti, queste zone sono diventati luoghi di incontro tra vari individui divenuti spesso soggetti di opere d’arte contemporanea.

Hiding in the City - Civilian and Policeman No.2 (2006) (Fig. 77) si presenta come un ritratto del rapporto fra gli individui e i “poliziotti del popolo” i quali, spesso si schieravano contro coloro che avrebbero dovuto proteggere. Nella performance, un poliziotto in divisa copre con le mani gli occhi dell’artista il quale, seduto su una sedia, è interamente pitturato in modo tale da confondersi con l’ambiente, tanto che la figura

¹²⁰ Liu Bolin. *Hide and Seek*, catalogo mostra a cura di Massimo Tantardini, Brescia, 2008, pp.32-34.

¹²¹Anna-Marie BROUDEHOX, “Spectacular Beijing: The conspicuous Construction of an Olympic Metropolis, in *Journal of Urban Affairs*, 2007, vol. 29, no. 4, p. 389.

¹²²Jane MACARTNEY, “Thousands of homes destroyed to make way for Olympic tourists”, *Times Online*, 2005. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.thetimes.co.uk/article/thousands-of-homes-destroyed-to-make-way-for-olympic-tourists-f606s3hzp6w>, 25-04-2021.

¹²³ WANG Meiqing, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016, p. 172.

del poliziotto sembra penetrarlo. L'agente in divisa è in realtà la metafora del potere attuato tramite un persistente controllo sulla società privata così della propria libertà individuale. La performance è collegata all'esperienza personale dell'artista e di numerosi suoi colleghi i quali, vivendo in villaggi artistici, venivano spesso in contatto con le forze dell'ordine. Interrogatori, perquisizioni, espulsioni, arresti, interruzioni e cancellazioni di mostre sono stati eventi che hanno caratterizzato spesso la vita degli artisti di Pechino. Essendo divenuti "soggetti invisibili" nella città, le difficoltà di vita e di adattamento di questi individui sono risultate invisibili agli occhi dei più.



Figura 77: Liu Bolin, Hiding in the City - Civilian and Policeman No.2, 2006, Foto-performance, <https://liubolinstudio.com/?s=suojia+village>, 25-04-2021.

Riportando a galla le doti da scultore, Liu si è dedicato inoltre alla realizzazione di *Fist* (2006), *Red Hand* (2006), *Man in the fist* (2007) (Fig. 79), opere che trattano dell'oppressione e dell'impotenza dell'uomo.

Di forte impatto è la serie *Fist*: pugni realizzati con diversi materiali, di diversa grandezza e peso spingono verso il suolo, simboleggiando il potere oppressivo che viene dall'alto e schiaccia chi sta sotto. Superando le sette tonnellate di peso e un'altezza di 3,6 metri, un pugno di ferro è stato posto all'ingresso del Grand Palais in occasione della fiera *Art Paris* (2014). Esso è stato riproposto inoltre sotto forma di performance (*Red*

Fist) (Fig. 78): dipinto di rosso, il pugno è stato posto al centro di una stanza e circondato da figure di donne e uomini “schiacciati” dalla sua potenza.



Figura 78: Liu Bolin, *Red Fist*, 2006, installazione-performance, Vetrolesina, 240 x 220 x 160 cm, Liu Bolin, *Skip intro Ultra Contemporary Art Books* a cura di Massimo Tantardini, Brescia, SHIN Srl, 2008.

Nella serie *Red Hand*, figure umane esili vengono raffigurate in piedi con gli occhi coperti da mani rosse. Essi sono la raffigurazione dei cosiddetti “little man” *xiaorenwu* 小人物¹²⁴: individui la cui voce, come quella dell’artista, non viene presa in considerazione, dovendo sottostare quindi al volere di un potere superiore (*darenwu* 大人物). Essi sono inseriti in un contesto urbano e sociale dove l’interesse e i bisogni dell’individuo vengono messi da parte in nome del bene comune, della modernizzazione, del Sogno Cinese. La loro esistenza viene così resa invisibile, insignificante e anonima.

Con un corpo allungato e una testa grande, le statuette di vetroresina o acciaio inossidabile ricordano molto la performance *Hiding in the City No.17 - People’s Policeman*. A differenza di quest’ultima però, il corpo delle statuette è ben visibile, sottolineando così la “patetica esistenza dei *xiaorenwu*”¹²⁵. L’esile corpo indica la

¹²⁴ Wang Meiqing, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016, pp. 187-189.

¹²⁵ Wang Meiqing, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016, pp. 187-189.

malnutrizione dell'individuo mentre l'impossibilità di vedere è simbolo di una mentalità offuscata e plasmata.

Nella serie *Man in the Fist*, la stessa figura esile viene stritolata da una mano possente che sembra non allentare la presa. Immobile, il *xiaorenwu* sembra non lottare per la propria libertà, ma sottostare alla situazione. Sono vari i significati che si possono attribuire alla mano: essa può essere simbolo delle autorità, della classe dirigente o addirittura può indicare l'ambiente socioculturale che soffoca l'individuo¹²⁶.



Figura 79: Liu Bolin, *Man in the Fist No.1*, 2007, Scultura.
<https://liubolinstudio.com/?s=man+in+fist>, 25-04-2021.

¹²⁶ Wang Meiqing, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016, p. 189.

Capitolo V: Le metropoli cinesi e le problematiche ambientali

Come è emerso nei capitoli precedenti le problematiche legate all'urbanizzazione sono di natura multisetoriale e multi scalare¹²⁷. Esse infatti riguardano ambiti diversi, fra i quali figurano la conservazione dei beni culturali, le politiche del lavoro, il finanziamento e l'erogazione di servizi sociali, l'impatto sullo stile di vita, sulla sfera psicologica ed emotiva del popolo. Impossibili da non citare sono le problematiche ambientali, tra cui spiccano l'aumento di emissioni inquinanti nell'aria, nell'acqua e nel suolo. L'alto livello di concentrazione delle polveri sottili PM_{2,5} nell'atmosfera, ovvero di particelle di diametro inferiore a 2.5µm che possono essere respirate, è fonte di enorme preoccupazione per il governo e per la salute del popolo. È stato provato infatti, come l'inquinamento dell'aria provochi il manifestarsi di malattie respiratorie, cardiache, renali, cerebrovascolari, ischemie cerebrali e diabete¹²⁸. Nella capitale è inoltre entrato nel linguaggio comune il termine "tosse pechinese" *beijingkesou* 北京咳¹²⁹ per riferirsi ai problemi respiratori che affliggono una quota sempre maggiore di abitanti. Sono ancora numerosi i giorni in cui intere città permangono avvolte dalla presenza di una insolita nebbia¹³⁰ la quale non solo rende grigie le giornate, ma provoca la contaminazione di laghi e fiumi, influisce sul sistema agricolo, influenza il clima a livello regionale e aumenta la frequenza di disturbi

¹²⁷ Daniele BROMBAL, "Urbanizzazione e sostenibilità in Cina. Verso un cambiamento trasformativo?", *Annali di Ca' Foscari, Serie Orientale*, vol. 3, 2017, p.312.

