



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di laurea magistrale

In Economia e Gestione delle Arti e delle attività
culturali

Tesi di laurea

**Il padiglione della Repubblica di Corea alla
Biennale di Venezia**

Arte come identità

Relatrice

Prof.ssa Stefania Portinari

Correlatore

Prof. Nico Stringa

Laureanda

Samantha Chia

Matricola 864332

Anno Accademico

2018 / 2019

Indice

Introduzione.....	3
Per una storia dell'arte della Corea	9
1. Il regno unificato di Silla (669 - 935).....	10
2. La dinastia Koryo (918 – 1392)	10
3. Chosŏn, l'ultima dinastia (1392 – 1897).....	12
4. La Corea colonia nipponica (1910–1945).....	15
5. L'arte in Corea tra liberazione e guerra (1945–1950)	20
6. La Repubblica di Corea (dal dopoguerra agli anni Ottanta)	22
7. Anni Novanta e postmodernismo	30
Il Padiglione Corea alla Biennale di Venezia	37
1. La prima Biennale «coreana» del 1995	44
3. Il padiglione Corea dalla Biennale del 2001 al 2007	60
4. Il padiglione Corea dalla Biennale del 2009 al 2015	87
5. La Biennale del 2017	115
Il padiglione Corea e la tematica identitaria.....	131
1. Identità coreana transnazionale - Ik Joong Kang e Michael Joo	136
2. Identità coreana di genere – Lee Bul e Kimsooja.....	150
3. Identità come personalità: dal popolo all'individuo – Yun Hyong-keun e Do-ho Suh ..	167
4. Il padiglione Corea del 2019.....	180
Bibliografia.....	191

Introduzione

Nel 2018 ho studiato per cinque mesi nella città di Incheon in Corea, sono partita senza aspettative e carica di quei pochi stereotipi che conoscevo sulla Corea. Questo Paese, mi accorsi a posteriori, era per me ancora quel “regno eremitico” di cui si sentiva di rado parlare in Europa prima del XIX secolo, lo era per me e per quasi tutte le persone a cui annunciavo che sarei partita, a considerare dalla loro reazione di sconcerto. Durante questi mesi mi sono accorta che nulla sapevo di questo luogo: della storia, dell’arte, della lingua, delle persone. Ho toccato con mano i forti contrasti di una società vittima di un cambiamento troppo grande e troppo veloce per poterne uscire indenne. Nel Paese ho avuto l’opportunità di seguire le lezioni di politica, società coreana e *performing art* che mi hanno aiutata a mettere a fuoco il contesto in cui la Corea moderna si è formata e come il popolo ne sia uscito traumatizzato e devastato a livello identitario. *Identità, crisi, confine, divisione* sono parole che ricorreranno numerose volte in questo lavoro e che sono indissolubilmente legate alla Corea di oggi.

Nel 2017, ancora ignara del mio prossimo futuro, il padiglione della Repubblica di Corea alla 57. Esposizione internazionale d’arte di Venezia mi colpì particolarmente: rimasi completamente rapita dalle opere a *Proper Time: though the dreams revolve with the moon* e soprattutto da *Mr. K and the collection of the Korean History*. Ho deciso così di effettuare una ricerca sulle presenze della Corea alla Biennale, scoprendo con stupore che erano relativamente poche rispetto alla storia ultracentenaria dell’istituzione, infatti la Corea ha un padiglione nazionale solo dal 1995, l’ultimo padiglione inaugurato ai giardini. Analizzando tutte le mostre e integrandole con quello che avevo imparato dal mio periodo all’estero emersero varie tematiche ricorrenti -in maniera più o meno evidente- in tutte le edizioni: tra queste ho individuato quella riguardante la questione identitaria coreana che sembrava emergere con maggiore forza e urgenza. Ho deciso quindi di analizzare come gli artisti coreani hanno espresso e sviluppato una delle problematiche sociali fondamentali: quella di definire un’identità che sia specificatamente coreana.

Nel primo capitolo del mio elaborato ho deciso di effettuare una ricostruzione della storia dell'arte della Corea per poter comprendere la loro arte contemporanea: sviluppo che va di pari passo con gli eventi storici del Paese ed evolve con l'incontro del mondo occidentale e l'influenza culturale del Giappone durante la colonizzazione. Essendo la civiltà coreana ultramillenaria, per convenzione ho iniziato la mia ricostruzione storica dall'unione territoriale della penisola sotto il Regno di Silla, per arrivare ai movimenti artistici del XX secolo successivi alla guerra civile, di cui la *Monochrome art* e la *Minjung art* sono stati i principali. In conclusione ho affrontato la situazione artistica del Paese nei primi anni Novanta indagando come in seguito alla veloce industrializzazione e alla nascita di uno Stato democratico la Corea si è aperta definitivamente al mondo, sia riformando il sistema artistico e culturale sia partecipando a esposizioni d'arte internazionali e inaugurandone finalmente di proprie sul territorio.

Il 1995 segna un anno di svolta, infatti l'inaugurazione del padiglione nazionale alla Biennale è un evento che in Corea è segnalato come cruciale in tutti i loro testi di arte contemporanea, viene letto come riconoscimento ufficiale e affermazione internazionale dell'arte contemporanea della Corea.

Prima di inoltrarmi nella descrizione delle mostre, all'inizio del secondo capitolo affronterò l'affascinante storia della costruzione del padiglione, frutto di trattative, proposte utopiche e progetti ambiziosi. È questa una narrazione estremamente interessante se si pensa al clima politico di quegli anni, in cui ci si aspettava un'imminente unione delle due Coree. Nelle ambizioni dei sostenitori coreani del progetto ci si augurava che ciò potesse avvenire attraverso l'arte, facendo del padiglione un simbolo per la futura unione. Un unico padiglione per l'intera penisola venne infine costruito dopo anni di trattative, ma l'unificazione non avvenne.

In seguito alla descrizione delle caratteristiche architettoniche della struttura mi inoltrerò in quella di tutte e dodici le mostre ufficiali di arti visive (dal 1995 al 2017) organizzate dalla Corea del Sud, sviscerandone i temi, gli artisti, le opere e soffermandomi in particolare su quelle che affrontano in maniera più diretta la questione dell'identità.

Nel terzo e ultimo capitolo, che affronterò nel vivo il fattore *identità*, prenderò in analisi sei artisti che hanno partecipato alla Biennale, approfondendone la biografia e alcune opere realizzate al di fuori del contesto veneziano, considerate esemplificative per la tematica affrontata.

Dopo una prima introduzione sul concetto di *identità* e di *identità etnica, cultura e cultura tradizionale coreana*, ho affrontato come essa può essere declinata, selezionando due artisti per ognuna di queste declinazioni: Ik Joong Kang e Michael Joo per un'identità di tipo transnazionale, Lee Bul e Kimsooja per un'identità coreana di genere, Hyun Hyong-keun e Do-ho soh come punti estremi di un processo evolutivo che va dall'espressione di un'identità nazionale a quella di un'identità individuale.

Nel primo paragrafo sull'*identità transnazionale* descriverò il rapporto tra Corea e Stati Uniti e l'impatto politico, culturale e sociale che ne è derivato. Successivamente, affronterò le personalità di Ik Joong Kang e Michael Joo, artisti che hanno vissuto la simile condizione di immigrati in America. La mia scelta è ricaduta su di loro per l'efficacia e la diversità del loro approccio, ma soprattutto perché possono essere considerati i rappresentanti di due diversi tipi di immigrazione: quella di prima e di seconda generazione. Ik Joong Kang si trasferisce oltreoceano in età adulta, mentre Michael Joo nasce in America da genitori coreani. Questa differenza, come si vedrà, ha delle peculiarità specifiche che cambiano la percezione di come l'individuo vive e rappresenta la sua identità.

Il secondo paragrafo riguarda l'*identità coreana di genere*: la ricerca di un'identità coreana e individuale diventa ulteriormente complessa quando si è donne nate e cresciute in una società patriarcale come la Corea. Affronterò brevemente il ruolo tradizionale attribuito ai sessi in Corea, le origini teoriche dell'asserzione di una presunta superiorità maschile e le prime lotte femministe che hanno portato alla contemporaneità. Dopo aver messo a fuoco il contesto in cui le artiste si trovano oggi ad agire, approfondirò le opere di Lee Bul e Kimsooja, che hanno fatto della critica al patriarcato, del corpo femminile, delle mansioni e dei ruoli attribuiti alle donne in Corea, e nel mondo, i temi centrali del loro operato artistico.

Nell'ultimo paragrafo *Identità come personalità*, affronterò il processo di evoluzione che ha portato alla necessità di esprimere un'identità individuale. Con la rinascita di un

sentimento nazionalista alla fine del XIX secolo, in Corea si fece crescente il desiderio di creare una identità nazionale collettiva basata su tradizioni e valori che esprimessero la "coreanità" in risposta alle invasioni straniere e alla colonizzazione. Questo processo proseguirà fino agli anni Ottanta ma, man mano che la Corea si confronterà con il mondo esterno, crescerà anche la necessità di rifiutare un'identità nazionale imposta dall'alto in favore della propria. Alle prime mostre del padiglione coreano questo processo era già in corso e più incline ad un'espressione delle singolarità, ma si può ancora individuare una linea evolutiva se confrontiamo le prime con le ultime edizioni. Ho selezionato l'artista Hyun Hyong-keun come portavoce di un animo artistico più propriamente coreano, portatore di valori comuni, mentre la mia scelta è ricaduta su Do-ho Suh come rappresentante di una nuova generazione a cui preme sottolineare il proprio *io* e la propria espressività. Nel lavoro di Do-ho Suh è più evidente che mai la contrapposizione tra popolo e individuo.

A conclusione del mio lavoro affronterò l'esposizione d'arte di quest'anno intitolata *History has failed us but no matter*. Per una pura coincidenza l'esposizione del 2019 riporta in primo piano le tematiche femminili, ragione per cui il paragrafo può essere letto come un'estensione o sviluppo del tema dell'identità coreana di genere. Ma non solo, per la prima volta viene portata in mostra la questione queer e LGBT (e più in generale, del diverso e dell'emarginato), che viene esplorata attraverso il filtro della tradizione e da un punto di vista totalmente femminile.

Questo ultimo paragrafo permette così di avere una panoramica davvero completa ed attuale delle esposizioni nazionali della Corea del Sud che si sono susseguite alla Biennale d'arte di Venezia.

Il tema dell'identità, che è solo uno dei tanti fili conduttori che lega tra loro gli artisti e le varie esposizioni, è stato il mio *leitmotiv* in quanto da me percepito, in base alla mia sensibilità e ricerca, come preponderante.

Il bello della scena artistica della Corea di oggi è che la sua varietà permette lo sviluppo di molti altri fili conduttori che sono ancora poco approfonditi, così come poco approfondita è l'arte coreana stessa.

Questa tesi porta con sé la speranza di una maggiore curiosità per quest'arte così eclettica di cui in Italia si sente poco parlare, quasi come se la Corea fosse ancora quel "regno eremitico" situato in un angolo remoto della terra.

Capitolo 1

Per una storia dell'arte della Corea

L'arte moderna e contemporanea della Corea è strettamente legata ai fatti storici che si sono susseguiti nella penisola coreana negli ultimi due secoli e mezzo, dal declino della dinastia Chosŏn, alla divisione delle due Coree.

La penisola coreana è una lingua di terra situata tra la Cina e il Giappone, confina a ovest e a nord con la Cina, e per un tratto molto breve a nord-est, con la Russia. La posizione geografica della Corea ha fatto in modo che il territorio fosse spesso scenario di scontri e oggetto di rivendicazioni territoriali da parte dei Paesi dell'area, Cina e Giappone, e a partire dal XVIII secolo, dalle potenze occidentali.

La cultura coreana è una cultura ultra-millenaria, è stata a lungo chiusa in sé stessa, diffidente nei confronti dello straniero e reticente al cambiamento. Per secoli è rimasta in disparte, nascosta al mondo, ma centrale a livello geografico per i Paesi dell'area. Questa chiusura è riscontrabile anche nello sviluppo della sua storia dell'arte fino alla fine del XIX secolo, quando non poté far altro che aprirsi al mondo e cercare di rimanere al passo con le grandi potenze che la circondavano. Dal punto di vista politico i tentativi furono vani, ma sul piano artistico le lezioni dei Paesi stranieri furono fortemente interiorizzate e assimilate, senza tralasciare le proprie arti tradizionali.

Vorrei proporre qui un breve *excursus* della storia dell'arte coreana per tracciare lo sviluppo più recente dell'arte di questo Paese partendo dalla dinastia Silla, sotto cui avvenne la prima unione territoriale, fino agli anni Ottanta del XX secolo.

Con una breve analisi dell'evolversi delle arti figurative è più semplice comprendere le suggestioni e i *revivals* artistici che hanno caratterizzato quest'arte nell'ultimo secolo e quel che sta avvenendo oggi in campo artistico.

1. Il regno unificato di Silla (669 - 935)

Il 668 è un anno cruciale per la storia della penisola, dopo essere stata suddivisa in tre diversi stati: Koguryo a nord, Paekche a ovest e Silla ad est; in questa data, la Corea viene unificata per la prima volta politicamente e territorialmente sotto lo Stato di Silla.

Silla, dopo anni di guerre di unificazione contro gli altri regni, riuscirà ad imporsi grazie all'aiuto della dinastia Cinese Tang, che intravide in questa alleanza la possibilità di esercitare in un futuro prossimo la sua diretta autorità sulla penisola coreana.

Il regno di Silla durerà per circa due secoli e mezzo e costituì il primo "embrione" della Nazione coreana. L'arte e l'architettura raggiunsero un prestigio assoluto, lo stile artistico dominante prende vita dalla fusione degli stili artistici dei tre precedenti regni e, allo stesso tempo, si arricchisce grazie alle influenze artistiche della vicina Cina. Vi è un proliferare di costruzioni di edifici religiosi e tombe sepolcrali, il genere che si sviluppa è estremamente raffinato e la tematica dominante di tipo religioso: l'iconografia buddista. Il buddismo iniziò a diffondersi nella penisola già nel V secolo, ma venne definitivamente accettato solo nel 530, diventando poi religione nazionale. Silla fu uno stato multiculturale, con un notevole sviluppo dell'industria manifatturiera e del commercio e che ebbe un atteggiamento di apertura notevole verso l'estero, apertura che mancherà a lungo nelle politiche successive. Silla può essere considerato il nucleo della Corea moderna¹.

2. La dinastia Koryo (918 – 1392)

È nel 918 che si impone la dinastia Koryo, destinata a durare fino al 1392, anche questo considerato un periodo di notevole apertura culturale. Vi furono certamente rapporti, diretti e indiretti, con mercanti arabi, persiani e con letterati stranieri. L'arte sacra a Koryo raggiunse altissimi livelli tecnici, grazie a un'ottima padronanza della fusione dei metalli e l'uso di pitture su seta. Continuano ancora le raffigurazioni di Buddha nelle arti figurative, vengono prodotte pitture e sculture di buona qualità e stile. L'arte non

¹ M. Riotto, *Storia della Corea – dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 2005, pp. 89-90.

ha solo fini celebrativi, ma è anche un semplice passatempo, fine a sé stessa, una celebrazione della bellezza, grazie anche al sostegno delle classi aristocratiche e della famiglia reale, tra i cui membri figuravano collezionisti e artisti. Questo interesse porta a un primo arricchimento dei soggetti, oltre a quello buddista, quello della natura: uccelli, fiori, orchidee, piante di bambù, e inizia a fiorire l'arte calligrafica, una delle più importanti arti tradizionali coreane.

