



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

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

Ordinamento ex. D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

# **Persone in sospeso**

**L'arte contemporanea cinese attraverso le lenti del femminismo**

**Relatrice**

Ch. Prof. Sabrina Rastelli

**Correlatrice**

Ch. Prof. Elena Pollacchi

**Laureanda**

Annachiara Rossignoli

Matricola 856680

**Anno Accademico**

2021/2022



*A mio papà  
Che ci ha creduto fino all'ultimo*



## 前言

我一直着迷于分析驱动人类行为的原因和感受。我一直喜欢寻找一切背后的原因并研究相似主题之间的差异。我的这种态度，近年来被一种更加支持我批判性思维倾向的政治激进主义所强调，促使我以同样的方式接近中国艺术。正如我所说，我喜欢分析现在，同样我对中国艺术充满热情。

因此，这两个因素加在一起，意味着在选择论文主题的阶段，我转向寻找在当代语境中将艺术与政治结合起来的東西。我记得在上中国艺术史的课上，我经常想知道导致艺术家做出某些选择的原因，无论是在材料的使用方面，还是在所表现的主题方面。我反思了我最关心的问题以及他们在西方的表述，我不由自主地问自己，中国的对等物怎么可能是这样的，尤其是在仍然受到审查的政治背景下。最后，我选择了女权主义作为我研究的框架，既是因为我对这个主题有同理心的亲近感，也是因为在我从事政治的这些年里，我发现女权主义实际上是最人性化的东西。许多人相信，这是一个只涉及女性的问题，甚至只是一个讨论和政治干预的领域，就像气候正义一样。然而，我学到的是，女权主义实际上是一个镜头，一个过滤器，当你观察所有事物时，你可以选择应用它，以不同的方式看待它们，如果你愿意，更正确。

因此，研究从这里开始：中国是否存在女权主义？与西方相比，它是如何发展的？有没有哪位艺术家设法将它融入到他们的作品中？在第一章讲述了 20 世纪背景下中国女权主义作为一种政治意识形态的诞生和发展的各个主要阶段之后，本文的重点逐渐转移到了 2000 年代，总体上转向了更现代的时期。在此背景下，第二章决定特别强调中国艺术中女性主义维度，并以艺术家喻红，秋瑾，崔岫闻，向京等一些艺术家的作品为例。决定将向京作为研究的主要焦点，因为尽管她不是那些将自己定义为纯粹女权主义者的艺术家，但她是最能体现女权主义意义的人。换句话说，她是最能用“镜头”的人，赋予她的女性身体雕塑以普世意义。事实上，通过她的作品，她的雕塑设法对人类状况以及所有人类和动物身体所具有的内在、基本和移情联系进行了反思。因此决定继续分析全裸系列，以支持身体作为具有私人 and 集体意义的场所的重要性，通过叙述生活的不同方面和不完美的本质显示现实的主题，然后打算在第三章通过对“事情会变得更好吗？”系列的分析来开启，支持在当今社会背景下对存在主义人性的反思。

因此，本论文的目的是通过对不符合规范的身体的艺术表现，作为男权社会压迫的象征，通过女权主义的交叉镜头分析这些身体所体现的现实，寻找其最基本和最共同的本性。这些反思，在艺术与女权主义相遇的地方，因此试图回答向京向人类提出的象征性问题：这个世界会好吗？



## Indice

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO PRIMO	
Affiorano i germogli del femminismo cinese	3
1.1 Oggetto o soggetto? – Contesto storico	3
1.2 Il senso di essere donna	9
1.3 Critiche a confronto	13
1.4 Femminismo e femminilità – Verso il nuovo millennio	18
CAPITOLO SECONDO	
Oltre la pelle	27
2.1 Intimo e universale	27
2.2 Cambia la narrazione – Artiste contro il patriarcato	35
2.3 De-genderizzare l'arte: Xiang Jing 向京, la coscienza femminile e la natura umana	42
2.4 Guardare un corpo, sentire il corpo	45
2.5 L'Aperto – Oltre i confini	53
2.6 Corpi non conformi	59
CAPITOLO TERZO	
Will Things Ever Get Better?	62
3.1 Evoluzione continua	62
3.2 Modi di osservare	63
3.3 Fuori dall'ordinario	68
3.4 La narrativa del corpo	70
CONCLUSIONI	78
BIBLIOGRAFIA	84
SITOGRAFIA	88



INDICE DELLE FIGURE

93

RINGRAZIAMENTI

95

## INTRODUZIONE

Sono sempre rimasta affascinata dall'analisi delle ragioni e dei sentimenti che spingono l'azione umana. Mi è sempre piaciuto cercare il motivo alla base di ogni cosa e ricercare le differenze tra soggetti simili. Questa mia attitudine, enfatizzata in anni recenti da un attivismo politico che sostiene ancora di più la mia tendenza al pensiero critico, mi ha spinto ad avvicinarmi all'arte cinese nello stesso modo. Questi due fattori, insieme, hanno quindi fatto sì che in fase di scelta dell'argomento di tesi io mi sia rivolta verso la ricerca di qualcosa che unisse arte e politica nel contesto contemporaneo. Ricordo che durante le lezioni di storia dell'arte cinese mi interrogavo spesso sui motivi che avevano portato gli artisti a determinate scelte, sia per quanto riguarda l'utilizzo dei materiali, sia per ciò che concerne i soggetti rappresentati. Ho riflettuto su quali siano le tematiche che più mi stanno a cuore e sulle loro rappresentazioni in Occidente, e mi è sorto spontaneo chiedermi come potesse essere l'equivalente cinese, soprattutto in un contesto politico ancora così soggetto a censure. Ho quindi scelto il femminismo come filo conduttore della ricerca, sia per la vicinanza empatica che sento all'argomento, sia perché mi interessava analizzare come l'avessero declinato nell'arte gli artisti cinesi. Facendo politica ho scoperto che il femminismo, in realtà, è la cosa più umana che esista. Molte persone sono convinte che sia una tematica che riguarda solo le donne, o addirittura che sia meramente un ambito di discussione e di intervento politico come potrebbe essere la giustizia climatica. Quello che ho imparato io però, è che il femminismo in realtà è una lente, un filtro che si può scegliere di applicare nel momento in cui si osservano tutte le cose per vederle in maniera diversa, più orizzontale.

È con questo spirito, dunque, che ho iniziato la ricerca: Esiste il femminismo in Cina? Come si è sviluppato rispetto a quello Occidentale? C'è qualche artista che è riuscito ad inserirlo nelle proprie opere? Dopo un primo capitolo che segue le varie tappe principali della nascita e dello sviluppo del femminismo in Cina come ideologia politica nel contesto del XX secolo, il focus dell'elaborato si sposta quindi gradualmente sugli anni Duemila e in generale sul periodo più contemporaneo. In questo contesto, nel secondo capitolo, si è scelto di dare particolare enfasi alla declinazione della dimensione femminista nell'arte cinese, prendendo quindi come esempio le opere più esemplificative di alcuni artisti. Nell'analizzare le diverse implicazioni sociali dell'arte femminile e femminista e del ruolo della donna nella società cinese contemporanea si è scelto di soffermarsi, in primo luogo, sulla dimensione duale di pubblico e privato e di intimo e universale, e di presentare diverse prospettive attraverso le opere di artiste come Yu Hong 喻红, Liu Xi 秋瑾, e Cui Xiuwen 崔岫闻. Nella seconda metà del secondo capitolo si procede, invece, ad introdurre la scultrice Xiang Jing 向京. Si è scelto di portare lei come principale focus della ricerca, poiché, pur non rientrando in

quel ventaglio di artiste che si definiscono prettamente femministe, è quella che ha saputo incarnare meglio il significato stesso del femminismo. In altre parole, è quella che ha saputo utilizzare meglio la “lente”, caricando di un significato universale le sue sculture di corpi femminili. Attraverso le sue opere, infatti, riesce a portare una riflessione sulla condizione umana e su quella connessione intrinseca, basilare ed empatica che tutti i corpi umani e animali hanno. Si è scelto perciò di procedere con l’analisi della serie *Nudi Oltre la Pelle*, a sostegno dell’importanza del corpo come luogo di significato sia privato che collettivo e, attraverso il racconto di diversi aspetti della vita e della natura imperfetta dei soggetti di cui viene mostrata la realtà, si intende aprire nel terzo capitolo, attraverso l’analisi delle opere che hanno composto la mostra *Will Things Ever Get Better?*, la riflessione sulla natura umana esistenziale nel contesto della società odierna. Tramite la rappresentazione artistica di corpi non conformi, emblema dell’oppressione di una società patriarcale, lo scopo di questa tesi è quindi quello di analizzare la realtà incarnata da questi corpi attraverso una lente intersezionale, quella femminista, per ricercarne la più basilare e comune natura umana. Sulla scia di queste riflessioni, lì dove arte e femminismo si incrociano, il tentativo è quindi quello di rispondere alla domanda emblematica che Xiang Jing rivolge all’umanità: Le cose andranno mai meglio?

## CAPITOLO PRIMO

### Affiorano i germogli del femminismo cinese

#### 1.1 Oggetto o soggetto? – Contesto storico

Parlare di femminismo in Cina partendo da una prospettiva occidentale è sempre molto rischioso, poiché si tende a presumere false equivalenze tra la propria esperienza come donne e quella delle donne cinesi. Luise Guest<sup>1</sup> racconta che durante un periodo di ricerca in Cina, l'interprete che aveva assunto si rifiutò di tradurre il termine "femminismo", insistendo sul fatto che non esistesse un termine cinese corrispondente. Poi, quando chiese all'artista che stava intervistando se avesse scelto deliberatamente di lavorare coi tessuti per alludere al lavoro domestico delle donne, questa le rispose molto seccamente negando questo collegamento e sostenendo di essere semplicemente molto brava a ricamare.<sup>2</sup> Erano i primi anni Duemila, eppure molte artiste insistevano sul fatto che in Cina non esistesse il femminismo, che fosse solo un'importazione occidentale irrilevante.

Eppure, nonostante non si possa presumere una comprensione condivisa riguardo le tematiche di genere, il femminismo ha una lunga storia in Cina. Basti pensare alla rivoluzionaria martire femminista Qiu Jin 秋瑾 (1875 - 1907), la cui difesa del rovesciamento dinastico e dell'emancipazione femminile portarono alla propria esecuzione nel 1907, periodo della tarda dinastia Qing 清<sup>3</sup>. Oppure all'anarco-femminista He-Yin Zhen 何殷震 (c.a. 1884 - 1920), figura centrale nella nascita del femminismo cinese, che sempre nel 1907 pubblicò le sue pungenti denunce alle norme di genere confuciane patriarcali<sup>4</sup>. A differenza dei suoi contemporanei, si preoccupava

---

<sup>1</sup> Scrittrice e ricercatrice focalizzata sulla Cina e sull'arte contemporanea cinese.

<sup>2</sup> GUEST, Luise, *How Women Artists are Navigating China's Complex Feminist Landscape*, NuVoices Magazine, Luglio 2020.

<sup>3</sup> La dinastia Qing 清朝 è stata l'ultima dinastia imperiale cinese, fu fondata dal clan Manciù nell'attuale Manciuria (regione dell'Asia nord-orientale che coincide col Nord-Est della Cina) e vide la sua scomparsa nel 1912 per mano della *xinhai geming* 辛亥革命, la Rivoluzione Xinhai guidata da Sun Yat-sen, a cui è seguita poi la nascita della Repubblica cinese.

<sup>4</sup> Tradotte per la prima volta nel 2013 in inglese. Per ulteriori approfondimenti si veda LIU Lydia H., KARL Rebecca E., KO Dorothy (ed.) *The Birth of Chinese Feminism – Essential Texts in Transnational Theory*, Columbia University Press, Marzo 2013.

meno del destino della Cina come nazione e più del rapporto tra patriarcato, imperialismo, capitalismo e sottomissione del genere femminile come problemi storici globali.<sup>5</sup>

All'inizio del XX secolo, infatti, gli intellettuali rivoluzionari cercarono di sostituire il sistema familiare confuciano con un modello basato sull'uguaglianza di genere, sull'amore reciproco e sulla libera scelta.<sup>6</sup> Già allora vedevano la necessità di costruire uno spazio sociale, pubblico, che servisse da luogo d'incontro sul tema dell'emancipazione delle donne. Alcune scrittrici del Quattro Maggio 1919<sup>7</sup>, ad esempio, avevano scritto del dilemma delle donne moderne che cercavano *ziyou lianai* 自由恋爱, la libertà di scegliere il proprio amore, salvo poi ritrovarsi intrappolate nei ruoli domestici tradizionali e in relazioni patriarcali, dimostrando come l'emancipazione delle donne ancora non fosse supportata da una struttura sociale adeguatamente trasformata per far sì che le donne potessero entrare nei diversi ceti sociali ed essere considerate al pari degli uomini.<sup>8</sup> Fu l'idea di alcuni rivoluzionari, tra cui, tempo dopo, lo stesso Mao Zedong 毛泽东 (1893 – 1976), quella di cercare nei cambiamenti sociali ed economici la base per l'emancipazione delle donne. Ma come verrà approfondito in seguito, nell'era di Mao, le donne e il lavoro erano fattori strettamente correlati al progetto di modernizzazione nazionale.

Allo stesso tempo, invece, i contadini non volevano smantellare il vecchio sistema, ma piuttosto chiedevano il ripristino di un ordine familiare tradizionale, che sempre più era diventato prerogativa dei ricchi. Il movimento comunista, emerso negli anni Venti e salito al potere negli anni Quaranta, ebbe difficoltà ad affrontare questa doppia crisi familiare. Uno dei problemi chiave era probabilmente ideologico, in quanto la rigida ortodossia marxista sottoscritta dai comunisti li portò a concentrarsi esclusivamente sulla lotta di classe, senza tenere conto dell'oppressione di genere. Le necessità politiche, col passare degli anni, rafforzarono l'abbandono teorico delle questioni di genere. Dopo il 1927 i comunisti furono costretti ad organizzarsi in un ambiente rurale conservatore, dove i leader del partito cercarono di sostenere sia la lotta degli intellettuali per i diritti delle donne, sia la lotta dei contadini per una famiglia tradizionale stabile. Quando i due programmi entrarono in conflitto, tuttavia, i comunisti si schierarono con i contadini, dando inizio ad un modello di

---

<sup>5</sup> LIU Lydia H., KARL Rebecca E., KO Dorothy, *The Birth Of Chinese Feminism – Essential Texts in Transnational Theory*, Columbia University Press, Marzo 2013.

<sup>6</sup> JOHNSON, Kay Ann, *Women, the Family and Peasant Revolution in China*, University of Chicago Press, 1983, p. 29.

<sup>7</sup> Movimento culturale studentesco e politico antimperialista.

<sup>8</sup> ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories – Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, Brill, 2010, p. 237-239.

compromesso che sarebbe diventato una caratteristica duratura della politica nei confronti delle donne. Quando, infatti, il Partito Comunista Cinese (PCC) vinse nel 1949 salendo al potere, portò riforme sia sulla terra che sul matrimonio. Tuttavia, i quadri locali erano restii ad attuare le riforme per paura di incontrare la resistenza contadina maschile, ampiamente confermata. Senza la riforma del matrimonio, l'allocazione del lavoro e la produzione delle donne sono rimaste sotto il controllo delle famiglie più numerose. Il problema non era tanto la resistenza popolare, quanto un'analisi inadeguata della fonte dell'oppressione delle donne. Non erano infatti stati esaminati i modi in cui i modelli di parentela tradizionali, in particolare la patrilocalità<sup>9</sup>, fornivano una base strutturale persistente per la subordinazione delle donne.<sup>10</sup>

Se la crisi contadina della doppia famiglia si poteva considerare risolta, ciò contribuì a ripristinare la stabilità delle comunità organizzate attorno a gruppi di parenti maschi. La collettivizzazione, inoltre, rafforzava la solidarietà di queste reti familiari maschili costruendo gruppi di produzione attorno a loro. Finché le donne non si fossero sposate, rimanevano costrette a soggiornare nelle loro comunità natali, e poi arrivavano impotenti al matrimonio che le avrebbe portate in un'altra comunità.

Tuttavia, nel corso del XX secolo la questione femminile venne ripresa e analizzata più volte in diversi contesti. La pianificazione familiare e i diritti delle donne, questioni economiche e politiche preponderanti all'interno dei movimenti delle donne occidentali nello stesso periodo, sono state discusse anche in Cina in relazione alle condizioni specifiche della nazione, così come vennero dibattute le questioni più soggettive circa i significati di amore, matrimonio e amicizia<sup>11</sup>. La nazione cinese, infatti, rivalutò a più riprese gli aspetti del pensiero sociale e politico tradizionale. La formulazione di nuovi ideali e ideologie risultava infatti utile sia per dare risposta alle crisi più immediate, ma soprattutto per trascinare la Cina sul sentiero della modernizzazione. All'interno di questo contesto, non mancavano anche riflessioni circa l'ascesa delle artiste e l'utilizzo del corpo femminile come soggetto artistico. Tra le questioni più discusse e promosse dai *mass media* dell'epoca, infatti, facevano capo i vantaggi dell'azione femminile nella società e nella cultura cinese e, sebbene non vi sia stato alcun dibattito riguardo il cambiamento dei ruoli sociali, è possibile

---

<sup>9</sup> Usanza secondo la quale i figli maschi continuano a risiedere anche dopo il matrimonio, con le loro famiglie, nel villaggio o presso la sede del padre. [www.treccani.it/vocabolario](http://www.treccani.it/vocabolario).

<sup>10</sup> JOHNSON, Kay Ann, *Women, the Family and Peasant Revolution in China*, University of Chicago Press, 1983, p. 111.

<sup>11</sup> ANDREWS, Julia F., *Women Artists in Twentieth-Century China: A Prehistory of the Contemporary*, Duke University Press, 2020, pp. 19-20.

riscontrare lungo tutto il secolo un crescente sostegno all'istruzione delle donne, nonché un forte appoggio al loro sviluppo professionale.

Negli anni Venti e Trenta del XX secolo si è assistito all'emergere di artiste qualificate nella nuova formazione di tipo occidentale, soprattutto nel panorama artistico di Shanghai 上海. Al tempo della *All-China Art Exhibition*, prima mostra di arte internazionale promossa dal Ministero dell'Istruzione nel 1929, l'appoggio alle donne fu fondamentale per aumentarne la visibilità nel tentativo di portarle nella sfera pubblica. Oltretutto, l'interesse della stampa popolare dell'epoca per le donne di successo contribuì a rendere familiari i nomi di alcune pittrici.<sup>12</sup> Nel frattempo, il nudo femminile, ma anche la figura femminile in generale, diventarono proiezione degli ideali di bellezza e liberazione espressiva per artisti di entrambi i sessi, che lavoravano nei vari stili di pittura ad olio. In contrasto con questa esplorazione celebrativa della bellezza femminile, all'interno delle opinioni politiche più di sinistra, a Shanghai, le donne erano spesso oggetto di critica sociale, e venivano osservate in questo contesto sia come vittime di ingiustizie, sia come indicatori della decadenza della società.<sup>13</sup> Julia Andrews, sinologa contemporanea e storica dell'arte cinese, ha osservato che, sebbene il numero di artiste nella prima mostra nazionale fosse ancora relativamente piccolo, la proporzione risulta comunque superiore al numero di artiste che è possibile ritrovare in un catalogo pubblicato nel contesto del femminismo imposto dallo Stato durante l'era della *wenhua da geming* 文化大革命, la Rivoluzione Culturale (1966 – 1976)<sup>14</sup>, quarantacinque anni dopo.<sup>15</sup>

Durante il periodo della Seconda guerra sino-giapponese (1937 – 1945), nelle città, le basi per un futuro di partecipazione femminile nel mondo dell'arte tradizionale erano ormai saldamente stabilite, anche grazie al contributo delle artiste durante la guerra.<sup>16</sup> Infatti, le donne che vivevano nei *treaty ports*, ovvero le città portuali della Cina che vennero aperte al traffico commerciale

---

<sup>12</sup> ANDREWS, Julia F., *Women Artists in Twentieth-Century China: A Prehistory of the Contemporary*, Duke University Press, 2020, pp. 28-29.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>14</sup> La Grande Rivoluzione Culturale *wenhua da geming* 文化大革命 (1966 – 1976) fu il tentativo di Mao Zedong di riprendere il comando dello Stato e del Partito dopo il fallimento della politica economica del “grande balzo in avanti” (1958 – 1961) che aveva causato milioni di morti. Fu attuata attraverso manovre violente e repressive che videro protagonisti i giovani sostenitori di Mao nel tentativo di estromettere i dirigenti che l'avevano emarginato.

<sup>15</sup> Il catalogo del 1929, *Jiaoyubu quanguo meishu zhanlanhui tekan* 教育部全國美術展覽會特刊 (Catalogo della mostra d'arte nazionale del ministero dell'istruzione), riporta 13 nomi femminili su 192. Invece, nel catalogo della mostra d'arte nazionale del 1974, *1974 Nian quanguo meishu zuopin zhanlan* 1974年全國美術作品展覽 (mostra d'arte nazionale del 1974), solo 7 delle 139 opere riportate sono riconducibili a donne.

<sup>16</sup> ANDREWS, Julia F., *Women Artists in Twentieth-Century China: A Prehistory of the Contemporary*, Duke University Press, 2020, pp. 32-35.

internazionale tramite i cosiddetti trattati ineguali a partire dal 1842, continuarono ad esporre le loro opere fino allo scoppio della Guerra del Pacifico (1941 – 1945), talvolta come tentativo di raccogliere fondi per le truppe cinesi. Durante gli anni del conflitto, un numero esiguo di nomi femminili emerse dal gruppo di artisti presenti alla base comunista di Yan'An 延安, donne che dopo il 1949 entrarono formalmente nell'élite burocratica e pedagogica.<sup>17</sup> Tra queste, una menzione particolare va a Zhang Xiaofei 張曉非 (1918 – 1996) che produsse, tra le altre cose, illustrazioni didattiche su argomenti essenziali per le donne e per le famiglie quali la salute pubblica e l'ostetricia e che, nel 1948, aiutò nella fondazione dell'Accademia d'arte Lu Xun a Shenyang 沈阳, diventando, di fatto, una delle poche donne a inserirsi in una posizione interna alla nuova potente amministrazione dell'arte della Repubblica Popolare Cinese (RPC).<sup>18</sup>

Dopo i Discorsi alla conferenza di Yan'An sulla letteratura e l'arte pronunciati da Mao Zedong nel 1942, che stabilirono come gli artisti dovessero adottare il punto di vista degli operai, dei contadini e dei soldati, si assistette ad un cambio radicale nella concezione della pratica dell'arte, in seguito imposta dallo Stato. Ciò avvenne poiché gli stili che si credeva potessero essere più leggibili negli ambienti rurali rimpiazzarono il vocabolario estetico più moderno, prevalente tra i rivoluzionari di Shanghai. Dopo la vittoria comunista nel 1949, le forme d'arte che erano fiorite negli anni Trenta e Quaranta, comprese varie forme di pittura a olio, furono etichettate come borghesi e quindi bandite, mentre la pratica della pittura a inchiostro, nonostante le sue significative innovazioni in quel periodo, venne generalmente condannata come elitaria e troppo distante dai bisogni della Cina. Per raggiungere l'obiettivo di rimodellare l'arte e il suo mondo, alcuni artisti vennero riqualificati, mentre quelli considerati inadeguati vennero costretti a ritirarsi o furono reindirizzati verso la decorazione artigianale o l'insegnamento nelle scuole medie. Allo stesso tempo, una nuova generazione di artisti veniva educata per rimpiazzare il vecchio mondo dell'arte con uno più moderno e in linea con i nuovi standard statali.<sup>19</sup>

Tra coloro che emersero in questo periodo di rinnovamento c'erano anche alcune donne ma, nonostante la grande attenzione posta nei primi anni della Repubblica Popolare Cinese per far sì che

---

<sup>17</sup> ANDREWS, Julia F., *Women Artists in Twentieth-Century China: A Prehistory of the Contemporary*, Duke University Press, 2020, p. 33.

<sup>18</sup> Zhang Xiaofei venne poi epurata durante la fanyou yundong 反右运动, la campagna politica anti-destra portata avanti dal Partito Comunista Cinese tra il 1957 e il 1959 per epurare, sia all'interno del partito stesso che della nazione, le persone che si presumeva avessero assunto posizioni appartenenti alla destra.

<sup>19</sup> ANDREWS, Julia F., *Women Artists in Twentieth-Century China: A Prehistory of the Contemporary*, Duke University Press, 2020, p. 35.



le artiste fossero rappresentate in mostre che rispecchiassero i nuovi standard artistici, è possibile stabilire che così non avvenne. I cambiamenti sociali che ci si poteva aspettare di vedere nella nuova Cina riformata, alla fine, non ampliarono affatto il mondo dell'arte ad un livello più completo di partecipazione egualitaria delle donne. Anzi, sulla base del canone ormai consolidato delle opere socialiste realiste prodotte in questo periodo, si può dire che lo ridussero.<sup>20</sup> Una possibile spiegazione può essere che, sebbene portare le donne nel processo di produzione sociale può aver accresciuto il loro rendimento, d'altro canto ciò ha semplicemente sortito l'effetto di aumentare il loro valore come beni di scambio, ma non ha garantito loro il controllo effettivo sui frutti del loro lavoro o qualsiasi sorta di potere sulla propria vita.<sup>21</sup> Come soggetto artistico, invece, le donne erano frequentemente rappresentate nelle opere degli artisti maschi, in particolare raffigurate come coltivatrici, come appartenenti a minoranze, come modelli di eroismo e, più in generale, come forza trainante della comunizzazione<sup>22</sup> rurale.

In effetti, negli anni della Rivoluzione Culturale circolava lo slogan *Funü nengding banbiantian* 妇女能顶半边天, “Le donne possono reggere metà del cielo”, una retorica che nel suo contesto propagandistico portava l'assunto utopico che l'uguaglianza tra uomini e donne nella forza lavoro e nella famiglia fosse stata raggiunta. Anche se non è ben chiaro quando e dove sia stata conosciuta quest'espressione, già poco dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese le immagini di donne lavoratrici forti e sane, rivoluzionarie, alla pari degli uomini nell'industria, nell'agricoltura e in altri aspetti della vita iniziarono ad acquisire un valore positivo nella cultura tradizionale, soprattutto in era maoista. Da un lato, in forme culturali come la letteratura, il cinema, il teatro, l'opera e la musica, le donne cominciarono ad essere classificate in categorie che distinguevano quelle con un potenziale rivoluzionario, o bisognose di essere sensibilizzate a riguardo, da quelle conservatrici o addirittura antirivoluzionarie. La critica femminista post Mao ha messo in dubbio tale catalogazione delle donne per la sua connessione con la teoria di classe marxista ortodossa e per la visione tradizionale che ne emergeva, che individuava caratteristiche come la mancanza di capacità intellettuali e la meschinità come difetti prettamente femminili.<sup>23</sup> D'altra parte, le rappresentazioni di

---

<sup>20</sup> ANDREWS, Julia F., *Women Artists in Twentieth-Century China: A Prehistory of the Contemporary*, Duke University Press, 2020, pp. 35 – 38.

<sup>21</sup> JOHNSON, Kay Ann, *Women, the Family and Peasant Revolution in China*, University of Chicago Press, 1983, p. 111.

<sup>22</sup> Il termine comunizzazione, che deriva dal verbo comunizzare, è utilizzato per esprimere il concetto di rendere qualcuno o qualcosa conforme alla dottrina comunista. [www.treccani.it/vocabolario](http://www.treccani.it/vocabolario).

<sup>23</sup> ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories – Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, Brill, 2010, p. 240.

donne all'interno dei testi culturali portavano un senso di nuova identità femminile e un senso di missione che ispirò fortemente intere generazioni di donne che provavano orgoglio nel credere di poter fare ciò che gli uomini potevano fare. Essere in grado di lavorare, in altre parole, era la base sociale su cui lo slogan "le donne possono reggere metà cielo" appariva davvero possibile e significativo.