¹²⁸ CHEN Simiao; David BLOOM, "The macroeconomic burden of noncommunicable diseases associated with air pollution in China", in *PLOS ONE*, 2019, vol. 14, no. 4, p. 3.

¹²⁹ ZHANG Su 张苏, *dajia tan zhongguo : beijingke shi dui beijing de wuru ma?* 大家谈中国 : 北京咳是对北京的侮辱吗? (Tutti parlano della Cina: è "la febbre pechinese" un insulto contro la città?), BBC zhongwen wang, 2013. Disponibile al seguente indirizzo: https://www.bbc.com/zhongwen/simp/comments_on_china/2013/01/130121_coc_bjcough, 2-05-2021.

¹³⁰ In merito vedere l'articolo: "Pechino scompare nello smog. Continua l'allarme inquinamento in Cina. Polveri sottili record sul cielo della capitale.", Rai News, 9 dicembre 2019. Disponibile al seguente link: <https://www.rainews.it/dl/rainews/media/Pechino-scompare-nello-smog-continua-l-allarme-inquinamento-in-Cina-Polveri-sottili-record-nella-capitale-8e6b05d0-e13a-4c3c-9c9b-29490e49e846.html#foto-1>, 2-05-2021.

depressivi ¹³¹ . Indossare mascherine, consultare quotidianamente *app* per il monitoraggio della qualità dell'aria e persino ricevere avvisi da parte del governo di rimanere chiusi in casa sono diventati parte della vita quotidiana dei residenti urbani.

Altamente inquinate risultano essere inoltre le risorse idriche. Nel rapporto pubblicato nel 2019 dal Ministero della Protezione Ambientale, più di tre quarti delle falde acquifere e un quarto delle acque di superficie ricade nelle classi di qualità IV e V, su una scala da I a V, dove V rappresenta lo stato peggiore¹³². Oltre la metà delle risorse idriche destinate all'agricoltura e all'uso civile risulta essere ricca di elementi tossici come metalli pesanti, sostanze chimiche, pesticidi che rendono l'acqua non potabile¹³³. Un pericolo aggiuntivo è l'enorme quantità di rifiuti umani, industriali ed edilizi che popolano le discariche del paese provocando la contaminazione del terreno. Particolarmente numerosi sono quelli in plastica come sacchetti, contenitori per alimenti da asporto, imballaggi per spedizioni e scarti industriali che galleggiano nelle acque dei fiumi e dei mari o che popolano le spiagge del paese¹³⁴.

Numerosi sono stati i riferimenti a tali problematiche ambientali in ambito artistico. Tra le più interessanti vi è sicuramente l'allusione all'inquinamento atmosferico dell'artista e curatore Liang Kegang 梁克刚. Durante un viaggio nella Francia meridionale, nel 2014 egli è rimasto colpito dal colore azzurro del cielo e dalla freschezza dell'aria, tanto da arrivare a "racchiuderla" in un vasetto di vetro. Messo in seguito all'asta in un gruppo privato di artisti su WeChat, il barattolo di "aria pulita" (Fig. 80) è stato venduto a Li Yongzheng per 5250 yuan (605 euro). Apparentemente buffo, il suo gesto è stato in realtà una chiara dichiarazione delle condizioni disastrose dell'aria in Cina negli anni 2013 e 2014. Ciò che avrebbe dovuto essere un bene senza prezzo, disponibile per chiunque, era divenuto ormai un lusso di cui poteva godere solo una parte della popolazione mondiale. L'aria respirata nelle metropoli non era affatto una

¹³¹ GAO Jinghong; Alistair WOODWARD; Sotiris VARDOULAKIS; Sari KOVATS; Paul WILKINSON; LI Liping, et al., "Haze, public health and mitigation measures in China: A review of the current evidence for further policy response", in *Science of the Total Environment*, vol. 578(1 February 2017), 2017, pp.148–157.

¹³² Ministero dell'Ecologia e dell'Ambiente della Repubblica Popolare Cinese, "2019 Report on the State of the Ecology and Environment in China", Pechino, 2020.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ministero dell'Ecologia e dell'Ambiente della Repubblica Popolare Cinese, "Bulletin of Marine Ecology and Environment Status of China in 2019", Pechino, 2020.



Figura 80: Liang Kegang, *Air Jar*,
Fotografia, <https://www.theguardian.com/environment/2014/apr/10/jar-french-mountain-air-polluted-beijing>, 8-05-2011.

fonte di benessere, al contrario era portatrice di malessere non solo per l'ambiente, ma anche per i numerosi residenti urbani. Questo tema è stato al centro di altre opere tra cui si ricordano: *Air* (*Kongqi* 空气, 2004/2005) di Li Tianyuan, *Zhongguo maise* (中国霾色) di Song Yongping, *Project Dust* (*Chenaijihua* 尘埃计划, 2015) di Wang Renzheng, *Maskbook* (*Maskbuke Mask* 不可 2015) di Wen Fang, *Floating in the Dust* (*Chenfuyushi* 尘浮于世, 2008) di Wu Di, *Winter Solstice* (*Dongji* 冬季, 2015) di Liu Bolin, *Marrying the Blue Sky* (*Jiageilantian* 嫁给蓝天, 2014) e *Orange Horn Bride* (*Juselabaxinni* 橘色喇叭新娘, 2015) di Kong Ning.

Ad attrarre l'attenzione di alcuni artisti è stato inoltre il tema dell'abbondanza di rifiuti umani, edilizi e industriali a seguito della rapida urbanizzazione e industrializzazione. Di enorme impatto visivo sono le fenici di Xu Bing 徐冰 realizzate per la prima volta a Pechino nel 2010 ed esposte in seguito in numerose mostre internazionali, tra cui la Biennale di Venezia (2015). Utilizzando materiali di scarto edilizio, l'artista ha realizzato due maestosi uccelli mitici (il maschio Feng e la femmina Huang) di sei metri di altezza, ventotto di lunghezza e venti tonnellate di peso. Caschi di protezione rossi sono stati usati per creare la cresta, betoniere per lo stomaco, martelli

pneumatici per la testa, benne di escavatori per gli artigli e badili per le piume¹³⁵. Focalizzate sui rifiuti umani e industriali sono invece le opere *Urban Amber* (2005-2011) di Han Bing, *Beijing Besieged by Waste* (2011) di Wang Jiuliang, *Collapsing Night-Wild Lily* (2007) di Liu Xintao e *disCONNEXION* (2002-2003) di Xing Danwen.

Nella seguente parte di capitolo si affronteranno nello specifico le opere degli artisti Wang Renzheng, Wu Di, Han Bing e Wang Jiuliang in modo da approfondire le tematiche riguardanti l'inquinamento atmosferico e l'abbondanza di rifiuti presente sul territorio.