Per quel che concerne l'arte buddista, se da una parte si trae ispirazione dall'arte cinese, dall'altra si sente l'esigenza di fare proprie queste tendenze, di "coreanizzarle", i paesaggi rappresentati sono quelli coreani, non idealizzati ma raffigurati come realmente appaiono. La maggior parte delle opere coreane buddiste esistenti sono principalmente quelle del tredicesimo secolo, ultimo periodo del regno. La rappresentazione di Buddha è legata al concetto del "dopo vita" e alla lussuria che caratterizza questo mondo, il mondo terreno. È tuttavia ravvisabile una certa schematizzazione nell'arte plastica, ciò indica un ristagno nell'espressione delle forme e dello stile che a volte appare quasi manierato, e suggerisce che l'antica tendenza all'astrazione persiste ancora in questa fase. Nonostante la schematizzazione le qualità ornamentali non mancano, è ancora il lusso a dominare, le vesti del Buddha sono raffinate, il corpo viene dipinto in oro brillante, il santo è ricco di ornamenti al collo, sulle vesti, sul capo. Potremmo definire l'arte della dinastia Koryo «aristocratic elegance»². Ma la grande eccellenza dell'arte coreana di questo periodo può essere pienamente apprezzata nella porcellana *celadon*, cavallo di battaglia dell'arte di Koryo. A partire dall' XI secolo la tecnica importata dalla porcellana cinese, cotta ad altissime temperature, permise lo sviluppo di quella invetriata di colore blu-verdastro chiamata in coreano *ch'ongja*. Dopo una prima fase sostanzialmente priva di decorazioni, dal XII secolo le ceramiche si arricchiscono di motivi animali o vegetali prodotti con incisioni colmate da argilla bianca o scura, con una tecnica derivata probabilmente dalle incisioni su metallo o lacca.

² A. Jhin, *Korean art and art education: a historical perspective*, tesi di dottorato, Columbia University Teachers College 1987, pp. 16–17.

3. Chosŏn, l'ultima dinastia (1392 – 1897)

Chosŏn è stata l'ultima dinastia imperiale della Corea, durata più di cinque secoli. Diede al Paese quella fisionomia geografico–amministrativa che si è mantenuta fino al XX secolo. L'ideologia di stato era: laica, razionale, confuciana, opposta alla tradizione buddista che aveva guidato il Paese per secoli. Questo spiega la quasi totale scomparsa della plastica d'ispirazione buddista, e un conseguente fiorire dell'iconografia confuciana. Tuttavia, va precisato che a prescindere dal soggetto, la scultura in Oriente fu sempre considerata un'arte "minore", basti pensare che non ci sono quasi nomi di scultori coreani giunti fino a noi, e le stesse statue del Buddha venivano create non con un fine puramente artistico, quanto piuttosto con l'intento di promuovere un messaggio edificante e didattico.

L'arte del periodo Chosŏn si concentrò soprattutto intorno alla pittura e alla calligrafia, le discipline guida di tutta l'arte dell'estremo Oriente.

Rispetto a ciò che è stato detto sulla scultura, diverso è il caso della pittura. La pittura per la dinastia aveva un'importanza essenziale a fine propagandistico e nel diffondere le norme etiche basate sul confucianesimo. Lo stile pittorico era quello, ancora una volta, proveniente dal periodo dei tre regni ma, rispetto alle dinastie precedenti, fu molto meno influenzato dalla tradizione figurativa cinese.

Nel corso della durata della dinastia, la pittura vide una profonda e complessa evoluzione di stili, difficili da sintetizzare in maniera coerente. A causa di questa complessità gli storici dell'arte nel proporre un'evoluzione dell'arte coreana sono stati a lungo influenzati dalla versione proposta dalla storia coloniale, che ha portato a una rappresentazione distorta di tale evoluzione nel periodo Chosŏn. La storia dell'arte coreana scritta dal Giappone, è divisa in tre fasi: la prima dal 1392 al 1550, la seconda dal 1550 al 1700, e la terza dal 1700 al 1850. Le prime due fasi vengono considerate come un periodo di mera imitazione della pittura cinese, e solo nella terza fase avverrebbe un'evoluzione estetica con tratti distinti da quelli cinesi, un'arte propriamente coreana, nazionale. L'intento, in ottica nipponica, era quello di giustificare l'azione di annientamento dell'identità culturale che il Giappone stava compiendo.

Questa visione tradizionale è stata propagata anche durante la seconda metà del XX secolo, ed è stata a più riprese smentita e considerata non veritiera³. A dimostrazione di ciò sta il fatto che il periodo Chosŏn è stato caratterizzato da personalità artistiche singole, ognuna con un tratto caratteristico e personale, aventi comunque tratti comuni prettamente “coreani”.

A fini esplicativi, per suggerire le principali differenze con la pittura cinese del periodo, segnalerei due pittori coreani.

Il primo è An-Kyun, specializzato nel disegno tradizionale, suoi soggetti prediletti erano montagne e acqua. Insieme ai suoi seguaci, fu sicuramente influenzato dallo stile cinese, ma lo utilizzarono come punto di partenza per reinterpretare il soggetto, adattandolo maggiormente al senso estetico comune coreano, che non era ovviamente lo stesso di quello cinese.

Tra le principali differenze ravvisabili in questa fase tra la pittura coreana e cinese vi sono: l'unione compositiva del paesaggio (rispetto alla connessione organica della pittura cinese); l'apertura spaziale, si tende ad amplificare lo spazio per avere anche un maggiore senso di respiro nella visione; il contrasto tra linee orizzontali e perpendicolari e la manipolazione delle linee oblique utilizzate per suggerire dinamismo (al fine di evocare un senso di magnificenza); la semplificazione di forme e motivi ed una diversa rappresentazione della natura (per esempio le montagne dipinte in questo periodo non sono imponenti, straordinarie come quelle cinesi, ma piccole e discrete).

I paesaggi sono pacifici, delicati, semplici, nostalgici; in questa pittura non c'è esagerazione, la consapevolezza estetica e l'indole del popolo di Chosŏn è riscontrabile nell'espressione della tranquillità dei paesaggi coreani.

L'artista Yi-am era invece specializzato nella pittura di soggetto animale, come An-Kyun, prediligeva lo spazio aperto, ampio, e anche nella sua opera la gentilezza e l'indole docile del popolo si rispecchia nei comportamenti degli animali protagonisti delle sue tele, impegnati in gesti quotidiani, semplici.

³ A. Jhin, *Korean art and art education: a historical perspective*, op. cit., p. 16-20.

Nell'ultimo periodo della dinastia si verificano i più grandi cambiamenti dal punto di vista stilistico: sul piano espressivo vengono introdotti il Realismo e il Naturalismo, e dal punto di vista dei contenuti l'*humor*.

La pittura assume nella cultura coreana valore complementare alla letteratura, e la calligrafia è anch'essa pittura, considerata un'arte a tutti gli effetti nell'estremo Oriente. L'arte della calligrafia non sta nel suo significato letterale ma nell'emozione trasmessa, che va carpita non attraverso il carattere in sé ma attraverso la pittura di esso, di fatto la pittura acquistava valore solo se accompagnata dalla spiegazione in versi che rivelava anche la sensibilità e il talento intellettuale dell'autore.

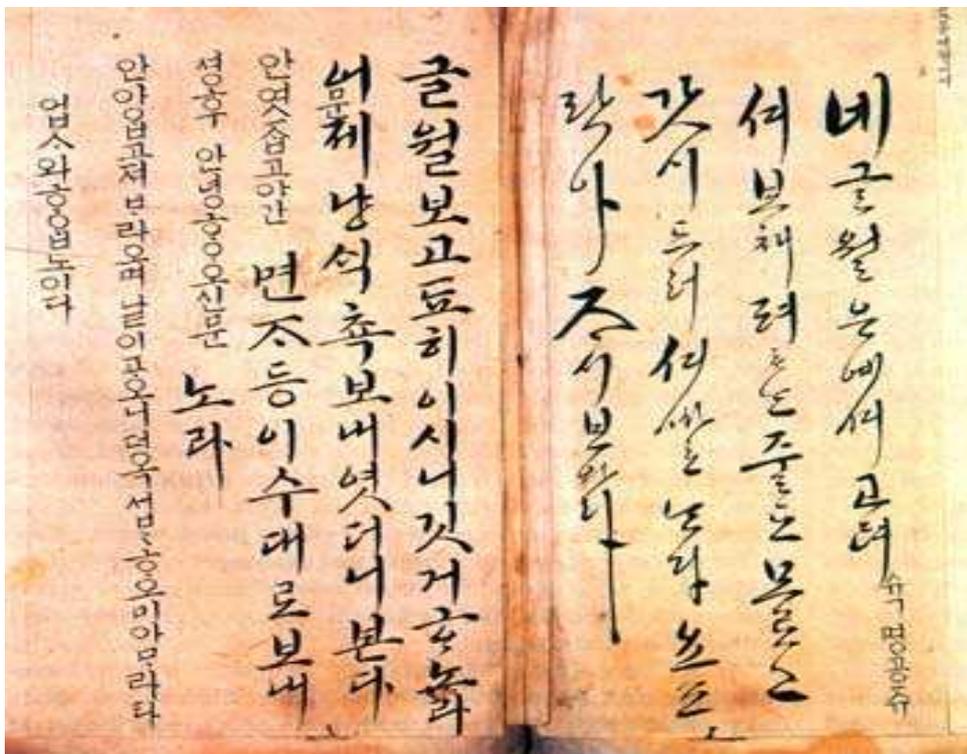


Figura 1 corrispondenza personale del re Hyojong, 1619-1674, esempio di arte calligrafica

Possiamo concludere che la pittura del periodo Chosŏn è dominata da una rappresentazione elegante del soggetto prediletto - la natura, il paesaggio - ma ogni artista inizia a tirare fuori il proprio stile personale.

Il realismo raggiunge qui il suo picco, ed è connesso alla preferenza coreana per la naturalezza, l'innocenza, gli spazi ampi. Ciò è soprattutto ravvisabile nelle opere che raffigurano le persone comuni, la maggior parte dei lavori sono molto colorati, i

soggetti vari, il tratto semplice, onesto e potente, essenziale e schematico, il contenuto umoristico, ma mai infantile o immaturo.

4. La Corea colonia nipponica (1910–1945)

La Corea della dinastia Chosŏn divenne nota in Occidente come il “regno eremitico” per lo scarso interesse che manifestava verso il mondo, al di là dei Paesi immediatamente vicini. A metà del XIX secolo questa chiusura nei confronti dei Paesi stranieri si fece sempre più tenace, giustificata dal fatto che l’ingerenza dell’Occidente in Cina aveva provocato danni devastanti agli occhi dei coreani. Ciò portò a una intensa resistenza alle mire espansionistiche delle potenze occidentali, sia dal punto di vista politico, che culturale.

Tuttavia, ciò non significa che non avvennero contatti tra coreani e singoli occidentali, o con le loro idee, prima del XX secolo.

Tra il XVII e il XVIII secolo diversi occidentali si spinsero fino alla penisola coreana. Questi primi sporadici incontri non avvennero per sete di scoperta, spirito di evangelizzazione, o brama di conquista, ma tra uomini comuni che spesso si trovarono contro la propria volontà in terra straniera⁴.

L’olandese Jan Weltevree, per esempio, dopo essere naufragato in Corea nel 1628, venne costretto a rimanere sul territorio dal governo, per timore che venisse rivelata al mondo occidentale l’ubicazione della penisola, ciò la dice lunga sul perché la Corea avesse la fama di Paese eremita.

Successivamente fu soprattutto per mezzo degli emissari in Cina che i coreani entrarono in contatto con la cultura occidentale. Attraverso l’incontro con missionari cattolici, ebbero l’opportunità di interagire con europei e nord americani e di avere contatto diretto con i loro testi scritti. I coreani conoscevano il cinese, così i libri di scienza, tecnica, religione e arte vennero tradotti in cinese classico dai missionari, o dagli stessi cinesi.⁵

⁴ G. Bertuccioli, *Italia e Corea*, «Affari esteri», rivista trimestrale, n. 64, 1984, p. 3.

⁵ P.H. Lee, *Fonti per lo studio della società coreana*, 3 voll., Milano, O barra O, 2000-2003, II., *Fonti per lo studio della civiltà coreana. 2: Il periodo Chosŏn (1392-1860)*, 2001, p. 731.

Sappiamo oggi che le tecniche artistiche occidentali erano conosciute in Corea sin dal XVIII secolo, emissari coreani riportarono testimonianze scritte riguardo alla prospettiva, al modellato e al chiaroscuro.

Fu soprattutto grazie a questi testi tradotti che il popolo coreano, non potendo per la maggior parte soddisfare la propria curiosità attraverso l'incontro e scambio diretto con occidentali, apprese nuovi saperi provenienti da Occidente.

È nel 1876 che il governo, sotto pressione nipponica, apre le porte al mondo, firmando con il Giappone il trattato di Kanghwa⁶.

Con il trattato l'influenza occidentale si fece sempre più forte e diretta, dando il via a una serie di altri trattati negli anni immediatamente successivi: nel 1882 viene stipulato un accordo con gli Stati Uniti aprendo così la prima via diplomatica con questo Paese, seguono trattati con Gran Bretagna, Germania, Russia, Francia e Italia (nel 1884). La Corea entrava così nel presente e le possibilità di scambio si fecero davvero dirette e non solo per intercessione cinese.

Con questi accordi diplomatici la Corea apre i propri confini a livello commerciale, politico e conseguentemente culturale. Vi erano ancora intellettuali tradizionalisti che vi si opponevano, temendo la degenerazione morale del Paese, ma sempre più numerosi erano i fautori dell'occidentalizzazione, che vedevano nell'emulazione dell'Occidente un mezzo per rafforzare il Paese, appoggiati dallo stesso governo.

Esempio di questa apertura è l'invito da parte del governo coreano dell'artista francese Lemion a Seoul nel 1900. Il governo stava programmando di istituire una scuola per le arti applicate, ma ciò non avvenne a causa di problemi politici, difficoltà finanziarie e per la competizione tra le potenze mondiali per ottenere il controllo della penisola. Lemion rimase a Seoul per quattro anni, il suo lavoro influenzò fortemente la nuova generazione coreana. Inizia l'imitazione dello stile occidentale.

In tal senso, personaggio chiave è Ko Hui-dong, primo artista coreano a studiare l'arte occidentale e ad importarla direttamente nel Paese. Potremmo definirlo il primo «coreano-occidentale». Ko studia dal 1909 alla *Tokyo school of fine arts* dove apprende la pittura ad olio, torna in Corea nel 1915, quando il Paese è già sotto l'occupazione

⁶ Il 26 febbraio 1876 Corea e Giappone siglano un "trattato di amicizia", primo vero atto di apertura delle frontiere da parte della Corea. Un articolo del trattato dichiarava la Corea "Paese sovrano", in realtà tale articolo era un espediente per eliminare l'ingerenza della Cina, eliminando i suoi tradizionali privilegi di "stato guida" in Corea, facilitando di modo una futura aggressione nipponica.

Giapponese, avvenuta nel 1910. Lo sviluppo del suo stile copre il periodo che va dalla fine della dinastia Chosŏn all'inizio dell'occupazione, quindi segue in qualche modo i passi del primo sviluppo della storia dell'arte coreana moderna. Studiare in Giappone per gli artisti diventa pratica comune in questo periodo, di fatto non esistevano in Corea scuole d'arte moderne, l'unica opportunità era appunto andare all'estero, dove si aveva la possibilità ricevere un'educazione artistica proveniente dall'Europa.⁷



Figura 2 Ko Hui Dong, *Autoritratto con soprabito*, 1909

Nel 1918 Ko fonda, insieme ad altri artisti, *The society of painters and calligraphers*, escludendo i giapponesi dall'istituzione. Il suo intento era quello di accrescere lo spirito nazionale attraverso l'arte tradizionale, a livello ideologico la fondazione di questa istituzione diviene estremamente importante, segna la fine della chiusura alle influenze artistiche esterne dei decenni precedenti, si riconosce l'importanza dell'arte nella cultura popolare come mezzo per accrescere il sentimento patriottico di appartenenza, utilizzato in chiave anticoloniale. L'istituzione ebbe un ruolo importantissimo nella vita artistica dei coreani, finché non venne chiusa dai giapponesi

⁷ S. Ciclitera, *Korean eye: contemporary Korean art*, Skira, Milano 2010, p. 15.

nel 1936. Dobbiamo comunque considerare che la pittura tradizionale rimane in questo periodo ancora dominante nelle mostre della *society*, è solo l'inizio della sperimentazione di nuove tecniche, dell'organizzazione di esposizioni e fondazione di associazioni artistiche.

Nel 1921 l'istituto organizza la sua prima mostra, chiamata *Hyeop-jeon*, in mostra era presente l'*Eastern painting*⁸, dipinti ad olio e capolavori del passato, l'intento era quello di esibire il proprio orgoglio nazionale⁹.