Le ragazze iniziarono a indossare gli stessi vestiti semplici dei ragazzi, creando un'immagine androgina della forza lavoro rivoluzionaria cinese. Il fatto di porre enfasi sull'ingresso delle donne nel mondo del lavoro significava un cambiamento fondamentale nelle posizioni sociali, culturali e pubbliche delle donne. Il messaggio che queste ultime potessero lavorare con gli uomini diventò un punto controverso nella storia del *funü jiefang yundong* 妇女解放运动, il movimento di liberazione delle donne guidato dal Partito Comunista Cinese (PCC), tuttavia, la metafora ormai radicata delle donne che possono reggere metà del cielo rimase comunemente diffusa per indicare le specificità del movimento, orientate al lavoro e sponsorizzate dallo Stato.<sup>24</sup>

## 1.2 Il senso di essere donna

Negli anni Cinquanta e Sessanta, il movimento di liberazione delle donne in Cina era ammirato da molti Paesi in via di sviluppo che vi vedevano un importante risultato del socialismo e della rivoluzione cinese guidata dal PCC. Allo stesso tempo, i primi racconti del movimento di liberazione delle donne venivano trasmessi in Occidente per mezzo di rari resoconti indiretti. Questi racconti riportavano felicemente che le donne in Cina erano state liberate da una rivoluzione, e ciò sortì un forte impatto nel contesto della seconda ondata del movimento delle donne negli Stati Uniti d'America. Infatti, poiché negli anni Sessanta e Settanta le donne furono incoraggiate ad entrare nel mondo del lavoro e a lottare per il loro diritto ad una parità di retribuzione a parità di lavoro svolto, il processo di liberazione delle donne in Cina, sebbene venisse guardato solo a distanza per via delle sue peculiarità che non lo rendevano un modello di possibile emulazione, fu comunque considerato positivamente. In particolare, in Occidente, il sopracitato slogan "*Funü nengding banbiantian*" venne

---

<sup>24</sup> ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories – Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, Brill, 2010, pp. 227-228.

accettato come una delle poche frasi dell'era maoista realmente condivisibili, specialmente tra gli intellettuali di sinistra.<sup>25</sup>

Ciò che non veniva riportato era che, in realtà, le disuguaglianze esistevano ancora. Molti più uomini che donne lavoravano all'interno degli organi del Partito, e una divisione delle mansioni sulla base del sesso esisteva ancora sia all'interno dei posti di lavoro che negli ambienti domestici. Più le donne entravano nel processo di produzione sociale, più ci si poteva aspettare che scomparissero quei fattori che contribuivano ad abbassare il loro status sociale, ma così non fu.<sup>26</sup> Infatti, il movimento di liberazione delle donne non riuscì mai veramente ad affrontare la gerarchia di genere. Spingere le donne nella produzione non era sufficiente senza prima mettere in discussione l'assunto di Engels<sup>27</sup> secondo cui, una volta che le donne si fossero unite agli uomini nella produzione sociale, la gerarchia di genere sarebbe scomparsa. La Rivoluzione Culturale aveva infatti rafforzato l'idea che i problemi sociali dovessero essere analizzati esclusivamente in termini di classe, e perciò le donne furono esortate a superare i pesi di una doppia giornata (lavoro domestico e lavoro pubblico) e con uno sforzo sovrumano ad emergere nella piena partecipazione politica alla lotta di classe. La visione maoista della liberazione delle donne secondo cui queste potessero fare tutto ciò che potevano fare gli uomini rimase molto assimilazionista, proprio perché le costringeva a conformarsi ad un canone nella sfera pubblica ma senza mettere in discussione la sfera privata, dove le donne continuavano a subire le stesse oppressioni e discriminazioni.

L'inizio degli anni Ottanta cambiò quasi completamente la prospettiva: Il movimento di liberazione delle donne cinesi, fino a quel momento percepito positivamente, iniziò ad essere messo in discussione sia all'interno che all'esterno della Cina. All'interno del Paese, le prime critiche furono mosse da scrittrici che pubblicarono testi nei quali raccontavano la loro difficoltà, in quanto donne, di rapportarsi a questioni quali l'amore, il matrimonio e le posizioni ricoperte in ambito lavorativo, e dove si interrogavano sul senso di cosa per loro significasse essere una donna. In Occidente, le studiose femministe cinesi, attraverso le loro ricerche, si resero conto della discrepanza tra l'idea che si erano costruite riguardo il processo di emancipazione delle donne in Cina e i problemi che il movimento, invece, non era riuscito ad affrontare.

---

<sup>25</sup> ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories—Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, Brill, 2010, p. 228.

<sup>26</sup> ANDORS, Phyllis, *The Unfinished Liberation of Chinese Women 1949-1980*, Bloomington: University of Indiana Press, 1983.

<sup>27</sup> Friedrich Engels (1820–1895), fu un filosofo, sociologo ed economista tedesco, fondatore insieme a Karl Marx (1818–1883) del marxismo classico.

Grazie ad alcuni scritti, quindi, il senso critico arrivò a dominare quegli anni, rimanendo pressoché preponderante anche nelle successive critiche femministe occidentali.<sup>28</sup> Tuttavia, in questo contesto, è possibile evidenziare un'interessante differenza tra la critica delle scrittrici cinesi e quella delle femministe occidentali. Le prime, nel più ampio contesto di una rivolta intellettuale cinese contro la Rivoluzione Culturale, si schierarono a favore di una posizione culturalmente lontana dal contesto sociale e dalla rivoluzione. Il tema dominante si spostò sull'importanza della ricerca della propria femminilità, una componente che veniva percepita come fondamentale e che, presumibilmente, era scomparsa. In effetti, gli elaborati di scrittrici e critiche nel corso degli anni Ottanta esprimevano un forte senso di insoddisfazione e malcontento verso ciò che percepivano come la mancanza di una comprensione adeguata rispetto a cosa significasse davvero essere una donna.

Vennero prodotti degli scritti che rimandavano alla ricerca di un'identità femminile, in cui si manifestava il desiderio ad una vita amorosa e in cui veniva espresso tutto il disagio causato dalla mancanza di riconoscimento della propria identità in quanto donne; alcune studiose sollevarono anche delle domande riguardo i problemi correlati all'emancipazione delle donne guidata dal Partito Comunista Cinese. Gli studiosi occidentali della Cina femminista, molte delle cui prospettive derivavano dalla seconda ondata di movimenti femminili negli Stati Uniti, tendevano invece a concentrarsi sul portato sociale e politico delle carenze presenti nel movimento di liberazione delle donne, mentre le studiose identificarono come principale criticità questioni come il "doppio onere", ovvero l'interesse dello Stato a vedere le donne come una fonte di lavoro e il divario tra la dimensione urbana e quella rurale che divideva anche le stesse donne in termini di avanzamento, o mancato avanzamento, nei loro ruoli sociali.<sup>29</sup>

L'ascesa del femminismo postmoderno<sup>30</sup> che dominò gli anni Ottanta e Novanta, imponendosi soprattutto in Occidente, favorì un'ulteriore frammentazione delle questioni legate a genere e sessualità, mostrando, non senza qualche contraddizione, una volontà piuttosto marcata di separare

---

<sup>28</sup> ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories – Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, Brill, 2010, pp. 228 - 229.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 230.

<sup>30</sup> Col termine "femminismo postmoderno" si intende identificare quella teoria femminista che incorpora la filosofia postmoderna nel suo caratteristico scetticismo e rifiuto delle grandi narrazioni e ideologie moderne, prediligendo una prospettiva che vada oltre i confini della mera concezione storica.

la questione dell'emancipazione delle donne dal più ampio contesto storico, sia nazionale che internazionale, per situarlo negativamente all'interno del discorso critico postmoderno.<sup>31</sup>

Spesso, i testi culturali prodotti in epoca maoista e postmaoista sono stati oggetto di un'analisi sintomatica del movimento di liberazione delle donne, ovvero esaminati alla ricerca di indizi riguardo le specificità della storia del movimento e delle sue conseguenze e, infine, delle sue condizioni.<sup>32</sup> In riferimento alle analisi di questo periodo è possibile affermare che, se da un lato la lettura sintomatica possa considerarsi un mezzo importante per indagare le varie speculazioni intellettuali sul tema, dall'altro rimane soggetta a limiti teorici e non priva di punti ciechi nel momento in cui si tenti di considerare la complessa relazione tra il movimento di liberazione delle donne e il loro senso della propria soggettività costruita all'interno di questo. Paradossalmente, se da un lato gli interventi teorici femministi hanno arricchito in modo significativo una prospettiva critica e di genere nei confronti del movimento per l'emancipazione delle donne dell'era maoista, dall'altro hanno anche compiuto atti di emarginazione, se non addirittura di occultamento, dell'eredità di questa liberazione.<sup>33</sup>

È possibile notare, quindi, l'emergere di una tendenza che andrebbe a sottolineare, innanzitutto, come la liberazione delle donne sia da considerarsi un movimento dall'alto verso il basso, che ha visto le donne come oggetto di protezione del governo. Al contempo svela la natura utilitaristica del movimento, in quanto mostra come le donne venissero considerate principalmente come risorse lavorative, venendo spinte fuori dal loro tradizionale ruolo domestico per entrare nel mondo del lavoro pubblico. Evidenzia, altresì, come il movimento fosse di fatto cieco di fronte alle specificità femminili, tenendo le donne all'altezza degli standard maschili, mettendo in luce come le politiche di uguaglianza di genere del Partito Comunista Cinese fossero di fatto incentrate sulla figura maschile. In ultimo, come risultato di queste ragioni più ampie, si può affermare che le donne cinesi non abbiano imparato a sviluppare una coscienza di genere, ma che piuttosto siano diventate cieche rispetto alle questioni di genere, ignoranti riguardo la propria femminilità e dipendenti dalla protezione dello Stato.

A sostegno di alcune delle critiche, ricalza Lin Chun 林春, professoressa di economia politica cinese e teorie critiche sociali alla *London School of Economics and Political Science*, è da

---

<sup>31</sup> ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories – Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, 2010, Brill, p. 231.

<sup>32</sup> [www.treccani.it/vocabolario/](http://www.treccani.it/vocabolario/).

<sup>33</sup> ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories – Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, Brill, 2010, pp. 231-232.

osservare come non solo la classe, ma anche il genere, fosse subordinato al progetto nazionale di modernità rivoluzionaria e socialista.<sup>34</sup> Rimangono, infatti, alcuni interrogativi quando si tratta di comprendere come generazioni di donne cinesi abbiano imparato a credere di essere uguali agli uomini. Allo stesso modo è interessante riflettere su come la società di epoca maoista, insieme a campagne ideologiche e varie politiche a favore delle donne, abbia imparato ad accettare i profondi cambiamenti nelle relazioni di genere e nei ruoli sociali delle donne e il fatto che queste potessero effettivamente realizzare ciò che le norme sociali tradizionali e la struttura politica ritenevano innaturale o non femminile. Sostiene Xueping Zhong (1956 -), ricercatrice e professoressa associata presso la *Tufts University* di Medford negli Stati Uniti d'America, che, nonostante il contributo necessario ad una valutazione critica del movimento di liberazione delle donne cinesi, ciò che manca agli studi esistenti sull'argomento sia il legame tra i cambiamenti di portata rivoluzionaria nella posizione delle donne cinesi in ambito socioculturale e il loro senso di sé costruito nel contesto di varie pratiche socioculturali simboleggiate da espressioni come *naniu pingdeng* 男女平等 (uomini e donne sono uguali), e la precedentemente citata *funü neng ding banbiantian*.<sup>35</sup>

### 1.3 Critiche a confronto

Durante l'era di Mao, il significato della frase “le donne possono reggere metà cielo” risiedeva nello spingere le donne ad uscire dai loro ruoli tradizionali per contribuire concretamente alla cosiddetta costruzione socialista. In questo senso, la partecipazione delle donne alla rivoluzione cinese ha messo in evidenza le tensioni dovute a pregiudizi maschilisti e patriarcali contro le donne, dando l'impressione che queste abbiano attraversato una transizione sempre di tipo patriarcale, dal padre (figura paterna familiare) al padrone (figura paterna nazionale). I costrutti sociali, culturali e discorsivi a cui si lega la frase “le donne possono reggere metà del cielo” hanno paradossalmente cambiato in maniera profonda la posizione sociale e il senso di sé delle donne, e le hanno rese meno preparate ad affrontare cambiamenti sociali, essenzialmente regressivi, in termini di garanzia

---

<sup>34</sup> LIN, Chun, *The Transformation of Chinese Socialism*, Duke University Press, 2006, pp. 113-128.

<sup>35</sup> ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories – Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, Brill, 2010, p. 232.

dell'uguaglianza di genere.<sup>36</sup>È importante tenere in considerazione che l'unione di cambiamenti sociali con la versione statale dell'ideologia dell'uguaglianza di genere, (o come viene a volte definita, “femminismo di stato”), abbia contribuito a generare e legittimare i cambiamenti socioculturali e le rappresentazioni estetiche delle donne, aiutando a far crescere, in generazioni di donne cinesi, la convinzione di essere uguali agli uomini. Le studiosse femministe occidentali della Cina sostengono che una tale costruzione sia dannosa per le donne, poiché le indurrebbe ad identificarsi con lo Stato prima che con il proprio “io”. Molte scrittrici e critiche cinesi, invece, si sono rivelate molto meno nette nel valutare l'eredità del movimento di liberazione, probabilmente perché faticano ad accettare che, sebbene abbiano attraversato un movimento di liberazione guidato dallo stato, sono risultate comunque meno emancipate come individui, e perciò oscillano tra la critica all'eredità della liberazione delle donne e la negazione di questa profonda rivoluzione sociale e di genere.<sup>37</sup>

Studi esistenti riguardo i media di importanti organi del Partito Comunista Cinese tracciano uno sviluppo delle direttive ufficiali volte a generare cambiamenti sociali, economici e politici nella Repubblica Popolare Cinese, tra cui gli interventi politici e pubblici nell'ambito delle politiche di genere dello stesso partito.<sup>38</sup> *Funü jiefang* 妇女解放, o liberazione delle donne, divenne rapidamente uno slogan familiare nel discorso della costruzione socialista, e, quando le donne furono incoraggiate a lasciare la casa per entrare nel mondo del lavoro, iniziarono ad essere annunciate e attuate politiche quali la parità di retribuzione a parità di lavoro, sistemi pubblici di assistenza all'infanzia, assistenza sanitaria e mense pubbliche. Negli articoli pubblicati da questi organi di partito sono stati riscontrati crescenti cambiamenti riguardo vari aspetti delle questioni femminili che, nel bene e nel male, sono sempre state mescolate a varie campagne, eventi e movimenti politici ed economici.<sup>39</sup> A partire dalla metà degli anni Cinquanta, insieme al *hezuoshe yundong* 合作社运动 (movimento cooperativo delle aree rurali), la mobilitazione delle donne nella forza lavoro prese slancio sia nella Cina rurale che in quella urbana. La tendenza proseguì poi durante il *dayuejin* 大跃进, il Grande balzo in avanti,<sup>40</sup> e

---

<sup>36</sup> ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories – Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, Brill, 2010, p. 235.

<sup>37</sup> Ivi, p. 236.

<sup>38</sup> SU, Hongjun, *A Feminist Study on Mao Zedong's Theory of Woman and the Policy of the Chinese Communist Party Toward Women Through a Study of the Party Organ Hongqi*, Chinese Historians 3 no.2, 1990, pp. 21-35.

<sup>39</sup> ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories – Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, Brill, 2010, p. 237-239.

<sup>40</sup> Piano economico e sociale che ebbe luogo dal 1958 al 1961 e che voleva mobilitare la popolazione cinese verso una rapida riforma del Paese attraverso la trasformazione del sistema rurale.

continuò anche oltre. In quel periodo, infatti, il lavoro femminile venne utilizzato per liberare i lavoratori maschi dai loro compiti ed inserirli in lavori più qualificati. Furono le donne, dunque, ad entrare nell'industria regolare, e talvolta avviarono anche piccole imprese o svolsero lavori agricoli nelle comuni rurali. Se da un lato si può dire quindi che l'approccio cinese all'industrializzazione abbia creato opportunità per le donne, dall'altro lato la politica governativa che incoraggiava la partecipazione di massa alla politica creava un'atmosfera in cui qualunque tipo di disuguaglianza, compresa quella delle donne, poteva essere immediatamente contestata.<sup>41</sup> Questo tuttavia gettò le basi per discussioni successive, ad esempio nel 1973 quando durante la campagna per criticare Lin Biao e Confucio, le donne furono incoraggiate a criticare il sistema confuciano e in particolare il suo ruolo nel perpetuare la disuguaglianza di genere. Ma questo sviluppo, che poteva sembrare promettente, è stato interrotto dalle politiche della leadership post-Mao, che tornò a porre l'accento sullo sviluppo economico come cura per una serie di mali, inclusa l'oppressione delle donne. Ciò che è interessante notare, comunque, è che sia che si enfatizzi la lotta di classe, sia che si enfatizzi lo sviluppo economico sopra ogni altra cosa, alla fine la liberazione delle donne è sempre rimasta subordinata al successo di altre lotte più ampie. In tutto ciò, le strutture di parentela continuavano comunque a mantenere subordinate tutte le donne, anche quelle che lavoravano. Esaltare, quindi, le donne come agenti del cambiamento sociale senza riconoscere i costi sociali e individuali di ciascuna, significherebbe far sembrare il percorso verso la liberazione delle donne in Cina molto più agevole di quanto in realtà non fosse.

Sebbene il PCC si fosse formalmente ritirato da un'esplicita riforma della famiglia, le sue altre politiche rivoluzionarie hanno avuto un profondo effetto sul sistema familiare. Le riforme agrarie avevano permesso alla maggior parte dei contadini di sostenere una piccola fattoria di famiglia, contribuendo a dare ai contadini maschi la possibilità di diventare capi di famiglie patriarcali, e così, sponsorizzando la creazione di questa sorta di patriarcato neodemocratico, il partito aveva reso compatibile la lealtà alla famiglia e il sostegno al governo rivoluzionario. Negli anni Cinquanta, questi patriarchi contadini sostenevano la collettivizzazione perché la famiglia contadina era rimasta intatta, permettendogli così di entrare nel collettivo come un'unità. Il PCC ha quindi, di fatto, sponsorizzato una rivoluzione familiare di successo, se questa la si considera non in base agli standard femministi ma in base al vantaggio dei patriarchi contadini. Lo stesso partito non è riuscito a comprendere la portata di questa rivoluzione familiare, non comprendendo che i contadini avrebbero sostenuto una strategia di sviluppo socialista solo se non fosse stata in conflitto con gli obiettivi patriarcali. Infatti,

---

<sup>41</sup> ANDORS, Phyllis, *The Unfinished Liberation of Chinese Women 1949-1980*, Bloomington: University of Indiana Press, 1983.



quando durante il grande balzo in avanti il partito comunista tentò di socializzare il lavoro domestico, i patriarchi contadini si ribellarono.<sup>42</sup> Sostiene Stacey che da quel periodo i contadini abbiano resistito non solo all'ulteriore sviluppo socialista, ma anche agli sforzi diretti di riforma della famiglia. Il sistema familiare ha plasmato e limitato il processo rivoluzionario proprio come la rivoluzione ha alterato la famiglia, e alla fine il PCC è diventato prigioniero della propria strategia di liberazione.<sup>43</sup>

Per molte donne, nonostante il già citato doppio onere dei doveri domestici e del lavoro fuori casa, e il fatto di essere considerate puramente come risorse utili all'agenda politica della Nazione, il lavoro costituiva un'opportunità per acquisire un senso di indipendenza. Oltre a ciò, trasmetteva la sensazione che davvero venissero considerate al pari degli uomini all'interno della società, un passo essenziale verso la costruzione di un diverso senso di sé.<sup>44</sup> Sebbene le politiche di uguaglianza di genere fossero imperfette e in sostanza ancora totalmente incentrate sugli uomini, i cambiamenti originati dal lavoro nella vita delle donne cambiarono radicalmente la loro posizione sociale e le opinioni tradizionali su di loro. Tale trasformazione, nel contesto storico della Cina del XX secolo, si dimostrava imprescindibile rispetto a cambiamenti puramente basati sulla scelta individuale che non tenessero conto del supporto di una struttura sociale cambiata, più "a misura di donna" e supportata dallo Stato. L'ingresso delle donne cinesi nel settore lavorativo, in questo senso, fece da eco alle richieste politiche della seconda ondata del movimento delle donne negli Stati Uniti, anche se il caso cinese, come scritto in precedenza, è stato criticato dalle femministe per la sua traiettoria dall'alto verso il basso. Ciò non nega il fatto che si trattasse di un'impresa femminista di stato che, indipendentemente dalle sue carenze, ha successivamente aiutato a modificare il tradizionale ordine sociale di genere.<sup>45</sup>

È possibile osservare come nelle produzioni scritte di Mao Zedong la sua visione dell'emancipazione femminile fosse sempre racchiusa nella sua visione di modernità rivoluzionaria o socialista. Gli scritti di Mao sulle questioni femminili sono orientati attorno alla visione del lavoro

---

<sup>42</sup> STACEY, Judith, *Patriarchy and Socialist Revolution in China*, Los Angeles: University of California Press, 1983.

<sup>43</sup> *Ibid.* STACEY, Judith.

<sup>44</sup> ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories – Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, Brill, 2010, pp. 238-239.

<sup>45</sup> *Ibid.* ZHONG, Xueping.

come veicolo di partecipazione alla rivoluzione e alla cosiddetta costruzione socialista, elemento primario, per le donne, per raggiungere l'uguaglianza di genere.<sup>46</sup>

Collegato alla celebrazione del femminile c'è un fenomeno culturale molto più ampio, che è quello delle rappresentazioni di donne come eroine, rivoluzionarie, e orgogliose lavoratrici appartenenti a vari settori. Per lo più giovani donne venivano rappresentate in una serie di categorie, dallo sport all'industria, dall'agricoltura al mondo dell'istruzione, come atlete, operaie, contadine, insegnanti e funzionarie governative. Nei decenni successivi alla Rivoluzione Culturale, in particolare dal *gaobie geming* 告别革命, l'addio alla rivoluzione degli anni Ottanta che ha visto un moto di ribellione intellettuale in cui la cultura rivoluzionaria nel suo insieme è stata negata ed emarginata, tali rappresentazioni di donne, retaggio culturale dell'era maoista, sono state ridicolizzate o ignorate dalla critica sia all'interno che all'esterno della Cina per l'uso simbolico e propagandistico di personaggi femminili nel discorso della modernizzazione ancora estremamente incentrato sulla figura maschile.<sup>47</sup>

Le immagini di eroine e donne rivoluzionarie, tuttavia, potrebbero aver avuto un impatto molto più forte e duraturo sulle giovani donne cinesi, una teoria che potrebbe confermare la precedentemente citata posizione, apparentemente paradossale, delle intellettuali cinesi contemporanee nei confronti del femminismo occidentale. Se da un lato le rappresentazioni di figure rivoluzionarie sono mescolate con elementi che possono contribuire ad inserirle in categorie che esulino dal discorso unidimensionalmente rivoluzionario che le ha costruite, dall'altro lato è proprio da quello stesso spirito rivoluzionario che emerge il senso di orgoglio, che alcune donne potevano provare, nell'identificarsi come rivoluzionarie donne lavoratrici. Queste immagini femminili sono messe in discussione in quanto inevitabilmente intrecciate al discorso rivoluzionario o socialista della modernità portato avanti dal Partito Comunista Cinese che, secondo i critici, è puramente propagandistico e non tiene pienamente conto degli interessi delle donne. Ma l'accumulo di tali critiche è diventato pressoché limitato nella misura in cui tale concezione venga usata in antitesi al concetto stesso di emancipazione, lasciando alle donne cinesi ben poche possibilità di rivendicare la complessità della loro soggettività in relazione al movimento di liberazione. Il fatto che molte intellettuali cinesi non siano disposte a rinunciare a ciò che per loro ha significato il movimento di liberazione e al modo in cui l'hanno espresso a partire dai propri scritti, congiuntamente alle risposte

---

<sup>46</sup> ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories – Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, Brill, 2010, pp. 240-241.

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 242-245.

ambivalenti sul tema, contribuisce, in effetti, a complicare la critica, soprattutto nel momento in cui molte di loro sostengono l'importanza delle immagini delle donne rivoluzionarie in relazione al loro senso di chi erano e di chi sono come donne.<sup>48</sup>

#### 1.4 Femminismo e femminilità – Verso il nuovo millennio

Nell'approcciarsi allo studio e all'analisi del femminismo cinese nell'arte contemporanea è necessario ricordare come l'arte delle donne cinesi si sia sviluppata in modo nettamente distinto rispetto ai canoni del femminismo occidentale. Non solo la Cina era priva del *background* storico e sociale maturo che permise la nascita di un movimento femminista in Occidente, ma era anche storicamente priva di un movimento per i diritti delle donne. Quello che sorse in Cina fu infatti un movimento di liberazione delle donne carico di connotazioni radicalmente diverse. Quando il concetto occidentale di femminismo venne introdotto in Cina, inondandola di idee europee e statunitensi, diventò uno strumento sostenuto dagli intellettuali maschi che cercavano di opporsi al loro passato feudale.<sup>49</sup>

Per decenni i partiti brandirono la liberazione delle donne come bandiera della rivoluzione, inscrivendo il movimento di liberazione delle donne, di fatto, all'interno del movimento di liberazione nazionale guidato dagli uomini, non permettendogli mai di deviare dagli interessi nazionali. Con l'istituzione della RPC nel 1949, le donne emersero dalle loro famiglie di stampo patriarcale per rivendicare la responsabilità civile, la maggior parte di loro ottenne un impiego, e così entrarono ufficialmente a far parte della nazione, realizzando quello che per molti anni era stato il sogno della battaglia delle donne in Occidente. Eppure, poiché questa presunta liberazione non si era evoluta in una campagna indipendente di donne che combattevano per i propri diritti in Cina ma era piuttosto un sottoprodotto del movimento di liberazione nazionale guidato da rivoluzionari maschi, mancava di una consapevolezza critica della soggettività femminile. Sotto lo slogan socialista *nannü dou yiyang* 男女都一样, uomini e donne sono uguali, che apparentemente promuoveva l'uguaglianza di genere, diventò popolare un modello di femminilità che vedeva le donne mascolinizzate, negando sia

---

<sup>48</sup> ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories – Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, Brill, 2010, pp. 242-245.

<sup>49</sup> TAO, Yongbai, *Off the Margins: Twenty Years of Chinese Women's Art (1990-2010)*, Duke University Press, Febbraio 2020, p.65.

la fisionomia femminile che la psicologia di genere. Per quasi mezzo secolo, tra il 1949 e gli anni Ottanta, le donne cinesi hanno vissuto una fase pre-femminista di abnegazione di sé. La politica dominava il mondo dell'arte imponendo standardizzazione e uniformità nella produzione artistica, portando gli stessi artisti ad utilizzare come solo oggetto di espressione il mondo esterno, non lasciando traccia della loro individualità, delle loro esperienze personali, e certamente non lasciando spazio ad obiettivi di genere.<sup>50</sup>

Fu solo dopo le politiche moderniste di apertura della Cina dal 1978 che l'economia cinese si inserì nel mercato globale e che gli artisti poterono abbracciare un'arte più individualista. In questa ricerca di autoespressione si risvegliò anche una coscienza femminile, e sempre più critiche iniziarono a sollevarsi da parte di neonate organizzazioni non ufficiali di artiste nei confronti della storia dell'arte cinese esistente, che aveva formulato un canone dell'esperienza maschile escludente nei confronti delle voci delle donne.<sup>51</sup> Si capì dunque la necessità di unirsi e muoversi congiuntamente per aprire uno spazio per lo sviluppo dell'arte femminile. Così, negli anni Ottanta iniziò l'ascesa della soggettività femminile. Sebbene le artiste fossero attive creatrici di arte *new-wave*, movimento artistico che caratterizzò gli anni Ottanta affrontando l'annullamento del sé, retaggio del passato recente, e le profonde cicatrici psicologiche che aveva comportato, raramente affrontarono questioni di genere. Fu solo nel 1989, quando alla mostra *China/Avant-Garde* l'artista Xiao Lu 肖鲁 (1962 -) sparò un colpo di pistola nel corso della sua performance *Duihua* 对话 (Dialogo), imponendo di fatto l'arte femminile cinese sulla scena mondiale, che l'arte femminile e femminista iniziò ad indirizzarsi verso il recupero e l'elaborazione della propria soggettività negli anni Novanta e, successivamente, all'inizio del XXI secolo, verso la libertà personale.<sup>52</sup>

La globalizzazione del mercato trasformò la scena artistica cinese, fornendo nuove opportunità per accrescere la visibilità delle artiste. Tra gli eventi più importanti è possibile individuare *Nü huajia de shijie* 女画家的世界 (Il mondo delle artiste), mostra del 1990 organizzata in modo indipendente da Yu Hong 喻红 (1966 -) e altri studenti dell'Accademia Centrale di Belle Arti, nonché prima mostra a presentare la prospettiva di una donna, unendo nell'esposizione i pensieri, le speranze e le impressioni della vita accumulate da diverse artiste, accostando quindi, di fatto, anche le loro diverse emozioni.

---

<sup>50</sup> TAO, Yongbai, *Off the Margins: Twenty Years of Chinese Women's Art (1990-2010)*, Duke University Press, Febbraio 2020, pp. 65-66.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 67.