5.1 L'aspirapolvere d'aria inquinata di Wang Renzheng e le mascherine antinquinamento di Wu Di

Nato nel 1981 nella provincia dell'Hubei, Wang Renzheng 王仁政 ha realizzato il progetto-performance *Dust Project* (*Chenaijihua* 尘埃计划) (Fig.81) per ripulire, metaforicamente, l'aria inquinata di Pechino. Dal 24 luglio al 29 novembre del 2005,



Figura 81: Wang Renzheng, *Dust Project*, 2015, Performance, <https://www.jiemian.com/article/464165.html>, 9-05-2021.

¹³⁵ JIANG Junjie, "The Doubleness of Sight/Site: Xu Bing's Phoenix as an Intended Public Art project", in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, 2018, vol. 17, no. 2.

l'artista, conosciuto con il nome d'arte di Brother Nut (*jiangguo xiongdì* 坚果兄弟), ha trascorso quattro ore di ogni giornata a risucchiare con un aspirapolvere lo smog della capitale. Dalla potenza di 1000 watt, l'aspiratore era in grado di aspirare anche le particelle inquinanti più piccole, tra cui PM10 e PM2,5, la cui presenza nell'aria in quegli anni aveva raggiunto livelli molto critici. Per cento giorni l'artista si è recato in diversi luoghi della città, tra cui Tiananmen e, tenendo in aria il tubo flessibile del suo aspirapolvere, ha catturato polveri e particelle di aria inquinata che egli ha paragonato ad un vero e proprio "demone" (*emo* 恶魔) in atto di perseguitare i residenti urbani¹³⁶.

Secondo l'artista, nei mesi trascorsi a Pechino per una ventina di giorni l'inquinamento ha raggiunto livelli molto allarmanti e la città si è ritrovata immersa in una nube grigio-giallastra. In risposta, gli individui circolavano per le vie indossando mascherine con filtri per impedire l'eccessiva inalazione di sostanze tossiche cercando così di proteggere sé stessi. Trascorsi i cento giorni, Wang ha completato il progetto attraverso un'azione molto particolare che lo ha reso noto a livello mondiale: grazie alla collaborazione di una fabbrica della città di Tangshan nella provincia dell'Hebei, il materiale aspirato dall'artista è stato unito a dell'argilla creando così un composto con cui si è realizzato un mattone (Fig.82), materializzazione di ciò che si respirava nella capitale. La scelta di trasformare lo smog in tale oggetto non è stata per nulla casuale: Il mattone, infatti, è simbolo dei due processi (urbanizzazione e industrializzazione) responsabili dell'emergere di problematiche ambientali come l'inquinamento atmosferico.

Altamente insolita, la performance è riuscita ad attrarre l'attenzione non solo della stampa nazionale, ma anche di quella internazionale: numerosi giornalisti inglesi, francesi, tedeschi e giapponesi si sono messi in contatto con l'artista per richiedere un'intervista. Wang non è passato inosservato nemmeno agli occhi degli abitanti di Pechino i quali, incuriositi, si fermavano a osservarlo, spesso scambiandolo però per un lavoratore dei servizi igienico-sanitari o per un addetto specializzato a prelevare

¹³⁶ "yi kuai mai zhuan de dansheng he xiaoshi" 一块霾砖的诞生和消失(La creazione e la scomparsa di un mattone di smog), in *Jiemian Xinwen* 界面新闻, 2015. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.jiemian.com/article/464165.html>, 8-05-2021.

campioni di aria.

Interessati all'acquisto del "mattoncino di smog", numerosi individui si sono messi in contatto con l'artista sulla piattaforma Weibo per chiedere informazioni riguardo al prezzo o addirittura per offrire un milione di yuan¹³⁷. Una richiesta è stata avanzata inoltre dagli organizzatori del Festival Midi di musica rock cinese, i quali intendevano usare il mattone come premio da attribuire al vincitore dell'evento¹³⁸. Di fronte a tali richieste, la posizione di Wang però è risultata essere sempre la stessa:

100 万、一个亿也不卖。我觉得没必要，卖了的话就破坏了整个作品，会变成了一场生意。既然空气污染很大原因是因为经济发展，那就不用反商业的方式来结束它吧¹³⁹。

Non lo venderei né a un milione né a un miliardo di yuan. La vendita trasformerebbe l'intero progetto in un semplice business andando così a distruggere il vero significato dell'opera. Lo sviluppo economico è uno dei principali fattori che ha portato all'emergere dell'inquinamento, concluderò quindi il mio progetto attraverso un'azione che non abbia un legame con il denaro¹⁴⁰.

La realizzazione di *Dust Project*, infatti, non era legata a un desiderio di profitto economico, ma alla semplice volontà di far focalizzare l'attenzione degli individui su una problematica ambientale diventata oramai una vera e propria minaccia per la salute umana. Rimanendo fedele al progetto, Wang ha portato il mattone presso un cantiere nella parte ovest della città, non rivelando però a nessuno il luogo esatto del sito. Il mattone, all'insaputa dei muratori, è diventato parte di un muro di un *hutong* e, al pari dello smog, si è disperso anch'esso nella città.

L'ispirazione per tale progetto è emersa una mattina del gennaio 2013 quando,

¹³⁷ “ yi kuai mai zhuan de dansheng he xiaoshi ” 一块霾砖的诞生和消失(La creazione e la scomparsa di un mattone di smog), in *Jiemian Xinwen* 界面新闻, 2015. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.jiemian.com/article/464165.html>, 8-05-2021.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ traduzione dell'autrice.

sfogliando il giornale nella città di Shenzhen dove viveva, l'artista è incappato in fotografie di Pechino avvolta in una nube di inquinamento giallastro. Nelle prime settimane dell'anno, infatti, nella città si erano raggiunte concentrazioni di PM2,5 superiori ai 600 microgrammi per metro cubo, con punte fino ai 900, superando di gran lunga il livello di 25 microgrammi per metro cubo, soglia considerata sicura dall'Organizzazione Mondiale della Sanità. Tale situazione ha portato alla cancellazione di attività scolastiche all'aperto, deviazione di rotta di aerei, chiusura di cantieri, rallentamento della produzione industriale, aumento dell'acquisto di mascherine e di ricoveri dovuti a problemi respiratori¹⁴¹. L'attacco di smog è stato talmente violento e duraturo che la stampa aveva cominciato a parlare di una vera e propria "airpocalypse" o "airmageddon"¹⁴².



Figura 82: Wang Renzheng, *Dust Project*, 2015, Fotografia, <https://www.jiemian.com/article/464165.html>, 9-05-2021.

La città delle foto appariva ben diversa da quella ricordata da Wang, il quale vi aveva vissuto per circa sei mesi nell'autunno del 2008, a conclusione dei giochi olimpici.

¹⁴¹ Tania BRANIGAN, "Beijing smog continues as Chinese state media urge more action", in *The Guardian*, 2013. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.theguardian.com/world/2013/jan/14/beijing-smog-continues-media-action>, 9-05-2021.

¹⁴² La gravità della situazione era talmente elevata da portare gli individui a parlare di apocalisse o di alludere a Armageddon, luogo in cui, secondo il Nuovo Testamento, è avvenuta la battaglia finale tra il Bene e il Male.