Nel 1922 il governo giapponese, irritato dall'organizzazione dell'*Hyeop-jeon*, come contromisura organizza una mostra e concorso d'arte, su scala nazionale, intitolata *The Korean art exhibition (Seon-Jeon)*, includendo sia artisti giapponesi che coreani. L'intento era quello di proporre un confronto tra le due arti tradizionali e mostrare implicitamente la superiorità dell'arte giapponese. I coreani, inizialmente coinvolti anche nella giuria, vennero pian piano spodestati, era l'arte giapponese a dominare la scena. Tuttavia, se da un lato era impossibile sradicare la profonda, millenaria estetica coreana, era inevitabile che l'arte giapponese influenzasse il gusto estetico delle giovani generazioni.

La contromisura del governo giapponese si comprende in virtù della sua politica di colonizzazione, che puntava non solo a uno sfruttamento delle risorse e della forza umana della Corea, ma anche un vero e proprio annientamento dell'identità culturale dei coreani, in un processo di "giapponizzazione" che si farà sempre più accelerato dagli anni Trenta in poi. Il Giappone cercò di esportare nella penisola l'invenzione della propria tradizione, sulla carta proclamava la completa integrazione delle due nazioni, nei fatti quella che doveva essere una sincera unione dei popoli fu una delle sottomissioni più crudeli della storia.

Ciò portò a un'ondata di nazionalismo tra i coreani senza precedenti, ma, allo stesso tempo li condusse ad essere più ricettivi e aperti nel ricevere le indicazioni culturali dall'Occidente. Le idee ricevute dall'Occidente e il rifiuto della cultura imposta dai

⁸ Durante il periodo coloniale i giapponesi utilizzavano il termine «*Eastern painting*» (*Dongyang-hwa*) per distinguere le opere calligrafiche coreane da quelle giapponesi. Anche dopo la liberazione la definizione continuò ad essere utilizzata, fino agli anni Settanta quando venne sostituita con «*Korean Painting*» (*Hanguk-hwa*). Oggi il termine viene utilizzato in riferimento alle opere moderne di arte calligrafica.

⁹ K. Youngna, *Modern and contemporary art in Korea: tradition, modernity and identity*, Hollym, Seoul 2005, p. 10.

dominatori, portarono paradossalmente la Corea ad essere un Paese più moderno e consapevole della storia e della cultura della propria civiltà. L'integrazione delle nuove tecniche occidentali con l'arte tradizionale coreana venne utilizzato come un'originale mezzo di resistenza al tentativo di oppressione della cultura nazionale, lo sforzo fu quello di reiventare e adattare le nuove tecniche e nozioni alle proprie.

Alla luce di queste istanze – la maggiore influenza occidentale e l'apertura culturale nei suoi confronti da un lato, l'oppressione e l'imposizione della cultura nipponica dall'altro - possiamo affermare che le caratteristiche della pittura tradizionale coreana nella prima metà del Novecento si sviluppano attraverso una ricerca di tecniche e stile moderno nella rappresentazione della realtà, di modo da riflettere la consapevolezza e il sentimento degli artisti nei confronti della situazione contemporanea.

Possiamo delineare due tendenze dominanti nella prima metà del secolo: una conseguente alla tendenza conosciuta come *traditional southern school* (o *conservative painters*), che impiegava le tecniche tradizionali sul soggetto di paesaggio, non paesaggio realistico, ma immaginario e idealizzato, l'altra caratterizzata da un colorismo realistico, influenzato dall'arte occidentale e dello stile giapponese.

A prescindere dalle svariate tendenze, ciò che risulta chiaro è che le nuove generazioni di artisti coreani, nati e cresciuti sotto il dominio giapponese, non vogliono seguire le orme delle generazioni precedenti in maniera acritica, ma provare a esprimere la loro originalità sotto un nuovo punto di vista e con nuove tecniche artistiche di espressione, senza rinnegare la propria tradizione millenaria, anzi facendosene vanto, e senza chiudersi all'estetica e stile straniero, seppur in parte imposto.

Tra le principali novità importate dalla cultura occidentale in campo pittorico vi sono: lo studio e la tecnica occidentale del disegno e della pittura suddiviso in fasi (attenta osservazione del soggetto, abbozzo, colore), l'introduzione della prospettiva occidentale e della pittura ad olio, un notevole aumento della ritrattistica femminile e la rappresentazione di scene di vita quotidiana e di paesaggi locali.

L'occupazione Giapponese durerà fino al 1945, anno della fine della Seconda Guerra mondiale. La fine della guerra segna anche la resa del Giappone, che in quanto potenza sconfitta, perdeva le sue colonie, infatti la linea americana del Presidente Roosevelt stabiliva la libertà e l'autodeterminazione delle colonie, dopo un periodo più o meno

lungo di tutela da parte delle grandi potenze¹⁰. Il resto è storia oggi assai nota, la penisola coreana venne divisa in due, originariamente in via temporanea, con l'occupazione sovietica a nord del trentottesimo parallelo, e quella americana a sud. Nel 1948 quelle che dovevano essere elezioni congiunte di tutta la penisola si svolsero separatamente, fu l'inizio di un periodo drammatico che portò a una guerra fratricida durata dal 1950 al 1953.

Prima di questi avvenimenti, tra il 1945 e il 1948, il popolo coreano aveva alte aspettative riguardo al futuro della propria Nazione, vi era un diffuso clima di entusiasmo. Il Paese era pronto a recuperare la propria libertà e identità sul piano politico, sociale, artistico e culturale. È in questa fase che il mondo dell'arte recupera il suo spirito creativo, represso forzatamente per quarantacinque anni.

Da questo momento non potrò più parlare di arte coreana, in riferimento all'intero territorio della penisola, ma dovrò parlare nello specifico di arte sudcoreana. Ben lungi dal voler suggerire che l'arte dei due nuovi stati nazionali oggi non abbia più nulla da condividere.

5. L'arte in Corea tra liberazione e guerra (1945–1950)

La neo-liberata Corea all'alba di un nuovo ordine mondiale sentiva la necessità di spazzare via ogni traccia di imperialismo che aveva contaminato la propria cultura millenaria. In campo artistico la prima esigenza era dunque quella di eliminare ogni segno di "giapponizzazione", imposta e assorbita più o meno coscientemente, per formare una nuova arte nazionale che corrispondesse alla sensibilità e ai bisogni della Corea contemporanea. La consapevolezza di questa necessità non rese di certo il processo più semplice. I modelli e il gusto giapponesi erano stati profondamente interiorizzati, la nuova autonomia, politica e ideologica, era ancora troppo debole per delineare una nuova norma artistica ed epurare radicalmente ogni segno nipponico.

Il periodo di tempo preso in esame è stato per la Corea, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, un periodo di isolamento. Venendo meno l'ingerenza giapponese in campo artistico veniva anche meno il contatto con l'arte estera, che comunque

¹⁰ M. Riotto, *Storia della Corea - dalle origini ai giorni nostri*, op. cit., p. 266.

avveniva durante la colonizzazione, seppur indirettamente. Ne consegue che con la liberazione, l'arte coreana si ritrova, per l'appunto, isolata, incapace di svilupparsi pienamente e slegarsi completamente dall'estetica del periodo coloniale.

I primi concreti tentativi di divincolarsi dallo stile giapponese puntano sul recupero dell'*Eastern painting*, attraverso una moderna reinterpretazione dell'arte calligrafica e della pittura di genere.

Nel 1949, un anno prima del conflitto, viene organizzata dal Ministero dell'Educazione la prima *Art exhibition of the Republic of Korea*, chiamata *Kook-Jeon*. Fu la prima occasione, dopo i *Seon-jeon* organizzati dal governo coloniale, per mostrare ciò che stava avvenendo nel panorama artistico su scala nazionale. Seppur il *Kook-Jeon* nasce per distaccarsi dall'arte del periodo precedente, il sistema di controllo e gestione era però molto simile a quello dei *Seon-jeon*, segno che l'eredità giapponese in campo artistico non era ancora stata sradicata del tutto.

Sono dunque questi anni trascorsi nel segno della ricerca di un'identità e di nuovi impulsi che aiutassero a dimenticare il passato recente. Lo scoppio del conflitto nel 1950 decreta la fine di questa ricerca, ogni sforzo in campo artistico viene spazzato via insieme alla Nazione stessa.

Nel 1953, al termine della guerra, il popolo è devastato sotto ogni punto di vista, in *primis* morale e spirituale, in questo senso la *Korean Art Society* e la riapertura del *Kook-jeon* daranno un'accelerata e un nuovo input vitale al mondo artistico. La ripresa di queste mostre, durate fino al 1979, fungerà da ponte tra l'arte tradizionale coreana e i nuovi *trends* contemporanei. Nonostante ciò, ben presto queste esposizioni verranno identificate dalle nuove generazioni con il conservativismo, l'accademismo e i vecchi valori tradizionali necessari di rinnovamento, non più in linea con il nuovo mondo contemporaneo. Ciò porta negli anni successivi al conflitto a una forte opposizione dei giovani artisti nei confronti di questo sistema, del suo rigido aspetto istituzionale e conservatore. Gli artisti iniziano a sentire una certa affinità con le nuove tendenze artistiche mondiali, a quella spontaneità di gesto e soggettivismo espressivo dei nuovi movimenti europei e americani del dopoguerra, come l'Arte Informale e l'Espressionismo Astratto.

Ora che l'armistizio era stato firmato, ritornava la possibilità di contatti con il mondo esterno, almeno per quel che riguarda la Corea del Sud. Nuove informazioni, tecniche, teorie e suggestioni arrivavano dall'estero. In un mondo che iniziava a diventare sempre più globalizzato, nuove teorie artistiche potevano essere esaminate, studiate, accettate e sviluppate dalla nuova generazione di artisti.

6. La Repubblica di Corea (dal dopoguerra agli anni Ottanta)

La fase immediatamente successiva al conflitto sarà tutt'altro che pacifica in Sud Corea. Dal 1961 al 1987, quando la Corea del Sud diventa una Repubblica democratica, si susseguono colpi di stato e dittature militari. Allo stesso tempo il Paese passa da essere una Nazione povera, prevalentemente agricola e devastata ad essere un Paese sempre più sviluppato, industrializzato, fino a diventare la potenza economica che è oggi. Ciò avrà un grosso impatto sulle nuove generazioni, in particolare dal punto di vista sociale.

In questo nuovo contesto i giovani hanno maggiori possibilità di viaggiare e studiare all'estero. Quasi tutti gli artisti che escono dall'area affrontano profondi mutamenti di stile, sono ben ricettivi alle tendenze contemporanee fondendo nuovi stili e tecniche con le proprie.

La seconda metà degli anni Cinquanta è stato il periodo più fruttuoso per i nuovi movimenti artistici coreani, si formano in questo periodo diversi gruppi artistici, giovani che si uniscono per delineare insieme un'estetica comune. Nel 1957 nascono importanti gruppi che importeranno e svilupperanno le neoavanguardie occidentali in Corea delineando sin dal principio la propria estetica, quali *The modern art society*, *The modern artists society*, *The creative artists society*.

Nel 1958 *The modern artists society* abbraccia completamente la linea dell'arte informale. L'arte Informale si era sviluppata in Europa all'inizio degli anni Cinquanta nel clima del dopoguerra, la tendenza era arrivata prima in Giappone, poi in Corea. Alcuni artisti avevano una linea più simile a quella degli espressionisti astratti americani, altri a quella dell'Informale europeo, ma fu il nominativo *Informale* a prevalere, probabilmente perché introdotto in questi termini dal Giappone. L'atteggiare di questa arte fu facile, gli artisti rivedevano la gestualità dell'arte calligrafica nell'arte Informale,

l'energia che scaturiva dal gesto pittorico e quindi dal corpo, richiamava il potere e il fascino della calligrafia tradizionale. Allo stesso modo gli artisti occidentali si interessano a queste tecniche e tradizioni dell'estremo oriente: la filosofia, l'arte, il buddismo zen, appaiono i primi articoli critici sull'impatto dell'arte orientale sugli espressionisti astratti.

Gli artisti coreani che si avvicinano all'Informale iniziano a creare opere caratterizzate da fitti e pastosi strati di colore, pennellate aggressive, un'arte estremamente gestuale applicata ad enormi tele. La differenza con l'Informale europeo sta nel maggior uso di colori scuri, creando un effetto estremamente pesante rispetto al brillante colorismo degli europei. La tela viene concepita come lo specchio della vita stessa, piuttosto che come un luogo per esprimere un sentimento e un dramma interiore (più tipico dell'Informale e dell'Espressionismo astratto).¹¹



Figura 3 Choi Wook-kyung, *Senza titolo*, 1968, esempio di arte informale coreana

L'atteggiamento dei giovani è quello di sfida e di rifiuto nei confronti degli «accademici» del *Kook-jeon*, tuttavia l'eccessiva volontà di voler mostrare la propria estetica radicale non fu accompagnata da una linea di ricerca e di sviluppo delle teorie del nuovo metodo creativo, divenendo così un eco vuoto, come dimostra la

¹¹ K. Youngna, *Modern and contemporary art in Korea...*, op. cit., pp. 36-37.

saturazione dell'arte Informale negli anni Sessanta. Lo stesso accadrà per nuovi giovani gruppi inclini ad altre tendenze di derivazione europea, come *The creative artists society*, costituito da artisti vicini al simbolismo e allo stile impressionista e *The modern art society*, interessati a tecniche della deformazione, ai simboli e segni.

La nascita della mostra *The Invitational Exhibition of Modern Artists* accelererà l'arrivo dell'arte astratta, che si svilupperà alla fine degli anni Cinquanta, dominando il decennio successivo. La mostra combinava insieme varie e complesse attività artistiche di diversi gruppi e divenne il cuore di una nuova coscienza radicale sotto le parole d'ordine "moderno" e "avanguardia".

Per chiarire gli intenti, riporto la descrizione della sesta edizione dell'esposizione:

«This exhibition provided the opportunity for avant-garde artists in that it always encouraged art which created new beauty, and tried to come up with international art. And eventually it helped the effort to make Korean art one of the most avant-garde art movements in the world».¹²¹³

Mentre l'arte Informale si diffondeva progressivamente, nel 1960 viene fondato *Mook-rim-hoi* (che significa *The Association of the Forest and Chinese Ink*) organizzato nel 1960 da giovani laureati della *Seoul National University*, che si autoproclamarono l'unico gruppo di giovani avanguardisti a fare ancora *Korean Oriental Painting*. Lavoreranno attivamente dal 1960 al 1964, enfatizzando gli slogan di anti-tradizionalismo e anti-forma, cambiando il vecchio sistema di valori. Eliminarono i materiali e i metodi convenzionali, sperimentarono e presero padronanza di nuove tecniche che rompevano con le vecchie convenzioni della pittura orientale. Queste sperimentazioni erano strettamente legate alla crescita in Corea dell'arte Informale. Sono anche gli anni in cui si rompono le barriere di genere e finalmente le donne entrano a far parte della scena artistica nazionale.

Come accennato precedentemente il diffondersi dell'arte Informale alla fine degli anni Cinquanta porta anche al diffondersi dell'arte astratta nei primi Sessanta, gli artisti astratti crescono di numero in questo periodo e iniziano a dominare il circuito artistico.

¹² A. Jhin, *Korean art and art education: a historical perspective*, op. cit., p.72.

¹³ "trad: questa mostra ha offerto l'opportunità agli artisti d'avanguardia in quanto ha sempre incoraggiato l'arte che ha creato nuova bellezza e ha provato a combinarla con l'arte internazionale. E, infine, ha contribuito allo sforzo di rendere l'arte coreana uno dei movimenti artistici più all'avanguardia nel mondo". (Tutte le traduzioni di questo elaborato sono dello scrivente).

Ciò porta a un forte dibattito e controversia tra le tendenze di arte astratta e concreta, dibattito già avvenuto in Europa nell'immediato dopoguerra.

Il 1967, decimo anniversario dell'arte Informale, è un anno cruciale che marcherà un'epoca. Viene inaugurata *The United Exhibition of Young Artists*, formata da un gruppo di artisti che si uniscono al fine di sviluppare diversi stili che stessero a metà tra astrattismo e realismo, che superassero il dibattito e recuperassero l'interesse per la natura.