Il concetto di arte femminile cinese, invece, non fu completamente discusso fino agli anni Novanta, quando l'appello al femminismo globale dall'Occidente e la risposta delle artiste cinesi generarono uno scambio transnazionale. La risposta cinese alla critica d'arte femminista sviluppata nel mondo accademico occidentale, infatti, creò la possibilità per l'arte femminile di superare i confini sia nazionali che teorici. Come verrà approfondito in questo paragrafo, questo scambio, alimentato dalla nuova apertura della Cina al mondo e dal richiamo della globalizzazione del mercato, offrì alle artiste l'opportunità di sperimentare il mondo artistico esterno e incorporare nelle loro pratiche artistiche vocabolari teorici differenti. I presupposti femministi di recente introduzione e la coscienza femminile risvegliata portarono all'organizzazione di gruppi artistici guidati dalle teorie femministe, nonché mostre esclusivamente per l'arte femminile e pubblicazioni di opere femminili da parte di forum critici.<sup>53</sup>

Shuqin Cui, professoressa di studi sull'Asia presso il *Bowdoin College* a Brunswick, Maine, negli Stati Uniti, ed autrice di diversi libri circa le tematiche di genere in Cina, asservisce che la richiesta di una riscrittura della storia dell'arte con la donna come soggetto e l'artista donna come autrice mise radicalmente in discussione la retorica del genio maschile o del maestro artista. Contrastare l'esclusione dell'arte femminile e delle artiste dalla storia dell'arte, sostiene, non richiede semplicemente un recupero storico, ma un esame critico del genere come sistema di potere.<sup>54</sup> Infatti, gli interventi femministi richiedono il riconoscimento delle relazioni di genere, rendendo così visibili i meccanismi del potere maschile, le costruzioni sociali derivanti dalla differenza sessuale e il ruolo delle rappresentazioni culturali all'interno di questa costruzione.<sup>55</sup>

Studiosi e storici femministi concettualizzano il genere nella sua costruzione socioculturale e nella sua funzione simbolica. La sua costruzione sociale affronta le relazioni di potere tra il maschile e il femminile e oltre questi due costrutti, mentre la funzione simbolica è quella che determina i sistemi di rappresentazione. Come processo politico, un approccio femminista impiega varie posizioni e strategie per sfidare continuamente l'emarginazione delle donne nel mondo dell'arte e fornire all'artista strumenti adeguati alla sua autodeterminazione. A differenza dell'Occidente, dove la retorica femminista poneva come tesi centrale la differenza sessuale e adottava strategie basate sulla politica di genere, le donne e l'arte nella Cina contemporanea non apparivano in opposizione né

---

<sup>53</sup> CUI, Shuqin, *(En)gendering: Chinese Women's Art in the Making*, Duke University Press, 2020, pp .4-5.

<sup>54</sup> *Ibid.* CUI, Shuqin.

<sup>55</sup> POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference: Feminism, Femininity, and the Histories of Art*, London: Routledge, 1988, p. 9.

alle condizioni sociopolitiche né alle convenzioni dell'arte tradizionale. In altre parole, le artiste cinesi erano interessate non tanto alla sovversione politica quanto alla negoziazione di una differente posizione all'interno del sistema di genere.<sup>56</sup>

Un'interessante riflessione viene posta da Tani E. Barlow, storica della Cina moderna e studiosa di femminismo e post colonialismo in Asia, all'interno del suo libro "*The Question of Women in Chinese Feminism*", dove affronta il problema della definizione della donna attraverso la cataresi storica, ovvero attraverso "l'uso talvolta improprio di un nome proprio, dove il referente del termine è, teoricamente o filosoficamente parlando, inadeguato".<sup>57</sup> Sostiene, infatti, che sia proprio in questo modo che, nel corso della storia cinese, la donna sia stata definita *nüxing* 女性, una donna sapiente, contro la costruzione socioculturale della modernità cinese, o *funü* 妇女, l'incarnazione di quell'identità collettiva socialmente e politicamente mobilitata nella retorica socialista di Mao. Alla svolta contemporanea, la contrapposizione tra il termine genderizzato *nüxing* e il termine politicizzato *funü* come concezione teorica all'interno dello studio e della pratica artistica ha incoraggiato molte artiste e studiose a ricercare quelle caratteristiche femminili perse nelle tradizioni artistiche e cancellate dal discorso culturale visivo dominato dagli uomini.<sup>58</sup>

Il problema di come leggere l'arte cinese (all'interno o contro la critica d'arte femminista) rappresenta una sfida per coloro che interpretano l'arte. L'uso improprio o l'inadeguatezza delle parole nei confronti delle soggettività femminili si può verificare per diversi motivi, riflettendo le condizioni sociali, culturali e di genere cinesi, nonché traduzioni problematiche in altre lingue, prima su tutte l'inglese. Attraverso la pratica translinguistica di traduzione dall'inglese al cinese, la nozione di femminismo, ed in particolare il femminismo cinese, assume, di fatto, già una connotazione globale, e la storia della sua ricezione locale dipende dalla politica della traduzione. Barlow spiega come la traduzione della comprensione concettuale implichi interpretazioni e negoziazioni tra la lingua di partenza e quella di arrivo. I significati tradotti, infatti, non sono tanto trasformati, quanto, piuttosto, inventati contro l'ambiente socioculturale e linguistico locale. In altre parole, il flusso del femminismo tra due diversi confini linguistici può suscitare ispirazione discorsiva da un lato, ma dall'altro può creare degli ostacoli alla percezione.<sup>59</sup> A sostegno di questa tesi, l'artista

---

<sup>56</sup> CUI, Shuqin, *(En)gendering: Chinese Women's Art in the Making*, Duke University Press, 2020, p. 5.

<sup>57</sup> BARLOW, Tani E., *The Question of Women in Chinese Feminism*, Duke University Press, 2004, p.1.

<sup>58</sup> TAO, Yongbai, *Off the Margins: Twenty Years of Chinese Women's Art (1990-2010)*, Duke University Press, Febbraio 2020, pp.65-86.

<sup>59</sup> BARLOW, Tani E., *The Question of Women in Chinese Feminism*, Duke University Press, 2004, p.1.

contemporanea Yu Hong 喻红 (1966 -), nel corso di un'intervista in cui veniva invitata a riflettere sul femminismo nell'arte, si dimostrò stranita al pensiero che tra le tante idee importate dall'Occidente nel contesto delle riforme degli anni Ottanta il femminismo non sia mai apparso, e che la maggior parte delle persone ne fosse rimasta all'oscuro fino alla metà degli anni Novanta. Lei stessa suppone che questo divario possa essere dato proprio dal fatto che quelle informazioni furono filtrate di proposito, ad esempio perché i traduttori potrebbero aver deciso di non tradurre il femminismo in cinese in quanto non lo ritenevano abbastanza importante.<sup>60</sup>

In un contesto socioculturale in cui la differenza sessuale e le relazioni di genere apparivano subordinate ai discorsi della tradizione artistica o del nazionalismo autoritario, la donna come soggetto e il femminismo come approccio rimasero fuori dall'ordinario. Nella mente dell'artista cinese, affermarsi come donna suggeriva, in un certo senso, un'inferiorità nella capacità creativa e l'emarginazione all'interno della gerarchia sociale. Considerando, quindi, i rapporti di genere e le sue condizioni, si potrebbe affermare che dagli anni Novanta si sia assistito ad un esperimento artistico femminile che ricercava l'espressione personale e l'articolazione visiva dal punto di vista di una donna.<sup>61</sup> Il sé femminile, a lungo assente dalla tradizione artistica e successivamente sussunto dalle ideologie sociopolitiche, ha raggiunto dagli anni Novanta delle tappe progressive, dalla ricerca personale di un mezzo di espressione fino alla ricerca individuale di pratiche soggettive dotate di potere femminile e valori artistici.

Nel 1994, ci fu la pubblicazione del manifesto femminista di Xu Hong 徐虹 (1957 -), *Zouchu shenyuan: Wo de nüxingzhuyi pipingguan* 走出深渊: 我的女性主义批评观 (Fuori dall'Abisso: La Mia Critica Femminista),<sup>62</sup> una dichiarazione di cambiamento di prospettiva che ha esposto e condannato le strutture patriarcali delle istituzioni artistiche e la retorica sessista ed egemonica che ha definito la loro formazione artistica e inquadrato la loro arte. Nella sua critica sosteneva che il linguaggio e le immagini fossero costruzioni degli interessi del genere dominante e che quindi, per far sentire la voce delle donne, le artiste avrebbero dovuto partecipare attivamente agli esperimenti di arte contemporanea, invitandole, dunque, ad esprimersi nei termini del linguaggio delle donne stesse.<sup>63</sup> In risposta all'introduzione e alla traduzione del femminismo globale in Cina, anche voci

---

<sup>60</sup> Da un'intervista di Monica Merlin a Yu Hong, 7 novembre 2013, pubblicata il 20 marzo 2018 e consultabile al link <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/yu-hong>

<sup>61</sup> CUI, Shuqin, *(En)gendering: Chinese Women's Art in the Making*, Duke University Press, 2020, pp. 7-8.

<sup>62</sup> Traduzione presente in WU, Hung. *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*. New York: Museum of Modern Art, 2010, pp. 193-194.

<sup>63</sup> CUI, Shuqin, *(En)gendering: Chinese Women's Art in the Making*, Duke University Press, 2020, pp. 6-7.

distinte dal campo della critica d'arte hanno affrontato le questioni dell'arte femminile o femminista in Cina. La critica d'arte Liao Wen 廖雯 (1961 -), ad esempio, vide nelle pratiche artistiche delle donne alcune differenze specifiche rispetto alla controparte maschile in termini di domande che scelgono, risposte che creano e media che utilizzano per l'espressione visiva e retorica.

Nel 1995 si tenne a Pechino la Quarta Conferenza Mondiale sulle Donne organizzata dalle Nazioni Unite, che offriva alle donne un forum visibile senza precedenti per sollevare questioni riguardo le loro vite e alle artiste per esporre le loro opere. Lo stesso anno fu molto importante per le mostre incentrate esclusivamente sull'arte femminile, come la *zhonghua nü huajia yaoqing zhan* 中華女畫家邀請展 (mostra su invito delle artiste cinesi) sponsorizzata dal Ministero della Cultura e dalla *zhonghua quanguo funü lianhehui* 中华全国妇女联合会, la Federazione cinese delle donne<sup>64</sup>, che ha affrontato in particolare il tema della glorificazione della vita e del desiderio di pace.<sup>65</sup>

Diverse artiste cinesi trovarono ispirazione nel movimento femminista occidentale e, nel 1998, Li Hong 李红, Cui Xiuwen 崔岫闻, Feng Jiali 奉家丽 e Yuan Yaomin 袁耀敏, fondarono a Pechino il laboratorio di pittura femminista *Sairen yishu gongzuoshi* 塞壬艺术工作室, dove esplorare le proprie esperienze, condizioni di vita e valori, sondando forme espressive alternative.<sup>66</sup> Esplosero così mostre di arte femminile in tutta la nazione, e nel Giugno 1998 la città di Bonn, in Germania, ospitò la mostra *Die Hälfte des Himmels: Chi nesische Künstlerinnen* (Metà del Cielo - Arte Femminile Cinese). Le donne non erano più silenziose, avevano rifiutato il ruolo di oggetto senza voce della pittura o della letteratura diventandone le sue creatrici. Era un'epoca, come descrive Jia Fangzhou, durante la quale le artiste si sono distinte non solo dalle loro controparti maschili ma anche dal lavoro delle artiste che le hanno precedute. Si può dire, quindi, che lo sviluppo dell'arte femminile cinese abbia coinciso con le trasformazioni sociali che accompagnarono le politiche di apertura della Cina.<sup>67</sup>

Le opere d'arte che riflettono sia la coscienza femminile che l'innovazione visiva sono molteplici, ad esempio, vale la pena ricordare la nostalgica installazione di Yin Xiuzhen 尹秀珍 (1963 -) (Figura 1) del 1998, che rivendicava la propria identità personale attraverso l'inserimento di

---

<sup>64</sup> Organizzazione nata nel 1949 e rinominata nel 1957, responsabile della promozione delle politiche governative sulle donne e della protezione dei loro diritti allo scopo di promuovere il loro status di benessere e coinvolgerle nella rivoluzione sociale, nonché complice dello slancio delle donne nella politica, dove si richiedeva rappresentanza come comunità unita.

<sup>65</sup> CUI, Shuqin, (*En*)gendering: *Chinese Women's Art in the Making*, Duke University Press, 2020, pp. 10-11.

<sup>66</sup> TAO, Yongbai, *Off the Margins: Twenty Years of Chinese Women's Art (1990-2010)*, Duke University Press, Febbraio 2020, p. 68.

<sup>67</sup> *Ibid.*, TAO, Yongbai.



foto di sé stessa in età diverse all'interno di scarpe di cotone fatte a mano, un'icona in tessuto del passato storico e sociale. Un'allusione, dunque, al viaggio della vita vissuto "passo dopo passo", nonché un riferimento alla memoria e all'esperienza passata.



Figura 1<sup>68</sup>

Yin Xiuzhen 尹秀珍 (1963 -),  
*Yin Xiuzhen*, 1998, scarpe di cotone, filo e fotografie a colori.

Ecco, quindi, che le vaste questioni tematiche incentrate sulla creazione artistica delle donne iniziarono a rafforzare ulteriormente la legittimità dell'arte femminile, e anche soggetti una volta nascosti come la gravidanza e la nudità poterono gradualmente occupare il centro della scena. La giustapposizione tra privato e pubblico aiutava ad estendere il sentimento personale alle preoccupazioni socioculturali. Gli esperimenti artistici delle donne iniziarono a coinvolgere non solo questioni controverse, ma anche media e materiali diversi, liberando l'arte femminile dalle norme convenzionali della pittura tradizionale e aprendo ampie possibilità nel campo della scultura, della fotografia, della performance e dell'installazione.<sup>69</sup>

In tutto ciò, i luoghi espositivi giocavano un ruolo fondamentale in quanto avevano il potere di promuovere o limitare l'arte femminile, guadagnandosi, in un certo senso, anche il potere di generare politiche di genere. Infatti, senza di essi non ci sarebbero stati spettatori per le opere delle artiste, né spazi di discussione adeguati. Lo spazio ricopre un ruolo fondamentale nel processo di "de-

<sup>68</sup> <https://www.mutualart.com/Artwork/Yin-Xiuzhen/DA3E59E324A36673>

<sup>69</sup> CUI, Shuqin, *(En)gendering: Chinese Women's Art in the Making*, Duke University Press, 2020, pp. 8-10.

genderizzazione” della pratica artistica e dell’esposizione delle opere d’arte, perché i luoghi che occupano temporaneamente le opere diventano anche spazi di genere, dove sia l’atto di mostrare che quello di vedere possono risultare spesso pieni di contraddizioni. Ad esempio, non ci sarebbe l’arte femminile se il soggetto rimanesse sempre subordinato a convenzioni artistiche radicate e ignorato dal grande pubblico.<sup>70</sup>

In termini di accesso allo spazio museale da parte delle artiste, la mostra considerata come migliore fu *Shiji nüxing* 世纪女性 (Donne del Secolo) curata da Jia Fangzhou 贾方舟 (1940 -) e aperta dal 3 all’8 Marzo 1998 al *zhongguo meishuguan* 中国美术馆, il Museo Nazionale di Arte Cinese.<sup>71</sup> *Donne del Secolo* introdusse il pubblico al concetto di arte femminile in una cornice storica e, più in generale, all’arte nella prospettiva di genere. Il curatore vide la mostra come un’opportunità per mostrare in retrospettiva il secolo di evoluzione dell’estetica dell’arte femminile. Quest’ultima è stata definita dallo stesso Fangzhou come un’opera che mette in evidenza caratteristiche e prospettiva femminili. La mostra venne utilizzata per dimostrare che le artiste non erano più un gruppo di donne senza una propria voce ma, al contrario, creatrici di arte femminile con le proprie peculiarità e risorse.<sup>72</sup> La mostra indicava, oltretutto, un ritorno alla femminilità come incarnazione del personale e del privato, senza tenere in considerazione, però, la sfera sociopolitica. Tenere una mostra in uno spazio autorizzato, inoltre, non garantiva comunque all’arte femminile lo status di arte visiva. Le concezioni mutevoli di donna e di femminista e la confusione sul significato di questi termini persistevano, poiché i curatori proponevano il rifiuto delle opposizioni binarie e la cancellazione delle dicotomie di genere. Dieci anni dopo, nel 2008, la mostra *jinxing shi nüxing* 进行时女性 (Donne in Progresso), curata da Tao Yongbai 陶咏白 (1937 -), invitava le artiste a passare da un sé inferiore ad uno superiore, portando l’arte da una mera autoespressione ad una dimensione più ampiamente storico-sociale. Yongbai ha infatti dichiarato che le dicotomie di genere limitano la libertà di espressione e che il genere, maschio o femmina, non comporta opposizioni binarie ma piuttosto una riconciliazione attraverso la loro interazione.<sup>73</sup>

Com’è stato possibile osservare precedentemente, il nazionale e il femminile nella Cina del XX secolo erano soggetti alla politica di genere quando le condizioni storiche imponevano

---

<sup>70</sup> CUI, Shuqin, *(En)gendering: Chinese Women’s Art in the Making*, Duke University Press, 2020, p.14.

<sup>71</sup> D’ora in poi abbreviato come NAMOC (National Art Museum Of China).

<sup>72</sup> JIA, Fangzhou, *Century and Women: Art Exhibition*. Beijing: Shijie huaren yishu chubanshe, 1998.

<sup>73</sup> TAO, Yongbai, CHEN Yifeng, *Catalogue introduction for the exhibit Ongoing Women*. Jiangxi: Jiangxi meishu chubanshe, 2008.

un'ideologia ufficiale dell'uguaglianza di genere piuttosto che della differenza, e in questo contesto l'arte femminile è rimasta viva, anche se mascherata da entità collettiva sotto forma di realismo socialista.<sup>74</sup> Con la fine del vecchio secolo e l'inizio del nuovo, invece, le artiste e le pratiche artistiche hanno dato un contributo significativo al canone dell'arte contemporanea, contribuendo ad inserire l'azione femminile nella storia dell'arte. Dagli anni Novanta, l'arte femminile è diventata una sorta di veicolo di transizione dalla marginalizzazione culturale fino al centro della scena, e rimase così fino agli anni Duemila, quando la tendenza degli artisti divenne invece quella di lavorare oltre le differenze di genere per perseguire valori comuni a tutta l'umanità. Le implicazioni culturali e i valori estetici per i quali l'arte femminile è nota da allora sono diventati parte integrante dello sviluppo dell'arte contemporanea, spostando l'arte femminile dai margini della produzione culturale al suo centro. Questa nuova fase nella ricerca dell'individualità femminile, sebbene sia stata avviata in modo acritico dalle artiste, presto è diventata una tendenza che a sua volta ha perpetuato pregiudizi e vincoli di genere. Le artiste sono scivolate lentamente nell'eccessiva indulgenza all'interno della sfera emotiva del sé, della coscienza, delle esperienze, delle vite e dei corpi delle donne. Con l'avvento del nuovo millennio, le artiste sono poi entrate in una nuova fase di concettualizzazione del proprio sesso, ovvero hanno tentato di entrare in uno stadio più ampio del sé, di partire dalla propria esperienza ma usarla per entrare in una comprensione sociale più ampia della storia, del tempo e dello spazio, elevando in questo modo la loro arte nel tentativo di renderla arte per tutta l'umanità. Dai loro studi sulla soggettività femminile, le artiste si sono rivolte ad esaminare l'umanità, la vita, l'ecologia, il rapporto tra uomo e natura. Nella loro ricerca di una natura umana più profonda, le artiste hanno rivelato lo spirito femminista dell'umanesimo e all'interno di questo spazio sono state in grado di creare un nuovo carattere estetico per la loro arte.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> ANDREWS, Julia F., *Women Artists in Twentieth-Century China: A Prehistory of the Contemporary*, 2020, Duke University Press, pp.19-58.

<sup>75</sup> TAO, Yongbai, *Off the Margins: Twenty Years of Chinese Women's Art (1990-2010)*, Duke University Press, Febbraio 2020, pp.69-70.

## CAPITOLO SECONDO

### Oltre la pelle

#### 2.1. Intimo e universale

Nel panorama contemporaneo, una confluenza di influenze e posizioni teoriche ha dato origine a nuovi femminismi specifici della Cina,<sup>76</sup> con anche giovani attiviste determinate che affrontano repressione e sorveglianze autoritarie. Un numero significativo di giovani artisti ha esplorato l'identità di genere nelle proprie opere, inclusi gli aspetti del genere non binario e le possibilità del post-umano.<sup>77</sup> Altri, come la ceramista Liu Xi 秋瑾 (1986 -), la cui forte posizione femminista è alla base della sua pratica scultorea a volte trasgressiva, hanno esaminato esplicitamente la sessualità femminile in modi che sarebbero stati impensabili in passato. Liu Xi rientra infatti in quel gruppo ristretto di artiste che utilizzano il proprio corpo, o quello di altre donne, per esplorare le soggettività femminili. Come visto in precedenza, il rapporto tra le artiste cinesi e il femminismo è ambivalente, sia per i ricordi del femminismo sponsorizzato dallo Stato, sia per la consapevolezza che le preoccupazioni delle donne in Cina siano diverse da quelle delle femministe occidentali. Spesso i tentativi di dialogo tra le due parti si sono risolti in incomprensioni reciproche e questo è sicuramente uno dei motivi principali per il quale solo poche artiste cinesi al giorno d'oggi si identificano apertamente con il femminismo, nonostante siano in molte a produrre lavori che esaminano aspetti dell'esperienza di genere o che in generale, per le loro peculiarità, si potrebbero definire femministi.

Il lavoro di Liu Xi esplora il genere e la sessualità in maniera molto coraggiosa e schietta, esaminando le storie femminili nascoste e il rapporto tra l'individuo e la società. *Women de shen hen liaobuqi* 我们的神很了不起 (*Our God is Great*) (figura 2), ad esempio, è un lavoro che sfida le convenzioni della produzione di porcellana combinando materiali e metodi di esposizione non usuali, rivelando un virtuosismo tecnico dell'artista ma anche la volontà di perpetrare attraverso la sua arte

---

<sup>76</sup> GUEST, Luise, *How Women Artists are Navigating China's Complex Feminist Landscape*, NuVoices Magazine, Luglio 2020.

<sup>77</sup> Fa riferimento ad opere che si identificano in una procedura ricostruttiva del corpo, alterato nella sua identità biologica, che ha come fine la formulazione di un nuovo corpo, personalità e psicologia, particolarmente attraverso l'utilizzo della tecnologia.

idee di un certo spessore.<sup>78</sup>L'installazione consiste in 52 vulve di porcellana colorate con inchiostro nero dopo la cottura. Le intricate pieghe labiali, tutte diverse tra loro, rivelano la varietà e la bellezza dell'anatomia femminile. Si tratta di un'opera altamente sensuale, dove le trame in rilievo e le tracce lasciate dalle dita dell'artista mentre modella ogni forma diventano una metafora del tocco erotico.



Figura 2<sup>79</sup>

Liu Xi 秋瑾 (1986 -)

我们的神很了不起 *Our God is Great*

Porcellana e inchiostro nero, 52 pezzi di  
dimensione variabile, 2018-2019

White Rabbit Contemporary Chinese  
Art Collection.

Liu Xi usa la sensuale malleabilità e la fragilità intrinseca della ceramica per esplorare le profonde cicatrici psicologiche derivanti dalla sua infanzia e per trasmettere idee su come il genere, ancora oggi, operi per sostenere gli squilibri di potere in Cina. Lei stessa afferma di essere nata in un contesto ancora profondamente influenzato dal confucianesimo, dove parte di quell'influenza sfociava in dinamiche di disparità tra maschi e femmine all'interno delle strutture di potere. La famiglia le ha da sempre inculcato l'idea dell'inferiorità delle donne, al punto che la nonna avrebbe voluto darla via alla nascita per dare alla madre un'altra possibilità di avere un figlio maschio.<sup>80</sup> La disuguaglianza ha rallentato notevolmente la sua crescita individuale, facendola sentire di poco valore. Il suo lavoro è quindi, in un certo senso, una catarsi: Quando Liu Xi è finalmente riuscita ad iniziare a lavorare contro quelle idee obsolete è iniziato il suo viaggio alla scoperta di sé stessa, dove l'arte

---

<sup>78</sup> GUEST, Luise, *Liu Xi's Paradox*, 燃点 Ran Dian, Giugno 2020, [https://www.randian-online.com/np\\_feature/liu-xis-paradox/](https://www.randian-online.com/np_feature/liu-xis-paradox/).

<sup>79</sup> <https://explore.dangrove.org/objects/3276>

<sup>80</sup> GUEST, Luise, *Liu Xi's Paradox*, 燃点 Ran Dian, Giugno 2020, dallo stralcio di un'intervista tra Luise Guest e Liu Xi, Aprile 2020, [https://www.randian-online.com/np\\_feature/liu-xis-paradox/](https://www.randian-online.com/np_feature/liu-xis-paradox/).

della ceramica le ha regalato la libertà di espressione che da sempre ricercava.<sup>81</sup> La porcellana è fragile ma resiste anche per migliaia di anni, una metafora adatta per la sua forza e resilienza e per quella di tutte le donne.

Le artiste hanno spesso deliberatamente sfidato i tabù della società con immagini relative ai genitali femminili, alle mestruazioni o al parto. La sessualità femminile, col tempo, è diventata una preoccupazione centrale, spesso espressa attraverso l'utilizzo di fiori e piante, sia come mezzo che come materiale, per suggerire un'allegoria attraverso la quale l'esperienza intima del ciclo mestruale, del dolore, dello stesso ciclo di vita e morte poteva trovare un'espressione visuale.<sup>82</sup> Si pensi ad esempio alla serie fotografica *Shier yue hua* 十二月花 *Dodici Mesi Floreali* (figura 3) di Chen Lingyang 陈羚羊 (1975 -), che registra il ciclo mestruale dell'artista nel corso di un anno. I suoi genitali sanguinanti si riflettono in specchi antichi, accompagnati dal fiore che tradizionalmente rappresenta quel mese. La rappresentazione del corpo nudo contraddistingue la pratica di Chen Lingyang, che, fotografando i propri genitali, esplora un argomento ancora nascosto e segreto, e sfida in maniera volutamente provocatoria i tabù cinesi contro la nudità e lo stigma culturale di disgusto nei confronti del sangue mestruale.<sup>83</sup>



Figura 3<sup>84</sup>

Chen Lingyang 陈羚羊 (1975 -)

十二月花之四月牡 *Dodici Mesi Floreali* – Aprile: Peonia,

Stampa cromogenica a colori, 59x46 cm, 1999-2000

White Rabbit Contemporary Art Collection

---

<sup>81</sup> GUEST, Luise, *How Women Artists are Navigating China's Complex Feminist Landscape*, NuVoices Magazine, Luglio 2020.

<sup>82</sup> CUI, Shuqin, *(En)gendering: Chinese Women's Art in the Making*, Duke University Press, 2020, pp. 8-10.

<sup>83</sup> GUEST, Luise, *Half The Sky: Conversations with Women Artists in China*, Sydney: Piper Press, 2016.

<sup>84</sup> <https://explore.dangrove.org/objects/265>

Dong Yuan 董媛 (1984 -), invece, è concentrata sul passato e sulle relazioni familiari. I soggetti che di solito rappresenta sono cose che non esistono più, spazzate via dalla demolizione e ricostruzione continua che ha trasformato la Cina contemporanea.<sup>85</sup> Un'installazione di oltre cinquecento dipinti separati mappa i suoi ricordi del luogo in cui ha trovato felicità e conforto durante l'infanzia. *Grandmother's House* (figura 4) rivela infatti il ricco immaginario di ricordi e fantasia che si cela sotto la quotidianità. Quando ha saputo che il luogo dei suoi ricordi più felici, la casa di sua nonna nella campagna vicino a Dalian 大连, stava per essere demolita, ha deciso di ricrearla in pittura, una stanza alla volta, in un progetto durato due anni che aveva l'intento di fissare quelle immagini nella memoria. Ognuna delle 583 tele rivela amorevolmente un ricordo d'infanzia reso nei minimi dettagli. In questo omaggio ad un'amata matriarca, Dong Yuan registra uno stile di vita che ora appare fragile ed effimero. In una società dove il cambiamento è l'unica certezza, alcune artiste tendono infatti a guardare alla propria famiglia e a tornare indietro con la memoria, utilizzando i propri ricordi per riflettere sulla propria storia personale alla ricerca di un significato e di un'identità a cui aggrapparsi.<sup>86</sup> Le opere di Dong Yuan riflettono quindi sulla bellezza del quotidiano e del familiare, e spesso suggeriscono una connessione col lavoro domestico delle donne.



Figura 4<sup>87</sup>  
 Dong Yuan 董媛 (1984 -)  
 Grandmother's House, 2018-2019  
 Colori ad olio e acrilico su tela, installazione di 583 tele  
 1045x550x260 cm  
 White Rabbit Contemporary Chinese Art Collection

<sup>85</sup> GUEST, Luise, *In Grandmother's House*, 燃点 Ran dian, Marzo 2013. [https://www.randian-online.com/np\\_feature/in-grandmothers-house/](https://www.randian-online.com/np_feature/in-grandmothers-house/)

<sup>86</sup> *Ibid.* GUEST, Luise.