Jonathan KAIMAN, " Chinese struggle through 'airpocalypse' smog", in *The Guardian*, 2013. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.theguardian.com/world/2013/feb/16/chinese-struggle-through-airpocalypse-smog>, 10-05-2021.

Preoccupato per la situazione, l'artista ha deciso di recarsi nella capitale e di iniziare *Dust Project*. Giunto a Pechino egli si è trovato di fronte una città trasformata dal processo di urbanizzazione con una popolazione superiore a quella del 2008 e con livelli di inquinamento atmosferico alquanto allarmanti, tanto da arrivare a paragonare sé stesso ad un aspirapolvere (*renrouxichenji* 人肉吸尘机)¹⁴³. *Dust Project*, la cui realizzazione è stata posticipata di due anni per mancanza di fondi, si è rivelata essere un progetto altamente simbolico e un ottimo metodo per puntare i riflettori su una problematica ambientale che stava mettendo in ginocchio la nazione.

L'inquinamento atmosferico è stato anche il tema principale delle fotografie e performance di Wu Di 吴迪, artista emerso a partire dal 2011. Due anni prima egli era rimasto particolarmente turbato dalla fotografia di quattro ciclisti olimpici americani arrivati all'aeroporto di Pechino indossando mascherine antinquinamento. All'epoca, l'aria della capitale presentava già livelli alti di inquinamento ma tale problematica non era ancora stata portata al centro dell'attenzione pubblica. L'immagine degli atleti ha così spinto l'artista a porsi domande sulle reali condizioni presenti nella capitale, a effettuare ricerche sull'origine ed effetti dello smog e a collaborare con diverse organizzazioni scientifiche per ottenere dati reali su tale argomento. L'interesse emerso per tale problematica ha condotto Wu a lasciare il lavoro da dirigente per dedicarsi interamente, a partire dal 2011, alla realizzazione di progetti fotografici e performance su problematiche ambientali. Fin dai primi anni egli si è dedicato al progetto fotografico *Floating in the dust* (*Chenfuyushi* 尘浮于世, 2011-2014) (Fig.83-86) in cui individui, ritratti in luoghi e posizioni diverse, appaiono col volto interamente coperto da maschere antigas. Wu descrive un mondo in cui urbanizzazione e industrializzazione hanno reso possibile lo sviluppo a scapito però della salute umana. Negli scatti la sopravvivenza dell'uomo appare dipendere totalmente dalle mascherine antigas che forniscono agli individui l'ossigeno per vivere, ergo l'energia per svolgere le attività quotidiane. Tale problematica, come emerge dallo scatto della donna incinta (Fig.83),

¹⁴³ “一块霾砖的诞生和消失” yi kuai mai zhuan de dansheng he xiaoshi (La creazione e la scomparsa di un mattone di smog), in *Jiemian Xinwen* 界面新闻, 2015. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.jiemian.com/article/464165.html>, 8-05-2021.

non influenza solamente la vita delle generazioni presenti, ma anche di quelle future. Anche la vita del neonato come quella della madre sarà infatti caratterizzata dalla presenza di un nemico che metterà in pericolo la sua salute e la sua sopravvivenza.



Figura 83: Wu Di, *Floating in the Dust*, 2011-2014, Fotografia, <http://bbs.tianya.cn/post-no04-2704122-1.shtml>, 11-05-2021.



Figura 84: Wu Di, *Floating in the Dust*.



Figura 85: Wu Di, *Floating in the Dust*.



Figura 86: WU DI, *Floating in the Dust*.

Secondo il Programma di Controllo Atmosferico pubblicato a Pechino nel febbraio 2012, nei 18 anni a venire il Paese avrebbe riscontrato ogni anno un miglioramento dell'aria pari al 5%, riuscendo così a raggiungere gli standard nazionali

entro il 2030. Nella capitale si sarebbero approssimativamente dovute ancora verificare 1500 “esplosioni” di PM2,5, ognuna con un livello superiore ai 500 microgrammi per metro cubo. Ipotizzando un cambio di mascherina ogni tre giorni, gli individui, prima del 2030, avrebbero dovuto indossarne ancora circa 445 mascherine. Questo numero esorbitante appare nella fotografia *445 Face Masks* (445 *gekouzhao* 445 个口罩)(Fig. 87) scattata da Wu Di nel 2013 nel cortile del Tempio del Cielo a Pechino. Nello scatto, una bambina si copre la bocca con 445 mascherine le quali, formando una fila, toccano il suolo e creano un effetto a proboscide.



Figura 87: Wu Di, *445 Face Masks*, 2013, Fotografia, <https://www.latimes.com/world/la-fg-china-art-pollution-gallery-20140507-photogallery.html>, 6-05-2021.

La stessa figura esile è inoltre la protagonista della serie fotografica intitolata *Smog's harm* (*Maizhihuo* 霾之祸) (Fig. 88, Fig. 89) creato dall'artista in collaborazione con l'organizzazione ambientale Greenpeace. Preoccupati per la situazione critica

presente in Cina, gli esponenti dell'organizzazione commissionarono all'artista fotografie che rappresentassero la criticità della situazione, richiamassero l'attenzione del popolo e incoraggiassero il governo ad attuare ulteriori politiche per affrontare tale problematica. L'occasione arrivò il 13 gennaio del 2013, quando, nella capitale, il livello di PM2,5 raggiunse i 1000 microgrammi per metro cubo e per le vie vi era una visibilità di soli 200 m. Fu in questo giorno che vennero realizzati gli scatti *Smog's harm*: una bambina seduta sul *guardrail* o in piedi in mezzo ad una via tiene stretti fra le dita della mano sinistra dei palloncini a forma di cuore. Da essi, parte un tubo di ossigeno che posto sul naso della bambina le permette di respirare e di continuare a vivere. Il palloncino a cuore, simbolo dell'organo vitale più importante del nostro corpo è in questo caso fonte di vita e allo stesso di speranza per un futuro. Interessanti sono inoltre i luoghi in cui vennero scattate le fotografie: il quartiere dello shopping di Sanlitun Soho e la strada adiacente alla sede della China Central Television (CCTV), entrambi simbolo del processo di urbanizzazione e modernizzazione del Paese.



Figura 88: Wu Di, *Smog's harm 1*, 2013, Serie due fotografie, <https://www.latimes.com/world/la-fg-china-art-pollution-gallery-20140507-photogallery.html>, 6-05-2021.



Figura 89: Wu DI, *Smog's harm 2*.

Di grande impatto, le fotografie sono diventate simbolo dell'inquinamento atmosferico e in breve tempo sono apparse in numerosi articoli pubblicati dai *media* nazionali. Esse inoltre sono state inserite nel documentario *Under the Dome* (*Qiongdìngzhì* 穹顶之, 2015) realizzato dalla ex conduttrice televisiva della tv di stato

cinese Chai Jing 柴静¹⁴⁴. Inizialmente censurato, il film-documentario metteva a nudo la gravità dell'inquinamento nelle principali città e invocava la necessità di affrontare tale problematica ambientale che aveva già influenzato la vita di milioni di individui, tra cui sua figlia alla quale venne diagnosticato un tumore ancora prima di venire alla luce¹⁴⁵.