Ognuno era impegnato nelle proprie pratiche artistiche ma c'era un fattore comune che li univa ed era la voglia di sperimentazione, vivida risposta alla tendenza internazionale dopo il periodo dominato dall'arte astratta. Nella fase post-Informale vengono assorbite ancora nuove tendenze provenienti da Occidente: Op Art, Pop Art, Neo-Dada, Happenings e Iperrealismo. *The Association of Korean AvantGarde* (AG) nel 1969 prova ad essere un gruppo d'avanguardia davvero sperimentale, in attività quali pubblicazione di bollettini, mostre a tema, apertura di biennali.

Se nel mondo artistico degli anni Sessanta ci si muove verso la sperimentazione più aperta, le direttive governative erano di tutt'altro auspicio. Il generale Park Chung-Hee, dopo il colpo di Stato del 1961, diventerà il terzo presidente coreano, in carica fino al 1979 e si farà testimone e rappresentante di una nuova ondata di nazionalismo. L'arte doveva essere fondata sull'identità nazionale, senza contaminazioni occidentali, a tal fine si promulgano leggi per la protezione dell'assetto culturale, si sponsorizzano una serie di politiche e iniziative per la promozione della cultura nazionale, si erigono statue in bronzo raffiguranti patrioti ed eroi coreani e si cerca di ravvivare l'interesse per la tradizione popolare: musica, balli, pittura.

Ne consegue la riapertura del dibattito sull'identità dell'arte coreana. Una parte del mondo artistico sosteneva che gli elementi stranieri erano sempre stati integrati nella cultura domestica, e il voler enfatizzare troppo la "coreanità" e l'identità nazionale avrebbe potuto ostacolare lo sviluppo dell'arte contemporanea e l'internazionalizzazione della stessa. Sull'altro fronte si sosteneva che l'arte doveva rappresentare ed essere interpretata da uno specifico sentimento coreano, a sostegno di questa tesi venivano utilizzati slogan quali: «Things Korean are things Global»¹⁴¹⁵.

¹⁴ S. Ciclitera, *Korean eye: contemporary Korean art*, op. cit., p.17

¹⁵ "trad: Le cose coreane sono cose globali".

È da questo acceso dibattito che nel 1970 nasce il movimento denominato *Monochrome Art* o *Single Color Painting (dansaek-hwa)*, tentativo di esprimere l'identità nazionale, senza però ignorare i *trends* internazionali. Fino ai primi anni Ottanta la scena sarà dominata da lavori, per l'appunto, monocromatici. La piattezza della superficie della tela e della stesura del colore viene inteso come spazio ideale per esprimere la calma, l'armonia, uno spazio meditativo. I metodi di lavoro sono differenti, ma ciò che unisce ogni singolo artista è l'enfasi sulla piattezza della superficie, l'insistenza sulla mentalità orientale e la conseguente visione e valore che viene dato alla natura, con la regola ferrea dell'utilizzo di un solo colore per dipinto. Gli aspetti della tradizione orientale enfatizzati e utilizzati sono: il monocromo, la sfumatura e l'espressione minimalista. Questi artisti si sentivano eredi della *Korean literati tradition*, dell'arte calligrafica tradizionale, e della spiritualità buddista. L'utilizzo del singolo colore, di solito bianco o comunque un colore abbastanza neutro, voleva richiamare le tonalità utilizzate nella nativa Corea durante il regno di Silla nei recipienti di terracotta e nella porcellana del periodo Chosŏn. Senza voler imitare, ma nel contempo, senza cercare di sentirsi immuni agli influssi stranieri, il gruppo tenta di superare la dicotomia est-ovest, tradizione-modernità.

La *Monochrome art* diventerà il movimento rappresentativo dell'arte moderna coreana all'estero, dominerà il circuito artistico fino al 1980 circa, al punto che inizieranno ad essere mosse forti critiche al movimento per l'eccesso di potere e di influenza esercitato nel mondo dell'arte e nelle esposizioni internazionali.

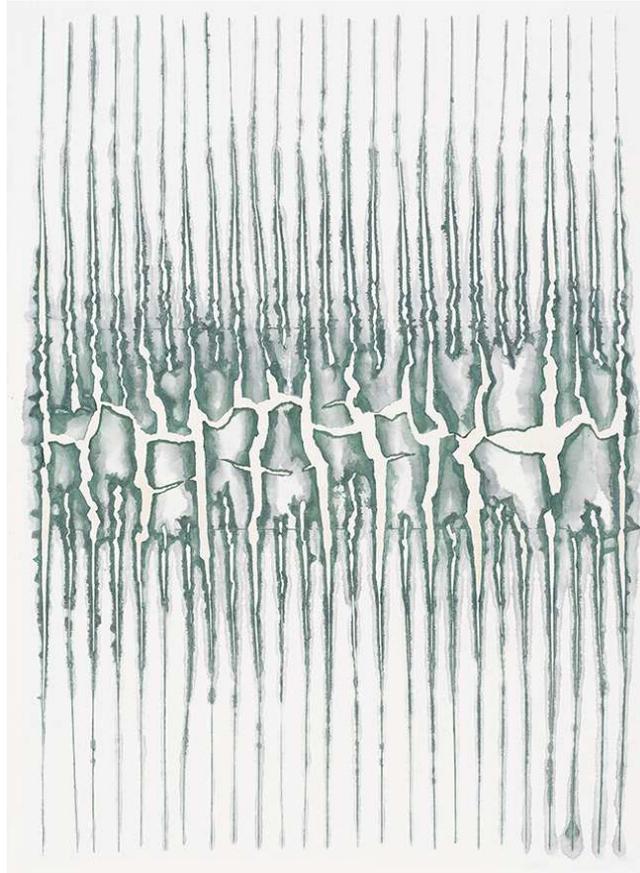


Figura 4 KwonYoung Woo, *Senza titolo*, 1984, esempio di *Monochrome art*

È in questo contesto di critica che emerge la *Minjung*¹⁶ *art*, un movimento che concepiva l'arte non come elitaria, ma popolare. Recuperando tematiche quali: la pittura di soggetto buddista, sciamanico, di genere (scene di vita quotidiana) e la *folk art*. Prima differenza con la *Monochrome art*, a cui il movimento si contrappone, è che più che un vero e proprio movimento artistico il *Minjung* è un movimento culturale di opposizione alla cultura capitalista e che punta a creare un'unica cultura nazionale fondata sulla comunione delle masse, rifiutando le forme e il linguaggio figurativo occidentale che creava una certa distanza con il popolo, destinatario di quest'arte, prediligendo il recupero delle tradizioni popolari. Esso fu in definitiva più un movimento di resistenza politica che di esplorazione delle forme artistiche e il sentimento antioccidentale che lo ha connotato era un passo obbligato al fine di giustificare il nazionalismo di base del movimento.

¹⁶*Minjung* significa letteralmente "la massa" o "il popolo", termine formato dalle parole coreane "Min" (da *Inmin*), che potrebbe essere tradotto "popolo", e "Jung" (da *Daejug*) che potrebbe essere tradotto come "pubblico".

Le principali caratteristiche dell'arte *Minjung* sono: l'enfasi sul soggetto raffigurato e sulla narrazione -più che sulla tecnica-; la preferenza di uno stile realistico che possa essere compreso facilmente dalle masse, in contrapposizione al complesso e difficilmente decifrabile linguaggio astratto; l'Influenza dell'arte buddista, folk, dell'incisione su legno e della pittura di genere e l'Identificazione con l'utopistica cultura delle fattorie collettive.

Gli artisti *Minjung* si confrontano con i problemi contemporanei della Corea moderna: il nuovo ordine mondiale capitalista, la corruzione governativa, le difficoltà dei lavoratori, operai e contadini, la recente divisione tra nord e sud, la dipendenza economica, militare e culturale dagli Stati Uniti d'America e il nuovo tipo di imperialismo che ne consegue.

Tutto ciò avviene in un periodo di estrema agitazione popolare, nel 1980 inizia un'ondata di manifestazioni in tutta la Corea contro la dittatura di Chun Doo-hwa. Epicentro delle proteste fu la cittadina di Gwangju¹⁷, bastione dell'opposizione democratica. In questo contesto gli artisti *Minjung* utilizzano l'arte a fine politico, i contenuti satirici e ironici celano il disprezzo nei confronti del governo, ridicolizzando le condizioni attuali attraverso opere che sembrano non aver nulla a che fare con gli eventi reali.

Il movimento inizierà a crollare nella seconda metà degli anni Ottanta, l'arte *Minjung* era soprattutto un'arte di tipo collettivo, la seconda generazione trovava difficoltà in questo tipo di espressione, sentiva l'impossibilità di poter esprimere la propria individualità.

¹⁷ A seguito di un colpo di stato avvenuto il 12 dicembre 1979, la Corea si ritrova sotto la dittatura di Chun Doo-hwan. Nel marzo 1980 si intensificano le manifestazioni per la richiesta di riforme democratiche, contro la dittatura del generale e per la abolizione della legge marziale. Il 18 maggio 1980, il movimento di rivolta popolare di Gwangju viene violentemente represso dall'esercito e la cittadina posta sotto isolamento. Il tutto si concluderà in un bagno di sangue, l'evento è noto come il massacro di Gwangju o gli avvenimenti del "5 1 8".



Figura 5 O Yoon, *Marketing I - Hell painting*, 1980, esempio di *Minjung art*

Monochrome e *Minjung art* hanno entrambe reinterpretato la tradizione artistica coreana, seppur in chiavi diverse. La *Monochrome art* ha innestato la tradizione nella modernità con un approccio spirituale e da un punto di vista storico-intellettuale per distinguersi dall'Occidente. La *Minjung art*, con la sua carica critica, la sua resistenza ideologica alle condizioni contemporanee, ha arricchito la tradizione di nuovi significati. Entrambe, piuttosto che preservare le forme originarie della tradizione, sono state in grado di darle nuove forme e significati tenendo il passo con i *trends* artistici degli anni Settanta e Ottanta¹⁸.

Sul finire del decennio la Corea del Sud si apre in via definitiva al mondo: riallaccia le relazioni diplomatiche con Unione Sovietica ed Est Europa, proclama le prime elezioni democratiche nel 1987, vengono organizzate le Olimpiadi a Seoul nel 1988, gli scambi

¹⁸ K. Youngna, *Modern and contemporary art in Korea...*, op. cit., pp. 40-61.

con il mondo occidentale si fanno più intensi. Questi eventi hanno ripercussioni sul mondo artistico, che sente sempre più la necessità di far conoscere il proprio lavoro al di fuori dei propri confini. Quell'eccessivo nazionalismo che aveva caratterizzato gli ultimi decenni viene meno, lasciando il posto al desiderio di globalizzazione, portando così la nuova generazione di artisti ad essere finalmente libera di esprimere a pieno la propria prospettiva individuale, sulla Corea, sulla politica, sull'arte, sul mondo.

7. Anni Novanta e postmodernismo

L'ultimo decennio del XX secolo è stato per la Corea il più ricco di cambiamenti dal punto di vista culturale e artistico. Nel 1993 venne inaugurata dal governo guidato dal Presidente Kim Young-sam «l'era della globalizzazione». Il primo governo democraticamente eletto della Repubblica di Corea si rese conto che i confini tra le nazioni stavano scomparendo, con conseguente sviluppo dei sistemi di comunicazione, dell'informazione tecnologica e del mercato globale. La Corea che era sempre stata pressoché a sé dal punto di vista etnico e aveva una forte tradizione nazionalista, in questa nuova società globale doveva imparare a convivere armoniosamente con il resto dell'umanità. Fino agli anni Novanta viaggiare all'estero per i comuni cittadini non era la norma, è in questo periodo che si verifica un boom di studenti universitari e lavoratori che si trasferisce all'estero e la classe media inizia a viaggiare semplicemente per piacere e curiosità.¹⁹

La possibilità di viaggiare dava anche l'opportunità di vedere direttamente che cosa stava accadendo sul piano artistico e culturale nelle altre nazioni, offrendo spunti ad artisti e curatori. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta gli artisti coreani avevano partecipato ad esposizioni internazionali quali: la Biennale di San Paolo, la Biennale di Parigi e la Biennale di Venezia, tra il 1983 e il 1993 la presenza coreana a questi eventi cresce addirittura del 175%.²⁰ Ma è negli anni Novanta che si iniziano ad organizzare eventi artistici su larga scala sul territorio nazionale come: *The International Outdoors*

¹⁹ S. Ciclitera, *Korean eye: contemporary Korean art*, op. cit, p. 18.

²⁰ M. Kim, *How can korean artists overcome obstacle sat home and indifference abroad to become internationally successful*, tesi di dottorato, S.U.N.Y, Fashion Institute of Technology, New York, 1998, p.31.

Sculptures (1992), *A retrospective of Nam June Paik* (1992), *The Whitney Biennial in Seoul* (1993), *The Gwangju Biennale* (1995).

Nel fermento di questi cambiamenti sociali gli artisti furono i più reattivi e sensibili al cambiamento, tentando di interpretarlo e declinarlo all'insegna della sperimentazione. Tra questi artisti della nuova generazione, Nam June Paik è sicuramente l'artista coreano più famoso a livello internazionale, considerato il pioniere della *Video Art*, emblema di questa nuova generazione trasferitasi oltreoceano per sviluppare la propria formazione. Nato in Corea, da adolescente si reca a studiare in Giappone, successivamente in Germania dove studia musica, fino ad arrivare negli Stati Uniti dove si stabilisce dal 1964. Sperimenterà diversi materiali e forme d'arte ed entrerà a far parte del gruppo artistico Fluxus, nel 1963 partecipa alla mostra considerata oggi la prima esposizione di video arte, dal titolo *Exposition of Music – Electronic television*, dove si mescolano musica elettronica e immagine elettronica, e nella quale presenta l'opera *Tredici distorsioni per televisioni elettroniche*.

Nel 1993 vince il Leone d'oro alla quarantacinquesima Biennale di Venezia. Il suo lavoro di singolo artista è stato d'ispirazione a un'intera nuova generazione coreana, è stato direttamente coinvolto in molti eventi artistici internazionali, di aiuto e d'ispirazione nel delineare le politiche artistiche governative: non ci sono dubbi che sia stato in grado di anticipare e influenzare le tendenze artistiche degli anni Novanta in Corea.²¹ Paik pur adottando le tecnologie occidentali e lavorando con *medium* moderni e non tradizionali, non si è mai limitato alla mera imitazione dello stile occidentale, ma la sua estetica rimane fortemente radicata alla sua cultura natia. Ha dimostrato che mantenendo una sensibilità nazionale è possibile raggiungere il successo internazionale e che i coreani possono ambire a un *audience* diversificato senza necessariamente aderire alle teorie estetiche occidentali.²²

²¹ *Secret Beyond the door*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini, 12 giugno – 6 novembre 2005) Seoul, the Korean Culture and Arts Foundation, 2005, p.16.

²² M.Kim, *How can korean artists overcome obstacle...*, op. cit., pp. 36-37.



Figura 6 Nam June Paik, *Exposition of Music - Electronic Television*, 1963

La scena artistica coreana prima degli anni Novanta era stata dominata dalla tendenza *Minjung* e da quella astratta, la prima veniva identificata con il realismo e la seconda con il modernismo. Questa divisione netta, che si rifletteva nelle affiliazioni politiche degli artisti, critici e storici e nella dicotomia tra cultura popolare ed elitaria, veniva adesso analizzata e criticata dai giovani artisti in un'ottica totalmente personale. La Corea si ritrova all'improvviso catapultata nell'era postmoderna e ad affrontare nuove questioni con cui non aveva mai avuto occasione di rapportarsi, quali la *pop culture*, il femminismo, l'omosessualità.

In generale possiamo far partire l'epoca postmoderna tra gli anni Cinquanta e Sessanta, quando nel mondo occidentale prendono vita una serie di movimenti di opposizione alla società capitalista e all'imperialismo ed avviene un radicale cambiamento dei valori che raggiunge l'apice nella rivoluzione sociale del 1968. Ciò

porta a un estremo scetticismo nei confronti della società moderna, opposto alla totale fiducia che si aveva nei confronti della scienza e del progresso durante la prima metà del XX secolo, quando fioriscono le avanguardie storiche. Possiamo definire il postmodernismo come un'espressione del malcontento generale della società globale piuttosto che l'antitesi della società moderna. Il termine, partendo dal campo della letteratura, si è diffuso nel campo dell'architettura, delle arti e delle teorie culturali.