<sup>87</sup> <https://explore.dangrove.org/objects/3026>

Bu Hua 卜桦 (1973 -) è un'altra pittrice e tipografa, pioniera dell'animazione digitale. Come Dong Yuan, nelle sue opere si riferisce preferibilmente ai suoi ricordi d'infanzia. La sua nostalgia per tempi più innocenti è mista ad una sorta di presagio o presentimento. Bu Hua ha creato un personaggio, una giovane studentessa esuberante, una sorta di coraggioso alter ego. Indossando la sua uniforme scolastica e il fazzoletto rosso dei Giovani Pionieri,<sup>88</sup> questa *xiao nühai* 小女孩 (figura 5), coraggiosa e provocatoria, combatte i mostri in paesaggi fantastici pieni di bestie reali e immaginarie, uccelli giganti, rettili e insetti. Gli orizzonti distopici della città descritti nelle sue opere, a metà tra il post-apocalittico e l'onirico, sono dominati da riferimenti all'industrializzazione cinese, con fabbriche, infrastrutture ed ogni sorta di macchina, e spesso contornati da nuvole arricciate e fogliame. Sono i continui fallimenti ambientali della Cina a preoccupare maggiormente l'artista, che contrappone intenzionalmente un'estetica gradevole e riferimenti alla bellezza dei giardini cinesi a simboli di degrado sociale e catastrofe imminente. Bu Hua suggerisce che le donne e le ragazze abbiano il potere di combattere i demoni contemporanei.<sup>89</sup> Le opere di Bu Hua fondono diversi generi e stili, dalle stampe xilografiche giapponesi, ai cartoni animati anni Ottanta, fino all'arte popolare cinese, riuscendo a creare un linguaggio visivo originale, dove passato, presente e futuro si scontrano nelle avventure immaginarie di questa ragazzina, che funge quindi da mezzo attraverso il quale vedere la follia del mondo contemporaneo.



Figura 5<sup>90</sup>

Bu Hua 卜桦 (1973-)

Beijing Babe Loves Freedom NO.1, 2008

Stampa a getto d'inchiostro con pigmenti, diametro 100 cm

White Rabbit Contemporary Chinese Art Collection

<sup>88</sup> *Zhongguo shaonian xianfengdui* 中国少年先锋队, gruppo di bambini dai 6 ai 14 anni subordinato alla Lega della Gioventù Comunista, la principale organizzazione politica giovanile della Repubblica Popolare Cinese.

<sup>89</sup> GUEST, Luise, *How Women Artists are Navigating China's Complex Feminist Landscape*, NuVoices Magazine, Luglio 2020.

<sup>90</sup> <https://explore.dangrove.org/objects/307>



Queste opere, allo stesso tempo universali e personali, operano un processo trasformativo della memoria per comunicare la sensazione che il senso della vita sia spesso fragile ed effimero.

D'altronde, in una società come quella cinese che emerge dal collettivismo, non sorprende che molte artiste provino a districarsi nel difficile terreno dell'arte femminista esplorando la dissonanza tra il sé privato e pubblico. Yu Hong 喻红 (1966 -), ad esempio, oscilla tra opere che esplorano questioni sociali e dipinti incentrati su sé stessa e sulla sua famiglia. Esamina l'esperienza dell'individuo in una società cinese in continua trasformazione, dove la sua stessa vita, insieme alla sua famiglia e alle sue amiche, costituiscono il fulcro del suo lavoro. La velocità di sviluppo della Cina, infatti, insieme alla mancanza di risorse, rende molto difficile per alcune persone migliorare la propria vita, costringendole quindi ad affrontare la crudeltà di questo mondo.<sup>91</sup> L'artista si concentra infatti nella rappresentazione di sentimenti quali solitudine e depressione, proprio perché la pressione sociale dovuta dal ritmo frenetico imposto dalla società capitalista nella produzione e accumulo di beni materiali, nonché nella performatività, costringe le persone a subire situazioni di stress costante che molto spesso portano a sofferenze ben più profonde.

*Muji chengzhang* 目击成长 (*Testimone della Crescita*) è uno dei progetti in corso più lunghi dell'artista, che ha iniziato la serie nel 1999 e continua ad aggiungervi opere ogni anno. La serie documenta spaccati di vita dell'artista per ogni anno a partire dalla sua nascita nel 1966, che vengono poi giustapposti con importanti eventi politico-sociali, anch'essi emblematici di quel dato anno, rappresentati sotto forma di foto di notizie o di articoli di giornale. Dopo la nascita di sua figlia Liu Wa 刘娃, l'artista ha iniziato ad aggiungere ad ogni set un secondo dipinto raffigurante una scena di vita di sua figlia. Le opere, quindi, fungono da diario personale, oltre che da documentazione storica. Il fatto di collegare sé stessa agli eventi del mondo è un modo per osservare la sua stessa vita con occhio critico, in quanto la giustapposizione di eventi sociali e politici con eventi personali crea una tensione che evidenzia la disparità tra gli eventi interni, a lei vicini, ed esterni.<sup>92</sup>

In una parte dell'installazione relativa all'anno 2001 è possibile osservare un trittico (Figura 6) che comprende una fotografia dell'undici settembre<sup>93</sup> pubblicata sulla cover di una rivista cinese, un dipinto di Yu Hong coi suoi compagni di classe all'interno della loro vecchia aula di scuola e

---

<sup>91</sup> Da un'intervista di Monica Merlin a Yu Hong, 7 novembre 2013, pubblicata il 20 marzo 2018 e consultabile al link <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/yu-hong>

<sup>92</sup> GUEST, Luise, *How Women Artists are Navigating China's Complex Feminist Landscape*, NuVoices Magazine, Luglio 2020.

<sup>93</sup> Si fa riferimento agli attentati terroristici dell'11 settembre 2001 a New York, negli Stati Uniti.

infine un secondo dipinto raffigurante la figlia, che iniziò la scuola primaria proprio quel giorno, mentre è con un amico di infanzia e indossa la sua uniforme scolastica. Si può dire che *Testimone della Crescita*, pieno di allegorie sulla vita e sulla condizione umana, sia per Yu Hong un modo per evidenziare quello che per lei è il significato della vita.



Figura 6<sup>94</sup>

Yu Hong 喻红 (1966 -)

目击成长 *Testimone della Crescita* (1999 -)

Stampa della copertina di 生活周刊星条旗落下<sup>95</sup>, Yu Hong nel 2001 a 35 anni nella sua vecchia classe, Liu Wa a 7 anni va a scuola, acrilico su tela e stampe montate su alluminio, 39x108 cm, Faurschou Foundation, New York.

*Banbai* 半百, *Half Hundred Mirrors* (figura 7), è un'altra opera dell'artista, che riflette invece sulla vita dal punto di vista del compimento dei cinquant'anni. Yu Hong, al raggiungimento di questo traguardo, ha deciso infatti di riversare tutta la sua comprensione della natura umana nella sua arte e di esporla alla mostra *The World of Saha*, curata da Jerome Sans, al *Long Museum West Bund* di Shanghai. Il titolo della mostra fa riferimento al nostro mondo, in preda a molteplici sofferenze. Infatti in cinese, il termine *suopo shijie* 娑婆世界 (per l'appunto, *The World of Saha*), viene utilizzato in diversi testi buddhisti, in particolare nel *fahuajing* 法华经 (Sutra del Loto), per descrivere il mondo attuale in cui gli esseri umani risiedono come una terra impura, contaminata da illusioni e sofferenza. *Half Hundred Mirrors*, che in cinese è un modo per dire "cinquant'anni", mostra la nascita e la crescita di una ragazza e contemporaneamente quella di un gruppo di ragazzi, dall'infanzia fino alla maturità, a rappresentare lo sviluppo e i cambiamenti della società cinese.<sup>96</sup> I dipinti sono esposti in realtà virtuale, ed è come se spostando il lavoro in un'altra dimensione fossero le pennellate a dare

<sup>94</sup> <https://www.trueart.com/>

<sup>95</sup> *Shenghuo zhoukan - xingtiaoqi luoxia* (Settimanale "Vita" – Cade la bandiera a stelle e strisce).

<sup>96</sup> Yu Hong, *The World of Saha*, <http://www.thelongmuseum.org/en/exhibition-369/1182.html>

una realtà fisica al mondo digitale e a creare uno scambio tra il materiale digitale e quello reale dell'opera.



Figura 7<sup>97</sup>  
Yu Hong 喻红 (1966 -)  
半百 No.9, 2018  
acrilico su tela, 120x100 cm  
Long Museum West Bund, Shanghai

I soggetti femminili hanno dominato il lavoro di Yu Hong. La serie *TA 她* (LEI) raccoglie dipinti di donne nel loro quotidiano, nel posto in cui vivono o al lavoro. Questi dipinti mettono in luce ciò che può essere “estratto” da ogni soggetto, ed evidenziano il ruolo della donna contemporanea nella società cinese.<sup>98</sup> L’attenzione è posta sulle diverse situazioni che una donna può vivere in Cina. Vengono ritratte donne di diversa identità, ceto sociale, ambiente di vita e *background* culturale. Attraverso il metodo del ritratto, l’artista riesce a cogliere lo spirito dei soggetti e ad assumere una visione mirata del loro modo di vivere e le tracce che questo lascia su di loro. Le protagoniste della serie esistono quindi in mondi che sono creati dalle loro stesse vite. L’ambiente, l’epoca e gli eventi si riflettono nelle loro vite individuali, rispettando il significato delle loro esistenze e le intuizioni che acquisiscono attraverso l’esperienza quotidiana, anche nel contesto più umile. Uno dei dipinti più famosi della serie è *TA – fandan laoban zhang yanchun 她 – 饭店老板张艳春* (LEI – Proprietaria di un ristorante Zhang Yanchun) (figura 8) che cattura l’attitudine e lo stile di vita di una donna proprietaria di un ristorante.

---

<sup>97</sup> <http://www.westbund.com/>

<sup>98</sup> GUEST, Luise, *How Women Artists are Navigating China's Complex Feminist Landscape*, NuVoices Magazine, Luglio 2020.



Figura 8<sup>99</sup>

Yu Hong 喻红 (1966 -)

她—饭店老板张艳春, 2003

Acrilico su tela 150x300 cm e stampa montata  
su alluminio

Collezione privata

La prospettiva di Yu Hong sul femminismo è interessante, poiché riconosce il fatto che in Cina etichettare qualcosa con dei suffissi che ne rimarcano un'ideologia sia una cosa piuttosto seria, dal momento che sottintende dei principi seri per i quali una persona sarebbe addirittura disposta a sacrificare la vita.<sup>100</sup> Può essere questo il motivo per il quale molte artiste sono ancora reticenti riguardo il definirsi come femministe, tuttavia è pensiero comune il fatto di riconoscere il femminismo come parte della propria vita e vederlo come una prospettiva attraverso cui guardare il mondo.

## 2.2 Cambia la narrazione – artiste contro il patriarcato

Con l'evoluzione dei paradigmi della società e lo scambio costante di idee e contaminazioni intellettuali a livello transnazionale dovute soprattutto allo sviluppo dell'era digitale, è comune ritrovare anche nell'arte contemporanea cinese degli spunti interessanti riguardo un approccio

---

<sup>99</sup> <http://www.artnet.com/>

<sup>100</sup> Da un'intervista di Monica Merlin a Yu Hong, 7 novembre 2013, pubblicata il 20 marzo 2018 e consultabile al link <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/you-hong>

femminista dell'arte e del modo in cui questa si interfaccia alla società odierna. Con queste premesse, si intende introdurre un recente progetto molto interessante, denominato *Tutouge nü* 秃頭戈女, *Bald Girls*.<sup>101</sup> Questo nasce nel 2012 come mostra collettiva di opere di Xiao Lu 肖鲁 (1962 -), Li Xinmo 李心沫 (1976 -) e Lan Jing 蓝镜 (1970 -), meglio conosciuta come Jiny Lan. La mostra, tenutasi a Pechino il 3 Marzo 2012 presso *l'Iberia Center for Contemporary Art*, si è distinta da altre mostre di artiste cinesi per la posizione molto forte e chiara a favore dei diritti delle donne, che ha causato controversie e discussioni che di rimando hanno prodotto un ampio impatto.

Al fine di cambiare la realtà sociale della discriminazione sessuale in Cina, *Bald Girls* si è posta come piattaforma per la diffusione del pensiero femminista attraverso l'arte e continua ad impegnarsi nell'introduzione e nella ricerca dello stadio più recente o avanzato nello sviluppo della teoria femminista. In collaborazione con *Taikang Soace* e il *Goethe Institut* tedesco di Pechino promuove anche l'arte femminista d'avanguardia cinese a livello internazionale e, allo stesso tempo, introduce in Cina artisti femministi influenti a livello internazionale. Da una mostra, quindi, è diventato a tutti gli effetti un progetto per la promozione dello sviluppo dell'arte femminista all'avanguardia. Inoltre, attraverso il proprio sito web e l'omonima rivista, funge da canale di diffusione per la voce delle artiste in Cina. *Bald Girls* confida nel potere dell'arte di intervenire nella società e nella cultura e sostiene la qualità dell'avanguardia, il carattere attivo, la presenza, la spiritualità e l'indipendenza dell'arte femminista, le cui idee sono le "armi", e il "campo di battaglia" sono la politica e la cultura.<sup>102</sup>

Anche Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967 - 2018) è stata una delle pochissime artiste cinesi ad allinearsi apertamente con un punto di vista femminista. Ha fondato insieme ad altre artiste<sup>103</sup> il *Sairen Gongzuo Shi* 塞人工作室, uno studio artistico indipendente che riprende il nome dalle sirene, le creature mitologiche il cui canto attirava i marinai fino a condurli alla morte. Il riferimento alle sirene è già di per sé un'anticipazione del contenuto delle opere delle quattro artiste, tipicamente incentrate sulle figure femminili, spesso proprio in contrapposizione agli ideali della società maschilista cinese.<sup>104</sup> Nelle opere di Cui Xiuwen è possibile osservare un tentativo di sfidare l'autorità

---

<sup>101</sup> <http://www.bald-girls.net/>

<sup>102</sup> <http://www.bald-girls.net/>

<sup>103</sup> Feng Jiali 奉家丽, Li Hong 李虹 e Yuan Yaomin 袁耀敏.

<sup>104</sup> LIU Huanhuan, *Nuxing zhuyi shiyexing zhong de 'Sairen yishu gongzuo shi' yanjiu* 女性主义视野中的《塞壬艺术工作室》研究 (Uno studio del "Siren Art Studio" da una prospettiva femminista), Nanchino: Nanjing Arts Institute, 2018, p. 8.

maschile<sup>105</sup>, rivelando una soggettività intimamente femminile e per mezzo dello scardinamento di quell'idea fin troppo radicata per la quale le donne erano solamente un mezzo per il piacere dell'uomo,<sup>106</sup> tipicamente rappresentata dai “dipinti di belle donne”<sup>107</sup> che fin dal XVIII secolo idealizzavano le figure femminili per il voyeurismo maschile.

Nella sua produzione artistica, Cui Xiuwen si è soffermata prima di tutto su dipinti che avevano come soggetto uomini nudi, proprio nel tentativo di rovesciare i ruoli e porre la figura maschile dalla parte di colui che viene osservato, e la donna dal lato dello spettatore.<sup>108</sup> In questo modo, ponendosi dal lato che tipicamente apparteneva agli uomini, poteva dimostrare che anche le donne possono fare ciò che fanno gli uomini e occupare i posti che nella società appartengono generalmente loro di *default*, ribaltando una dinamica tipicamente patriarcale ed esortando le donne a fare altrettanto, in un moto di ribellione nei confronti della società patriarcale e al giogo della tradizione che le vede sottomesse.<sup>109</sup> Alcune opere del suo primo periodo, quando si dedicava alla pittura, ritraggono uomini in situazioni di sofferenza, come a voler rovesciare anche la credenza secondo la quale ci siano differenze tra uomini e donne che vedono queste ultime sottomesse al sesso maschile perché più deboli e che giustificano il fatto che gli uomini siano sempre in una situazione di potere superiore.<sup>110</sup>

*Xishoujian* 洗手间 *Ladies Room* (figura 9), è uno dei lavori più celebri di Cui Xiuwen. Si tratta di un video girato con una telecamera nascosta nei bagni di una discoteca di Pechino, che documenta le attività mondane e le conversazioni delle prostitute. Il nastro ha rivelato donne in momenti privati, mentre si sistemano il trucco o si preparano psicologicamente alla serata, finalmente lontane dallo sguardo oggettivante dei loro clienti.<sup>111</sup> L'immagine si concentra su un'area limitata

---

<sup>105</sup> BLANCHARD, Lara, *Defining a Female Subjectivity: Gendered Gazes and Feminist Reinterpretations in the Art of Cui Xiuwen and Yu Hong*, *Positions*, vol. 28, no. 1, 2020, p. 178.

<sup>106</sup> BARLOW, Tani, *The Question of Women in Chinese Feminism*, Durham: Duke University Press, 2004, pp. 313 – 314.

<sup>107</sup> *Meirenhua* 美人画.

<sup>108</sup> LIANG Rong 梁容, *Cui Xiuwen yishu tuxiang fuhao yanjiu* 崔岫闻艺术图像符号研究 *Studio sui Simboli dell'Immagine Artistica di Cui Xiuwen*, Università di Chongqing, 2012, p. 11.

<sup>109</sup> LI Jiaqi 李家琪, *Zi xing zhi yu – Cui Xiuwen yishu tezhen yu linian yanjiu* 自性之语 – 崔岫闻艺术特征与理念研究 *A parole proprie – Uno Studio delle Caratteristiche Artistiche e della Filosofia di Cui Xiuwen*, Wuhan, 2017, p. 10.

<sup>110</sup> LIANG Rong 梁容, *Cui Xiuwen yishu tuxiang fuhao yanjiu* 崔岫闻艺术图像符号研究 *Studio sui Simboli dell'Immagine Artistica di Cui Xiuwen*, Università di Chongqing, 2012, p. 28.

<sup>111</sup> GUEST, Luise, *How Women Artists are Navigating China's Complex Feminist Landscape*, *NuVoices Magazine*, Luglio 2020.

dello specchio del bagno, davanti al quale si vedono le giovani donne fermarsi. Sebbene spesso si tenda ad indicare *Ladies Room* come una critica sociale alla prostituzione nella Cina contemporanea, il vero interesse di Cui Xiuwen stava piuttosto nel rappresentare uno spazio sociale che è contemporaneamente sia pubblico che privato, e che appartiene solo alle donne.<sup>112</sup> Questo lavoro può considerarsi fortemente autobiografico, poiché non solo evoca la memoria, ma anche le stesse speranze, sogni e paure dell'autrice. Xiuwen si interessa del rapporto tra società esterna e interiorità delle donne, ovvero il rapporto tra spazio pubblico e comportamento privato femminile, e il ruolo, allo stesso tempo, di potere e di dominio dello Stato.<sup>113</sup>



Figura 9<sup>114</sup>

Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967 - 2018)

*Ladies Room*, 2000 (dettagli)

Video, 6 minuti

Eli Klein Gallery

Lavori successivi come la serie *Un Giorno nel 2004* (figura 10) presentano modelli a rappresentazione dell'artista stessa. A volte contusi o visibilmente feriti, spesso dormienti o sonnambuli, i corpi vulnerabili delle giovani donne, ignari degli sguardi esterni, sono collocati

<sup>112</sup> GROSENICH Uta, SCHUBBE Caspar H. (a cura di), *Zhongguo dangdai yishu* 中国当代艺术 – *China Art Book – Chinese Art – Now*, Merrel Pub Ltd, Novembre 2009, p.75.

<sup>113</sup> *Ivi*, p.78

<sup>114</sup> <https://ocula.com/art-galleries/eli-klein-gallery/artworks/cui-xiuwen/ladies-room/> Video intero consultabile presso [https://www.youtube.com/watch?v=q3u9BRw6d7Y&ab\\_channel=EliKleinGallery](https://www.youtube.com/watch?v=q3u9BRw6d7Y&ab_channel=EliKleinGallery)

all'interno dell'imponente architettura della *zijingcheng* 紫禁城, la Città Proibita<sup>115</sup>, a rappresentare l'autorità dello Stato patriarcale. Le allegorie di Cui Xiuwen giustappongono un senso claustrofobico di implacabili strutture di potere di genere con ricordi d'infanzia traumatici.



Figura 10<sup>116</sup>

Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967 - 2018)

*Un Giorno nel 2004* n.3, 2004

Stampa cromogenica 88x61x5  
cm ogni pannello

Per tutte le artiste del *Sairen Art Studio* si può dire che la teoria femminista occidentale e le riflessioni sullo *status* delle donne in Cina abbiano esercitato la maggiore influenza su quella che è la loro produzione artistica, tuttavia, nel panorama contemporaneo, il primo riferimento che viene in mente parlando di arte femminista è certamente il momento in cui Xiao Lu 肖鲁 (1962 -) decise di sparare due colpi di pistola all'interno della sua installazione *Duihua* 对话 (figura 11) nel contesto della mostra *China/Avant-Garde* del 1989 a Pechino.

---

<sup>115</sup> Palazzo imperiale delle dinastie Ming 明朝 (1368 – 1644) e Qing 清朝 (1644 – 1912), si compone di 980 edifici per un totale di 720000 metri quadri. È stata costruita nel XV secolo ed è situata nel centro di Pechino.

<sup>116</sup> <https://www.outletofart.com/>





Figura 11<sup>117</sup>

Xiao Lu 肖鲁 (1962 -)

对话 Dialogo, 1989

Installazione

(Foto di Bingyi Huang, stampa cromogenica, 2006)

Museum Of Modern Art

L'installazione di Xiao Lu consisteva in due cabine telefoniche, entrambe con una fotografia a grandezza naturale in bianco e nero, la prima di un uomo e l'altra di una donna, intenti a telefonare dando le spalle allo spettatore. Un telefono era infine posto su un piedistallo davanti ad uno specchio, a collegare le due figure.<sup>118</sup>Lo sparo, indirizzato allo specchio, e quindi al riflesso della stessa Xiao Lu, valse la chiusura della mostra e costò all'artista un breve periodo di reclusione, tuttavia la elevò ad eroina giovanile, presumibilmente per la vicinanza con gli eventi di Piazza Tian'anmen<sup>119</sup>, che ebbero luogo pochi mesi dopo.<sup>120</sup>Il gesto di Xiao Lu, dipinto dai media come un mero atto di ribellione verso le pratiche artistiche convenzionali, nascondeva più probabilmente la risposta dell'artista ad un'aggressione sessuale subita da bambina e alla frustrazione di non riuscire a dialogare con gli uomini, un tentativo, quindi, di liberarsi di un dolore nascosto e portato dentro a lungo.<sup>121</sup>L'artista tuttavia non si espose a riguardo per via della sua relazione dell'epoca. Infatti, il suo compagno le fece da portavoce con il risultato di rendere controversa la paternità dell'opera, e

<sup>117</sup> <https://www.moma.org/audio/playlist/290/3759>

<sup>118</sup> GOODMAN, Jonathan, *Xiao Lu: the confluence of Life and Art*, *Yishu: journal of contemporary Chinese art*, vol. 8, no. 2, 2009, p. 25.

<sup>119</sup> La protesta di piazza Tian'anmen, culminata nel cosiddetto massacro di piazza Tian'anmen, ebbe luogo dal 15 aprile al 4 giugno 1989, pochi mesi dopo lo sparo di Xiao Lu. All'epoca gli studenti volevano un dialogo col governo, e Dialogo è anche il titolo dell'installazione di Xiao Lu, suggerendo un legame tra i due eventi, come se lo sparo dell'artista fosse stato il primo sparo di piazza Tian'anmen, caricandolo ancora più di potenza.

<sup>120</sup> GOODMAN, Jonathan, *Xiao Lu: the confluence of Life and Art*, *Yishu: journal of contemporary Chinese art*, vol. 8, no. 2, 2009, p. 27.

<sup>121</sup> CUI, Shuqin, *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*, University of Hawaii Press, Ottobre 2015, p. 113.

lei, presumibilmente per preservare il loro rapporto, rimase in silenzio.<sup>122</sup> Quindici anni dopo, tuttavia, dopo la fine della loro relazione, Xiao Lu ruppe finalmente il silenzio con un'altra performance denominata *Quindici Spari dal 1989 al 2003* (figura 12), che lascia intendere la connessione con *Dialogo*, non solo per la simbologia che contiene, quanto per il senso di liberazione nei confronti di una relazione abusiva.



Figura 12<sup>123</sup>

Xiao Lu 肖鲁 (1962 -)

15 枪 .....从 1989 到 2003 Quindici Spari dal 1989 al 2003,

Performance, 2003

Fotografie stampate nel 2008 in bianco e nero (totale 15 fotografie),  
100x45x30 cm

L'installazione, replica di quella del 1989, si trova presso la Taikang  
Life Insurance Company in Cina

Il lavoro di ciascuno di questi artisti emerge da significative esperienze di vita, come complesse strutture di potere familiare, ricordi d'infanzia, sessualità, fertilità, nascita, maternità, amicizia femminile, ma anche dalle loro estenuanti interazioni con un mondo artistico ancora patriarcale. Rivelano storie nascoste e parlano a soggettività femminili. Attraverso una lente di genere, il loro lavoro può essere chiaramente inteso come sostenuto da un'intenzione femminista, esplicitamente rivendicata o meno.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> CUI, Shuqin, *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*, University of Hawaii Press, Ottobre 2015, p. 207.

<sup>123</sup> <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/188.2019.a-o/>

<sup>124</sup> GUEST, Luise, *How Women Artists are Navigating China's Complex Feminist Landscape*, NuVoices Magazine, Luglio 2020.

### 2.3. De-genderizzare l'arte: Xiang Jing, la coscienza femminile e la natura umana

Il processo di de-genderizzazione attraverso la produzione artistica avviene quando le artiste riescono, attraverso le loro opere, a superare i confini imposti dalle norme di genere per guardare oltre le differenze sessuali. In questo modo possono smantellare le dicotomie e così facendo spaziare fra tradizionale e moderno, locale e globale. Anche l'utilizzo di diversi media, come la scultura o la videoarte, incoraggia in un certo senso il superamento di parametri binari, poiché può simboleggiare l'abbandono di pratiche tradizionali cariche di significati oppressivi e svilenti nei confronti delle donne. In questo senso l'utilizzo di media diversi può fungere da espediente per il superamento delle barriere psicologiche poste dalla visione tradizionale che vedeva le donne come inferiori. Inoltre, può portarle ad affrontare il tema della propria identità e dell'affermazione come donne nel panorama contemporaneo, nonostante il conflitto interiore di alcune, che oramai abituate ad autoidentificarsi in un mondo patriarcale rimangono incerte se voler partecipare al mondo esterno o sfuggirgli.<sup>125</sup>

La politica di riforma e apertura di Deng Xiaoping<sup>126</sup> 邓小平 (1904 – 1997) lanciata nel 1978 aveva infatti accompagnato una necessità di auto espressione che risvegliò una coscienza femminile in contrasto col voyeurismo maschile. Gli spari di Xiao Lu nel 1989, all'interno di una società patriarcale che intrappolava le donne in rigidi stereotipi di genere, avevano sortito l'effetto di creare una breccia, finalmente, nella quale potersi inserire per provare a sovvertire il pensiero tradizionale.<sup>127</sup> Successivamente, le artiste, partendo da una nuova concettualizzazione di sé hanno tentato di connettere la propria esperienza a quella globale, provando a trasformare la loro arte da personale ad arte per tutta l'umanità. In questo senso, nel nuovo millennio, questa nuova visione condivisa si è inserita perfettamente nell'ecosistema mondiale, facendo sì che le artiste non si sentissero più solamente di dover perseguire la mera espressione di sé ma piuttosto che sentissero,

---

<sup>125</sup> TAO, Yongbai, *Off the Margins: Twenty Years of Chinese Women's Art (1990-2010)*, Duke University Press, Febbraio 2020, p. 69.

<sup>126</sup> Presidente della Repubblica Popolare Cinese dal 1978 al 1992.