Le mascherine appaiono inoltre nella performance *Praying for Blue Skies* (*Qidaolantian* 祈祷蓝天, 2014) organizzata da Wu Di all'ingresso del Tempio del Cielo. Il giorno prima della realizzazione Wu si era messo in contatto con un gruppo di artisti, chiedendo loro di partecipare da "attori" alla performance indossando delle mascherine. Il giorno dopo ventitré individui si sono recati sul luogo indicato e, su richiesta di Wu, si sono sdraiati supini sul pavimento per pregare affinché si potesse scorgere un cielo blu, privo di inquinamento. La foto della performance realizzata da Wu Di ha attirato l'attenzione della stampa, tra cui il giornale *Xin Jing Bao* 新京报 il quale ha definito tale opera un buon esempio in cui l'arte fungeva da mezzo per affrontare tematiche ambientali e sollecitare il popolo a prestare più attenzione alla propria salute¹⁴⁶.

5.2 I rifiuti nell'arte di Han Bing e Wang Jiuliang

Con l'avanzare del processo di urbanizzazione, il numero di individui presenti nei centri urbani è aumentato esponenzialmente così come la conseguente produzione di rifiuti. Quelli umani e industriali in particolare, rappresentano una minaccia per la salubrità dell'acqua, in quanto in gran parte del territorio essi vengono gettati nei fiumi, nei laghi e nel mare senza essere trattati. La presenza di rifiuti viene rappresentata nelle fotografie di Han Bing e nei film-documentari di Wang Jiuliang.

¹⁴⁴ Thomas JOHNSON; Kathinka FÜRST, "Praying for Blue Skies: Artistic Representations of Air Pollution in China", in *SAGE Journals*, 2020, p. 17.

¹⁴⁵ Celia HATTON, "Under the Dome: The smog film taking China by storm", in *BBC News*, 2015. Disponibile al seguente indirizzo: <https://www.bbc.com/news/blogs-china-blog-31689232>, 14-05-2021.

¹⁴⁶ "Yishujia tiantan qidao lantian: yishujia founen zuoxiu xianyi "艺术家天坛祈祷蓝天: 艺术家否认作秀嫌疑 (Artisti pregano per un cielo blu al Tempio del Cielo: essi negano di sdrammatizzare), in *Xin Jing Bao*, 2014. Disponibile al seguente indirizzo: <http://art.people.com.cn/n/2014/0227/c206244-24478381.html>, 14-05-2021.

Nato nel 1974 in un villaggio rurale, Han Bing si è impegnato fin da ragazzo per sostenere economicamente la povera famiglia e per garantirsi un'istruzione scolastica adeguata. Dopo aver conseguito la laurea nel 1996 presso il Dipartimento di Belle Arti dell'Università di Xuzhou, Han è stato assunto come insegnante di storia dell'arte presso una scuola superiore della città. Desiderando approfondire i propri studi, egli ha lasciato il lavoro e si è iscritto all'Accademia di Belle Arti di Pechino, città dove si è in seguito trasferito. Come numerosi altri artisti residenti nella capitale, egli conduceva una vita precaria e si è reso ben presto conto delle problematiche sociali e ambientali apportate dalla rapida urbanizzazione. È stata proprio questa esperienza a condurlo verso la realizzazione di un tipo di arte che riflettesse la dura realtà presente nei centri urbani. Apparentemente, la città appariva come un ambiente pieno di opportunità e perciò ideale per iniziare una vita migliore e felice, questo però era solo un lato della medaglia; celati restavano gli aspetti che rendevano la vita in città meno attraente.



Figura 90: Han Bing, Urban Amber - Red Flags Flying on Skylines Cranes, 2005, Fotografia, 100 x 150 cm, Han Bing, catalogo mostra a cura di Dagmar Carnevale Lavezzoli, Hua Gallery, 2013.

Parlando in un'intervista della vita in città Han ha affermato:

Breathing pollution, drinking the filthy water, watching plastic bags dancing in the air, those are my current living conditions. Looking back at my childhood, I remember that there were thousands of stars blinking in the sky. I used to scoop up water with my hands and take a big mouthful

directly from the river. Now, those once clear rivers have become sewage ditches¹⁴⁷.

Immagini di acque inquinate appare nella serie fotografica *Urban Amber* (*Dushihupo* 都市琥珀, 2005-2011) scattate dall'artista nella capitale e nel villaggio natale di Hanhu. Nonostante le diversità culturali, economiche, politiche e del livello di modernizzazione e urbanizzazione, i due ambienti erano accomunati dall'inquinamento dell'acqua dovuto dalla presenza di rifiuti. Tale problematica, come sottolineano gli scatti di Han, si era estesa in ogni luogo del territorio nazionale, sia in città sia in campagna. A prima vista ogni fotografia pare essere realizzata attraverso la sovrapposizione di più immagini, in realtà tale effetto è stato creato da Han fotografando il riflesso di ambienti urbani e rurali in acque contaminate. Lo scatto *Urban Amber - Red*



Figura 91: Han Bing, *Urban Amber - Rose River*, 2011, Fotografia, 78 x 135 cm, Han Bing, catalogo mostra a cura di Dagmar Carnevale Lavezzoli, Hua Gallery, 2013.



Figura 92: Han Bing, *Urban Amber - Polluted Veil of Lace*, 2005, Fotografia, 100 x 150 cm, Han Bing, catalogo mostra a cura di Dagmar Carnevale Lavezzoli, Hua Gallery, 2013.

¹⁴⁷ Han Bing. *Reversed Dreamscapes*, catalogo della mostra a cura di Dagmar Carnevale Lavezzoli, Hua Gallery, 2013.

Flags Flying on Skylines Cranes (2006) (Fig. 90) presenta uno specchio d'acqua dalle sfumature verde-blu nel quale gigli e foglie cadute sembrano volare come oggetti sopra decine di gru, simbolo del rapido processo di urbanizzazione. A prima vista, l'immagine sembra essere il ritratto di un ambiente idilliaco caratterizzato dalla presenza di foglie e pesci che nuotano nell'acqua, guardando con più attenzione però, si realizza che la flora e la fauna che popolano l'ambiente sono in realtà rifiuti di diverso genere, tra cui bottiglie e sacchetti di plastica. Si comprende allora come, anche il colore dell'acqua sia in realtà dovuto all'alto livello d'inquinamento dovuto dalla putrefazione dei rifiuti e dalla presenza eccessiva di alghe.

In altri scatti, come *Rose River* (Fig. 91) e *Polluted Veil of Lace* (Fig. 92), appaiono palazzi, grattacieli, complessi residenziali, nonché edifici simbolo del processo di urbanizzazione e del nuovo stile di vita del popolo. Essi però sono in netto contrasto con i numerosi rifiuti che sembrano volare tra le vie della città e che contaminano le acque del Paese.