Ora che l'avanguardismo e l'ideologia modernista erano tramontati quali linguaggi usare in arte per interpretare la contemporaneità? Questo si domandava il mondo artistico.

La Corea arriva più tardi a indagarsi su queste questioni, dagli anni Ottanta in poi, proprio mentre il dibattito inizia ad attenuarsi negli Stati Uniti. Del resto, era un dibattito inevitabile, essendo la Corea sotto l'influenza americana e l'America attrice principale sullo scenario postmoderno.

Ma se il contesto sociale e politico, il *revival*, la diversificazione di tendenze, la riflessione sui modi di rappresentazione sono questioni comuni a tutto il mondo artistico, al contesto coreano se ne aggiungono altre legate all'identità coreana stessa. È quello che potremmo definire «the avant-guard dilemma», ovvero la difficoltà degli artisti nell'epoca postmoderna di scegliere una direzione tra tre diverse tendenze: quella internazionale, tradizionale o ibrida. È meglio rimanere a metà strada tra i *trends* internazionali e quelli locali, oppure sviluppare un nuovo tipo di arte? Come superare l'arte moderna coreana d'avanguardia per creare un'arte postmoderna coreana di successo?

Le risposte a queste domande, se esistono, sono ostacolate da diversi fattori: la difficoltà di incontrare il gusto del pubblico, in quanto la divisione tra il gusto proletario e quello borghese è ancora attuale in Corea, così come l'opposizione tra chi ricerca un'arte più tradizionale rispetto a chi segue i *trends* internazionali; il tentativo di conservare nell'epoca postmoderna un'originalità in un mondo sempre più privo di confini, è difficile per i nuovi artisti distinguere in maniera netta la cultura tradizionale da quella internazionale, specialmente nel nuovo millennio gli artisti iniziano a desiderare di creare un'arte propria, personale, slegata da un'identità nazionale che non è più chiara e definita; la difficoltà di essere unici, di non ripetersi e il problema di analisi critica ed estetica della società globale. Vista la velocità con cui la Corea è

diventata una superpotenza mondiale, il veloce processo di globalizzazione e “americanizzazione” e il conseguente sconvolgimento a cui la società è stata sottoposta, risulta difficile reperire strumenti di analisi oggettiva.²³

L’esempio prima accennato di Nam June Paik può essere perfettamente inserito in questo contesto, nella ricerca di soluzioni al dilemma e come caso di creazione di un’arte ibrida coreano-internazionale.

Dal punto di vista del sistema dell’arte avvengono importanti cambiamenti nel decennio: lo sviluppo e l’incremento del numero dei curatori, grazie anche a una specifica preparazione universitaria; il ruolo centrale delle istituzioni artistiche, specialmente musei privati e spazi alternativi assumono ruoli maggiori in campo decisionale e promozionale; l’emergere di spazi alternativi, nati con i più diversi intenti: per progetti *site-specific*, per creare luoghi di scambio di idee, dibattiti, confronto, per supportare gli artisti e assicurargli un luogo dove esporre e l’incremento dei fondi pubblici e promozione degli artisti nazionali, organizzando anche collaborazioni internazionali e sviluppando un *network* di artisti²⁴

Tra gli eventi più significativi avvenuti nella prima metà del decennio vi è la prima Biennale di Gwangju del 1995, diretta verso un *audience* internazionale nella nuova era globale. Storicamente l’area di Gwangju era conosciuta come un luogo di artisti, grazie all’alto numero di pittori che provenivano dalla regione. Ma in realtà la scelta di questa città fu più dettata da ragioni politiche, dopo il massacro del 1980 si voleva recuperare l’immagine della città. Ingerenze politiche a parte, questa Biennale permise a molti giovani talenti di apparire sotto i riflettori internazionali, grazie ad artisti e curatori provenienti da tutto il mondo che vennero in visita alla Biennale si crearono connessioni e incontri.

Dalla fondazione di questo evento si innesca in Corea una sorta di “sindrome Biennale”, successivamente vengono inaugurate: *The Busan Biennale*, *The Cheongju international industrial Arts Biennale* e *The international Pottery Biennales of Gwangju, Incheon and Yeosu* al fine di creare un’identità culturale per queste piccole città e promuovere il turismo e l’industria.

²³ K.W. Park, *Korean art and the avant-garde dilemma*, tesi di dottorato, Nottingham Trent University 2012, pp. 50-60.

²⁴ *Secret Beyond the door*, op. cit., pp. 20-22.

Nello stesso anno dell'apertura della Biennale di Gwangju, a Venezia avveniva un evento simbolicamente importante per l'affermazione dell'arte moderna coreana sul piano del riconoscimento internazionale: l'inaugurazione del padiglione nazionale della Repubblica di Corea ai Giardini della Biennale di Venezia²⁵.

I problemi legati all'epoca postmoderna di cui si è trattato si accentuano e sviluppano nel confronto con il mondo intero che la Biennale di Venezia offre. Da questa data, il 1995, possiamo dunque osservare come queste questioni si declinano all'interno del padiglione, come si modificano nel tempo, le domande che si aggiungono e le possibili risposte che vengono date. Mio intento è osservare quello che è accaduto dalla prima edizione, fino all'ultima del 2017, all'interno del padiglione. Quanto cambia e che cosa cambia in ventidue anni?

Il padiglione è un pezzo di territorio coreano sul suolo italiano, europeo, occidentale, faticosamente ottenuto. È specchio della sua storia, società, cultura e oggi possiamo finalmente osservarne il riflesso, da spettatori.

²⁵ K. Youngna, *Modern and contemporary art in Korea...*, op. cit., pp. 81-82.

Capitolo 2

Il Padiglione Corea alla Biennale di Venezia

Il 1995 fu un anno importante per la Corea, si celebrava il cinquantesimo anniversario dell'indipendenza coreana dal Giappone, veniva inaugurata la prima Biennale di Gwangju e nel centenario della Biennale di Venezia veniva aperto il padiglione della Corea. All'epoca la Biennale contava un totale di venticinque rappresentanze nazionali, Corea compresa, tra queste solo due presenze asiatiche: il Giappone e, adesso, la Repubblica di Corea. L'apertura del padiglione ha significato una maggiore visibilità per l'arte coreana e un potenziamento del suo valore e diffusione nel campo artistico internazionale. Come si è detto, le partecipazioni internazionali prima del 1995 non erano mancate, la prima era avvenuta alla Biennale di Parigi nel 1961 e anche a Venezia i coreani avevano iniziato a farsi spazio, partecipando alla Biennale sin dal 1986 in qualità di Paese ospite, per quattro volte. Tuttavia, non avendo un padiglione proprio la partecipazione era assai limitata e limitante, lasciando spazio a pochi sviluppi. Adesso, con uno spazio autonomo, si aveva l'opportunità di mostrare che gli sforzi fatti per superare l'occidentalizzazione dell'arte coreana e trovare una propria via e identità non erano stati vani, questa identità in divenire aveva ora una finestra sul mondo per farsi ammirare, la Biennale era l'opportunità per avere un incontro e un confronto internazionale che permettesse lo sviluppo dell'arte contemporanea coreana.²⁶

Iniziata nel 1991, la realizzazione del padiglione è stata una vera e propria sfida per i suoi sostenitori. Quello stesso anno il critico d'arte e intellettuale Achille Bonito Oliva visita la Repubblica di Corea; in questa occasione Youngwoo Lee (critico, storico dell'arte e curatore) chiede a Bonito Oliva come poter ottenere un padiglione nazionale per la Corea ai Giardini della Biennale di Venezia. La risposta del critico d'arte fu categorica: era impossibile ottenerlo. Di fatto la regolamentazione riguardo alla costruzione di nuovi edifici a Venezia è molto severa e restrittiva, essendo l'intera

²⁶*La Biennale di Venezia – The Pavilion of the Republic of Korea*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini, 11 giugno – 15 ottobre 1995) Seoul, the Korean Culture and Arts Foundation.

città considerata patrimonio dell'umanità tutelata dall'Unesco, senza contare che numerosi Paesi erano da anni in attesa di ricevere il permesso di costruzione di un proprio padiglione, tra questi la Cina e l'Argentina, che all'epoca deteneva il maggior numero di immigrati italiani sul suo territorio. I Paesi senza un edificio autonomo dividevano un piccolo spazio nel padiglione centrale dei Giardini, il che significava che la loro partecipazione era molto esigua.

Quando nel 1992 Bonito Oliva viene nominato direttore artistico per la Biennale del 1993, Youngwoo Lee lo invita nuovamente in Corea e, insieme all'artista Nam June Paik, riaffronta la questione dell'apertura del padiglione, dicendo a Bonito Oliva che se avessero avuto il sostegno per il progetto da parte della fondazione della Biennale loro avrebbero provveduto a risolvere le problematiche che sarebbero sicuramente emerse con il Governo centrale, con il Comune di Venezia e con il Ministero dei Beni e delle Attività culturali. Nam June Paik propose di costruire un unico padiglione per l'intera penisola coreana, ovvero che potesse essere condiviso al momento tra Nord e Sud Corea in attesa della futura riunificazione e che il padiglione stesso diventasse un mezzo tramite cui raggiungere la pace. Questa proposta, vista in un'ottica contemporanea, appare assolutamente utopica e in un primo momento venne considerata tale anche da molti sostenitori del progetto. Vista nell'ottica del tempo però l'idea ci appare meno idealista, i primi anni Novanta era il periodo successivo alla caduta del muro di Berlino e alla riunificazione della Germania, una fase caratterizzata da un eccessivo ottimismo. Questo ottimismo aveva contagiato anche la Corea che era rimasta l'unica Nazione divisa al mondo e la cui separazione era stata spesso comparata alla situazione della Germania Est e Ovest, seppur in realtà diversa sotto molti aspetti. Quel che andava tenuto presente era che la riunificazione della Corea non era qualcosa che si poteva dare per scontato in virtù degli eventi, così come la riunificazione della Germania era stato un evento del tutto inaspettato.

Lo slogan «political healing through art»²⁷ spiega il progetto e il desiderio di Paik insieme a quello di fare di Venezia lo scenario della riunificazione. La realtà dei fatti però era decisamente più complessa e sia il Governo italiano che il Comune di Venezia erano scettici riguardo all'efficacia di un simile piano, l'idea era sicuramente affascinante, ma le parole di Paik vennero considerate in un certo senso vuote in

²⁷ "trad: guarigione politica attraverso l'arte".

quanto affermate non da un rappresentante ufficiale del Governo coreano, ma da un rinomato artista visionario. Non è dato sapere fino a che punto la proposta di Paik fosse onesta, o se fosse nient'altro che un'adulazione nei confronti del Comune di Venezia, ma funzionò.

Le possibilità che il Nord e il Sud Corea condividessero un unico padiglione erano ben remote, ciò nonostante anche solo la più piccola chance che ciò potesse verificarsi venne considerata motivazione sufficiente. Youngwoo Lee, Nam June Paik e l'architetto Seok Chul Kim (che sarà poi incaricato del progetto), sostennero questa motivazione come la più pertinente e valida per la realizzazione del padiglione e forse se alla base del progetto non ci fosse stato questo desiderio idealista le possibilità di riuscire nell'impresa si sarebbero notevolmente ridotte. A questo punto arrivò il sostegno del Governo coreano e del Comune di Venezia che iniziò a prendere seriamente in considerazione la proposta, del Ministero dei Beni e delle Attività culturali, del filosofo Massimo Cacciari, eletto sindaco di Venezia nel 1993, e dell'Unesco. Tutti giunsero alla conclusione che questa potesse essere un'opportunità unica per il mondo artistico: dare un contributo alla storia dell'umanità²⁸.

Nel settembre del 1993 il progetto inizia a concretizzarsi, viene organizzato un incontro tra la delegazione del Governo coreano composta da Kim soon-kyu, direttore del dipartimento di arte del Ministero della Cultura, e l'addetto culturale coreano in Italia. Segue una seconda visita nel novembre 1993 a cui partecipa anche l'architetto responsabile del progetto Kim Seok Chul designato dal Ministero della Cultura insieme a rappresentanti della Soprintendenza e del Comune di Venezia. Durante queste visite si individuò la possibile ubicazione del padiglione, che venne poi dichiarata accettabile²⁹.

Nel novembre del 1994 viene organizzata dal Ministero della Cultura e dello Sport della Repubblica di Corea e dal Comune di Venezia la mostra dei bozzetti del progetto del nuovo padiglione allo spazio Olivetti in Piazza San Marco.

Il padiglione è posizionato su una collinetta artificiale situata tra il padiglione della Germania e quello del Giappone, è una posizione un po' nascosta, che non attira subito

²⁸ *Kimsooja to breathe: Bottari*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale 1° giugno – 24 novembre 2013), les presses du réel, Dijon 2013, pp. 13-15.

²⁹ F. Mancuso, *Padiglione della Corea a Venezia*, «Spazio e società: rivista internazionale di architettura e urbanistica», a. 18, n. 76, 1996, p. 80.

l'attenzione dei visitatori, in disparte rispetto agli altri padiglioni che costeggiano il grande vialone che si conclude con quello della Gran Bretagna. Anche le dimensioni non sono particolarmente grandi se confrontate con quelle di altri padiglioni nazionali, quali Russia, Germania, Francia.

Il progetto prevedeva di recuperare una costruzione in mattoni, ormai in stato di degrado, già presente, con il fine di integrarla ad una nuova struttura, creando così un edificio composto da due parti unite. La nuova struttura sorge a nord dell'edificio esistente, è leggera e trasparente progettata per non interferire con le alberature che la circondano ed è sorretta da supporti per non modificare l'andamento del terreno. La costruzione è in acciaio, aperta, permeabile e leggera, dall'interno si ha piena visibilità sul bacino e sugli alberi. L'accesso principale è sul lato orientale, attraverso un'ansa nel punto di contatto tra i due volumi che affiancano l'edificio esistente. Rispetto agli altri padiglioni, per l'inverno ha un sistema di protezione esterno con aperture e chiusure veloci e semplici, non è un accessorio ma è parte integrante dell'edificio. Questo sistema di protezione si basa su elementi in legno, ripiegabili e appesi a cornici esterne (quando sono aperti) riprendendo una tecnica tipica dell'architettura tradizionale coreana. La composizione e l'aspetto dell'edificio è semplice, caratterizzato da un andamento longitudinale dello spazio espositivo principale (orientato sull'asse est-ovest) di modo da proiettarsi visivamente sul bacino di San Marco. Questo nuovo spazio e l'edificio esistente sono uniti tramite un corpo cilindrico, leggero e trasparente a sua volta. La copertura dello stabile è piana e accessibile (ma non dal pubblico) e dunque utilizzabile per esposizioni all'aperto ed eventi, visibili dal giardino. Il legno viene utilizzato nelle balconate, nella parete nord con configurazione ondulata dettata dalle alberature e nelle chiusure esterne, questo materiale è stato scelto per raccordarsi in maniera naturale con il contesto circostante. In generale l'edificio è pienamente integrato con l'ambiente vegetale che lo circonda³⁰. La posizione periferica di cui si è detto è inaspettatamente vantaggiosa, il fatto di essere circondato dal verde dà il beneficio ai visitatori di apprezzare maggiormente l'intimità che si crea tra la natura e lo spazio. Quando durante il giorno la struttura è illuminata dal sole sembra dissolversi, smaterializzarsi, solo il paesaggio esterno rimane, questo grazie ai materiali che dominano l'edificio: vetro e acciaio.

³⁰ F. Mancuso, *Padiglione della Corea a Venezia*, op. cit., pp. 80-84.

L'interno è irregolare, composto da forme diverse: rettangoli, cerchi, mezzi cerchi, elementi ondulati, sono tutte forme che non hanno alcuna aderenza con un preciso schema mentale ma sono dettate dall'ambiente esterno e dalla costruzione preesistente. Nell'insieme l'effetto è quello di una irregolarità organica, il padiglione è una rappresentazione di intimità ambientale combinata all'architettura contemporanea. È in questo senso che il padiglione può essere paragonato all'architettura tradizionale coreana: le vetrate che racchiudono nel fronte e nel retro la struttura consentono all'ambiente circostante di pervaderne l'anatomia stessa, di modo che l'interno diventi l'esterno e viceversa, creando una sorta di dialogo circolare, ciò riprende la composizione aperta del tradizionale padiglione coreano dove non si ha distinzione tra il dentro e il fuori, tutto dialoga. Questo è un luogo da cui è possibile contemplare ciò che si ha intorno, è possibile il dialogo con la natura, come quello rappresentato in molte opere calligrafiche coreane, le *sansuhwa* (letteralmente *dipinti di montagna e mare*).