<sup>127</sup> TALIESIN Thomas, *Context, Challenge, Conversion: Chinese Feminism via Contemporary Art*, Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art, vol. 14, no. 5, 2015, p. 31.

grazie ad un certo tipo di apertura mentale e di sensibilità, di poter trascendere le differenze sessuali per promuovere un modo più inclusivo di pensare alla società.<sup>128</sup>

Attraverso la propria indagine sulle relazioni tra individuo e società, tra natura e umanità, le artiste sono riuscite, quindi, a trascendere il sé femminile individuale. Riflettendo su preoccupazioni personali, tematiche sociali e storiche, ciascuna ha potuto sviluppare il proprio linguaggio artistico personalizzato. Per diverse artiste questo si è tradotto in un modo per ribaltare l'eredità colonialista del corpo femminile e spostare i discorsi maschili dominanti, sostituendoli con una rivelazione del più basilare sentimento di umanità.<sup>129</sup>

Tra le artiste più interessanti che utilizzano il corpo femminile per esplorare la natura umana oltre il genere si trova Xiang Jing 向京 (1968 -). Laureatasi presso la facoltà di scultura dell'Accademia Centrale di Belle Arti nel 1995, ha poi insegnato all'Università Normale di Shanghai fino al 2007. Successivamente è tornata a vivere a Pechino, dove tuttora continua a lavorare nel suo studio personale.<sup>130</sup> Dalle sue sculture emergono dei corpi, principalmente femminili, tramite cui l'artista non intende solo trasmettere un messaggio di genere ma piuttosto parlare di problemi e dinamiche universali. Come ha spiegato in un'intervista alla CNN nel 2012, dopo aver lavorato sull'idea filosofica di esistenza, ha scoperto che, indipendentemente dal fatto che le sue sculture rappresentino figure femminili o meno, alla fine ciò che sta alla base della loro vera essenza è la più basilare e semplice natura umana. Insiste, infatti, su come sia proprio scavando a fondo che si finisce per allontanarsi sempre più dalla sola idea di genere e ci si avvicini invece alla concezione di natura umana.<sup>131</sup> Tramite il senso di insicurezza che tradisce la natura nebulosa del carattere umano moderno, le sue opere ricercano la verità esistenziale della vita attraverso la sua continua indagine sull'interiorità della natura umana.

Si potrebbe pensare che sia il fatto di essere un'artista di sesso femminile a spingere Xiang Jing a creare principalmente immagini di corpi femminili; tuttavia, la sua priorità è piuttosto quella di creare un proprio linguaggio personale degno di nota. Ciò che le importa, insomma, è riuscire ad esprimere i veri sentimenti del soggetto artistico e le sue emozioni interiori, un modo totalmente

---

<sup>128</sup> TAO, Yongbai, *Off the Margins: Twenty Years of Chinese Women's Art (1990-2010)*, Duke University Press, Febbraio 2020, p. 70.

<sup>129</sup> *Ivi*, pp. 75-76.

<sup>130</sup> Cfr. Biografia dell'artista consultabile presso <http://www.xiangjingart.com/>

<sup>131</sup> TURNER, Lianne, *Chinese sculptor Xiang Jing's painful search for truth*, CNN.com, 9 Novembre 2012, <http://www.cnn.com/2012/11/08/world/asia/chinese-sculptor-xiang-jing/index.html/>.

diverso di guardare i corpi femminili rispetto a quello tradizionale che aveva principalmente l'intento di fornire seduzione.

Le sue opere, spesso di dimensioni straordinarie, non si riferiscono a nessun grande "qualcuno", nessun grande idolo da esaltare (*modus operandi* tipicamente patriarcale), ma piuttosto si rivolgono ad un "nessuno", ovvero a tutti ma in modo anonimo. Come osserva il critico Zhu Zhu, nelle opere di Xiang Jing c'è infatti un'inclinazione di genere che si potrebbe definire neutralizzata, tale per cui alcuni suoi lavori di nudo sembrano essere scolpiti come se fossero semplicemente dei corpi viventi, come se quella raffigurata fosse la prima donna, non ancora inserita nelle battaglie di genere della realtà odierna.<sup>132</sup> Nelle sue opere, inoltre, è degno di nota il fatto che, sebbene spesso enfatizzi l'immagine della ragazza adolescente, i corpi che scolpisce appaiono sempre tranquilli, freddi, così come freddo è il modo in cui si presentano in generale. Come risultato, le sue sculture sembrano distaccate da uno specifico spazio-tempo, classe sociale o da qualunque tipo di associazione reale.<sup>133</sup>

Nella prima fase della sua carriera creativa, Xiang Jing ha lavorato col bronzo, un materiale tradizionale. In seguito si è spostata sull'utilizzo della vetroresina,<sup>134</sup> che una volta dipinta riesce a restituire colori dal forte potere percettivo e capaci di esaltare l'espressività delle sculture. Grazie a questa iniziativa, la vetroresina dipinta ha poi iniziato a diventare popolare nell'ambiente della scultura.<sup>135</sup> Sebbene dipingere le sculture fosse una pratica antica, usata nelle chiese medievali così come nei templi buddisti, c'è una differenza significativa tra la tecnica di pittura antica e quella di pittura della vetroresina. Nel primo caso, infatti, si tratta principalmente di riempire diverse sezioni con diversi colori, mentre ciò che fa Xiang Jing è dipingere la scultura come se la pittura fosse una seconda creazione. In altre parole non applica passivamente i colori alla figura, ma piuttosto la utilizza come se questa fosse una tela dove creare le sue immagini, come se fosse lo schizzo e ciò che realmente intende presentare fosse il dipinto sopra di essa. Questa procedura aggiuntiva consente all'artista di massimizzare il potere percettivo delle sculture, trasmettendo la sensazione che sia proprio il colore ad assicurare la potenza finale delle sue opere. Tale pratica è forse motivata da una

---

<sup>132</sup> ZHU, Zhu, Tr. Denis Mair, *Zai mo zhou de neibu 在魔咒的内部 (Dentro l'Incantesimo)*, Marzo 2008, <https://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=293>.

<sup>133</sup> JIA, Fangzhou, 大寫的“女人”——向京的身體敘事 (*Donne in Maiuscolo – La Narrativa del Corpo di Xiang Jing*), 2013, <http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=288>.

<sup>134</sup> Tipo di plastica rinforzata con vetro. È formata di tessuto o TNT (tessuto non tessuto) e resine termoindurenti generalmente liquide. È nota anche come fibra di vetro.

<sup>135</sup> JIA, Fangzhou, 大寫的“女人”——向京的身體敘事 (*Donne in Maiuscolo – La Narrativa del Corpo di Xiang Jing*), 2013, <http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=288>.

convinzione, ovvero che l'arte abbia sempre un attributo per trascendere qualsiasi meccanismo interpretativo, e cioè il fatto di essere sempre percepibile, ma non necessariamente spiegabile. Questo tipo di "natura" intrinseca dell'arte non richiede conoscenza, ma semplicemente l'incontro diretto con l'opera d'arte. È in questo modo che le opere di Xiang Jing risultano costruite in un modo tale da riuscire a trasmettere perfettamente tutto ciò che l'artista vuole dire.<sup>136</sup>

Nell'approcciarsi allo studio di un'artista come Xiang Jing si noterà che oltre alla sua produzione scultorea è possibile ritrovare numerosi saggi scritti da lei stessa e riflessioni sulle sue ricerche artistiche, principalmente raccolte nei cataloghi delle mostre a cui partecipa.<sup>137</sup> A dimostrazione del fatto che, oltre che essere un'abile scultrice, si possa considerare anche una prolifica scrittrice, ci sono anche molte riflessioni circa lo slancio dietro le sue opere e le sue reazioni a commenti di critici d'arte e curatori, alcune anche sotto forma di intervista, quasi tutte reperibili sul sito internet dello studio dell'artista.<sup>138</sup>

## 2.4 Guardare un corpo, sentire il corpo

Il concetto di pelle, declinato in varie forme, emerge in tutte le conversazioni e scritti prodotti dall'artista. Nel lavoro di Xiang Jing, infatti, il concetto di superficie, e con esso quello di pelle, diventano un campo di studio e sperimentazione, nonché un argomento universale che proprio grazie a questa sua caratteristica può essere in grado di abbattere i confini culturali.<sup>139</sup> Sebbene Xiang Jing abbia sviluppato un interesse nell'idea della pelle sin dall'inizio della sua carriera e abbia continuato a esplorarla nelle serie successive, un esame più approfondito di questo tema è più evidente nella serie di nudi *Quan luo* 全裸 (2006 – 2008), comunemente tradotta come *Naked Beyond Skin*<sup>140</sup> (Nudi Oltre

---

<sup>136</sup> JIA, Fangzhou, 大寫的“女人”——向京的身體敘事 (*Donne in Maiuscolo – La Narrativa del Corpo di Xiang Jing*), 2013, <http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=288>.

<sup>137</sup> Consultabili sul sito personale dell'artista al link <http://www.xiangjingart.com/index.php?m=list&a=index&id=37>.

<sup>138</sup> Link al sito: <http://www.xiangjingart.com/>.

<sup>139</sup> NGAN Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 17 num. 4 (2018), pp. 34-49.

<sup>140</sup> Nome ideato da Norman Ford, curatore e critico d'arte americano che vive a Hong Kong. È noto anche per essere stato curatore del padiglione di Hong Kong alla cinquantaduesima edizione della Biennale di Venezia.

la Pelle), dove l'artista ha utilizzato la natura intrinseca della pelle in quanto strato protettivo come punto di riferimento per discutere della femminilità e delle emozioni incarnate dalle sue sculture.<sup>141</sup> Le figure rappresentate nella serie sono private di qualsiasi indicatore d'identità che potrebbe suggerirne l'occupazione o la posizione sociale. Gli spettatori sono quindi lasciati a confrontarsi solamente con la pelle. Tuttavia, come suggerisce il titolo della serie, la pelle porta a qualcosa di più profondo nelle sue figure. I processi di produzione e colorazione di queste sculture in vetroresina rafforzano la nozione di pelle come luogo di significato, sia fisicamente che metaforicamente, smaterializzando il corpo nello stesso momento in cui gli viene conferita un'espressione esteriore. Questo processo di smaterializzazione è reso possibile dal susseguirsi di diverse fasi di lavorazione che scompongono e ricompongono la materia di cui è fatto il corpo. Infatti, prima che i prodotti finali siano accuratamente dipinti a mano nelle diverse tonalità della pelle, la superficie delle figure originali in argilla viene modellata e fusa nel gesso. Questi intermedi di gesso vengono quindi modellati a loro volta e forgiati in vetroresina. Tali fusioni continue, ogni volta fissate sulla superficie stessa degli stampi, smaterializzano il corpo e trasformano il volume in una superficie carica di emozioni con cui l'artista vuole rendere tangibile uno spirito interiore.<sup>142</sup>

In *Naked Beyond Skin*, Xiang Jing ha continuato e rinforzato la sua pratica, già iniziata in serie precedenti, di impregnare le figure di ciò che lei chiama interiorità o stato psicologico interiore. L'obiettivo è "scollare gli strati",<sup>143</sup> o letteralmente, tirare via la *waipi* 外皮, la pelle delle cose, e sondare così ciò che sta sotto, il mondo più interiore. Il senso di intimità che viene così percepito all'interno delle sue figure inanimate, a sua volta può costringere gli spettatori a riflettere sulla propria esistenza, in una relazione causale tra interiorità ed esistenza.<sup>144</sup> La serie, sebbene ogni opera che la compone abbia il suo significato distintivo, esprime nell'insieme visioni diverse di tutta la complessità e la profondità dei vari aspetti dell'umanità, presentati attraverso il corpo di una donna.

I titoli e l'aspetto di alcune opere della serie, così come le delucidazioni dell'artista a riguardo, affrontano quella che è la sua definizione di interiorità. *Jijing zhongxin* 寂静中心, *Il Centro della*

---

<sup>141</sup> XIANG, Jing, *Xijie: Xiang Jing de shijie (Details: The World of Xiang Jing)* (Beijing: Renmin meishu chubanshe, 2010), p. 145.

<sup>142</sup> NGAN Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 17 num. 4, 2018, p. 34.

<sup>143</sup> XIANG Jing, COHEN Daniel e ZHU Zhu, *Constructions of Internality—Discussions on Xiang Jing's Works*, in *Zhe ge shijie hui hao ma? - Xiang Jing zai Taipei 2013 (Will Things Ever Get Better? - Xiang Jing @ Taipei 2013)*, edited by Xiang Jing, Taipei: Taipei Museum of Contemporary Art, 2014, pp. 64, 78.

<sup>144</sup> NGAN Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 17 num. 4, 2018, p. 35.

*Quiete* (figura 13), ad esempio, presenta una giovane donna in piedi nuda e che si accarezza. Con quest'opera Xiang Jing intendeva fare riferimento alla passione sessuale, che qui affronta in maniera molto naturale. La descrizione sessuale così esplicita è probabilmente un modo per essere più direttamente leggibile dallo spettatore, che superato il momento di shock iniziale dovuto al proprio senso morale, viene invitato a confrontarsi con la propria intimità. Con gli occhi chiusi, la figura sembra essere in uno stato d'animo introspettivo e quella che sembra umidità, creata da una vernice resinosa trasparente, scorre lungo il suo corpo flessuoso.<sup>145</sup> L'aspetto dell'umidità, insieme all'espressione facciale e al gesto fisico, non solo lascia intendere il desiderio provato dalla ragazza, ma parla anche dell'autocoscienza della figura, che è quella che poi risuona con lo spettatore.



Figura 13,<sup>146</sup>Xiang Jing 向京 (1968 -), 全裸 *Naked Beyond Skin* - 寂静中心 *Il Centro della Quiete*, 2007, Vetoresina dipinta, 171x50x30 cm, Xiang Jing Art Studio, Beijing.

Allo stesso modo, una scultura intitolata *Women* 我们 *Noi* (2007) (figura 14) presenta due donne nude, anch'esse con gli occhi chiusi, posizionate una dietro l'altra, che girano la testa verso lo

<sup>145</sup> NGAN Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 17 num. 4, 2018, p. 35.

<sup>146</sup> [http://www.xiangjingart.com/en/index.php?g=portal&m=article&a=work\\_image&id=150&image\\_index=6003](http://www.xiangjingart.com/en/index.php?g=portal&m=article&a=work_image&id=150&image_index=6003)



spettatore. Non è dato sapere se esse siano amiche, amanti o sorelle. Sono semplicemente due individui, a supporto del fatto che per perpetrare il messaggio di umanità che intende dare l'artista, non sia importante conoscere il contesto specifico di ogni opera, ma piuttosto il significato che sta dietro (o meglio, dentro) quella data figura. Il rapporto tra le due persone rappresentate in *Noi*, di qualunque natura sia, fa trasparire il fatto che entrambe siano nel loro mondo, soggette al loro personale umore che è separato da quello dell'altra. Tuttavia, la mano della figura che sta dietro che ricerca il corpo dell'altra, lascia intuire che stiano cercando di avvicinarsi.



Figura 14<sup>147</sup>  
 Xiang Jing 向京 (1968 -)  
 全裸 *Naked Beyond Skin* –  
 我们 *Noi*, 2007,  
 Vetroresina dipinta, 175x50x70 cm,  
 Xiang Jing Art Studio  
 Beijing



我们 *Noi*, 2007, dettaglio

In queste figure risalta una sensazione di umidità che non si limita al sudore, ma che fa riferimento anche ad una sensazione di commozione profonda, fino alle lacrime.<sup>148</sup> Per raggiungere questo risultato, l'artista ha applicato diversi strati sottili di colori, sia caldi che freddi, evocativi del flusso sanguigno percepibile sotto la vera pelle umana. Sulla parte superiore della pelle delle sculture ha infine aggiunto dei punti luce che rendono l'idea delle goccioline d'acqua scintillanti. In cinese, il termine “scintillare” *shandong* 闪动 ed “essere commosso” *gandong* 感动 condividono il secondo carattere, suggerendo la connessione tra le due idee. Mentre le gocce scivolando sul corpo stimolano l'idea di umidità, lo scintillio aiuta invece a dare più l'idea di commozione. Queste scelte visive e

<sup>147</sup> <http://www.xiangjingart.com/>

<sup>148</sup> Sensazione più volte descritta dall'artista utilizzando il termine *chaoshi* 潮湿.

tecniche, tutte legate alla superficie e al colore della pelle, vengono utilizzate per trasmettere la presenza psicologica delle figure.<sup>149</sup>

L'opera probabilmente più complessa ed emblematica della serie è *Yibaige ren yanzou ni? Haishi yige ren? 一百个人演奏你? 还是一个人? (Are A Hundred Playing You? Or Only One?)* (figura 15), che prende il suo titolo dalla poesia *The Neighbor* del poeta tedesco Rainer Maria Rilke (1875 – 1926).

“Strange violin, why do you follow me?  
In how many foreign cities did you  
speak of your lonely nights and those of mine.  
Are you being played by hundreds? Or by one?

Do in all great cities men exist  
who tormented and in deep despair  
would have sought the river but for you?  
And why does your playing always reach me?

Why is it that I am always neighbor  
to those lost ones who are forced to sing  
and to say: Life is infinitely heavier  
than the heaviness of all things.”<sup>150</sup>

Nella poesia, il viaggiatore chiede al violino “Stai venendo suonato da cento (persone)? O solo da una?”. Già qui è interessante soffermarsi sull'ambivalenza della parola *play* che in inglese può avere molti significati, tra cui certamente quello di “suonare”, ma anche quello di “essere giocato, essere preso in giro”. Continua, “in tutte le grandi città esistono uomini che presi dalla disperazione avrebbero cercato il fiume se non fosse per te?”. Qui, “cercare il fiume” suggerisce l'idea di togliersi la vita annegando. L'ultima parte, infine, recita: “Perché sono sempre io vicino a coloro che perduti sono costretti a cantare e a dire: La vita è infinitamente più pesante della pesantezza di tutte le cose”.<sup>151</sup> L'opera di Xiang Jing, probabilmente la più complessa della serie, richiama le immagini

---

<sup>149</sup> NGAN Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 17 num. 4 (2018), pp. 35-36.

<sup>150</sup> Traduzione in inglese di Albert Ernest Flemming. Rainer Maria Rilke, *Selected Poems*, New York: Routledge, 2013, p.69.

<sup>151</sup> Traduzione in italiano della scrivente.

della poesia, ovvero la solitudine, il suicidio e la pesantezza della vita, che risuonano così nelle sculture facendole apparire emotivamente cariche.<sup>152</sup>



Figura 15<sup>153</sup>

Xiang Jing 向京 (1968 -)

全裸 *Naked Beyond Skin* -

一百个人演奏你? 还是一个人?

*Are a Hundred Playing You? Or Only One?*, 2007,

Vetroresina dipinta e legno,

Long Museum West Bund, Shanghai

*Are a Hundred Playing You? Or Only One?* è composta da sette giovani donne nude, glabre, leggermente più grandi del vero e sedute in un cerchio chiuso. Di conseguenza, quando uno spettatore si avvicina all'opera, c'è sempre almeno una figura voltata dall'altra parte, con le altre di profilo o a tre quarti. L'unica scultura direttamente di fronte allo spettatore si trova all'estremità del cerchio. Queste sette persone sono sedute su mobili tradizionali cinesi, già pronti per l'uso. Si tratta di sedie in stile *Ming*<sup>154</sup> 明, sgabelli circolari e panche corte.<sup>155</sup> Tutte le sculture immergono i piedi in una bacinella, come se stessero facendo un pediluvio; tuttavia, al suo interno non è presente l'acqua. Quest'opera cerca di rappresentare anche una possibile relazione calorosa e comunicativa tra le

<sup>152</sup> NGAN Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 17 num. 4 (2018), p. 37.

<sup>153</sup> <https://artsandculture.google.com/>

<sup>154</sup> Dinastia Ming 明朝 (1368–1644).

<sup>155</sup> NGAN, Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 17 num. 4 (2018), p. 37.

persone, che giustificherebbe il gesto di lavarsi i piedi, un'esperienza tendenzialmente calda e rilassante, che soprattutto se condivisa richiama quell'immaginario. Accanto al gruppo si può notare anche una piccola scultura di un uccello acquatico, probabilmente un pellicano, che contribuisce a richiamare l'immagine dell'acqua.<sup>156</sup>

Le figure appaiono assorti nei loro pensieri personali. I loro sguardi non si incrociano e sembrano totalmente inconsapevoli l'una dell'altra, o comunque indifferenti. L'unica eccezione sembra essere la figura più snella, rannicchiata su una più paffuta. Quest'ultima appare strabica, contemplativa e all'apparenza insensibile al contatto dell'altra e a ciò che la circonda. Accanto a quella un po' più in carne si trova una figura con gli occhi rossi e gonfi, come se avesse appena smesso di piangere, che guarda in basso in modo apparentemente scoraggiato. Di fronte a lei, un'altra figura, addormentata, si allontana leggermente dal cerchio, appoggiandosi languidamente all'indietro, con le braccia penzolanti in modo naturale (figura 16).



Figura 16<sup>157</sup>

Xiang Jing 向京 (1968 -)

全裸 *Naked Beyond Skin* -

一百个人演奏你? 还是一个人?

*Are a Hundred Playing You? Or Only One?* (dettaglio), 2007,

Vetroresina dipinta e legno

Per enfatizzare lo stato interiore di queste figure, Xiang Jing le ha accuratamente dipinte a mano e ha reso in alcune zone delle macchie di pelle più scolorite. Per lei, questi scolorimenti della

<sup>156</sup> Da un'intervista di Michelle Swayne a Xiang Jing, Luglio 2009. <https://www.mutualart.com/Article/Interview-with-Xiang-Jing/5ACB1830BE465D1D>.

<sup>157</sup> <https://chazen.wisc.edu/collection/26115/are-a-hundred-playing-you-or-only/>.

pelle così gravi trasmettono un'ipersensibilità psicologica.<sup>158</sup>La disposizione generale del gruppo, insieme alla chimica percepibile tra la loro interiorità e il colore della pelle, trasmette un forte senso di disimpegno dallo spettatore e di isolamento tra di loro.<sup>159</sup>Il fatto che le figure si presentino pallide, avviliti, leggermente malformate, suggerisce che l'intenzione dell'artista fosse quella di lasciare che i suoi corpi femminili parlassero da sé, che si mostrassero così per quello che sono, piuttosto che sottometterli ad aspettative di bellezza canoniche, tipicamente costrette da uno sguardo maschile prepotente.

Sottolineando le dimensioni psicologiche delle sue figure, Xiang Jing presenta queste donne come soggetti piuttosto che come oggetti. La sua ricerca della soggettività attraverso il corpo femminile è impregnata di sfumature femministe, poiché l'artista si rivolge allo sguardo maschile, all'oggettivazione delle donne e alla loro soggettività, sebbene il femminismo in Xiang Jing sia principalmente subordinato ai suoi obiettivi artistici più ampi.

La diversità di messaggi che traspare dai corpi che scolpisce è forse una delle ragioni principali per cui spettatori e critici tendono ad etichettarla come femminista.<sup>160</sup> *Naked Beyond Skin* in parte può essere considerata come la risposta dell'artista a queste illazioni.<sup>161</sup> Infatti, in un forum di discussione citato nel catalogo della mostra *Tang Contemporary Art* (Pechino, 2008) le è stato chiesto di tale profilazione e lei ha sostenuto che definirla femminista sia semplicemente riduttivo, poiché il suo interesse è nei confronti della natura umana e della stessa esistenza, e il suo utilizzo del corpo femminile è strumentale all'esplorazione di queste preoccupazioni.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> NGAN, Quincy, *The Soul Under the Skin—A Dialogue Between Xiang Jing and Quincy Ngan*, Xiang Jing: Works, Documents, and Annotations, edited by Xiang Jing (China Citic Press, 9787508682914), 1002-29, 2017.

<sup>159</sup> NGAN, Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 17 num. 4, 2018, p. 37.

<sup>160</sup> CUI, Shuqin, *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2015, pp. 79-81.

<sup>161</sup> ZHU Zhu and XIANG Jing, *Nüxing de zizai—Xiang Jing yu Zhu Zhu de duihua* (Self-awareness of Women—Dialogue Between Xiang Jing and Zhu Zhu), in Mou Yu, ed., *Art Archive of Xiang Jing*, p. 191.

<sup>162</sup> ZHU Zhu et al., *Quan luo—Xiang Jing (Naked Beyond Skin—Xiang Jing)*, Beijing: Tang Contemporary Art, 2008, pp. 214-19.

## 2.5 L'Aperto – Oltre i confini

*Changkai zhe* 敞开者, *The Open* (figura 17), viene considerata dall'artista una scultura senza sesso.<sup>163</sup> Il corpo scolpito sperimenta una calma profonda, impossibile da realizzare se non dopo aver abbandonato completamente le questioni di genere. *The Open* rappresenta infatti una visione completamente rivolta alla natura, non dominata da valori politici e sociali, e quindi neanche dalle norme di genere.<sup>164</sup> La figura è monumentale, misura 3,6 metri di altezza e 6,1 metri di lunghezza. È nuda e calva, e siede a terra con le caviglie incrociate ed entrambe le mani appoggiate sulle cosce, vicino all'inguine. Il grasso corporeo è visibile sulla zona del torace e dell'addome, dove scende formando tre rotoli attorno allo stomaco e nascondendo i genitali. Ha un'espressione facciale serena, pensosa ma determinata, che guarda in basso ed emette un'aura pacifica.



Figura 17<sup>165</sup>

Xiang Jing 向京 (1968 -)

全裸 *Naked Beyond Skin -*

敞开着 *The Open*, 2006,

Acrilico su resina traslucida, 360x360x610 cm

Xiang Jing Art Studio, Beijing

<sup>163</sup> XIANG, Jing, *Xijie: Xiang Jing de shijie (Details: The World of Xiang Jing)* (Beijing: Renmin meishu chubanshe, 2010), p. 137.

<sup>164</sup> WEI Xing, XIANG Jing, *Zhengmian quanluo—Xiang Jing yu Wei Xing de duihua (Full frontal—A Dialogue Between Xiang Jing and Wei Xing)*, pp. 141-143.

<sup>165</sup> <http://www.xiangjingart.com/>

L'opera si ispira all'interpretazione<sup>166</sup> del filosofo tedesco Martin Heidegger (1889 – 1976) di un'altra opera di Rilke, *Lettere da Muzot*.<sup>167</sup> Secondo Heidegger questo “aperto” racchiuderebbe nel suo significato un atteggiamento di inclusione capace di abbracciare tutti gli esseri.<sup>168</sup> Sostiene, infatti, che “aperto” significhi “ciò che non impedisce”. Di più, se non impedisce è perché non sbarra, e se non sbarra è perché è di per sé libero da ogni barriera. “L'aperto”, dunque, è la grande totalità che permette a tutte le creature di avvicinarsi tra loro senza impedimenti, di tirarsi l'un l'altra, di aprirsi nel libero, nell'infinito. Non si dissolvono nel nulla ma si riscattano nell'interezza del tutto.<sup>169</sup>

Per la sua opera Xiang Jing ha scelto di utilizzare la resina traslucida e ha successivamente applicato solo sottili strati di acrilico. Questa pellucidità,<sup>170</sup> che lascia penetrare un po' di luce nella pelle, serve a sottolineare l'idea che il corpo non sia schermato, ma piuttosto permeabile.

Il complesso rapporto tra l'interno e la superficie di una scultura ha incuriosito diversi artisti cinesi contemporanei.<sup>171</sup> Ad esempio, il famoso scultore Sui Jianguo 隋建国 (1956 -) ha iniziato alla fine degli anni Novanta una serie dal titolo *Legacy Mantle*, le cui sculture rappresentavano tutte l'iconico abito di Mao Zedong (figura 18). Sebbene la forma rigonfia del completo ne suggerisca il volume, gli spettatori vedono immediatamente il vuoto all'interno attraverso il colletto. Mentre l'immensità dei vestiti, così come la loro allusione a Mao, restituiscono un'idea di monumentalità, la loro vacuità sfida tale interpretazione sovvertendo il potere di questi simboli.<sup>172</sup>

---

<sup>166</sup> Contenuta nel saggio *What Are Poets For?* Di M. Heidegger.

<sup>167</sup> WEI Xing, XIANG Jing, *Zhengmian quanluo—Xiang Jing yu Wei Xing de duihua (Full frontal—A Dialogue Between Xiang Jing and Wei Xing)*, p. 152.

<sup>168</sup> *Ibid.* WEI Xing, XIANG Jing.

<sup>169</sup> HEIDEGGER, Martin, *Off the Beaten Track*, ed. e trad. Julian Young and Kenneth Haynes, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 212.

<sup>170</sup> Caratteristica di un corpo di essere parzialmente trasparente, <https://www.treccani.it/vocabolario/>.

<sup>171</sup> NGAN, Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 17 num. 4 (2018), p. 42.

<sup>172</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese Art: A History*, London: Thames and Hudson, 2014, p. 389.



Figura 18<sup>173</sup>

Sui Jianguo 隋建国(1956-)

Mantello dell'Eredità (da un'edizione di sei sculture), 1997

Alluminio, 240x160x100 cm

Galerie Loft, Parigi

Un altro esempio lo si può osservare nelle opere dell'artista Cao Hui 曹晖 (1968 -), che ha creato una serie di sculture che rappresentano oggetti quotidiani, dai divani alle borse, tutti dipinti in tonalità della pelle. Cao Hui rivela di proposito l'interno di questi oggetti, ad esempio presentando un divano diviso in pezzi e una borsa aperta pronta per essere rovistata (figure 19 e 20).