Tale abbondanza di rifiuti emerge inoltre nel film-documentario *Beijing Besieged by Waste* 垃圾城 (2011) di Wang Jiuliang 王久良. Dalla durata di 72 minuti, il video mostra fotografie e riprese, realizzate a partire dal 2008, delle 500 discariche di diversa grandezza, legali e no, che circondavano la capitale. Nel corso di due anni Wang si è recato più volte nei siti per documentare le condizioni e per far emergere la cruda realtà che si celava dietro alla rapida espansione della città e del consumismo. Dalle ricerche effettuate, è emerso come Pechino fosse letteralmente circondata da discariche che egli contrassegnò in giallo su una mappa (Fig. 93) e che procuravano conseguenze devastanti sulla flora, la fauna e sulla salute del popolo.

Il video si apre con l'inquadratura di una discarica illuminata dai primi raggi mattutini e immersa in una nebbia grigia provocata dalla presenza di polvere, sporco e fumo di inceneritori. Tra le montagne di rifiuti (all'epoca ne venivano prodotti circa 30 mila tonnellate al giorno ¹⁴⁸) si muovono lavoratori e camion colmi di "fresca" spazzatura pronta per essere scaricata, spostata e ammassata, andando a formare delle vere e proprie montagne di rifiuti. Nei siti si aggirano anche animali come cani e greggi di

¹⁴⁸ Lona Lueker ZUKAS, "Beijing Besieged by Waste Directed by Wang Jiuliang", in *Environment. Space. Place*, 2013, pp. 141-146.

pecore che si cibano di rifiuti organici e plastica. Nei pressi di un ruscello si scorge inoltre una mandria di mucche che si muove tra la spazzatura in cerca di cibo e si disseta con l'acqua contaminata. Queste immagini sono state fonte di enorme preoccupazione non solo per la quantità di rifiuti ammassati nelle discariche e nell'ambiente circostante, ma anche per la qualità della carne e del latte che venivano consumati quotidianamente dalla gente.

A seguito della rapida estensione in verticale e orizzontale della città, vicino alle lontane discariche sono cominciati a emergere nuovi cantieri per l'edificazione di abitazioni. Per consentire l'espansione della città e offrire migliori condizioni di vita ai futuri residenti, i rifiuti vennero trasferiti in luoghi più lontani o depositati in fosse profonde realizzate nei pressi di montagne, fonte di materia prima per la realizzazione di materiali edilizi come mattoni e cemento. Come emerge dal video, risultando impossibile ripulire interamente il suolo dagli agenti contaminanti, i nuovi edifici venivano spesso costruiti su una base di rifiuti sottolineando così le condizioni precarie alla base del processo di urbanizzazione che pareva non fermarsi di fronte a nulla.



Figura 93: Wang Jiuliang, Beijing Besieged by Waste, 2011, Film-documentario, Wang Meiqin, "Waste in Contemporary Chinese Art", in The Newsletter, 2017, 76.

Infine, come emerge dal video, i rifiuti presenti nelle 500 discariche non sono solamente di origine organica, industriale, ma anche edilizia. Il boom di demolizioni e costruzioni ha portato il paese a “collezionare” macerie e attrezzi edilizi accumulati in seguito nelle numerose discariche.

Conclusione

Il presente studio si è posto l'obiettivo di far emergere attraverso l'analisi di opere d'arte contemporanea la dura realtà alla base del processo di urbanizzazione e le varie problematiche ad esso collegate. Il primo capitolo ha permesso di comprendere come tale processo sia avvenuto in un lasso di tempo molto breve e abbia cambiato radicalmente l'aspetto dei centri urbani e lo stile di vita del popolo. Come emerge dalla mostra *China Goes Urban. La nuova epoca della città*, l'espansione urbana continua tutt'oggi attraverso la costruzione di *new town*, usate principalmente per regolare le migrazioni e per sperimentare nuove tecnologie.

Una delle prime conseguenze dell'urbanizzazione è stato lo svuotamento delle campagne immortalato nelle fotografie di Guo Guozhu: villaggi abbandonati ricoperti quasi interamente da rami e foglie, stanze vuote, oggetti di uso quotidiano, mobili e fotografie sono tutto ciò che rimane di uno stile vita rurale legato al passato e alla tradizione. Numerosi sono stati gli individui che si sono trasferiti nelle città in cerca di un futuro migliore e che sono stati assunti in cantieri edili, divenendo così i veri autori del processo di modernizzazione. Essi però, come mostrano le statue di Zhang Dali, erano considerati "cittadini di seconda classe" e perciò emarginati e costretti ad uno stile di vita misero. A rispecchiare tali condizioni è il materiale usato inizialmente dall'artista per creare le statue: gelatina di maiale, nonché alimento poco costoso dal sapore di carne e fonte di proteine. Essi, come le statue di *Chinese Offspring* in vetroresina appese a testa in giù, non avevano pieno controllo della propria vita ed erano stremati dal duro lavoro.

I centri urbani, come il muro di mattoni di Lin Yilin, hanno cominciato a "espandersi" verticalmente e orizzontalmente, andando spesso a occupare gli spazi che una volta dividevano le città l'una dall'altra. Ciò è emerso soprattutto nelle serie fotografiche di Weng Fen, dove le città, come un'ondata, si sono propagate investendo la campagna circostante con i rispettivi abitanti. Tale avanzamento però non è avvenuto solamente attraverso l'edificazione di moderni palazzi, grattacieli e complessi residenziali, ma anche attraverso la demolizione di innumerevoli abitazioni considerate antiche, talvolta di interi villaggi. Questo aspetto è stato ricordato da artisti quali Wang Jinsong e Huang Rui nelle cui opere emerge il carattere simbolo della demolizione: *chai* 拆. Le macerie hanno rappresentato infatti una presenza costante nella vita del popolo,

il quale si è visto improvvisamente privato delle proprie case e ricordi. Attraverso le opere di Chen Qiulin e Liu Bolin, due artisti che hanno assistito allo smantellamento di strutture a loro molto care, è stato possibile immedesimarsi nel popolo e comprendere le difficoltà emotive ed economiche che questi ultimi hanno dovuto affrontare. Le opinioni e le necessità dei singoli individui non sono assolutamente mai state prese in considerazione, al contrario essi, in nome della modernizzazione, sono stati chiamati a rispondere al volere delle autorità e ad adattarsi al cambiamento. Come nelle opere di Liu Bolin, gli individui sono divenuti degli “invisibili”, persone che, come camaleonti, si camuffano con l’ambiente e ne seguono il corso degli eventi. Nonostante la città offrisse condizioni di vita migliori e numerose opportunità, non tutti sono riusciti a inserirsi nel nuovo ambiente, al contrario, come Chen Qiulin nella serie di video *The Empty City*, essi sono stati investiti da sentimenti di smarrimento, alienazione e desolazione.