È per la creazione di questo rapporto intimo dovuto alla struttura aperta che l'architettura del padiglione Corea è stata descritta come «an expression of the Asian spirit through Western architecture»³¹³².

³¹*Landscape of differences*, catalogo della mostra, (Venezia, Giardini, 14 giugno – 2 novembre 2003) the Korean Culture and Arts Foundation, Seoul 2003, p. 63.

³² “trad: un'espressione dello spirito asiatico attraverso l'architettura occidentale”.

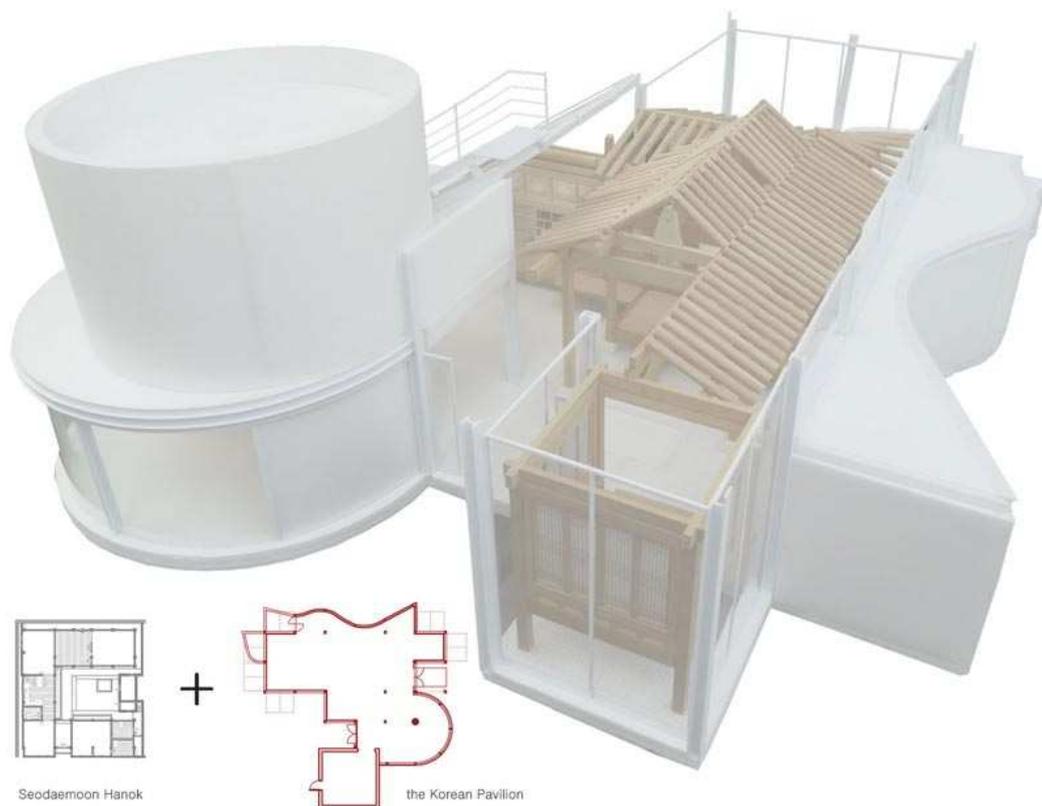


Figura 7 Padiglione della Repubblica di Corea, modello

La struttura non convenzionale del padiglione non è rimasta esente da critiche, molti in patria lo ritenevano non adatto a fini espositivi. Gli elementi strutturali e architettonici ritenuti non adeguati per l'allestimento di mostre di arte visiva sono stati modificati e celati in molte edizioni, coprendo le vetrate, rimodellando lo spazio interno, oscurando gli altri muri della costruzione. Solo di recente i coreani hanno rivalutato la singolarità della loro struttura, mettendola in evidenza piuttosto che coprendola. Ne è un esempio l'esposizione del padiglione alla Biennale del 2003 intitolata *Landscape of differences*, che parte proprio da una riflessione strutturale sulle qualità specifiche del padiglione, piuttosto che volergli dare una forzata identità asiatica, legata agli elementi tradizionali dell'architettura coreana, si è deciso di costruire la sua identità partendo dallo *site-specific* del padiglione stesso³³.

Possiamo concludere che il padiglione in sé non è soltanto un involucro, un contenitore di oggetti artistici, ma è ricco di significati semantici e simbolici, è parte attiva delle esposizioni, sia quando le sue caratteristiche architettoniche vengono

³³ *Landscape of differences*, op. cit., pp. 60-62.

nasconde, che quando vengono esaltate, rimane sempre elemento determinante nel pensare all'esposizione artistica.

Purtroppo le due Coree non hanno condiviso il padiglione, la Corea del Nord non ha mai partecipato alla Biennale e l'unificazione non è avvenuta. Solo la Corea del Sud è riuscita ad ottenere uno spazio permanente nella vetrina d'arte internazionale, mantenendo comunque l'iscrizione «Corea» sulla porta d'ingresso. Così facendo il governo Sudcoreano non ha voluto ignorare una divisione geopolitica che è ormai permanente, ma ha desiderato creare uno spazio unitario per tutta la penisola mantenendo alla base una domanda esistenziale per il popolo coreano: si può avere un legame di sangue pur non condividendo gli stessi valori culturali?³⁴

In questo secondo capitolo che verrà affronterò le tematiche, gli artisti e i lavori presentati dalla Repubblica di Corea all'Esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia dal 1995 al 2017. L'obiettivo è quello di avere una panoramica generale del contesto artistico contemporaneo e una fonte a cui attingere per poter analizzare successivamente, più nel dettaglio, alcuni lavori, edizioni e personalità emblematiche che ne hanno preso parte, in base al punto di vista che prenderò in analisi: quello dell'identità.

³⁴ *Kimsooja to breathe: Bottari, op. cit., p.25.*

1. La prima Biennale «coreana» del 1995

46. Esposizione internazionale d'arte 1995

Titolo Biennale: *Identità e alterità: figure del corpo, 1895-1995*

Artisti: Yung Hyong-Keung, Kim In-Kyum, Jheon Soo-cheon, KwakHoon

Commissario: Lee Yil

Vorrei proporre una breve descrizione e analisi di questi primi lavori presentati alla Biennale del 1995, per capire quale è stato il punto di partenza del padiglione, chi e perché è stato scelto per rappresentare lo spirito artistico coreano contemporaneo.

Per la prima esposizione il commissario del padiglione Corea Lee Yil decise, partendo dalla composizione spaziale della struttura (formata da tre parti: l'edificio preesistente, la parte nuova e il cilindro di raccordo), di selezionare quattro artisti che fossero in grado di esprimere un giusto equilibrio tra la necessità di rappresentare la "coreanità", in modo semplice e diretto, e *l'universal appeal* richiesto da una esposizione internazionale di questa portata. Gli artisti scelti per rappresentare la Corea furono: YungHyong-Keung (pittura), Kim In-Kyum (scultura), Jheon Soo-cheon (installazione) e Kwak Hoon (installazione esterna), ad ognuno venne affidato un'ambiente personale in base al dialogo tra l'opera e lo spazio.

Nelle edizioni in cui era figurata come Paese ospite la Corea era sempre intervenuta con opere pittoriche, solo nel 1990 aveva partecipato con un'opera in tre dimensioni. Questa scelta fu dettata unicamente dal limite di non avere uno spazio proprio. Adesso che il padiglione era stato costruito, si sentiva l'esigenza di esprimere a pieno le potenzialità degli artisti coreani attraverso *medium* differenti, non solo quello pittorico. Per questa ragione il commissario decise di selezionare un solo pittore tra i quattro artisti citati, in completo contrasto con le passate edizioni a cui la Corea aveva partecipato.³⁵

Kwak Hoon partecipa alla prima Biennale con un'installazione capace di far emergere il più antico e profondo spirito coreano. L'installazione (ed evento) *Kalpa/Sound-what*

³⁵ Y. Lee, *Addition of Korean Pavilion: The Venice Biennale*, «Koreana», vol. 9, n. 2, 1995 <http://koreana.kf.or.kr/popup.asp?flag=view&article_id=906&sword=&volumn=9&no=2&lang=Englis>.

Marco Polo left behind è costituita da grandi e solidi recipienti in ceramica posti in fila indiana pronti a ricevere e amplificare il suono di tamburi, flauti e voci umane. Questi contenitori venivano utilizzati come urne funerarie (oggi ancora ammirabili nei musei antropologici coreani), ma è possibile ritrovarli anche nei villaggi utilizzati per cucinare i pasti.

L'artista approfitta dell'ampio spazio esterno che gli è stato affidato per creare un "quadro" della vita comune coreana, utilizzando oggetti ordinari che fanno da tributo ai suoi antenati.

Nonostante il contesto moderno e globale in cui siamo immersi, Kwak Hoon riesce a far rivivere con estrema semplicità, senza eccessi, ciò che vi è di più puro alla radice della nostra esistenza, ovvero la nostra eredità storica che va conservata, di generazione in generazione. Kwak Hoon affronta la storia in maniera consapevole utilizzando gli oggetti della tradizione popolare per segnare le tracce del passato.



Figura 8 Kwak Hoon, *Kalpa/Sound- what Marco Polo left behind*, 1995

L'altra installazione presente in mostra, all'interno del padiglione, è quella di Jheon Soo-cheon, artista dalla sensibilità multiculturale, interprete di questo villaggio globale.

Il suo lavoro è sempre stato proiettato verso lo studio della sua terra natia, ma non semplicemente entro i confini della sua topografia e storia, ma guardandola dal di fuori come riflesso della sua personale prospettiva ed esperienza. Oltre a questo legame, l'artista si è sempre concentrato sui problemi della condizione esistenziale umana. Il lavoro portato alla Biennale incarna proprio queste due tematiche, costanti durante tutta la sua carriera artistica. L'installazione intitolata *Motherland: T'ou (II)* (terracotta, schermo di seta, vetro, neon, alluminio) è un ritratto della condizione spirituale contemporanea coreana. Essa consiste in un ampio numero di *T'ou* (piccole bambole in terracotta usate come accessori di sepoltura durante la dinastia Silla) poste su una piattaforma di vetro, al di sotto della quale vi sono scarichi e rifiuti. Il motivo delle *T'ou* è ripetuto su pannelli alle pareti, inserite in un reticolo che si estende in altezza fino a quattro metri. Le statue sono posizionate ad intervalli regolari, negli spazi sono collocate piccole luci che insieme al neon blu costituiscono l'unica illuminazione della stanza. Il neon blu traccia una connessione simbolica tra il passato, il presente e il futuro e tra la storia e lo spirito umano.

Queste piccole statue sono portatrici dello spirito interiore e dell'identità del popolo coreano, la numerosità dei manufatti richiama la concezione buddista secondo cui attraverso la ripetizione di immagini devote e di preghiere verrà riconosciuto e premiato il merito. La spazzatura, lo spreco, i rifiuti invece richiamano chiaramente ciò che stiamo facendo al nostro mondo, il danno che la nostra civiltà materialista e industrializzata sta infliggendo al pianeta.

Ciò che unisce questi due artisti e il loro lavoro è l'eco che proviene dallo spirito dei loro antenati. Per mezzo dell'installazione, espressione artistica contemporanea di origine occidentale, riescono a trasmettere il loro legame spirituale con il passato e la terra natia, attualizzandolo, per comunicare con le nuove generazioni coreane e straniere.



Figura 9 Jheon Soo-cheon, *Motherland: T'ou (II)*, 1995

«Sculptura immaginaria» è quella di Kim In-Kyum, intitolata *Project 21 – Natural Net* (illuminazione a parete, plexiglas e scatola di plexiglas con bolle d'aria). È l'artista stesso a definire "immaginarie" le sue sculture, in quanto ritiene di attuare una compressione degli elementi nello spazio e nel tempo, che non può essere certamente definita concreta. Quest'opera parte da un elemento semplice come quello del muro, che è ciò che banalmente separa l'interno dall'esterno, il dentro dal fuori. È un lavoro formato da superfici rettangolari, un'opera fluida, quasi priva di essenza concreta che permette alla fantasia e all'immaginazione dello spettatore di fluttuare in questo spazio-non spazio. A differenza delle installazioni precedentemente descritte, quest'opera non è sentimentale e nostalgica, ma è più una testimonianza sociale della realtà, ci ricorda come sia importante trasformare e smantellare liberamente i materiali secondo le condizioni sociali contemporanee. Essendo un'opera ambientale è pensata per lo spazio pubblico, come monito per una libera riflessione, questo lavoro non permette allo spettatore una riflessione superficiale ma lo coinvolge e invita a partecipare in maniera libera allo spazio aperto, a condividere un'avventura

ambientale, non gli interessa perseguire un ideale di bellezza ma espandere i confini dell'espressione visuale³⁶.

Il dialogo con la struttura stessa del padiglione, che ne è contenitore, è totale e le caratteristiche spaziali sono molto simili, soprattutto il concetto dell'apertura e della fusione tra esterno e interno.



Figura 10 Kim In-Kyum, *Project 21 - Natural Net*, 1995

L'unico pittore presente in mostra è Yun Hyong-keun, il più anziano del gruppo. La sua età è anche riscontrabile nel suo lavoro in quanto impiega tecniche pittoriche tipiche dei movimenti degli anni Sessanta e Settanta, di fatto è il più astratto, le sue opere sono lineari, semplici, pure, prive di retorica e altamente contemplative, memori dell'arte calligrafica orientale.

Quello di Yun non è uno spirito postmoderno, ma ha un eco antico. La scelta di questo artista è stata fatta, a detta del commissario stesso, per il suo «pan-naturalismo» e il fluente metodo espressivo in grado di rappresentare scrupolosamente la visione orientale del mondo della natura. Il suo lavoro riflette la concentrazione che la

³⁶ *La Biennale di Venezia – The Pavilion of the Republic of Korea*, Catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale 11 giugno – 15 ottobre 1995) Seoul, the Korean Culture and Arts Foundation, pp. 2-9.

contemplazione orientale della natura richiede e la corrispondenza tra forze naturali opposte: come la terra e il paradiso, la luce e l'oscurità, lo yin e lo yang.³⁷



Figura 11 Yun Hyong-Keun, *Umber-Blue*, 1978

«Everytime I look at nature, it is always beautiful. It is simple and fresh. Can't my work (painting) Keep up such a simple and fresh appearance like nature's? No, it's impossible, even though I can so wish it. To create a beautiful work which I can never be bored with, like nature, that is my wish»³⁸³⁹.

Così l'artista stesso dichiara a che cosa ambisce la sua arte, la speranza che porta con sé. Per farlo utilizza tele in cotone o lino, che gli trasmettono una sensazione di intimità grazie alle fibre naturali di cui sono costituite, portatrici di freschezza e semplicità

³⁷ Y. Lee, *Addition of Korean Pavilion: The Venice Biennale*, op. cit. <http://koreana.kf.or.kr/popup.asp?flag=view&article_id=906&sword=&volumn=9&no=2&lang=English>.

³⁸ *La Biennale di Venezia – The Pavillion of the Republic of Korea*, op. cit., p.6.

³⁹ “trad: ogni volta che guardo la natura è sempre bellissima. È semplice e fresca, non può il mio lavoro (dipinto) mantenere una tale e semplice apparenza di freschezza come la natura? No, è impossibile, tuttavia posso desiderarlo. Creare un'opera bellissima che non mi annoi mai, come la natura, questo è il mio desiderio”.

naturali. Egli considera la tela di per sé un'opera d'arte, così com'è: immacolata. Per questa ragione egli prova una sensazione d'ansia nel solo toccarla con il pennello, toccarne la purezza, come se la stesse intaccando, rovinando. L'intervento dell'artista sulla tela è dunque minimale, dettato dall'inconscio, non sa che cosa e come dipingerà, non sa quando metterà giù il pennello, prova solo a dipingere, nella più completa ignoranza, dipingere qualcosa non di grandioso, ma che non possa stancare mai, qualcosa che non si vuole smettere di fissare⁴⁰. Qualcosa senza un nome.