Figura 19<sup>174</sup>

Cao Hui 曹晖 (1968 -)

Visual Temperature – Sofa no.2, 2008

Acrilico su resina, 110x90x80 cm

偏锋画廊 Pifo Gallery

---

<sup>173</sup><https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/the-ullens-collection-experimentation-and-evolution.html>

<sup>174</sup> <https://pifo.cn/exhibitions/49/works/>





Figura 20

Cao Hui 曹晖 (1968 -)

Visual Temperature - Case

Acrilico su resina e fibra di vetro

50x55x48 cm

È importante sottolineare come l'interno di questi oggetti non sia costituito da nient'altro che rappresentazioni di sangue, derma, grasso e interiora umane. Questi visceri non solo parlano dell'interesse di Cao Hui nell'espone l'interno di una forma scultorea, ciò che c'è dietro la sua superficie, ma confermano anche che la superficie rosa screziata delle sue sculture sia effettivamente un richiamo alla pelle umana o animale.<sup>175</sup>

Anche Xiang Jing per evocare l'interiorità delle proprie opere fa affidamento sull'interazione tra l'interno e la superficie delle sue figure. Nel suo libro *Dettagli; Il mondo di Xiang Jing*, l'artista documenta la produzione delle sue opere con fotografie annotate, rivelando la complessa relazione tra stampi e calchi e tra l'interno e la superficie di queste.<sup>176</sup> Dopo aver delineato un progetto preliminare è solita chiedere ai suoi assistenti di realizzare una struttura corrispondente in filo d'acciaio e blocchi di legno. Il passaggio successivo consiste nell'applicare su questo telaio l'argilla, e scolpire la massa nella forma anatomica prevista. Successivamente vengono inseriti degli spessori di alluminio perpendicolari alla superficie. Su ciascuna area che si viene a creare dall'inserimento dell'alluminio, che divide in parti la massa, vengono quindi applicati con cura tre strati di intonaco. Poiché le figure sono tutte in posture complesse, lo stampo deve essere diviso in piccole parti in modo da poter essere successivamente staccato senza rompersi. Gli spessori vengono quindi accuratamente rimossi, permettendo all'intonaco stratificato, nel frattempo asciutto, di staccarsi. Anche lo stampo duro viene quindi staccato con cura dall'argilla, che viene poi scartata insieme all'acciaio e ai blocchi di legno del telaio. Dopo aver pulito meticolosamente l'interno dello stampo viene fatto un nuovo

<sup>175</sup> XIANG Jing, CAO Hui, *Topics Among Sculptors*, xiangjingart.com, 3 Novembre 2012, <http://xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=303/>.

<sup>176</sup> XIANG, Jing, *Xijie: Xiang Jing de shijie (Details: The World of Xiang Jing)* (Beijing: Renmin meishu chubanshe, 2010), pp. 62-115.

calco e il modello originariamente in argilla viene questa volta reso in gesso.<sup>177</sup> A quel punto il corpo di gesso viene tagliato a pezzi e diviso in busto, mani, braccia, polpacci e cosce, e successivamente ogni parte viene nuovamente divisa per facilitare le operazioni di stampaggio e colata. Su queste parti del corpo gli assistenti applicano strati di silicone e fibra di vetro che poi asciugano in uno stampo duro. A questo punto viene applicato un ulteriore strato di silicone e fibra di vetro all'interno di ogni stampo. Una volta asciutti, questi nuovi getti vengono staccati e assemblati secondo il progetto originale. Il modello originariamente in argilla viene così “trasformato” in fibra di vetro.<sup>178</sup>

La natura cava e assemblata delle figure in vetroresina permette non solo di facilitarne il trasporto ma anche di inserirvi delle fonti di luce all'interno. La luce risplende attraverso la fibra di vetro permettendo di vedere le articolazioni tra le braccia e il busto dall'esterno e semplificando così anche il processo di assemblaggio in condizioni di scarsa visibilità, come può essere l'interno di alcune mostre. Le linee che sezionano la superficie del corpo in parti, poiché la struttura è vuota all'interno, sembrano essere pelle cucita. Il corpo riassembleto nasce smembrando l'intonaco e sventrando l'argilla dallo stampo in gesso. Quest'immagine, molto evocativa, rende ancora più l'idea che il corpo sia a tutti gli effetti come un vestito di pelle, una buccia, un vestigio smaterializzato. Il corpo aveva come la forma di una buccia, che poi Xiang Jing ha sapientemente trasformato ulteriormente in pelle. Questa smaterializzazione del corpo femminile rafforza il messaggio dell'artista, distogliendo ancora una volta l'attenzione dell'osservatore dall'apparenza del corpo per focalizzarsi sulla sua interiorità.<sup>179</sup>

La colorazione della superficie delle sculture nei toni della pelle viene eseguita a mano dalla sola Xiang Jing. Combinando colori caldi e freddi, l'artista mira a conferire alle opere quella sensazione di carne viva, l'impressione che si ha quando si osserva la pelle con le vene che vi scorrono sotto. Non si limita ad un insieme fisso di tecniche, poiché la sua applicazione del colore serve esclusivamente ad ottenere l'impressione che intende trasmettere attraverso le sue figure, senza la pretesa che il risultato sia sempre realistico.<sup>180</sup> Come ha detto a Huang Zhuan, mira a rappresentare la

---

<sup>177</sup> NGAN, Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art, Vol. 17 num. 4 (2018), pp. 42-45.

<sup>178</sup> *Ibid.* NGAN, Quincy.

<sup>179</sup> NGAN, Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art, Vol. 17 num. 4 (2018), p. 45.

<sup>180</sup> HUANG Zhuan, XIANG Jing, *The Transcended Body*, 被跨越的身體, Guangzhou, Gennaio 2007, p. 162.

pelle che uno concepisce, non la pelle che uno vede.<sup>181</sup>Questo tipo di rappresentazione permette di mostrare uno spettro più completo delle proprietà concettuali che possiede la sua opera d'arte rispetto a quanto potrebbe fare una rappresentazione realistica. L'acrilico viene utilizzato per creare uno scolorimento con macchie di beige, rosso, giallo, bianco e blu. Eppure, viste da lontano, queste macchie si fondono in un campo unificato che riesce a somigliare alla complessa colorazione della pelle umana. In sintesi, il mezzo con cui Xiang Jing ha creato la qualità della pelle è stato spazzolando, lucidando e fondendo più strati di colore sulla superficie di un substrato laminato di silicone e fibra di vetro. Questa superficie scolorita va letta sia come pelle sensibilizzata che come segno dell'ipersensibilità delle figure.<sup>182</sup>

Nella serie *Naked Beyond Skin*, la natura stratificata della pelle, insieme alla sua struttura cromatica, rispecchia alcuni aspetti della pelle umana. La stessa pelle umana è composta da più strati, derma ed epidermide, che a loro volta sono costituite da altri sotto strati. Mentre la pelle umana può rivelare la propria età, razza, salute, stile di vita e persino condizioni mentali, la pelle delle sculture di Xiang Jing cattura l'interiorità e conferisce profondità psicologica a gusci in fibra di vetro altrimenti inanimati. “La fibra di vetro è un materiale che non ha carattere. Diventa qualunque cosa [...] tu lo faccia diventare”.<sup>183</sup>A differenza del bronzo e del legno, che sono stati usati a lungo nella scultura, la fibra di vetro è un'invenzione completamente moderna, priva di un bagaglio storico-culturale.<sup>184</sup>Prima di applicare il colore i modelli in fibra di vetro sono soltanto sculture dalla forma umana. Tuttavia, una volta applicato il colore, dice Xiang Jing che queste inizino ad aprire gli occhi e a guardarla. In altre parole, il colore della pelle è il motore che attiva le sculture, le infonde di interiorità, emozione e azione.<sup>185</sup>

---

<sup>181</sup> HUANG Zhuan, XIANG Jing, *The Transcended Body*, 被跨越的身體, Guangzhou, Gennaio 2007, p. 162.

<sup>182</sup> NGAN, Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art, Vol. 17 num. 4 (2018), p. 46.

<sup>183</sup> XIANG, Jing, *Buzai kangju nüxing zhuyi yishujia biaoqian* (Not Rejecting the Label of Feminist Artist), *Shenzhen tequ bao* (Shenzhen special zone daily), 96hq.com, Ottobre 2012, <http://news.96hq.com/a/20121008/207874.html/>.

<sup>184</sup> WEI Xing, XIANG Jing, *Zhengmian quanluo—Xiang Jing yu Wei Xing de duihua* (Fullfrontal—A Dialogue Between Xiang Jing and Wei Xing), 2013, p. 139.

<sup>185</sup> NGAN, Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art, Vol. 17 num. 4 (2018), p. 47.

## 2.6 Corpi non conformi

Il concetto di corpo ha innumerevoli sfaccettature. Il corpo è privato, eppure un corpo può essere anche pubblico ed in questo senso può occuparsi delle norme, trascenderle e rimodellarle con innumerevoli mezzi. La maggior parte delle metafore riguardo il corpo ha origine nelle norme di genere, e pertanto, quando l'argomento del corpo viene portato in discussione, è sempre confinato in quel regno.

L'essere umano fa molto affidamento su questo mezzo chiamato corpo, e le esperienze, vissute attraverso questo, sono ancora il materiale indispensabile. Riflette Xiang Jing sul fatto che forse, in futuro, la realtà virtuale potrebbe impossessarsi dei mezzi che la renderebbero in grado di simulare percezioni ancora più perfezionate tra corpo e realtà. Anche il concetto stesso di sostanza potrebbe cambiare, poiché il virtuale, attraverso la percettività delle nostre menti, potrebbe risultare più sostanziale della materia. La cognizione ricorre al mezzo: quando il mezzo si altera, la cognizione cambia, e anche il linguaggio cambia.<sup>186</sup> In questo scenario, anche un corpo con caratteristiche femminili non avrebbe comunque tutte le caratteristiche comuni. Che cos'è, dopotutto, il corpo, così come viene comunemente visto? Come può essere oggetto di narrazione? Partendo dal presupposto che un corpo funziona sia come donatore che come ricevente, e che entrambe queste funzioni possono appartenere contemporaneamente allo stesso corpo, appare evidente che ci siano innumerevoli modi di guardare, di osservare. All'interno dei linguaggi di un corpo, è il canale attraverso il quale guardiamo che ci rende spettatori. Xiang Jing richiama spesso l'immaginario degli specchi, forse perché in quella dinamica si viene a creare un gioco di sguardi che fa perdere di vista il soggetto: colui che guarda è anche colui che viene guardato. Attraverso lo specchio, dunque, si vede più chiaramente il confine delle norme, ed è possibile vedere anche il corpo come norma.<sup>187</sup> Anche il genere, da certi punti di vista, è una norma. Normalizza le donne come donne e gli uomini come uomini.

L'espandersi di una coscienza femminile è un processo che richiede anni di maturazione. Nonostante molte opere di nudi femminili siano state create da mani maschili, le incessanti rappresentazioni di questi dall'inizio della storia dell'arte venivano esposti semplicemente per essere apprezzati, senza una vera considerazione dell'essenza femminile che vi stava dietro, soprattutto senza che la donna raffigurata potesse dire qualcosa riguardo il suo stesso corpo. La maggior parte

---

<sup>186</sup> XIANG, Jing, *Body as Sculpture and Sculpture as Body*, Master Oriental Art, Gennaio 2014 (issue 303), pp. 96-103.

<sup>187</sup> *Ibid.*, XIANG, Jing.

dei soggetti scolpiti da Xiang Jing sono donne, bambine o adolescenti, ma al contrario di quel voyeurismo patriarcale lascivo che voleva donne giovani e dalle forme aggraziate, i lavori della scultrice rappresentano invece corpi molto distanti dai canoni di bellezza della società.

È difficile trasmettere la neutralità del corpo, della natura umana e dell'interiorità nella Cina contemporanea, soprattutto a causa della sua lunga storia di disuguaglianza di genere e stereotipi. Il campo della ricerca sull'arte di Xiang Jing deve quindi necessariamente affrontare questo dilemma adottando la nozione di genere che lei propone. È proprio la sua concezione di natura umana che si lega indissolubilmente anche alle tematiche femminili e di genere che le è valso l'appellativo di femminista agli occhi di chi osserva le sue opere.<sup>188</sup>

Ma la storia dell'arte contemporanea cinese è composta anche da artisti che violano le definizioni convenzionali di genere in Cina in modi molto più sovversivi, anche col rischio di andare incontro, talvolta, a terribili conseguenze. Nel 1994 ad esempio, dopo che Ma Liuming completò la sua seconda rappresentazione della serie *Fen-Ma Liuming* (figura 21), fu incarcerato per due mesi con l'accusa di comportamento osceno.



Figura 21<sup>189</sup>

Ma Liuming 马六明(1969 -)

芬-马六明 Fen-Ma Liuming, 1993

Fotografia, stampa in gelatina d'argento su carta, 610x508 mm

Tate

---

<sup>188</sup> ZHU Zhu et al., *Quan Luo—Xiang Jing (Naked Beyond Skin—Xiang Jing)*, Beijing: Tang Contemporary Art, 2008, pp. 214-253.

<sup>189</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/liuming-fen-ma-liuming-p81261>

In queste esibizioni era possibile osservare Ma Liuming mentre, dapprima in abiti femminili e poi completamente nudo, gironzolava o svolgeva attività quotidiane. La sua pelle pallida, il viso incipriato, gli occhi e le labbra truccati, le unghie smaltate, il corpo flessuoso e i capelli lisci e ondeggianti, evocavano tutti una femminilità che contraddiceva i suoi genitali. La parola “fen”, nel titolo della serie di Ma Liuming, è un nome femminile comune, oltre ad essere omofono della parola *fen* 分, separare/separazione. Il titolo della serie è quindi un gioco di parole che allude alla separazione e al concetto di alter ego. Spiega Ma Liuming che l’identità che ha creato con la sua performance mira a produrre un’ “esistenza irreale”.<sup>190</sup> Se si considera *Fen Ma Liuming* come l’alter ego dell’artista, allora si può sostenere che Ma Liuming abbia voluto sottolineare il ruolo dell’artista stesso come agente nella formazione dell’identità di genere, mettendo in discussione i confini tra le categorie di genere e sfidando il potere che ha catturato e imprigionato persone nella Cina contemporanea. Sulla base di questa interpretazione si potrebbe anche affermare, dunque, che l’arresto di Ma Liuming abbia in realtà completato la sua performance, dimostrando l’esistenza dei confini di genere e di un potere carcerario.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> MA, Liuming, *Ma Liuming zishu (autoesplicativo di Ma Liuming)*, Fine Arts Literature 39 no.1, 2006, p. 5.

<sup>191</sup> NGAN, Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing’s Figure Sculptures*, Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art, Vol. 17 num. 4 (2018), p. 41.

## CAPITOLO TERZO

### Will Things Ever Get Better?

#### 3.1 Evoluzione continua

Alla fine della dinastia Qing, Liang Shuming<sup>192</sup> 梁漱溟 (1893 – 1988) si sentì rivolgere dal padre la domanda: “Le cose miglioreranno mai?” e Liang Shu-ming rispose: “Credo che le cose miglioreranno ogni giorno”.<sup>193</sup> Questo dialogo, fatto da padre e figlio sull’orlo della Prima Guerra Mondiale in Europa, rivela la visione globale sostenuta dagli intellettuali di quell’epoca. Ai giorni nostri si può dire che le cose siano diventate più semplici? O di vivere in un tempo senza guerra? Le persone hanno aspettative di vita diverse? E le opinioni delle persone sulla vita sono diverse? La stessa domanda è stata fonte d’ispirazione per Xiang Jing, che l’ha utilizzata come titolo per la sua mostra personale a Taipei nel 2013, a dimostrazione anche del fatto che le stesse malinconie e preoccupazioni aleggino ancora oggi.<sup>194</sup>

Anche con le molte menti espressive che si trovano nell’era attuale, sembra ancora difficile ottenere una risposta soddisfacente per una domanda così diretta. Liang Shu-ming dichiarò in un’intervista:

「……不少的慘事，我們所不願意看見的事情，它還是要來，還是要有。不過就我自己說，我是認為人類歷史都是在不斷發展，它自然地要發展，不會停步的。既然它自然會發展，停不住，攔不住，同時呢，發展就是好，在發展中不可避免地有破壞，不可避免地有些重大的破壞。不可避免是一面，我們求著避免又是一面，總還是要求著避免的，不可避免我們至少

---

<sup>192</sup> Filosofo, politico e scrittore cinese, attivo soprattutto durante l’ultimo periodo della dinastia Qing e i primi anni della repubblica cinese.

<sup>193</sup> Liang Shu-ming's verbal recount, *Will Things Ever Get Better?*, Taipei: Goodness Publishing House, 2009.

<sup>194</sup> JIA, Fangzhou, 大寫的“女人”——向京的身體敘事 (*Donne in Maiuscolo – La Narrativa del Corpo di Xiang Jing*), 2013, <http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=288>.

力求減少吧、縮小吧，這還是應當努力的。但是不必悲觀，對前途不必悲觀，既然事實發展要如此，你悲觀有什麼用呢？事實要發展，發展總是好的，我認為發展總是好的。」<sup>195</sup>

“Ci sono molte tragedie che non vorremmo vedere, ma accadono e accadranno comunque. Tuttavia, penso che la storia umana sia in continua evoluzione, e non si fermerà. Dal momento che deve evolversi naturalmente e non può essere fermata, è bene che si evolva, ma anche le distruzioni sono inevitabili durante il processo. Alcune grandi distruzioni sono destinate ad accadere. Essere inevitabile è una cosa, desiderare di evitare qualcosa è un'altra faccenda. Dobbiamo sforzarci di evitarlo e, se davvero è inevitabile, dovremmo cercare di ridurre l'impatto. Questo è qualcosa che dobbiamo cercare di fare. Non dobbiamo essere pessimisti riguardo al futuro. Dal momento che le cose sono destinate ad evolversi in questo modo, a che serve essere pessimisti? La verità è che deve evolversi, ed evolversi è una buona cosa. Penso che evolversi sia sempre una buona cosa”.<sup>196</sup>

L'ottimismo di Liang può essere una risposta al periodo fiorente in cui si trovava, quando il modernismo era in ascesa, o forse il suo coraggio per l'attualizzazione sociale era incoraggiato dai pensieri confuciani. L'evoluzione porta generalmente speranza, e nelle opere di Xiang Jing è possibile osservare molte riflessioni sullo sviluppo del mondo contemporaneo e sulla vita nell'era presente. Tuttavia, ciò che traspare dalle sue sculture è che, sebbene l'evoluzione continui, non è necessariamente speranzosa.<sup>197</sup>

### 3.2 Modi di osservare

“我做艺术的初始是源自对世界的观看，约翰·伯格在《观看之道》里说，我们从不单单注视一件东西，我们总是在审度物我之间的关系。我们说世界，往往指的是和“我”有关的世

---

<sup>195</sup> Liang Shu-ming's verbal recount, *Will Things Ever Get Better?*, Taipei: Goodness Publishing House, 2009, p.152.

<sup>196</sup> ZHANG Ching-Wen, *The Unknown Tomorrow and the Resistance to the Ordinary — Will Things Ever Get Better?*, *Will Things Ever Get Better?* – Xiang Jing, Taipei 2013, Taipei Museum of Contemporary Art Publishing, 2014, pp. 16-22.

<sup>197</sup> *Ibid.*, ZHANG Ching-Wen.



界，这个初始是和经验相关的，我看到的遭遇的经历的，这也是反复确认自我的存在的过程，我常爱把作品比作一面镜子，谁站在前面，照到的就是谁，同样，我面对作品的时候，一样是有我的映像反映出来。”<sup>198</sup>

“La mia arte ha origine dall’osservazione del mondo. In “Ways of Seeing<sup>199</sup>”, John Berger sostiene che non ci limitiamo a guardare qualcosa , perché valutiamo sempre la relazione tra la cosa e il sé. Quando parliamo del mondo, di solito ci riferiamo al mondo come ci si riferisce al sé. Questo punto di partenza fa riferimento all’esperienza, a ciò che ho visto e vissuto. C’è un processo di costante affermazione della propria esperienza. Mi piace paragonare l’opera d’arte ad uno specchio: chi vi sta di fronte si riflette in essa. Allo stesso modo, quando mi trovo davanti ad uno dei miei pezzi, quello riflette un’immagine di me.”<sup>200</sup>

La cosa più interessante riguardo la mostra *Will Things Ever Get Better?* è il modo in cui riusciva a far interagire tra di loro sculture appartenenti a serie completamente diverse. Infatti, non sono mancate varie forme femminili appartenenti alla serie *Naked Beyond Skin*, ma si è scelto di dare spazio soprattutto alle due serie *Otherworld* e *Mortals*. Nel complesso, tutte le sculture apparivano presentate in maniera drammatica e dinamica, e i modi in cui erano collocate nello spazio e i dialoghi che si formavano tra le opere giustapposte sembravano proiettare un intento narrativo, anche se in modo sfuggente. Molte delle figure sembravano assomigliare molto all’artista. Sebbene Xiang Jing non basi la sua arte su alcun modello e non cerchi rappresentazioni meticolose della vita reale, tuttavia, alcune opere suggeriscono un effetto di transfert. C’è una somiglianza con le persone che effettivamente vivono e abitano questo mondo, che è ritratta nel suo approccio astratto unico. Le sculture restituiscono allo spettatore il soggetto creativo che l’artista stava contemplando in quel momento, con particolare attenzione alle questioni di genere.

Tra le figure femminili analizzate in precedenza, si potrebbe asservire che molte risultino inespressive o comunque particolarmente calme nell’espressione della loro interiorità. *Kongque* 孔雀, *Peacocks* (Pavoni), invece, ci pone davanti all’immagine di una donna, inginocchiata sul

---

<sup>198</sup> ZHU Zhu, XIANG Jing, 女性的自在 *Nüxing de zizai—Xiang Jingyu Zhu Zhu de duihua* (Self-awareness of Women—Dialogue Between Xiang Jing and Zhu Zhu), in Mou Yu, ed., *Nüxing de zizai—Xiang Jing yishu dangan* (Self-awareness of Women—Art Archive of Xiang Jing), Dicembre 2010–Gennaio 2011.

<sup>199</sup> Si fa riferimento al libro di John Berger “*Ways of Seeing*”, Penguin Classics, Settembre 2008.

<sup>200</sup> Traduzione in italiano della scrivente.

pavimento e visibilmente spaventata. Mentre le altre figure sembrano tutte piuttosto stoiche, questa donna dall'espressione inconfondibile si trova di fronte ad un'altra ragazza dagli occhi zaffiro, dalla cui pelle spicca un colore rosa pallido. Il suo aspetto unico la rende sbalorditiva e rara, sensazione che riecheggia col titolo dell'opera, *Peacocks* (figura 22).



Figura 22<sup>201</sup>

Xiang Jing 向京 (1968 -)

孔雀 Peacocks, 2007

Vetroresina dipinta 117x170x80 cm e 123x56x54 cm

Xiang Jing Art Studio, Beijing



Xiang Jing 向京

(1968 -),

孔雀 Peacocks,

2007 (dettagli),

Xiang Jing Art

Studio, Beijing



*Peacocks* dimostra la qualità intrinseca nell'arte di Xiang Jing, quella di far diventare l'ordinario straordinario, soddisfacendo quel bisogno insito in ogni essere umano di essere riconosciuto nella propria esistenza ordinaria. In questo senso, la ragazza dagli occhi zaffiro

<sup>201</sup> [http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=work\\_image&id=147&image\\_index=1622](http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=work_image&id=147&image_index=1622)

suggerisce un certo simbolismo.<sup>202</sup> Non sembra, infatti, appartenere a questo mondo, per via delle sue dimensioni, leggermente più grandi rispetto all'altra statua, e il fatto che la sua grandezza sia in netto contrasto con il suo aspetto, che richiama l'immaginario di una bambina. Tutto ciò è poi enfatizzato dal fatto che il colore della sua pelle risalti rispetto a quello della figura inginocchiata, e lo sguardo tra lo stupore e la paura di quest'ultima lascia intendere che ci si trovi effettivamente di fronte a qualcosa di straordinario.

Le sculture di Xiang Jing hanno tutte la caratteristica di essere distinguibili in un ambiente ordinario per una particolarità non ordinaria che proiettano. I pezzi della serie *Mortals* hanno reso questa intenzione più evidente rispetto alle altre opere, poiché la scultrice ha scelto l'irrazionalità per rivelare le agitazioni che le persone provano nei confronti della mediocrità ordinaria. L'universo in cui queste persone comuni sono in grado di reggere un mondo straordinario è reso possibile dall'accumulo di vari sforzi derivanti dalla stessa umanità.<sup>203</sup> Il concetto di interiorità che sta alla base della pratica artistica di Xiang Jing deriva precisamente da questa capacità di utilizzare la propria sensibilità ed empatia per connettersi con le emozioni delle sculture e innescare di rimando delle riflessioni.

L'artista sceglie di non seguire la definizione canonica di bellezza, né alcuno standard predefinito, proprio per far risaltare l'individualità di ogni soggetto e far trasparire l'anima che sta dietro ogni corpo. Per far sì che questa intenzione potesse effettivamente risaltare dai suoi lavori, è stato necessario superare la concezione che vede il corpo della donna come oggetto di desiderio. Se la donna raffigurata rientra nei canoni della bellezza convenzionale, infatti, è più facile che agli occhi dello spettatore si inneschino dei meccanismi lussuriosi e che si vada a perdere la vera essenza di quel corpo, ottenendo come risultato il fatto che l'anima di quella scultura non venga colta affatto. Nella visione di Xiang Jing il corpo è il guscio esterno, ma ciò che ha davvero valore è ciò che rivela al suo interno.<sup>204</sup> Lo spettatore, nel confrontarsi con le sue opere, deve capire che non esiste una forma corporea ideale, ma che, se esiste, è solo retaggio dello sguardo patriarcale sui corpi femminili. Le donne hanno tutte un corpo diverso, e ognuno di loro è bello al di là di quale sia la norma che vorrebbe

---

<sup>202</sup> NGAN, Quincy, *The Soul Under the Skin-A Dialogue Between Xiang Jing and Quincy Ngan*, Xiang Jing: Works, Documents, and Annotations, edited by Xiang Jing (China Citic Press, 9787508682914), 1002-29, 2017.

<sup>203</sup> ZHANG Ching-Wen, *The Unknown Tomorrow and the Resistance to the Ordinary — Will Things Ever Get Better?*, Will Things Ever Get Better? – Xiang Jing, Taipei 2013, Taipei Museum of Contemporary Art Publishing, 2014, pp. 16-22.

<sup>204</sup> NGAN, Quincy, *The Soul Under the Skin-A Dialogue Between Xiang Jing and Quincy Ngan*, Xiang Jing: Works, Documents, and Annotations, edited by Xiang Jing (China Citic Press, 9787508682914), 1002-29, 2017.

uniformarli. Un esempio di questa dinamica lo si vede chiaramente nell'opera *miankong* 面孔 (*Face*) (figura 23).



Figura 23,<sup>205</sup> Xiang Jing 向京 (1968 -), 面孔 (*Face*), 2007, Vetrosina dipinta con acrilico, 126x42x36 cm, Xiang Jing Art Studio, Beijing.

In questa figura, il seno vistoso e cadente, contrapposto al titolo stesso dell'opera, *Faccia*, rivela proprio l'intenzione dell'artista di rovesciare la dinamica degli sguardi per portare lo spettatore a soffermarsi su ciò che la scultura trasmette, prima che su ciò che mostra. Il titolo dell'opera sembra infatti quasi una richiesta che l'artista fa al pubblico, quella di non guardare al seno ma al viso, dove si noterà uno sguardo innocente, infantile.<sup>206</sup> Anche questa è una netta contrapposizione all'immaginario voyeuristico, poiché quest'ultimo pretende di definire come dovrebbe apparire il corpo di una donna, e perciò crea delle aspettative idealizzate secondo le quali una ragazza giovane dovrebbe avere un seno di un certo tipo, per lo meno tonico, sicuramente non cadente. Invece Xiang Jing rovescia la dinamica e dimostra che ci sono molti tipi di corpi diversi, e che anche una ragazza giovane può avere un seno come quello scolpito nell'opera, e i motivi possono essere molteplici. Una

<sup>205</sup> [http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=work\\_image&id=149&image\\_index=1114](http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=work_image&id=149&image_index=1114)

<sup>206</sup> NGAN, Quincy, *The Soul Under the Skin-A Dialogue Between Xiang Jing and Quincy Ngan*, Xiang Jing: Works, Documents, and Annotations, edited by Xiang Jing (China Citic Press, 9787508682914), 1002-29, 2017.

volta che lo spettatore si scontra con questa realtà viene quindi lasciato a confrontarsi con l'anima della scultura, la sua individualità, in un processo che trasforma il lavoro dell'autrice da oggetto del desiderio a soggetto del desiderio. Ciò che traspare, quindi, non è più una donna oggettificata ma una donna con i propri desideri, e rendere palese il desiderio contenuto nell'anima di un'opera è ciò che fa sì che questo, come uno specchio, provochi la riflessione dello spettatore riguardo la propria individualità.<sup>207</sup>

### 3.3 Fuori dall'ordinario

La giustapposizione delle figure degli animali con i nudi femminili riesce a creare una un'atmosfera che rivela perfettamente il metodo di osservazione e la critica di Xiang Jing sull'umanità. Come artista contemporanea, questo è il modo che ha trovato per affrontare la pressione esterna della realtà, e anche un modo per utilizzare l'arte come messaggio, un monito che esorti il mondo a riflettere sulla propria esistenza e sulle conseguenze delle proprie azioni. Se la serie *Mortals* è un'espressione dello stato esteriore dell'uomo e del suo ruolo sociale, gli animali raffigurati nella serie *Otherworld* sono invece rappresentazioni del lato più interiore, lo strato fondamentale della vita. In questo mondo ordinario che cerca sempre di essere straordinario, gli aspetti più profondi dell'animo umano, che ogni giorno vengono facilmente celati dietro alle costruzioni imposte dai ruoli sociali, vengono esposti e presi di mira nell'"Altromondo".