Le opere di Wang Renzheng, Wu Di, Wang Jiuliang e Han Bing hanno fatto emergere infine, le conseguenze che il processo di urbanizzazione ha recato all’ambiente, in particolar modo facendo riferimento all’inquinamento dell’aria, dell’acqua, del suolo e all’eccessiva produzione di rifiuti. Le serie fotografiche di Wu Di sull’inquinamento atmosferico hanno sottolineato la gravità della situazione: la sopravvivenza di uomini, donne e bambini dipende oramai dall’uso di mascherine, protezione che aiuta parzialmente a prevenire l’emergere di malattie. Come emerge inoltre nelle fotografie di Han Bing e nel video-documentario di Wang Jiuliang, un’ulteriore preoccupazione è determinata dalla produzione eccessiva di rifiuti iniziata a seguito dell’urbanizzazione e del successivo consumismo. Di principale origine organica, industriale e edilizia, essi galleggiano nei corsi d’acqua come nelle fotografie di Han Bing o vengono depositati nelle numerose discariche che circondano le città, divenendo così principale fonte di inquinamento del suolo e dell’acqua e di cibo per gli animali che pascolano nei campi. Questione ancora più inquietante è il fatto che le distese di rifiuti presenti nei terreni fungono talvolta da fondamenta per l’edificazione di nuove schiere di edifici dove alcuni individui progettano di costruire il proprio futuro. Ciò porta a pensare che le condizioni di vita dei cittadini siano tutt’altro che idilliache, al contrario vivere in una metropoli pare essere un vero e proprio incubo.

Le numerose opere d’arte contemporanea analizzate hanno fatto emergere la cruda realtà celata dietro a moderni grattacieli, a manifesti di cittadini felici e di

pubblicità in cui viene esaltato lo stile di vita urbano. L'urbanizzazione della nazione ha senza dubbio apportato miglioramenti in diversi settori – tra cui quello economico, sanitario e dell'istruzione – ma ha anche richiesto numerosi sacrifici e perdite non sempre colmate dallo stile di vita moderno offerto dalle città.

Grazie alla loro sensibilità ed esperienza, gli artisti hanno creato opere in grado di far emergere la facciata nascosta del processo di urbanizzazione, andando a trattare quegli aspetti tenuti nascosti dal governo senza i quali però non sarebbe stata possibile la realizzazione del Sogno cinese.

Ringraziamenti

A conclusione di questo elaborato, desidero ringraziare coloro che hanno contribuito alla realizzazione della tesi di laurea e che mi hanno sostenuto durante i due anni di università magistrale.

Un sentito grazie alla mia relatrice Sabrina Rastelli che, in questi mesi di stesura, ha saputo guidarmi nelle ricerche e nella stesura dell'elaborato.

Ringrazio i curatori e organizzatori della mostra China Goes Urban del MAO Museo d'Arte Orientale di Torino per il materiale fornitomi, essenziale per l'approfondimento del primo capitolo della tesi.

Ringrazio di cuore i miei genitori, coloro che non hanno mai smesso di credere in me, sostenermi e trasmettermi la determinazione e il coraggio di osare per realizzare i miei sogni.

Infine, vorrei ringraziare i miei più stretti amici per essere stati sempre presenti, per avermi ascoltata e incoraggiata nei momenti più difficili e per tutti i buoni consigli che hanno saputo darmi.

Bibliografia

Aitken Annika, Maidment Simon, Mceoin Ewan, Patty Megan, *The centre: on art and urbanism in China*, Melbourne, National Gallery of Victoria, 2019.

Brombal Daniele, "Urbanizzazione in Cina. I piani non mancano, le alternative sì", in *Orizzonte Cina*, Vol. 8, no. 4, 2017, pp. 2-5.

Brombal Daniele, "Urbanizzazione e sostenibilità in Cina: verso un cambiamento trasformativo?", in *Annali di Ca' Foscari. Serie Orientale*, Vol. 53, 2017, pp. 305-335.

Broudehoux Anne-Marie, "Specatcular Beijing: The conspicuous construction of an Olympic metropolis", in *Journal of Urban Affairs*, Vol. 29, no. 4, 2007, pp. 383-399.

Callahan William, "Dreaming as a critical discourse of national belonging: China Dream, American dream and world dream", in *Nations and Nationalism*, Vol. 23, no. 2, 2017, pp. 248-270.

China Goes Urban, catalogo della mostra a cura di M. Bonino, F. Carota, F. Governa, S. Pellecchia, Torino, Skira, 2020.

Cheng Huixia, "Forced-Urbanization: The Alienation of Urbanization in China", in *Asian Journal of Agricultural Extension, Economics & Sociology*, Vol. 6, no. 3, 2015, pp. 126-135.

Douay Nicolas, "Pianificazione urbanistica collaborativa: una sfida per la Cina e per l'Europa", in *Orizzonte Cina*, Vol. 8, no. 4, 2017, pp. 7-8.

Dror Kochan, "Visual Representation of Internal Migration and Social Change in China", in *China Information*, Vol. 23, no. 2, 2009, pp. 285-316.

Eschenburg Madeline, "Fixing Identities: The Use of Migrant Workers in Chinese Performance Art", in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 16, no. 3, 2017, pp. 26-36.

Fei Xiaotong, *From the Soil. The foundations of Chinese Society*, Traduzione di Xiang Zhong, London, University of California Press, 1992.

Gao Jinghong, Alistair Woodward, Sotiris Vardoulakis, Sari Kovats, Paul Wilkinson, Liping Li, Lei Xu, Jing Li, Jun Yang, Jing Li, Lina Cao, Xiaobo Liu, Haixia Wu, Qiyong Liu, "Haze, public health and mitigation measures in China: a review of the current evidence for further policy response", in *Science of the Total Environment*, 2017, pp. 148-157.

Han Bing: Reversed Dreamscapes, catalogo mostra a cura di Dagmar Carnevale Lavezzoli, Hua Gallery, 2013.