2. Il padiglione Corea Biennale 1997 e 1999

47. Esposizione internazionale d'arte 1997

Titolo Biennale: *Futuro Presente Passato*

Artisti: Ik-joong Kang, Hyung-woo Lee

Commissario: Kwang-su Oh

Nel 1997 vengono scelti per la prima volta due giovani artisti per rappresentare la Corea: Ik-joong Kang, pittore, e Hyung-woo Lee, scultore. Il rapporto con la storia continua ad essere centrale nella riflessione degli artisti e committenti; la riflessione gravita intorno al tentativo di coniugare ciò che ora nel presente si sta plasmando, ciò che è stato ottenuto nel passato e quel che si vuole raggiungere nel futuro prossimo. La scelta di due artisti così giovani, tra i trenta e i quarant'anni, rispetto ad altri con carriere più lunghe e consolidate, è importante a livello simbolico. Metaforicamente si vuole mostrare il futuro possibile dell'arte contemporanea coreana e il potenziale che si cela dietro ai giovani, le aspettative riposte nel loro lavoro sono le stesse aspettative che vengono riposte nel futuro.

Entrambi gli artisti hanno studiato arte in Corea per poi continuare la propria formazione all'estero, Kang a New York e Lee a Parigi. Sono due artisti diversi, con un'espressione visiva singolare e metodo individuale. L'intenzione di questa edizione è quella di mostrare l'individualità e l'estetica che li contraddistinguono, ma che nell'insieme riesce a raggiungere in qualche modo un armonioso accordo, una più

⁴⁰ *La Biennale di Venezia – The Pavillion of the Republic of Korea*, op. cit., p. 6.

ampia unità al di fuori delle singole differenze, il loro modo personale di mostrare al mondo un'estetica prettamente coreana.

Il lavoro di Kang deriva dal suo quotidiano e dalla sua esperienza, egli espone il contenuto del suo lavoro come se stesse scrivendo un diario, crea immagini in miniatura, come fossero tessere di un mosaico, così piccole da poter essere tenute in tasca o in mano. Il formato di queste piccole "tele" quadrate è 3x3, sempre lo stesso. L'artista ha raccontato che quando si trasferì a New York era uno studente a tempo pieno con un doppio lavoro, uno in un negozio d'alimentari coreano a Manhattan e uno al mercato delle pulci nel Queens. Essendo i due lavori distanti tra loro passava molta parte del suo tempo in metropolitana e, tra un viaggio e l'altro, inizia a disegnare su queste tessere, che erano facilmente trasportabili. Finisce per trasformare il suo pendolarismo in uno studio mobile, creando decine di migliaia di immagini ispirate alle strade e alla vita di New York, decide così che questo sarà il suo principale mezzo artistico, decide così di essere un artista⁴¹.

Queste immagini disegnate e dipinte, sono frammenti di episodi verificatisi durante la sua esistenza, oppure sono paesaggi, simboli, segni, numeri, che messi insieme danno un ampio quadro di ciò che l'artista ha visto nei suoi dodici anni a New York, personale riflessione di questo periodo. Questi segni e immagini frammentate ricoprono le pareti, circondano lo spettatore, provocano un piacere visivo e includono il pubblico nell'esperienza artistica e di vita dell'artista. Kang ha paragonato il suo lavoro al *bibimbap*, piatto della tradizione coreana, in quanto ogni ingrediente separato di questa pietanza viene poi combinato all'interno di una ciotola, mischiando il tutto si ottiene un sapore nuovo derivato dall'unione delle singole parti, così come l'effetto finale della composizione delle sue tessere murarie, che danno un effetto d'insieme nuovo, distogliendo l'attenzione dai singoli elementi. Spesso Kang incorpora nel suo lavoro anche il suono, sintetizzando elementi visivi e uditivi, per esempio creando uno stridente contrasto tra un sottofondo di musica occidentale e numerose immagini pittoriche di Buddha appese al muro, provocando una sorta di shock nell'osservatore, determinato da questo incontro inaspettato. Il suo lavoro spesso ha una evidente

⁴¹ E.E Koh, *Korean Border-Crossing Artists in the New York Artworld: An Examination of the Artistic, Personal and Social Identities of Do-Ho Suh, Kimsooja, and Ik-Joong Kang*, tesi di dottorato, Florida State University, 2006, p. 166.

critica culturale, naturale riflesso della sua condizione di coreano cresciuto nel Paese di origine ed emigrato in uno straniero. Condizione comune tra molti artisti di questa generazione e della precedente, che va a riflettersi sul loro lavoro.

Throw Everything together and add è un'installazione del 1994 realizzata originariamente per la *San Francisco's Capp Street Project*. L'opera è espressione della simultanea intimità e familiarità che l'artista sente di avere sia con gli Stati Uniti, che con la Corea. Le due culture si incontrano nei materiali e nelle immagini dell'installazione, sempre realizzata attraverso "tessere", in cui a immagini di cannonieri, riferimento alla guerra di Corea, si contrappongono immagini di delicate barche a vela, citazione della popolare *sitcom* americana degli anni Settanta *Gilligans Island*.

In un'ottica più locale il suo lavoro si snoda nei diversi e variegati quartieri di Manhattan, da Soho e l'Upper east Side, quartieri alla moda del mondo dell'arte contemporanea, citando artisti da lui apprezzati quali Joseph Beyus e Nam June Paik, a Canal Street, al confine tra Soho e Chinatown, riproducendo in miniatura l'oggettistica da quattro soldi venduta dai negozianti in questo quartiere. L'artista crea un buffet culturale formato da immagini e oggetti familiari e riconoscibili dal pubblico, provenienti da contesti diversi ma che non appaiono qui parti di mondi inconciliabili, anzi convivono naturalmente in questa costellazione culturale⁴².

⁴² J. Kee, *Living on the Edge: Borders and Cultures in the work of ik-Joong Kang*, «Art Asia Pacific», n.19, 1998, pp. 44-51.



Figura 12 Ik-jong Kang, *Throw everything together and add*, 1994

I have to learn chinese, è un'installazione in legno composta da 90 pannelli rettangolari in pioppo, l'artista invita il pubblico ad unirsi a lui nell'imparare i segni degli ideogrammi cinesi, ma anche a cercare le proprie radici; non a caso i pannelli, uniti insieme, formano un unico tronco con radici profondamente radicate nel passato. È un invito a conoscersi e a conoscere prima di poter parlare di globalizzazione, imparando si elimina l'incertezza e l'irrequietezza per il futuro⁴³.

Punto di raccordo che troviamo tra l'opera di Kang e dello scultore Lee è il concetto di frammento. Come Kang ricopre le pareti, Lee nell'installazione *The there is* ricopre il pavimento di piccoli oggetti dalle forme elementari che riflettono la sua personalità calma e composta, un lavoro che evoca l'essenziale, il primario, che lui stesso definisce «a pursuit of formal essence»⁴⁴. Nel suo lavoro il creare è punto di partenza, è l'essenza della scultura, fare arte è un lavoro pratico, manuale e l'esecuzione artistica ha la precedenza sull'ideazione artistica. In tal senso viene posta l'enfasi sui materiali

⁴³ J. Kee, *Living on the Edge: Borders and Cultures in the work of ik-Joong Kang*, op. cit., pp. 44-51

⁴⁴ Il perseguimento di un'essenza formale.

utilizzati, la sostanza della materia, essenza stessa del fare artistico. Lee utilizza il legno, la terracotta, il bronzo e l'acciaio⁴⁵.



Figura 13 Ik-joong Kang, *I have to learn Chinese*, 1997 e Hyuk-woon Lee, *The there is*, 1997

Entrambi gli artisti si interrogano sul significato stesso della pittura e della scultura, si pongono al principio di queste pratiche, un ritorno continuo sulla fonte e l'essenza del fare arte. A questa riflessione si aggiunge quella legata alle forme dei manufatti della vita quotidiana coreana. Sono echi più che riferimenti diretti e volontari, gli oggetti di Lee ricordano i recipienti e gli arnesi in legno utilizzati nelle campagne, i disegni frammentati di Kang ricordano la pittura folclorica *minhwa*⁴⁶ e le iscrizioni talismaniche.

⁴⁵*The Korean Pavilion*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini, 12 giugno – 7 Novembre 1999), The Korean culture and Arts Foundation, Seoul 1999.

⁴⁶ *Minhwa* significa letteralmente "pittura del popolo", è un'arte popolare coreana. I soggetti pittorici rappresentati con stile semplice sono vari: figure mitologiche, leggende popolari, simboli, animali simbolici (in particolare la carpa e la tigre), soggetti floreali, scene di vita quotidiana ma anche avvenimenti importanti. Venivano realizzati da persone comuni e pittori itineranti, specialmente durante i festival. Quest'arte entrò in declino durante il periodo coloniale per poi vivere un *revival* negli anni Ottanta.

Entrambi incarnano ancora una volta le qualità più tipiche del popolo coreano: la forza calma e la bellezza semplice, un'estetica modesta e rasserenante. Nessuna esagerazione ma intensa contemplazione. L'unione di questi due artisti differenti in tecnica e visione artistica è ancora una volta dettata da una sensibilità estetica coreana che possa provocare fascinazione a livello universale, per interagire e farsi apprezzare da un pubblico internazionale, cercare di far incontrare queste due tendenze per rimanere all'interno del mondo⁴⁷.

48. Esposizione internazionale d'arte 1999

Titolo Biennale: *dAPER tutto*

Artisti: Lee Bul, NohSang-kyoon

Commissario: Misook Song

L'edizione del 1999 sembra prendere un po' le distanze dalle precedenti, è una differenza che balza subito all'occhio dal punto di vista visivo, nei colori e nelle forme. Vi è un allontanamento dalla ormai stereotipata immagine della cultura coreana, la Corea silente, nascosta, meditativa. Questa affascinante visione che abbiamo del popolo coreano, e dell'estremo Oriente in genere, è forse più la Corea che ci piace immaginare, che quella che ormai realmente è, a un passo dal Duemila. È una visione che corrisponde ancora in parte a realtà, ma non tiene conto di tutti i movimenti in atto.

Gli artisti selezionati per questa edizione sono stati scelti con l'intento di rimandare una diversa immagine dell'arte contemporanea coreana, un'immagine fresca, innovativa, originale, partendo dal presente per delineare l'approccio dell'arte coreana nel prossimo millennio. Come l'arte affronterà il futuro è una riflessione costante. Al contempo si vogliono portare a Venezia personalità artistiche che siano in grado di essere critiche nei confronti della cultura coreana contemporanea, oneste nelle loro opinioni e sull'impatto che essa ha sulle loro vite. Anche in questa edizione vengono selezionati due artisti abbastanza giovani, la scelta ricade ancora sulle nuove

⁴⁷ *La Biennale di Venezia 47esima esposizione internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia), Electa Milano, 1997.

generazioni, su artisti che hanno mostrato di recente un gran talento e originalità. Uno dei due è una donna, Lee Bul, l'altro il pittore uomo Noh Sang-kyoon.

Tenendo in considerazione la particolare conformazione del padiglione, la sua completa esposizione alla luce naturale, gli spazi non particolarmente ampi, si è suddivisa l'area espositiva in due parti. All'ingresso Lee Bul presenta il suo lavoro creato appositamente per la Biennale: si tratta dell'installazione *norae-bang* (che significa karaoke) intitolata *Gravity Greater than Velocity*. Costituita da due postazioni per karaoke, dette anche *capsule rooms* per la forma a capsula delle stanze, e una grande proiezione video intitolata *Amateurs*. Il visitatore è invitato a entrare nelle fredde, bianche capsule, qui vi è uno schermo e una selezione di 90 canzoni pop conosciute. Potrà esso scegliere il testo della canzone pop d'amore che preferisce, apparirà così il video sullo schermo senza suono, lo stesso proiettato in scala più grande all'esterno, che mostra un gruppo di scolare coreane. All'interno della capsula si crea un momento di intimità, lo spettatore/cantante si sente libero di cantare, ma quando ne esce lo spiazzamento è totale, l'immagine continua ad essere proiettata sul grande schermo in *loop*, come un sogno che persiste anche nello stato di veglia. Partendo dall'esperienza del karaoke, tra i passatempi preferiti dai coreani, l'artista amplifica nello spettatore sentimenti di perdita, assenza, frustrazione, ogni esperienza autentica è oscurata⁴⁸. Cosa è familiare? Cosa è autentico? Ciò che è avvenuto all'interno della capsula o al suo esterno? Nuove domande investono il padiglione Corea nell'installazione di Lee Bul.

⁴⁸ *Lee Bul - in medias res*, Ssamzie Art Project, Seoul 1999, pp. 4-5.



Figura 14 Lee Bul, *Norebang Capsule (sweet, sour, bitter)*, 1999



Figura 15 Lee Bul, *Amateurs*, 1999

La seconda area creata per la mostra è più piccola, dedicata a Noh che ricopre le pareti con un sottile motivo di brillanti lustrini rosa, al centro troviamo un Buddha *readymade* a grandezza naturale coperto da lustrini dello stesso colore delle pareti per richiamare l'incarnato.

Entrambi gli artisti utilizzano artefatti *readymade* e beni della produzione di massa, oggetti della contemporaneità.

Il padiglione di quest'anno vuole mostrare i mutamenti sociali che stanno avvenendo in Corea, la società patriarcale si sta scontrando sempre più con i cambiamenti che stanno mettendo in crisi un sistema creato dagli uomini per gli uomini. Per tale ragione si è deciso di dare lo spazio principale e più ampio a Lee Bul, prima artista donna a rappresentare la Corea, e affidare minore spazio all'artista uomo, per mostrare anche attraverso il padiglione che "l'ordine dei sessi" sta venendo sovvertito. Anche le opere stesse dei due protagonisti rovesciano l'assegnazione delle caratteristiche tradizionalmente associate ai generi: la proiezione video *Amateurs* simula il fisico, considerato principio vitale in Corea ed associato al carattere maschile, mentre il lavoro di Noh, colmo di lustrini con il rosa quale colore dominante, richiama forme e toni associati alla figura femminile e al suo modo considerato passivo di contemplare la vita⁴⁹.

⁴⁹La Biennale di Venezia 48esima esposizione internazionale d'arte d'APERTutto, catalogo della mostra (Venezia), Marsilio, Venezia 1999, p. 128.



Figura 16 Noh Sang-kyon, *For the worshippers*

A un passo dal Duemila dunque l'importanza data al dover coniugare il presente, passato e futuro permane, così come la volontà di mostrare al mondo quanto l'arte coreana si stia proiettando in avanti, al passo con i cambiamenti nazionali e globali. La Corea in questa edizione vuole mostrare quanto di più originale e critico sta producendo cercando di slegarsi in parte da quella pedante e limitante enfasi che è stata data alla "coreanità" e in parte al mantenimento della sua tradizione nel contesto postmoderno. Il tema dell'identità coreana viene declinato in altre chiavi, facendone anche una questione di identità del singolo individuo nel mondo e di identità coreana di genere, aspetto nuovo ancora mai affrontato nel contesto della Biennale di Venezia.

3. Il padiglione Corea dalla Biennale del 2001 al 2007

49. Esposizione internazionale d'arte 2001

Titolo Biennale: *Platea dell'umanità*

Artisti: Michael Joo, Do-Ho Suh

Commissario: Kyung-mee Park

Per la Biennale del 2001 viene scelta ancora una coppia di artisti.

Michael Joo è figlio di genitori coreani nato negli Stati Uniti, e come tale vive la condizione di americano-coreano di seconda generazione, scisso tra due mondi e due culture. Laureato in biologia si avvicina all'arte con un approccio scientifico, cercando di rendere visibile nel suo lavoro l'unità che intercorre tra l'azione mentale e la reazione fisica e tentando di superare i presunti confini che esistono tra l'estetica e la scienza. Nel corso del suo operato arriva a sviluppare lavori di fusione tra il pensiero scientifico occidentale e lo spiritualismo orientale per approdare a un discorso identitario, quello tra l'individuo e la massa.

Il lavoro che porta alla Biennale è un'indagine tra i diversi rapporti che animano il mondo postmoderno: quello tra la natura e l'artificio, la distruzione e la ricostruzione, l'Oriente e l'Occidente, il frammento e l'intero, l'interno e l'esterno, l'individuo e il gruppo. È anche una sintesi delle tematiche affrontate nel corso della sua carriera e che, in parte, gli artisti coreani hanno affrontato nelle edizioni precedenti.