Nell'osservare la ragazza scolpita in 异境——彼处 (*Otherworld – Over Yonder*) (figura 24) l'occhio viene subito catturato dalle dimensioni surreali del braccio della figura umana, mentre questo si estende a dismisura verso un piccolo cane. Si noterà, inoltre, che l'estremità del braccio diventa gradualmente più traslucida, proprio come l'animale di fronte. La distinzione tra le creature è probabilmente un riferimento alla gerarchia sociale, tuttavia, attraverso il corpo metamorfico, è possibile stabilire che vengano rivelate alcune qualità umane intrinseche. La metamorfosi implica infatti un'anomalia, che rende palese la distinzione tra la figura umana e il cane. La prima potrebbe essere interpretata come la manifestazione del ruolo che ognuno deve ricoprire nella società, dove ciò che è reso palese all'esterno non necessariamente corrisponde con ciò che sta dentro all'anima della

---

<sup>207</sup> NGAN, Quincy, *The Soul Under the Skin-A Dialogue Between Xiang Jing and Quincy Ngan*, Xiang Jing: Works, Documents, and Annotations, edited by Xiang Jing (China Citic Press, 9787508682914), 1002-29, 2017.

persona, ad esempio le sue paure e i suoi problemi.<sup>208</sup> Ciò è messo in netto contrasto con la figura del cane, che anche grazie alla graduale lucidità dei colori, che lo rendono più acceso e brillante rispetto alla figura umana, sembra palesare nella sua semplicità molte più qualità intrinseche. È come se il cane rappresentasse l'interiorità dell'altra scultura, che l'ha persa quando si è intrappolata nei ruoli convenzionali. Lo sforzo di quest'ultima di raggiungerlo, e il cambiamento di colore nel braccio man mano che vi si avvicina, può essere sintomo di un tentativo di recuperare la propria umanità.



Figura 24<sup>209</sup>

Xiang Jing 向京 (1968 -)

异境——彼处 Otherworld – Over Yonder,  
2011

Vetroresina dipinta, 160x510x85 cm

Xiang Jing Art Studio Beijing

Xiang Jing Studio

Rispetto alle sculture di *Naked Beyond Skin*, che spingono lo spettatore a riflettere sulla propria interiorità attraverso delle caratteristiche non comuni ma che si potrebbero comunque definire ordinarie, l'approccio de-familiarizzante utilizzato in serie come *Otherworld* e *Mortals* viene utilizzato per ottenere, attraverso visioni surreali, effetti diversi dall'ordinario che uno si potrebbe aspettare. La giustapposizione di elementi così bizzarri e spesso in contrapposizione tra loro è diventato, nella visione dell'artista, un metodo per trattare di tematiche sociali, nonché una tecnica per riscoprire il lato non convenzionale della vita, mettendo l'assurdo sullo stesso piano con ciò che definiremmo ordinario. La disposizione delle figure nello spazio tende a formare una dinamica drammatica, presumibilmente proprio con l'intento di stimolare una connessione psicologica col pubblico attraverso un impatto visivo.

La serie *Otherworld* è composta principalmente da animali, costruiti in varie pose bizzarre e distaccati dall'ambientazione circostante. È questa peculiarità che ha fatto sì che fosse possibile

---

<sup>208</sup> Da un'intervista di Monica Merlin a Xiang Jing risalente a Novembre 2013, link all'intervista completa: <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiang-jing>.

<sup>209</sup> [http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=work\\_image&id=133](http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=work_image&id=133).

esporli in modo indipendente nello spazio museale e giustapporli alle altre serie. Il contrasto tra le figure umane e gli animali, tutti apparentemente belli e pacifici, crea una dissonanza che mette in evidenza le diverse connessioni esistenti tra persone, persone e animali e animali, stimolando lo spettatore a riflettere sulla qualità della vita, le similitudini tra le qualità intrinseche di soggetti diversi, e la volontà di essere solidali, di avvicinarsi gli uni agli altri, che si palesa più forte nel momento in cui si è più isolati. Nonostante le barriere, difficili da penetrare, che possono esistere tra tutte le creature dell'universo, ciò su cui vuole far riflettere Xiang Jing è il fatto che dentro ognuno esiste un desiderio di comprensione e di vicinanza reciproca. Che si tratti di fornire un po' di calore, conforto emotivo o solo un breve scambio di sguardi, questo particolare sforzo dimostra che la solitudine è ancora una qualità intrinseca di questo mondo.<sup>210</sup>

### 3.4. La narrativa del corpo

Sostiene Xiang Jing che le donne pensino attraverso il corpo,<sup>211</sup> ed effettivamente, sulla base delle analisi effettuate in precedenza in questa tesi, si può affermare che il corpo umano racchiuda molto più di una semplice fisicità, soprattutto se si guarda alle opere dell'artista. Il corpo, oltre ad essere un concetto naturale, è anche sociale e culturale, e pertanto ha una sua storia. L'insieme di tutti gli elementi che compongono l'esperienza corporea, comprensivi degli ambienti di vita e di modelli culturali specifici, prendono il nome di "narrativa del corpo".<sup>212</sup> In riferimento all'arte contemporanea cinese, si può dire che Xiang Jing sia una delle poche artiste ad utilizzare questo metodo di narrazione per la creazione delle proprie opere, nonché, probabilmente, la più rappresentativa.

Tra le sue opere, i nudi sono sicuramente le figure che incarnano meglio la narrativa del corpo, accompagnando lo spettatore in un percorso attraverso la vita delle donne, i dilemmi legati al genere, i paradossi inerenti al significato della vita, la nostalgia per l'infanzia, la pubertà, la gravidanza, l'invecchiamento, ma anche le discriminazioni e le conseguenti sensazioni di confusione, impotenza, agitazione, isolamento, ostilità e confronto. La percezione della fisicità intrinseca nelle donne

---

<sup>210</sup> ZHANG Ching-Wen, *The Unknown Tomorrow and the Resistance to the Ordinary — Will Things Ever Get Better?*, Will Things Ever Get Better? – Xiang Jing, Taipei 2013, Taipei Museum of Contemporary Art Publishing, 2014, pp. 16-22.

<sup>211</sup> JIA, Fangzhou, 大寫的“女人”——向京的身體敘事 (*Donne in Maiuscolo – La Narrativa del Corpo di Xiang Jing*), 2013, <http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=288>.

<sup>212</sup> *Ibid.* JIA, Fangzhou.

consente all'artista di adottare il pensiero fisico come metro di misura per confrontarsi col mondo. In altre parole, tutto deve passare attraverso la percezione del corpo ed essere sentito fisicamente, prima di entrare nell'arte.

Tre sculture su larga scala di donne nude, rispettivamente *Your Body, And You?* e *The Open*, racchiudono integralmente la narrativa del corpo. Attraverso la narrazione in prima persona, l'artista ha completamente sovvertito lo sguardo voyeuristico maschile. I corpi rappresentati in questi pezzi sono corpi autonomi e dignitosi, capaci di decostruire lo sguardo altrui al punto di rendendolo quasi osceno. In *Your Body* (figura 25) e *The Open*, Xiang Jing ha utilizzato il volume colossale e i ricchi dettagli per rappresentare le circostanze di vita di una donna e metterne in evidenza l'impotenza e la disperazione. Il corpo enorme e lo spirito gravemente ferito formano un netto contrasto, dove il dolore è percepibile ovunque e la miseria opprimente.

In un'intervista con Huang Zhuan, Xiang Jing ha raccontato di come spesso capiti che non si riesca ad esprimere qualcosa nel modo in cui si vorrebbe, ma se alla fine si riesce a superare quell'ostacolo e a dargli voce, allora significa che si è fatto un progresso e che l'ostacolo è stato del tutto superato. *Your Body* è uscito direttamente dall'istinto dell'artista, che ha accumulato esperienza e conoscenza fino al punto in cui questa è come esplosa all'improvviso, dando vita a questa scultura. Si può dire che *Your Body* sia il pezzo che ha fatto iniziare la narrazione in prima persona dell'artista, che è riuscita successivamente a consolidare questa metodologia.<sup>213</sup>



Figura 25<sup>214</sup>  
Xiang Jing 向京 (1968 -)  
你的身体 *Your Body*, 2005  
Vetroresina dipinta  
270x160x150 cm  
Xiang Jing Art Studio,  
Beijing



<sup>213</sup> XIANG, Jing, HUANG, Zhuan, 被跨越的身体 *The Transcended Body*, Guangzhou, Gennaio 2007.

<sup>214</sup> [http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=work\\_image&id=174](http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=work_image&id=174)



All'interno di *And You?* (figura 26) spiccano invece il senso di autoaffermazione e quella sorta di autoironia e di rilassamento, che è al contempo irriverente e provocatoria. Prese nell'insieme, sono sculture che riescono a far scaturire il desiderio di guardarle, di sbirciare, quasi come si stesse spiando nella vita di qualcuno, riuscendo però a sovvertire la visione di oggetto per lo sguardo dell'altro e a trasformarla in una forza che costringe ad abbandonare il desiderio voyeuristico per ascoltare rispettosamente il racconto del suo corpo.<sup>215</sup>

Per rendere la pelle di *And You?*, questa volta, l'artista ha utilizzato dei pigmenti minerali al posto degli acrilici. Il processo è molto semplice, e consiste nello sfregare i pigmenti, uniti a della colla, sulla superficie della scultura. L'opera, alta quattro metri, potrebbe far sembrare che la donna abbia delle abrasioni sul corpo, proprio per i pigmenti rossi che creano un effetto intenso che assomiglia al sangue. L'intento dell'artista era proprio quello di far sentire lo spettatore leggermente a disagio, mettere alla prova la sua capacità di percepire le cose.<sup>216</sup> Con un'espressione facciale ammiccante e sicura, le gambe incrociate e un corpo snello, la figura assume una posa che la fa sembrare molto sicura di sé. La sua mano sinistra è leggermente sollevata, come se stesse squadrando qualcosa, impressione enfatizzata dall'occhio semi chiuso che rafforza l'idea che ci sia in atto una specie di valutazione. Xiang Jing spiega che questo lavoro mira a presentare un atteggiamento capace di neutralizzare gli attacchi personali, un modo di affrontare le ostilità facilmente.<sup>217</sup> Il gesto di valutazione, così come il titolo *And You?* coinvolgono lo spettatore nello scenario, che a sua volta accentua l'improbabile disinvoltura della figura.

---

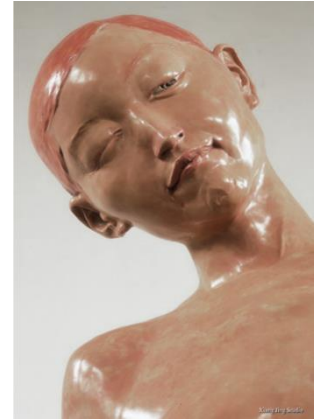
<sup>215</sup> JIA, Fangzhou, 大寫的“女人”——向京的身體敘事 (*Donne in Maiuscolo – La Narrativa del Corpo di Xiang Jing*), 2013, <http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=288>.

<sup>216</sup> NGAN, Quincy, *The Soul Under the Skin-A Dialogue Between Xiang Jing and Quincy Ngan*, Xiang Jing: Works, Documents, and Annotations, edited by Xiang Jing (China Citic Press, 9787508682914), 1002-29, 2017.

<sup>217</sup> *Ibid.*, NGAN, Quincy.



Figura 26<sup>218</sup>  
 Xiang Jing 向京 (1968 -)  
 你呢? *And You?*, 2005  
 Vetroresina dipinta  
 414x154x164 cm  
 Xiang Jing Art Studio, Beijing



Xiang Jing 向京 (1968 -),  
 你呢? *And You?*, 2005, (dettaglio)



La serie *Mortals* rivela la distorsione e la deformazione degli esseri umani attraverso la raffigurazione di gruppi di acrobati. Il sottotitolo della serie, che è un po' anche il suo commentario, recita "Forse voglio tutto: l'oscurità di ogni caduta senza fine, la luce scintillante di ogni ascesa".<sup>219</sup> Xiang Jing ha esagerato lo stile degli acrobati con l'aspettativa che così facendo il pubblico avrebbe potuto interpretare il lato "anti-umano" di quelle acrobazie impossibili. Ad esempio, in *Fanren – Wuxian zhu* 凡人—无限柱 (*Endless Tower*) (Figura 27), ogni donna capovolge le proprie gambe verso la testa, il tutto con un bel sorriso, come richiesto da una performance. Il corpo dimostra

<sup>218</sup> [http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=work\\_image&id=175&image\\_index=9325](http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=work_image&id=175&image_index=9325)

<sup>219</sup> Frase tratta da *Das Buch vom mönchischen Leben (The Book of Monastic Life)* di Rainer Maria Rilke, 1899 ("You see, I want a lot. I may want everything: the darkness in the infinity of each fall, the trembling play of light of each ascent."), traduzione dal tedesco di Gérard Pfister.

un'incredibile flessibilità che sopporta la gravità della postura. Il sorriso, rigido e vuoto, copre la pressione fisica. In effetti, ogni esibizione degli acrobati è un'avventura sull'orlo della morte. Distorcono i loro corpi al limite ed eseguono acrobazie pericolose per appagare il pubblico e trarne soddisfazione. Le distorsioni nel loro corpo, come suggerisce l'artista, sono distorsioni non solo dei corpi considerati virtuosi, ma della vita di tutti gli esseri mortali. I corpi, all'apparenza in salute e felici, celano invece la metafora di una realtà dove è necessario apparire sempre capaci e felici, performativi, perché è il modo in cui questo sistema mondo costringe a seguire il proprio ruolo sociale. I ruoli che questa società impone sono molteplici e non contemplano il fallimento. Questi lavori affrontano quindi il paradosso della realtà, dove i sorrisi falsi degli acrobati celano la visione negativa dell'artista riguardo il mondo. È proprio nella condivisione della paura, del pessimismo e dell'insicurezza, infatti, che nasce più compassione per l'umanità. In questo senso, la visione spirituale di Xiang Jing è in continua espansione dall'interno verso l'esterno, consentendo alla sua arte di ascendere costantemente ad un nuovo spazio vitale e ad un nuovo livello di umanità.<sup>220</sup>



Figura 27<sup>221</sup>

Xiang Jing 向京 (1968 -),

*Mortals – Endless Tower*, 2011,

vetroresina dipinta, 465x120x120 cm

Xiang Jing Art Studio, Beijing

<sup>220</sup> ZHU Zhu, XIANG Jing, 女性的自在 Nüxing de zizai—Xiang Jing yu Zhu Zhu de duihua (Self-awareness of Women—Dialogue Between Xiang Jing and Zhu Zhu), in Mou Yu, ed., *Nüxing de zizai—Xiang Jing yishu dangan (Self-awareness of Women—Art Archive of Xiang Jing)*, Dicembre 2010 – Gennaio 2011.

<sup>221</sup> [http://www.xiangjingart.com/en/index.php?g=portal&m=article&a=work\\_image&id=130](http://www.xiangjingart.com/en/index.php?g=portal&m=article&a=work_image&id=130)

Poiché gli animali vivono in uno stato più naturale di quello in cui si trova l'essere umano, si potrebbe dire che la serie *Otherworld* si contrapponga perfettamente a quella dei *Mortals*. D'altro canto, l'obiettivo di serie come *Otherworld* non è tanto quello di mostrare determinati soggetti o il loro mondo, quanto quello di ricordare alle persone la loro situazione e imprimerla. Racconta l'artista, nell'intervista con Zhu Zhu, di essere rimasta colpita dalla notizia di un gruppo di gorilla che in uno zoo aveva voltato le spalle ai visitatori in segno di protesta. Attraverso questo racconto Xiang Jing voleva far emergere la consapevolezza che alcuni animali hanno della loro condizione, di essere guardati in modo poco dignitoso, con lo stesso tipo di consapevolezza che possono avere anche altre soggettività nel mondo, in primis le donne.<sup>222</sup> Ciò si manifesta, per l'appunto, nell'altro mondo (*Otherworld*), in questo caso alludendo al mondo dello zoo, dove gli animali sono costretti a vivere lontano dalla loro terra natale, senza alcun tipo di libertà, per soddisfare il desiderio di spettacolo degli uomini. Per questo motivo in tutti gli animali scolpiti dall'artista si può facilmente percepire la loro innocenza, impotenza, disperazione, solitudine e umiliazione. Sebbene la forma degli animali sia semplice e, tutto sommato, realistica, contiene sempre una sottile distorsione, ad indicare la loro straordinarietà. La contemplazione e la riflessione su questa specifica serie hanno l'effetto di far dimenticare il contenuto preciso di una data situazione sociale, mentre di rimando amplificano la natura stessa della vita e gli attributi che fanno naturalmente parte di ogni essere umano. Nell'insieme sono opere che fanno sentire lo spettatore osservato. Non sono le sculture al centro della contemplazione delle persone, ma al contrario, è lo spettatore che si sente osservato, esaminato e interrogato da queste singole figure. Un esempio su tutti è quello della scultura di un cavallo bianco (Figura 28), la cui tragica espressione facciale può essere considerata come una delle espressioni più attraenti nella storia della rappresentazione animale.

---

<sup>222</sup> ZHU Zhu, XIANG Jing, 女性的自在 Nüxing de zizai—Xiang Jing yu Zhu Zhu de duihua (Self-awareness of Women—Dialogue Between Xiang Jing and Zhu Zhu), in Mou Yu, ed., *Nüxing de zizai—Xiang Jing yishu dang'an* (Self-awareness of Women—Art Archive of Xiang Jing), Dicembre 2010 – Gennaio 2011.

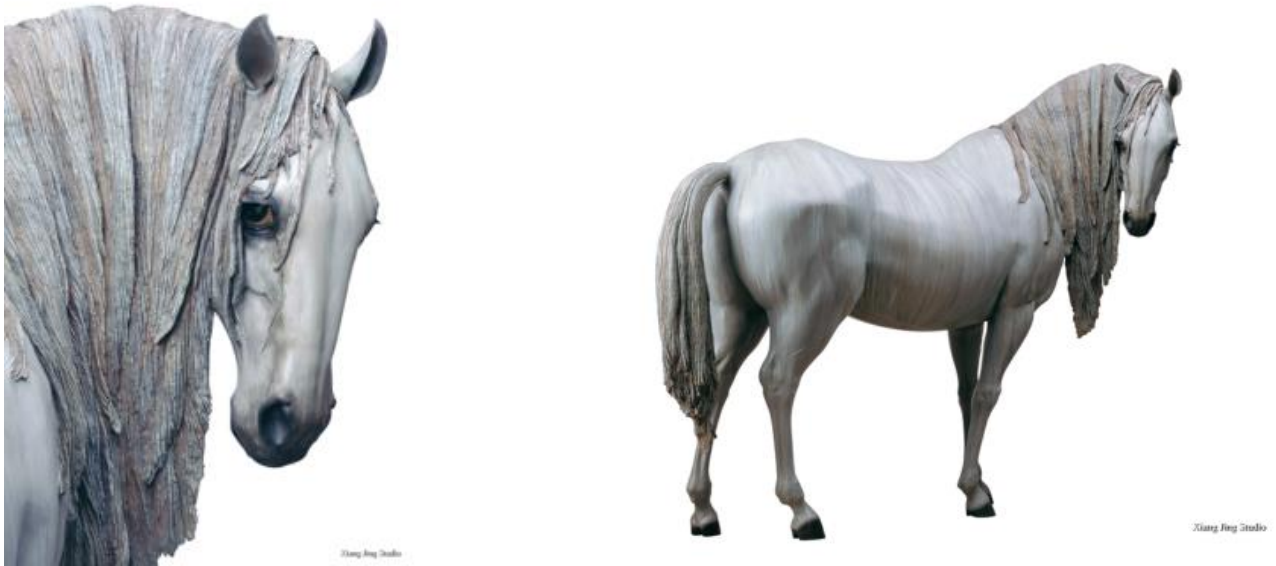


Figure 28<sup>223</sup> e 28 bis<sup>224</sup> (dettaglio), Xiang Jing 向京 (1968 -), *Otherworld – Will Things Ever Get Better?*, 2011, vetroresina dipinta, 215x265 cm, Xiang Jing Art Studio, Beijing.

Il cavallo, ritratto completamente abbattuto e triste, scambia con lo spettatore uno sguardo intenso, fisso, assorto, di scrutinio e dubbio esistenziale. Quando si incrocia lo sguardo con la figura, è come se il significato della mostra nel suo insieme svanisse, forse per questo il cavallo porta lo stesso titolo, a dimostrazione di come le due cose siano strettamente connesse. L'intento di Xiang Jing è ancora una volta quello di far entrare lo spettatore in uno stato di dissociazione e vacillamento, di sguardi ed esperienze mutevoli. L'artista sembra fornire tutte le possibili prospettive per guardare alle sue opere e ai messaggi che queste lanciano, ma è solo quando lo spettatore prende l'iniziativa di collaborare con l'artista e accettare il suo punto di vista che allora si può adattare alle diverse condizioni di osservazione e ottenere la massima espressione della potenza di queste opere.<sup>225</sup> La figura del cavallo è certamente in linea con la domanda "le cose andranno mai meglio?".

<sup>223</sup> [http://www.xiangjingart.com/en/index.php?g=portal&m=article&a=work\\_image&id=138&image\\_index=367](http://www.xiangjingart.com/en/index.php?g=portal&m=article&a=work_image&id=138&image_index=367)

<sup>224</sup> [http://www.xiangjingart.com/en/index.php?g=portal&m=article&a=work\\_image&id=138](http://www.xiangjingart.com/en/index.php?g=portal&m=article&a=work_image&id=138)

<sup>225</sup> ZHANG Ching-Wen, *The Unknown Tomorrow and the Resistance to the Ordinary — Will Things Ever Get Better?*, *Will Things Ever Get Better?* – Xiang Jing, Taipei 2013, Taipei Museum of Contemporary Art Publishing, 2014, pp. 16-22.

L'espressione carica di ansia per questo mondo si potrebbe dire che già in parte risponda alla domanda nel titolo, lasciando presagire che le cose non miglioreranno.

Le serie *Mortals* e *Otherworld* scoprono alcuni grandi problemi riguardanti la natura umana, questioni a cui sarebbe impossibile trovare una risposta univoca. La natura umana è un argomento eterno, però ciò di cui si può parlare sono le difficoltà che in quanto esseri umani si devono affrontare. Se in lavori precedenti la visione della natura umana dell'artista veniva trasmessa attraverso corpi con attributi naturali e usata per portare una riflessione sul corpo, sull'interiorità e sul dolore emotivo, in *Mortals* e *Otherworld* è strettamente collegata al senso di identità di una persona. I concetti di ruolo, performance, essere guardati, possono far emergere nuove espressioni di identità. Allo stesso tempo, attraverso questi modi di vedere, alle persone viene ricordato della loro difficile situazione. Il titolo della mostra, *Will Things Ever Get Better?* è una domanda che l'artista lancia nel futuro, che riguarda il destino di tutte le persone. Il futuro è per sua natura legato al presente, quindi l'intento è quello di far riflettere su come si tende ad affrontare le circostanze in cui ci si trova, e da lì arrivare a capire che risultato si potrebbe produrre nel futuro. La preoccupazione è quindi tutta rivolta al presente, a ciò che l'umanità sta facendo ora, per delineare il destino a cui si va incontro.

## Conclusioni

Dalle analisi emerse nel corso della ricerca, si potrebbe affermare che il femminismo non sia così rilevante per la cultura cinese, poiché la Cina non ha mai avuto un vero risveglio consapevole o un cosiddetto movimento di liberazione femminile avviato dalle stesse donne cinesi.

Tuttavia, il femminismo in Cina esiste. Già intorno al periodo del Movimento del 4 maggio 1919, con qualche rara eccezione anche precedente, c'era stato un piccolo numero di movimenti femministi, avviati da donne che avevano studiato all'estero e che si battevano per la parità di diritti e condizioni di lavoro. Dopo il 1949 la situazione delle donne cinesi è diventata alquanto singolare, poiché sono state più o meno liberate dalle politiche del Partito Comunista nel contesto della modernizzazione, quando Mao Zedong ha detto che i tempi erano cambiati e che uomini e donne erano da considerarsi alla pari. Improvvisamente le donne sono diventate uguali agli uomini e dovevano andare al lavoro. Il Partito pensava che introducendo le donne nella forza lavoro il processo di modernizzazione del Paese sarebbe stato più rapido e avrebbe avuto più successo, ma ciò non venne accompagnato da politiche di riforma dell'ordine familiare tradizionale, e perciò le donne rimasero incastrate in dinamiche patriarcali che le costringevano al doppio onere del lavoro domestico e pubblico.

I diritti e le condizioni che le donne cinesi acquisirono, quando Mao proclamò che donne e uomini erano uguali, sono completamente diversi da quelli delle donne occidentali che hanno combattuto per sé stesse e per i propri diritti durante i movimenti per i diritti delle donne negli Stati Uniti. Questo ha fatto sì che nella cultura cinese la situazione divenisse ancora più complessa poiché da un lato, le donne godevano delle condizioni o delle opportunità per cui altre persone avevano combattuto, ma dall'altro, i valori che sono state costrette a sottoscrivere hanno continuato a discriminarle. Non sono solo gli uomini a credere in quei valori: anche tante donne vi aderiscono, poiché, ad esempio, sentono di poter acquisire un maggiore senso di autostima facendo sacrifici per le loro famiglie e i loro figli, una concezione profondamente radicata nel sistema educativo tradizionale. La cultura cinese patriarcale, che da sempre mette al centro gli uomini e marginalizza le donne, ha portato alla creazione di un sistema di valori che oramai sono talmente radicati da far sì che anche le stesse donne abbiano un'alta considerazione di questi e non riescano a scardinarvisi.

Non tutti sono d'accordo con il sistema, e ciò ha portato all'emergere di diverse tendenze, prima tra tutte la ricerca della propria femminilità e il senso di essere donna. I rapporti di genere e le condizioni alla base di questi hanno iniziato ad essere messi in discussione, accompagnati dal

rovesciamento dei ruoli tradizionali nel mondo dell'arte. Il cambiamento di prospettiva che condannava le strutture patriarcali forniva un terreno fertile per le artiste per riflettere sulla propria coscienza femminile.

Questa giustapposizione tra pubblico e privato ha portato all'esplorazione della sessualità femminile, che rivela i giochi di potere che ancora oggi operano sulle tematiche di genere. Sfidando i tabù della società, artiste come Liu Xi e Chen Lingyang hanno fatto un primo passo contro le norme del potere patriarcale. Nel partire dalla propria esperienza, anche le memorie personali hanno giocato un ruolo fondamentale per la costruzione di una nuova identità femminile e per il raggiungimento di un senso di sé al di fuori delle norme di genere imposte. In questo ambito spiccano Dong Yuan e Bu Hua, le cui opere restituiscono un linguaggio visivo molto originale attraverso cui leggere la contemporaneità.

La società capitalista che permea il mondo odierno impone dei livelli di produzione e accumulo straordinari. La pressione sociale che scaturisce dal ritmo frenetico, dovuto anche all'avvento della tecnologia, e dalla performatività, imposta a tutti i livelli e in tutti gli ambiti, costringe le persone a livelli di ansia e stress costante, provocando un senso di dissonanza ancora più forte in tutti quei soggetti che subiscono questa frenesia passivamente senza avere voce in capitolo. Yu Hong esplora bene questo contrasto in dipinti che giustappongono la sua esperienza e quella del mondo, portando in evidenza le sofferenze più radicate da un lato, e una vitalità e bellezza travolgenti dall'altro. L'attenzione posta sulle diverse situazioni che una donna vive in Cina, inoltre, riesce a rendere l'esperienza quotidiana un veicolo di immagini e allusioni potentissimo.