Han Ruibo, Wang Linna, "Challenges and Opportunities Facing China's Urban

- Development in the New Era: A statistical and spatial analysis”, in *China Perspectives*, 2013, pp. 15–27.
- Hernandez Beatriz, Ganito Tania, “On Imagination and the City: Interview with Zhang Daili”, in *Diffractions*, 2015.
- Hou Hanru, *Chen Shaoxiong: Form Portable Streets to Private Diplomacy*, Pechino, Timezone 8, 2009.
- Italian Trade Agency, “Shenzhen e Greater Bay Area”, 2019.
- Johnson Thomas, Fürst Kathinka, “Praying for Blue Skies: Artistic representations of Air Pollution in China”, in *Modern China*, 2020.
- Jing Yang, “From Beijing Besieged by Waste to Plastic China: A Conversation with Artist Wang Jiuliang”, 2016.
- Jiang Junjie, “The Doubleness of Sight/Site: Xu Bing’s Phoenix as an Intended Public Art Project”, in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 17, no. 2, 2018, pp. 29-45.
- Kamal Chaoui, L. E. Leman, Z. Rufeï, *Urban Trends and Policy in China*, OECD Regional Development Working Papers, Parigi, 2009.
- Kunimoto Namiko, “Tactics and Strategies: Chen Qiulin and the production of Urban Space”, in *Art Journal*, Vol. 78, no. 2, 2019, pp.28-47.
- La Cina è vicina*, catalogo della mostra a cura di D. Esposito, Napoli, Electa Napoli, 2007.
- Li Shi, “The Economic Situation of Rural Migrant Workers in China”, in *China Perspective*, vol. 4, 2010, pp. 3-15.
- Liu Bolin. Hide and Seek*, catalogo della mostra a cura di M. Tantardini, Brescia, Shin srl, 2008.
- Liu Bolin. Visible. Invisible*, catalogo della mostra a cura di B. Benedetti, Milano, ORE Cultura Srl, 2019.
- Mariani Lorenzo, Giannasi Giulia, “Smart cities: dove cinesi ed europei parlano la stessa lingua”, in *Orizzonte Cina*, vol. 8, no. 4, 2017, pp. 10–11.
- Marinelli Maurizio, “Urban Revolution and Chinese contemporary art: A total revolution of the senses”, in *China Information*, vol. 29, no. 2, 2015, pp. 154–175.
- Ministry of Ecology and Environment, *Bulletin of marine Ecology and Environment Status of China in 2019*, 2019.
- Ministry of Ecology and Environment, *Report on the State of the Ecology and*

Environment in China, 2019.

Nuova Visione Cinese - la collezione d'arte contemporanea dal museo d'arte di Shanghai (30 aprile - 29 giugno 2008), catalogo della mostra a cura di Jiang Mei, Shanghai, 2008.

Parise Goffredo, *Cara Cina*, Einaudi, Torino, 1972.

Svensson Marina, *Rural Transformations and Urbanisations: Impressions from the Ningbo International Photography Week*, Dog Days: A Year of Chinese Labour, Civil Society, and Rights, 2018, pp. 104 – 107.

Tales of our time: two contemporary artists from China: Chen Qiulin & Weng Fen, catalogo mostra a cura di Wang Meiqing, 2011.

The World Bank; the Development Research Center of the State Council, *Urban China. Toward Efficient, Inclusive, and Sustainable Urbanization*, Washington, The World Bank Group, 2014.

UNDP; China Institute for Reform and Development, *China Human Development Report. 2007-2008: Basic public services for 1.3 billion people*, Beijing, China Translation and Publishing Corporation, 2008.

Valjakka Minna; Wang Meiqin, *Visual Arts, representations and Interventions in Contemporary China: Urbanized Interface*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018.

Van Der Meulen Sjoukje, "Architectural and Spatial Metaphors: The Continued Representation of Migration in Contemporary Chinese Art", in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 19, no. 1, 2020, pp. 6-24.

Visser Robin, "Spaces of Disappearance. Aesthetic responses to contemporary Beijing city planning", in *Journal of Contemporary China*, Vol. 13, no. 39, 2004, pp. 277-310.

Wang Meiqin, "To Demolish: Thinking about Urbanization in China through a Collaborative Art Project in the Countryside", in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 11, no. 4, 2012, pp. 30-42.

Wang Meiqin, "Invisible Body and the Predicaments of Existence in an Urbanizing China", in *Journal of Current Chinese Affairs*, Vol. 44, no. 1, 2015, pp. 163-197.

Wang Meiqin, *Urbanization and Contemporary Chinese Art*, Routledge, New York, 2016.

Wang Meiqin, "Waste in Contemporary Chinese art", in *The Newsletter*, no. 76, 2017.

World Health Organization, *Air Quality Guidelines. Global Update 2005*, 2005.

Wu Hung, "Zhang Dali's Dialogue: Conversation with a City", in *Public Culture*, Vol. 12, no. 3, 2000, pp. 749-768.

Wu Hung, McGrath Jason, Smith Stephanie, *Displacement: The Three Gorges Dam and Contemporary Chinese Art*, Chicago, 2008.

Wu Hung, "Instantaneous Copying and Monumentality: the historic logic of permanence and impermanence", in *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 16, no. 3, Pechino, 2017.

Xia Yongxiang, "Liu Bolin. Zhongguo 'yinxing di yi ren' 刘勃麟。中国“隐形第一人 (Liu Bolin, il primo uomo invisibile cinese), in *中华儿女* 抱刊社, 2011, pp. 57-59.

Yeh Anthony G.O., Jiang Xu, Kaizhi Liu, *China's post-reform urbanisation: retrospect, policies and trends*, IIED, Londra, 2011.

ZHANG Yantao 张艳涛, Zhongguomeng yu meiguomeng、ouzhoumeng de xiangyi、xiangtong yu hujian 中国梦与美国梦、欧洲梦的相异、相通与互鉴 (Le differenze, le similitudini e il reciproco apprendimento tra sogno cinese, americano e europeo), in 中共宁波市委党校学报 *Journal of the Party School of CPC Ningbo*, vol. 38, no. 210, 2016.

Zhou Maigeng, He Guojun, Maoyong Fan, Zhaoxi Wang, Yang Liu, Jing Ma, Zongwei Ma, Jiangmei Liu, Yunning Liu, Linhong Wang, Yuanli Liu, "Smog episodes, fine particulate pollution and mortality in China", in *Environmental Research*, Vol. 136, 2015, pp. 396-404.

Glossario

Termine in cinese	Traduzione in italiano	Spiegazione significato
Chai 拆	demolire	Carattere presente sulle pareti degli edifici rurali o urbani destinati alla demolizione. Il carattere appare spesso in bianco o in rosso racchiuso in un cerchio.
Hukou 户口	Sistema di registrazione familiare	Sistema di registrazione che divide la popolazione in <i>nongye hukou</i> 农业户口 (popolazione rurale) e <i>feinong hukou</i> 非农业户口 (popolazione urbana). Tale sistema, tutt'oggi presente nel paese, stabilisce differenti diritti per cittadini provenienti da diverse aree geografiche in quanto i programmi per l'assicurazione, il benessere e l'assistenza sociale sono finanziati a livello locale. In questo modo, per esempio, a coloro che si trasferiscono in città dalla campagna non sono garantiti servizi pubblici, come la sanità e l'istruzione.
<i>Beijing kesou</i> 北京咳嗽	tosse pechinese	Termine coniato nel 2013 dagli stranieri che vivono nella capitale per fare riferimento ai forti e lunghi attacchi di tosse causati dalla scarsa qualità dell'aria.
<i>Xiaorenwu</i> 小人物	little man	Termine che fa riferimento all'individuo della società la cui voce non viene presa in considerazione e che devono sottostare al volere di un potere superiore (<i>darenwu</i> 大人物).
<i>Jing-Jin-Ji</i> 京津冀	Beijing- Tianjin- Hebei	Termine che fa riferimento al progetto di costruzione della <i>smart ciity</i> Xiong'an. Essa sorgerà in un triangolo chiamato <i>Jing-Jin-Ji</i> 京津冀, in quanto edificata nel mezzo dei tre centri più importanti del nord della Cina, coloro che creano la toponomastica del progetto, ovvero Pechino, Tianjin e la provincia dell'Hebei.