Non tutte le artiste si sono limitate ad indagare la realtà e il loro ruolo all'interno di essa, alcune hanno deciso di agire concretamente. È il caso, ad esempio, del gruppo Bald Girls, o di Cui Xiuwen. L'affermazione delle donne passa innanzitutto dal rovesciamento della prospettiva di genere, quindi, dallo scardinamento dell'idea che le donne siano solo un oggetto per il piacere maschile. Riprendersi lo spazio che tradizionalmente è occupato dagli uomini, in un gesto sovversivo di riappropriazione femminile, non solo sottintende una critica sociale, ma mette in discussione le dinamiche patriarcali di dominio dello Stato in contrasto con la soggettività femminile. Rendendo palesi i meccanismi alla base di queste dinamiche di potere attraverso l'incontro tra il mondo esterno e i propri sentimenti, come anche Xiao Lu ha fatto in maniera molto teatrale nel 1989, si rende possibile legare la dimensione personale a quella collettiva, e quindi anche il privato diventa in un certo senso politico.



È a questo punto che alcuni artisti scelgono di compiere un ulteriore passo e portare la riflessione anche al di là del genere. Ne è un esempio Ma Liuming, che mette in discussione i confini tra le categorie di genere sfidando apertamente il potere che le ha create, o Xiang Jing, che utilizza l'idea di corpo per esplorare la natura umana universale.

L'intuizione di Xiang Jing è stata quella di introdurre, fin dagli esordi della sua carriera artistica, il proprio modello linguistico nel processo di auto-esplorazione di sé, ovvero di costruire un sistema discorsivo esclusivo della propria esperienza, un metodo che coincideva con la direzione generale delle artiste dagli anni Novanta. Con l'inizio del nuovo millennio, Xiang Jing ha iniziato una riflessione più ampia, dapprima sul suo gruppo di appartenenza, poi spostandosi sul successivo livello di narrazione universale sull'umanità, al di là delle differenze di genere, concentrandosi non più solo sulla sopravvivenza dei gruppi femminili ma su quella di tutto il genere umano e sulla sua natura. Lei stessa afferma:

“我已经把目光投向至少是和我同类的一个群体，甚至我自以为这个系列里真正的话题是指向人性本身而不是简单的性别话题。因为我已经能够看到生存现实的很多困境，能够思考这些并不“私人”的话题，并且懂得以这种和生存相关的共性话题去引发观者的自我观照”

“Ho rivolto gli occhi al gruppo della mia specie e ho pensato che il vero argomento di questa serie riguardasse la natura umana stessa piuttosto che semplicemente una questione di genere. Poiché ho potuto vedere molti dilemmi nella realtà, posso meditare su questi temi che non sono “privati” sapendo come utilizzare questo argomento comune relativo alla sopravvivenza per innescare l'auto-riflessione dello spettatore.”<sup>226</sup>

Il mondo dell'arte è ancora dominato dall'inevitabile prospettiva maschile, retaggio del sistema socioculturale tradizionale. È stato questo a spingere Xiang Jing a concentrare il suo lavoro principalmente sui corpi femminili, perché voleva finalmente parlare dei problemi delle donne da una prospettiva femminile. Se come affermato dall'artista il corpo è un luogo di significato ed esperienza, allora utilizzare il corpo femminile per parlare di dinamiche universali è ancora più emblematico, poiché vi si possono riconoscere tutte le contraddizioni del mondo contemporaneo, facendolo diventare la metafora per eccellenza per parlare dei problemi del mondo.

---

<sup>226</sup> Traduzione in italiano della scrivente, testo in cinese tratto da JIA, Fangzhou, 大寫的“女人”——向京的身體敘事 (*Donne in Maiuscolo – La Narrativa del Corpo di Xiang Jing*), 2013.

Come sostiene Jia Fangzhou, il carattere auto-narrativo e l'osservazione del mondo con occhio ostile sono caratteristiche tipiche dell'arte femminile, poiché i sentimenti fisici e mentali di un individuo svantaggiato, come lo sono, per l'appunto, le donne, formano una sorta di narrazione dell'esperienza che deriva dal proprio corpo, e quindi manifestano una qualità estetica distintiva che restituisce una dimensione quasi spirituale dell'arte femminile.<sup>227</sup>

Se si pensa alla velocità incredibile con cui è cambiato il mondo negli ultimi decenni, si noterà che internet, ad esempio, ha cambiato completamente il modo in cui le persone percepiscono il mondo, e ha reso più facile venire a conoscenza di qualunque cosa. L'individualismo è talmente enfatizzato da aver completamente spazzato via la nozione di coscienza collettiva, al punto che a volte risulta difficile anche solo capire se davvero ci sia un obiettivo comune, una tendenza, un bene superiore a cui tendere.

Prima, sembrava che gli obiettivi dell'umanità fossero rivolti verso l'alto, e nell'arte si ricercavano sempre le opere che si avvicinassero ad un'idea di divino. Questo era l'obiettivo dell'umanità. Ora sembra che le cose si siano invertite, e il livello più basso è diventato lo standard per giudicare ciò che è corretto. È lì che per alcuni nasce il conflitto. Infatti, se la cultura deve riflettere il cuore delle persone, allora la cultura deve cambiare nel momento in cui i cuori e le menti cambiano. Allora quel cambiamento sarà un cambiamento reale, sostanziale e non solo una tendenza o moda. Si tratta di attingere da ciò che si ha dentro, in questo modo si può trarre potere e significato anche dalla tradizione. È in questo modo che artiste come Xiang Jing riescono a tirare fuori dall'incontro con le loro opere d'arte una riflessione profonda, quasi spirituale.

Se i valori importanti sono intimi, allora il corpo diventa solo un mezzo per raccogliere esperienze, ma la differenza la fa l'interiorità di ognuno, il suo stato psicologico interiore. Nell'osservare le sculture di Xiang Jing, nel momento in cui queste portano a distogliere l'attenzione dal corpo stesso per portare lo spettatore a concentrarsi sul messaggio che questo trasmette, risulterà spontaneo ritrovarsi a confrontarsi con sé stessi, al di là delle costruzioni sociali. L'arte di Xiang Jing spinge a guardare oltre la pelle, per abbracciare tutta la complessità dell'essere umano e all'interno di questa ritrovarsi simili, qualunque siano le proprie fattezze esterne.

Ogni corpo ha la sua storia, ed ogni storia ha la sua dimensione psicologica, che libera il corpo dalla dimensione di oggetto per porlo come soggetto della narrazione. In questa dinamica,

---

<sup>227</sup> JIA, Fangzhou, 大寫的“女人”——向京的身體敘事 (*Donne in Maiuscolo – La Narrazione del Corpo di Xiang Jing*), 2013, <http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=288>.

totalmente estranea alle norme di genere, non solo lo sguardo maschile oggettivante viene rovesciato, ma qualsiasi struttura di potere che pretenda di normalizzare i corpi viene finalmente sorpassata.

Come dimostra la scultrice nella sua *The Open*, una visione che trascende i valori politici e sociali e le norme di genere può tendere completamente a ricercare il senso della natura umana e dell'essere vivi, in una condizione pacifica di apertura mentale in grado di abbracciare tutto.

All'interno di un mondo che porta molto dolore e che da sempre sottomette i corpi a delle norme patriarcali e ad un sistema di valori basato sulla produttività, sembra quasi che l'unico modo per vivere davvero, al di fuori di queste logiche, sia sfuggirgli. In questo senso sembra quasi che l'arte sia un mondo utopico che ogni artista può creare prima che quello vecchio collassi.

L'opera d'arte è come un oggetto che funge da prova del pensiero dell'artista in un certo periodo, o per lo meno dell'artista come individuo. Il problema sorge nel momento in cui l'artista si scontra col fatto che proprio per i tempi che cambiano, quello che ha significato per lui potrebbe non risuonare all'esterno allo stesso modo, ed è quello il momento in cui l'arte deve iniziare a legarsi a tematiche universali, a portare il peso di altri messaggi. Nel mondo dell'arte è relativamente semplice realizzare i propri valori e soddisfare il proprio bisogno di esprimersi. Dall'altro lato, c'è sempre da considerare il momento in cui ci si scontra col mondo esterno, sia che sia in senso positivo o negativo.

È questo che distingue l'arte di Xiang Jing da tutte le altre, e che l'ha resa il soggetto ideale da analizzare per questa tesi: Lei non vuole creare un'alternativa per fuggire da questo mondo, ma piuttosto vuole stimolare la riflessione sulle condizioni attuali per arrivare dall'esperienza personale ad una dimensione di comprensione globale e a quel punto delineare una strada per il futuro. Solo analizzando il presente, capendo gli errori e superando le barriere che lo rendono così difficile, performativo, discriminatorio e genderizzato, allora si potrà arrivare a cambiarne la direzione. Xiang Jing invita lo spettatore in una dimensione dove riconoscersi tutti uguali, perché quello è il primo passo da superare per rivolgersi finalmente agli unici destinatari e possibili agenti del cambiamento: sé stessi.

Esaminando le sue opere d'arte si viene catapultati in un altro mondo, che però non è il fine ultimo, il punto d'arrivo. È come uno specchio che spoglia dalle costruzioni sociali per restituire un'immagine pura della propria interiorità, dove attraverso questa diventa possibile recuperare la propria umanità e riemergere nel mondo con una consapevolezza diversa. L'analisi introspettiva a cui ciascuno è chiamato quando si imbatte nelle figure di Xiang Jing è il passo fondamentale per il recupero di un'autocoscienza che l'umanità sembra aver perso nella frenesia contemporanea.

Xiang Jing, che parte dalla posizione di una donna, e che quindi capisce e riconosce le oppressioni e le ingiustizie di questo mondo, si è resa conto che quella stessa condizione che la pone in una posizione svantaggiata nella società, allo stesso tempo le concede anche una visione privilegiata sul mondo, perché le dona una sensibilità non comune e una capacità di leggere il presente, fuori dai costrutti sociali, impressionante. Questo è ciò che più di tutto la differenzia dalle sue colleghe artiste contemporanee, e che rende il particolare incrocio tra il femminismo e il suo modo di concepire l'arte contemporanea la lente perfetta attraverso cui guardare il mondo, per via della loro natura intrinseca di essere estremamente intersezionali.

L'arte, infatti, non fornisce soluzioni concrete ai problemi del mondo, tuttavia, anch'essa può fornire una lente attraverso cui leggerlo e stimolare una coscienza interiore, smuovere gli animi e unire le persone. Una lente femminista d'altro canto può fornire l'apporto mancante a leggere determinate situazioni nel loro contesto, per riuscire a cambiare finalmente la prospettiva, e rovesciare le narrazioni che da sempre sono quelle dominanti.

A seguito di tutte le riflessioni qui esposte, ritengo quindi che l'unico modo per provare a rispondere alla domanda che Xiang Jing ha sapientemente lanciato nel futuro sia attraverso una lente femminista: con il risveglio di una coscienza collettiva a livello umano che stimoli una riflessione sulle conseguenze delle proprie azioni e attraverso l'abbattimento di qualunque barriera sociale in una condizione di vicinanza e umanità come quella descritta da *The Open*, allora sì, le cose potranno andare meglio.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDORS, Phyllis, *The Unfinished Liberation of Chinese Women 1949-1980*, Bloomington: University of Indiana Press, 1983.
- ANDREWS, Julia F., *Women Artists in Twentieth-Century China: A Prehistory of the Contemporary*, Duke University Press, 2020.
- BARLOW, Tani E., *The Question of Women in Chinese Feminism*, Duke University Press, 2004.
- BLANCHARD, Lara, *Defining a Female Subjectivity: Gendered Gazes and Feminist Reinterpretations in the Art of Cui Xiuwen and Yu Hong*, *Positions*, vol. 28, no. 1, 2020.
- CUI, Shuqin, *(En)gendering: Chinese Women's Art in the Making*, Duke University Press, 2020.
- CUI, Shuqin, *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2015.
- GOODMAN, Jonathan, *Xiao Lu: the confluence of Life and Art*, *Yishu: journal of contemporary Chinese art*, vol. 8, no. 2, 2009.
- GROSENICH Uta, SCHUBBE Caspar H. (a cura di), *Zhongguo dangdai yishu 中国当代艺术 – China Art Book – Chinese Art – Now*, Merrel Pub Ltd, Novembre 2009.
- GUEST, Luise, *Half The Sky: Conversations with Women Artists in China*, Sydney: Piper Press, 2016.
- GUEST, Luise, *How Women Artists are Navigating China's Complex Feminist Landscape*, *NuVoices Magazine*, Luglio 2020.
- HEIDEGGER, Martin, *Off the Beaten Track*, ed. e trad. Julian Young and Kenneth Haynes, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HUANG Zhuan, XIANG Jing, *The Transcended Body*, in Zhu Zhu et al., *Quan luo— Xiang Jing (Naked Beyond Skin—Xiang Jing)*, Beijing: Tang Contemporary Art, 2008.
- JIA, Fangzhou, *Century and Women: Art Exhibition*. Beijing: Shijie huaren yishu chubanshe, 1998.
- JIA, Fangzhou, 大寫的“女人”——向京的身體敘事 (*Donne in Maiuscolo – La Narrativa del Corpo di Xiang Jing*), 2013.

JOHNSON, Kay Ann, *Women, the Family and Peasant Revolution in China*, University of Chicago Press, 1983.

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

LIANG Rong 梁容, *Cui Xiuwen yishu tuxiang fuhao yanjiu* 崔岫闻艺术图像符号研究 Studio sui Simboli dell'Immagine Artistica di Cui Xiuwen), Università di Chongqing, 2012.

LIANG Shuming, *Verbal Recount - Will Things Ever Get Better?*, Taipei: Goodness Publishing House, 2009.

LIN, Chun, *The Transformation of Chinese Socialism*, Durham and London: Duke University Press, 2006.

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

LIU Lydia H., KARL Rebecca E., KO Dorothy, *The Birth Of Chinese Feminism – Essential Texts in Transnational Theory*, Columbia University Press, Marzo 2013.

MA, Liuming, *Ma Liuming zishu (autoesplicativo di Ma Liuming)*, Fine Arts Literature 39 no.1, 2006.

NGAN Quincy, *Skin and the Dematerialization of the Body in Xiang Jing's Figure Sculptures*, Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art, Vol. 17 num. 4, 2018.

NGAN, Quincy, *The Soul Under the Skin-A Dialogue Between Xiang Jing and Quincy Ngan*, Xiang Jing: Works, Documents, and Annotations, edited by Xiang Jing (China Citic Press, 9787508682914), 1002-29, 2017.

POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference: Feminism, Femininity, and the Histories of Art*, London: Routledge, 1988.

FLEMMING Albert Ernest (trad.), RILKE, Rainer Maria, *Selected Poems*, New York: Routledge, 2013.

- STACEY, Judith, *Patriarchy and Socialist Revolution in China*, Los Angeles: University of California Press, 1983.
- SU, Hongjun, *A Feminist Study on Mao Zedong's Theory of Woman and the Policy of the Chinese Communist Party Toward Women Through a Study of the Party Organ Hongqi*, Chinese Historians 3 no.2, 1990.
- TALIESIN Thomas, *Context, Challenge, Conversion: Chinese Feminism via Contemporary Art*, Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art, vol. 14, no. 5, 2015.
- TAO, Yongbai, CHEN Yifeng, *Catalogue introduction for the exhibit Ongoing Women*. Jiangxi: Jiangxi meishu chubanshe, 2008.
- TAO, Yongbai, *Off the Margins: Twenty Years of Chinese Women's Art (1990-2010)*, Duke University Press, Febbraio 2020.
- TURNER, Lianne, *Chinese sculptor Xiang Jing's painful search for truth*, CNN.com, 9 Novembre 2012.
- WEI Xing, XIANG Jing, *Zhengmian quanluo—Xiang Jing yu Wei Xing de duihua (Full frontal—A Dialogue Between Xiang Jing and Wei Xing)*.
- WU Hung, *Contemporary Chinese Art: A History*, London: Thames and Hudson, 2014.
- WU, Hung. *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*. New York: Museum of Modern Art, 2010.
- XIANG Jing, *Body as Sculpture and Sculpture as Body*, Master Oriental Art, issue 303, Gennaio 2014.
- XIANG Jing, CAO Hui, *Topics Among Sculptors*, xiangjingart.com, 3 Novembre 2012,
- XIANG Jing, COHEN Daniel e ZHU Zhu, *Constructions of Internality—Discussions on Xiang Jing's Works*, in *Zhe ge shijie hui hao ma? - Xiang Jing zai Taipei 2013 (Will Things Ever Get Better? - Xiang Jing - Taipei 2013)*, edited by Xiang Jing, Taipei: Taipei Museum of Contemporary Art, 2014.
- XIANG Jing, *Xijie: Xiang Jing de shijie (Details: The World of Xiang Jing)*, Beijing: Renmin meishu chubanshe, 2010.
- XIANG Jing, *Xijie: Xiang Jing de shijie*, 53; Zhu Zhu et al., *Quan luo—Xiang Jing (Naked Beyond Skin—Xiang Jing)*, Beijing: Tang Contemporary Art, 2008.

- XIANG, Jing, HUANG, Zhuan, 被跨越的身體 *The Trascended Body*, Guangzhou, Gennaio 2007.
- YUAN Dong, RONG Gao, *In Grandmother's House*, Ran Dian 燃点, 25 Marzo 2013.
- ZHANG Ching-Wen, *The Unknown Tomorrow and the Resistance to the Ordinary — Will Things Ever Get Better?*, Will Things Ever Get Better? – Xiang Jing, Taipei Museum of Contemporary Art Publishing, 2014.
- ZHONG, Xueping, *Words and Their Stories – Essays on the Language of the Chinese Revolution*, Handbook of Oriental Studies, Volume 27, Brill, 2010.
- ZHU Zhu et al., *Quan luo—Xiang Jing (Naked Beyond Skin—Xiang Jing)*, Beijing: Tang Contemporary Art, 2008.
- ZHU Zhu, *Huise de kuanghuan jie: 2000 nian yilai de zhongguo dangdai yishu (Ecstatic Festival in Gray: Contemporary Chinese Art since 2000)*, Taipei: Diancang yishu jiating, 2016.
- ZHU Zhu, XIANG Jing, Nüxing de zizai—Xiang Jing yu Zhu Zhu de duihua (Self-awareness of Women—Dialogue Between Xiang Jing and Zhu Zhu), in Mou Yu, ed., *Nüxing de zizai—Xiang Jing yishu dangan (Self-awareness of Women—Art Archive of Xiang Jing)*, Dicembre 2010 – Gennaio 2011.



## SITOGRAFIA

ART + SHANGHAI GALLERY: <https://artplusshanghai.com/>

ART GALLERY NSW:

- Xiao Lu, 15 spari dal 1989 al 2003,  
<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/188.2019.a-o/>

ARTNET: <http://www.artnet.com/>

BALD GIRLS: <http://www.bald-girls.net/>

BROOKLYN MUSEUM: <https://www.brooklynmuseum.org/>

CHAZEN MUSEUM OF ART: <https://chazen.wisc.edu/collection/>

CNN: <http://www.cnn.com>

- TURNER, Lianne, Chinese sculptor Xiang Jing's painful search for truth, CNN.com, 9 Novembre 2012, <http://www.cnn.com/2012/11/08/world/asia/chinese-sculptor-xiang-jing/index.html/>.

CUI Xiuwen, Un Giorno nel 2004, <https://www.outletofart.com/>

- Yu Hong Half Hundred Mirrors

- Yu Hong, Lei – Proprietaria di un ristorante Zhang Yanchun

DIZIONARIO: <https://www.treccani.it/vocabolario/>

ELI KLEIN GALLERY:

- Cui Xiuwen, Ladies Room, <https://ocula.com/art-galleries/eli-klein-gallery/artworks/cui-xiuwen/ladies-room/>

GOOGLE ARTS AND CULTURE: <https://artsandculture.google.com/>

LONG MUSEUM WEST BUND SHANGHAI:

- <http://www.thelongmuseum.org/en/exhibition-369/1182.html>

MoMA:

- Xiao Lu, Dialogo, <https://www.moma.org/audio/playlist/290/3759>

MUTUAL ART: <https://www.mutualart.com/>:

- SWAYNE, Michelle, intervista a Xiang Jing, Luglio 2009. <https://www.mutualart.com/Article/Interview-with-Xiang-Jing/5ACB1830BE465D1D>.
- Yin Xiuzhen “Yin Xiuzhen”, <https://www.mutualart.com/Artwork/Yin-Xiuzhen/DA3E59E324A36673>

PIFO GALLERY 偏锋画廊: <https://pifo.cn/exhibitions/>

- CAO Hui, Visual Temperature, Sofa no.2, Case, <https://pifo.cn/exhibitions/49/works/>

RAN DIAN 燃点 Online:

- GUEST, Luise, In Grandmother's House, 燃点 Ran dian, Marzo 2013. [https://www.randian-online.com/np\\_feature/in-grandmothers-house/](https://www.randian-online.com/np_feature/in-grandmothers-house/)
- GUEST, Luise, Liu Xi's Paradox, 燃点 Ran Dian, Giugno 2020. [https://www.randian-online.com/np\\_feature/liu-xis-paradox/](https://www.randian-online.com/np_feature/liu-xis-paradox/).

SHENZHEN SPECIAL ZONE DAILY 96hq.com:

- XIANG, Jing, *Buzai kangju nüxing zhuyi yishujia biaoqian* (Not Rejecting the Label of Feminist Artist), Shenzhen tequ bao (Shenzhen special zone daily), Ottobre 2012, <http://news.96hq.com/a/20121008/207874.html/>

SOTHEBYS: <https://www.sothebys.com/>

- Sui Jianguo, Legacy Mantle, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/the-ullens-collection-experimentation-and-evolution/lot.133.html>.

TATE <https://www.tate.org.uk/art/artworks/>:

- MA Liuming, Fen-Ma Liuming <https://www.tate.org.uk/art/artworks/liuming-fen-ma-liuming-p81261>
- MERLIN, Monica, XIANG, Jing, Intervista, novembre 2013. <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiang-jing>.

- MERLIN, Monica, YU, Hong, Intervista, 7 novembre 2013, pubblicata il 20 marzo 2018.  
<https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/yu-hong>

TRUEART: <https://www.trueart.com/>

- YU Hong, testimone della crescita, <https://www.trueart.com/>

WEST BUND SHANGHAI: <http://www.westbund.com/>:

WHITE RABBIT COLLECTION <https://whiterabbitcollection.org/>:

- BU Hua, Beijing Babe Loves Freedom no.1 <https://explore.dangrove.org/objects/307>
- CHEN Linyang, Dodici Mesi Floreali <https://explore.dangrove.org/objects/265>
- DONG Yuan, Grandmother's House <https://explore.dangrove.org/objects/3026>
- LIU Xi, Our God is Great <https://explore.dangrove.org/objects/3276>

XIANG JING ART STUDIO <http://www.xiangjingart.com/>:

- <http://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=304>.
- <http://xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=303/>.
- <https://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=287>.
- ZHU, Zhu, *Zai mo zhou de neibu* 在魔咒的内部 (*Dentro l'Incantesimo*), Marzo 2008.  
<https://www.xiangjingart.com/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=293>.

YOUTUBE: <http://www.youtube.com>

- [https://www.youtube.com/watch?v=q3u9BRw6d7Y&ab\\_channel=EliKleinGallery](https://www.youtube.com/watch?v=q3u9BRw6d7Y&ab_channel=EliKleinGallery)

## INDICE DELLE FIGURE

<b>Figura 1</b> , Yin Xiuzhen 尹秀珍 (1963 -), <i>Yin Xiuzhen</i> , 1998.	24
<b>Figura 2</b> Liu Xi 秋瑾 (1986 -), 我们的神很了不起 <i>Our God is Great</i> , 2018-2019.	28
<b>Figura 3</b> Chen Lingyang 陈羚羊 (1975 -) 十二月花之四月牡 <i>Dodici Mesi Floreali –Aprile: Peonia</i> , 1999-2000.	29
<b>Figura 4</b> Dong Yuan 董媛 (1984 -) <i>Grandmother's House</i> , 2018-2019.	30
<b>Figura 5</b> Bu Hua 卜桦 (1973 -), <i>Beijing Babe Loves Freedom NO.1</i> , 2008.	31
<b>Figura 6</b> Yu Hong 喻红 (1966 -) 目击成长 <i>Testimone della Crescita</i> (1999 -).	33
<b>Figura 7</b> Yu Hong 喻红 (1966 -), 半百 <i>Half Hundred Mirrors No.9</i> , 2018.	34
<b>Figura 8</b> Yu Hong 喻红 (1966 -) 她—饭店老板张艳春 <i>LEI – Proprietaria di un ristorante Zhang Yanchun</i> , 2003.	35
<b>Figura 9</b> Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967 - 2018), <i>Ladies Room</i> , 2000.	38
<b>Figura 10</b> Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967 - 2018) <i>Un Giorno nel 2004</i> n.3, 2004.	39
<b>Figura 11</b> Xiao Lu 肖鲁 (1962 -) 对话 <i>Dialogo</i> , 1989.	40
<b>Figura 12</b> Xiao Lu 肖鲁 (1962 -), 15 枪 .....从 1989 到 2003 <i>15 spari dal 1989 al 2003</i> , 2003.	41
<b>Figura 13</b> Xiang Jing 向京 (1968 -), 全裸 <i>Naked Beyond Skin - 寂静中心–Il Centro della Quietè</i> , 2007.	47
<b>Figura 14</b> Xiang Jing 向京 (1968 -) 全裸 <i>Naked Beyond Skin – 我们 Noi</i> , 2007.	48
<b>Figura 15</b> Xiang Jing 向京 (1968 -) 全裸 <i>Naked Beyond Skin - 一百个人演奏你? 还是一个人? Are a Hundred Playing You? Or Only One?</i> , 2007.	50
<b>Figura 16</b> Xiang Jing 向京 (1968 -), <i>Naked Beyond Skin - 一百个人演奏你? 还是一个人? Are a Hundred Playing You? Or Only One?</i> , 2007, dettaglio.	51
<b>Figura 17</b> Xiang Jing 向京 (1968 -), 全裸 <i>Naked Beyond Skin - 敞开着 The Open</i> , 2006.	53
<b>Figura 18</b> Sui Jianguo 隋建国(1956 -) <i>Legacy Mantle</i> (Mantello dell'Eredità), 1997.	55

<b>Figura 19</b> Cao Hui 曹晖 (1968 -) <i>Visual Temperature – Sofa no.2</i> , 2008.	55
<b>Figura 20</b> Cao Hui 曹晖 (1968 -) <i>Visual Temperature – Case</i> .	56
<b>Figura 21</b> Ma Liuming 马六明(1969 -), 芬-马六明 <i>Fen-Ma Liuming</i> , 1993.	60
<b>Figura 22</b> Xiang Jing 向京 (1968 -) 孔雀 <i>Peacocks</i> , 2007.	65
<b>Figura 23</b> Xiang Jing 向京 (1968 -), 面孔 <i>Face</i> , 2007.	67
<b>Figura 24</b> Xiang Jing 向京 (1968 -) 异境——彼处 <i>Otherworld – Over Yonder</i> , 2011.	69
<b>Figura 25</b> Xiang Jing 向京 (1968 -) 你的身体 <i>Your Body</i> , 2005.	71
<b>Figura 26</b> Xiang Jing 向京 (1968 -) 你呢? <i>And You?</i> , 2005.	73
<b>Figura 27</b> Xiang Jing 向京 (1968 -), <i>Mortals – Endless Tower</i> , 2011.	74
<b>Figura 28</b> Xiang Jing 向京 (1968 -), <i>Otherworld – Will Things Ever Get Better?</i> , 2011.	75
<b>Figura 28 bis</b> Xiang Jing 向京 (1968 -), <i>Will Things Ever Get Better?</i> (dettaglio), 2011.	76

## **RINGRAZIAMENTI**

Anche questo lungo percorso è infine giunto al termine, e non posso fare a meno di ringraziare chi mi è stato accanto nelle innumerevoli tappe di questo viaggio. Ringrazio quindi di cuore mio papà, che ha potuto vedere solo l'inizio di questo percorso ma già allora non ha mai avuto dubbi sul fatto che ce l'avrei fatta. Ringrazio mia mamma, per avermi sostenuta in tutti questi anni negli studi e nella mia scelta di vivere a Venezia. Ringrazio Davide, Camilla, Gabriele, Jacopo, Ludovico, Mattia, Giulia, Massimiliano e Andrea per essere stati il gruppo di Amici e compagni di studi migliore che potessi trovare, per non avermi mai fatto mancare la loro presenza e per avermi supportata, sopportata e stimolata in ogni occasione. Ringrazio Ester, Martina e Anna per esserci state lungo tutto il percorso. Ringrazio Giorgia, che non mi ha mai permesso di mollare. Ringrazio la professoressa Monica Merlin, per essere stata una gigantesca fonte d'ispirazione nella costruzione di questa tesi. I miei più sentiti ringraziamenti e tutta la mia stima, infine, anche alla professoressa Rastelli, per la pazienza e la cura che ha sempre mostrato nei miei confronti e per l'impatto dei suoi insegnamenti sulla mia vita, non solo quella universitaria.