Nell'opera portata alla Biennale Joo decide di non interferire con la struttura architettonica del padiglione, anzi mira ad enfatizzare le qualità del vetro che rendono la struttura una vetrina espositiva. Interviene però all'interno creando tre piccoli spazi: il primo e centrale è chiaramente visibile dall'esterno, il secondo sfrutta la parete in legno dall'andamento ondulato e viene inserita a completamento dello spazio una parete in vetro provvisoria, l'insieme costituisce un ambiente che somiglia alle teche che si trovano nei musei di storia naturale, l'ultimo è un piccolo ambiente dalla forma quadrata che crea un effetto *showroom*.

Nello spazio centrale viene riposto *Tree*, un enorme tronco di quercia, il tronco è mostrato suddiviso in sezioni, i frammenti sono uniti tra loro per mezzo di ganci

metallici. L'opera *Improvedrack* è ospitata nella parte del «museo di storia naturale», segue lo stesso principio di smembramento e ricomposizione del tronco di quercia, si tratta di corna di alce similmente frammentate e ricomposte tramite tubi metallici, appese e disposte come se fossero in mostra.



Figura 17 Michael Joo, *Tree*, 2001



Figura 18 Michael Joo, *Improvedrack*

L'ultimo spazio, quello quadrato, ospita una serie di sculture di gruppo, intitolate *Family (tradition)...*, si tratta di ritratti di persone di dimensione poco più piccola di quella a grandezza reale, ogni corpo in questa rappresentazione di gruppo è prima di tutto un'entità individuale, unica, ma allo stesso tempo contribuisce a formare un *unicum* armonioso e organico insieme alle altre entità/identità. In questo lavoro, rispetto a quelli precedenti in cui combina un discorso culturale con nozioni logico-scientifiche in connessione con il suo personale percorso di individuo, Joo sviluppa una maggiore consapevolezza socioculturale, ampliando la riflessione alle problematiche degli esseri viventi in genere e dell'ordine dell'universo⁵⁰. Pur tenendo conto di questa unione universale tra gli esseri, la sua storia autobiografica è inevitabilmente presente. L'enorme tronco è metafora dell'identità culturale, che può essere una, o possono essere molte, può partire da un'unica radice per poi suddividersi in varie. È una questione sia globale che individuale con le specifiche peculiarità della persona e del caso. Quella di Joo è un'identità divisa tra America e Corea, non si sa quale prevalga, è un'identità in continuo divenire.

⁵⁰Michael Joo, catalogo della mostra (Venezia, Giardini 9 giugno – 4 novembre 2001), The Korean Culture and arts foundation, Seoul 2001, pp. 5-41.

Le tematiche affrontate dall'artista Do-Ho Suh sono molto simili a quelle affrontate da Joo, anche egli approfondisce la questione dell'individuo come parte del gruppo, dell'identità culturale, ed è particolarmente interessato alle dinamiche sociali che intercorrono tra l'individuo e la società di massa, e il potere che li controlla. Partendo da queste ricerche cerca di indagare l'essenza dell'essere umano e dei gruppi sociali e come la società domina completamente l'individuo. L'artista emigra negli Stati Uniti all'età di vent'anni, e come Joo si ritrova nella più multiculturale delle nazioni. Egli vive per quasi tre decenni in Corea, e sente che le sue radici sono ben consolidate in quel territorio, ma trasferendosi oltreoceano si accorge che la sua identità sta attraversando una metamorfosi, che è estremamente recettiva al nuovo ambiente esterno dove diversi gruppi etnici e culture coesistono, a differenza della terra natia che conserva una certa «purezza etnica» e culturale.

«Il paradosso che unisce l'individuo e la massa, contro l'esaltazione dell'eroe, è il senso ultimo delle mie opere»⁵¹, dichiara Suh in un'intervista, ed è proprio questo il messaggio che le installazioni nel padiglione Corea portano con loro.

Tra queste particolarmente emblematiche sono *Floor* e *Some/One*.

Floor è un pavimento sorretto da migliaia di figure umane in miniatura con le mani alzate per sostenere il pavimento di vetro dove i visitatori camminano. A colpo d'occhio non si nota che a sorreggere la pavimentazione trasparente sono omini, indistinguibili a primo acchito, solo avvicinandosi ci si rende conto dei piccoli individui che formano l'insieme, la massa. Vi è un interessante contrasto tra l'apparente fragilità della superficie in vetro e la simbolica forza di tutti gli uomini che la sostengono. In realtà il pavimento regge benissimo, è solido, e le piccole figure non potrebbero mai essere in grado di sostenerlo, ma l'impressione che ne deriva è opposta. Questa tensione suggerisce anche il contrasto tra l'identità nazionale costruita sulla mitologia dell'individuo, in un Paese come gli Stati Uniti, e un'identità sociale e collettiva che va a discapito dell'individualità, come in Corea. Evidente anche la riflessione sul potere, di fatto gli uomini che reggono il peso del pavimento, seppur numerosi, sono

⁵¹<<http://arengario.net/inte/inte16.html>> (consultato in data 6 febbraio 2019).

intrappolati, tra il vetro e il pavimento. Sono i meno a comandare sui più, a dettare le regole dell'esistenza. In questo caso sono i giganti/visitatori che li calpestano⁵².



Figura 19 Do-ho Suh, *Floor*, 2001

Some/One, un titolo che dichiara già di per sé il suo intento, rappresenta un'antica armatura da battaglia coreana, se ci si avvicina ci si accorge che per crearne le scaglie sono state utilizzate migliaia di targhette di identificazione militari in acciaio. Il richiamo alla guerra è evidente (il servizio militare in Corea è ancora obbligatorio per gli uomini), le targhette simboleggiano gli individui che vengono chiamati a servire la patria come fossero un corpo unico, ma rimangono comunque personalità distinte, ogni targhetta rappresenta ogni singola identità. Questa armatura non è chiusa, girandoci intorno ci si rende conto che c'è un interno specchiato, grazie allo specchio e alla luce sembra che all'interno ci sia un'altra dimensione, la profondità o la

⁵² *Do-Ho Suh*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini, 9 giugno – 4 novembre 2001), The Korean Culture and Arts Foundation, Seoul 2001, pp. 39-46.

consistenza della superficie non è comprensibile, ma affascina, l'artista non ha escluso lo spettatore da questa riflessione, lo fa entrare nell'opera grazie all'acciaio delle targhette che riflette la nostra immagine, anche il nostro *io* entra a far parte di questo insieme⁵³.



Figura 20 Do-ho Suh, *Some/One*, 2001

Identità, individuo, globalizzazione, frammentazione fanno parte di una riflessione costante che investe l'ambito artistico coreano.

⁵³<<https://art21.org/read/do-ho-suh-some-one-and-the-korean-military>> (consultato in data 6 febbraio 2019).

50. Esposizione internazionale d'arte 2003

Titolo Biennale: *Sogni e Conflitti – la dittatura dello spettatore*

Titolo padiglione Corea: *Landscape of differences*

Artisti: Whang Inkie, Chung Seoyoung, Bahc Yiso

Commissario: Kim Hong-hee

Nel 2003 per la prima volta viene dato un titolo al padiglione, correlato con il titolo della quarantanovesima Biennale: *Sogni e Conflitti – la dittatura dello spettatore*. Il nome scelto è *Landscape of differences* (paesaggio delle diversità).

La riflessione per questo «paesaggio delle diversità» parte dalla struttura architettonica del padiglione, esaltandone le qualità piuttosto che le criticità, con il fine di creare uno spazio armonioso che coniughi la natura circostante con l'architettura e l'arte.

Quest'edizione presenta una diversa scelta di approccio nella selezione degli artisti, in netto contrasto con le tre edizioni precedenti. Piuttosto che utilizzare la tradizionale formula a coppia, il commissario decide di optare per tre artisti. La ragione risiede nell'inevitabile *empasse* che puntualmente si verifica quando si espone in due, ovvero che la maggior parte delle volte un artista finisce per prevalere sull'altro, finendo così per creare un clima competitivo che decreterà solo uno dei due come il “vincitore” dell'edizione. Questa formula vuole superare la competitività mostrando sia le peculiarità delle tre personalità, che la loro sintesi. A questi artisti è stata commissionata un'opera *site-specific*, ovvero appositamente pensata per il padiglione, ma che sia anche basata sul loro lavoro precedente.

Dopo varie edizioni in cui si era deciso di puntare sulle nuove generazioni adesso si decide di fare un passo indietro, selezionando tutti artisti tra la quarantina e la cinquantina.

«Come la zona del girovita deve essere forte per sostenere il corpo, ritengo che per facilitare lo sviluppo dell'ambiente artistico coreano, sia all'estero che in patria, sia necessario dare più peso a quegli artisti che sono già arrivati a buon punto nella loro elaborazione artistica e che avranno, a lungo termine, un effetto più decisivo e

immediato sullo sviluppo dell'arte coreana (...)»⁵⁴ dichiara il commissario coreano nel catalogo della mostra. Quindi né giovani talentuosi in erba, né nomi noti con una lunga e consolidata carriera alle spalle (come spesso puntano a fare i padiglioni dei paesi occidentali), ma una scelta che ricade su artisti "esperti", in grado di muoversi nel contesto locale, nazionale e internazionale. Questa è sicuramente una strategia in netto contrasto con quella portata avanti dai commissari precedenti, quel che rimane costante però è la condizione di emigrati che lega gli artisti tra di loro.

Tra gli obiettivi più generali dell'esposizione c'è quello di concentrarsi sulla Corea stessa, superando la visione del padiglione come vetrina per personalità singole, si punta all'unione esplorando le specificità del padiglione e gli elementi di diversità che lo caratterizzano. Il punto di vista coreano preso in considerazione non è quello della Corea come immaginario esotico dell'estremo Oriente, stereotipata e provincializzata, ma punto di partenza sono gli elementi strutturali concreti e la riflessione sulla Corea di oggi, che affronta questioni nuove e attuali: l'interpretazione della tradizione, l'estetica diffusa, la riflessione sul post-colonialismo⁵⁵.

Come si è detto, il titolo dell'esposizione si collega al tema più generale della Biennale *Sogni e Conflitti – la dittatura dello spettatore*. Nel «paesaggio delle diversità» il paesaggio connota i sogni e le diversità i conflitti. I conflitti nascono dalle differenze, e dalle differenze prende vita un paesaggio, ipotetico, astratto, immaginario. È un paesaggio che parte dalla decostruzione, dalle ceneri dei conflitti e si proietta verso il futuro. La ricostruzione dovrebbe emergere dal dialogo tra le differenze, in questo caso il padiglione vuole farlo a livello più particolare che generale. Partendo dalle differenze che contraddistinguono il padiglione dagli altri, si vuole mostrare la peculiarità coreana, ed elevarla nel contesto internazionale al pari degli altri, in tutta la sua diversità.

Lo spazio centrale del padiglione viene lasciato completamente vuoto e sfruttati gli ambienti laterali, sulla destra viene installato l'*assemblage* di Whang Inkie intitolato *Like a Breeze*. L'artista decide di rendere omaggio all'opera *Muigugokdo* (1562) del

⁵⁴*Sogni e conflitti - La dittatura dello spettatore 50esima esposizione internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia), Marsilio, Venezia 2003, p. 578.

⁵⁵*Ibidem*.

maestro della dinastia Chosŏn Yi Sung Gil, rappresentante un paesaggio nel sud-est della Cina ricco di montagne, colline, barche, valli, case. La scelta ricade su quest'opera perché secondo l'artista l'immagine richiama il paesaggio veneziano, l'opera è basata sullo *scan* del dipinto originale, scelta anche per le sue ampie dimensioni di modo da riempire l'intera parete. È un'opera che fa parte della serie *digital sansuhwa*, in cui l'artista scannerizza l'immagine originale, dopodiché renderizza l'immagine scannerizzata creando un'immagine pixelata senza le gradazioni di nero e di bianco e successivamente converte i pixel in punti per stamparli su pezzi di carta formato A4. Il risultato è straordinario, si impone così quella che potremmo definire l'estetica del digitale, l'artista ricomponne un pezzo della tradizione coreana usando un metodo contemporaneo, non solo tramite l'utilizzo della tecnologia computer ma anche attraverso materiali industriali, specchi, silicio etc... è un'opera che sta tra il passato e il presente, tra la tradizione e il moderno, tra l'est e l'ovest, il complesso e il frammentario. È un paesaggio allegorico con qualità meditative, altamente poetico che insieme agli altri due «paesaggi delle diversità» realizza un più ampio paesaggio ideologico, astratto, concettuale, decostruito, metalinguistico e discorsivo.



Figura 21 Whang Inkie, *Like a breeze*, 2003

L'artista Chung Seoyoung realizza due installazioni *site specific*, *A New Life* e *The New Pillar*. I suoi lavori fondono in modo ironico le incongruenze che esistono tra le immagini e i concetti, le parole e gli oggetti.

The New Pillar è un finto gigantesco pilastro realizzato aggiungendo materiale al pilastro già esistente facente parte della struttura, l'involucro con cui viene rivestito è in polistirolo bianco e la base in cemento bianco, questi materiali producono un particolare effetto ottico, il pilastro sembra fluttuare a circa cinque centimetri dal pavimento. Guardando attraverso la finestra da questo ambiente circolare si crea un contrasto stridente tra la realtà circostante e la finzione dell'ambiente interno, tra il piacere della visione e un senso interiore di malessere.

Anche lo spazio dell'installazione *A New Life* non è altro che uno spazio finto, fabbricato. L'artista altera l'interno del padiglione, inserisce una piccola porta arancione fluorescente che fa sia da divisorio che da elemento di congiunzione tra questo ambiente isolato e gli altri spazi. La porta dal colore acceso incanala il nostro sguardo oltre di essa, ci introduce in un ambiente monocromatico, connette e divide, lega e delinea un confine. È l'ingresso in un mondo altro, un mondo essenzialmente vuoto eccetto per la presenza di una motocicletta nera posta davanti alla porta d'uscita. Questa porta facente parte della struttura non era mai stata utilizzata prima, viene aperta dall'artista per l'occasione. La motocicletta è posizionata proprio nel bel mezzo dell'uscita, metà all'interno e metà all'esterno. Osservando meglio ci rendiamo conto che questo mezzo è in realtà un oggetto irreali, allucinatorio, a metà tra un carretto e una moto, un oggetto che non esiste nella realtà, possibile solo nel sogno. L'ambiente produce una visione surreale lucida, non si sa esattamente cosa fare, come muoversi, cosa aspettarsi da questo luogo.



Figura 22 Chung Seoyoung, *A New Life*, 2003

A differenza del magnifico scenario veneziano che fa da sfondo a *Like a Breeze*, lo sfondo reale che si apre sulla porta d'uscita di questo spazio è un giardino sul retro abbandonato, pieno d'erba. L'artista gioca con realtà virtuali e finzione surreale, ma il *fake* nasce sempre dalla realtà visibile, non dall'immaginario.

Bahc Yiso realizza due installazioni *outdoor*: *Venice Biennale* e *World's Top Ten Tallest Structures in 2010*.

Venice Biennale viene collocata all'esterno di fronte al padiglione, vista da lontano l'opera sembra una semplice struttura rettangolare, una cornice in legno, sorretta da pali, ma se ci avviciniamo notiamo che in un angolo della struttura vi sono scolpiti piccoli edifici, questi rappresentano i ventisei piccoli padiglioni nazionali dei giardini e tre strutture dell'arsenale, a supporto di ogni gamba della struttura ci sono basi in plastica. La cornice in legno può essere interpretata come la città di Venezia, che sorregge i giardini della Biennale e non a caso li ospita all'estremità della città, così come qui sono rappresentati nell'angolo. L'opera può essere definita un *site-*

representational installation, ed è una critica e parodia della Biennale. La Biennale di Venezia viene intesa dall'artista come un'arena internazionale in cui i padiglioni nazionali, con le loro differenze, gareggiano tra loro per ottenere la supremazia culturale. L'opera è volutamente non monumentale, critica l'imperativo secondo cui le opere *outdoor* dovrebbero essere sempre monumentali, maestose, questa sua scultura è anzi fragile e approssimativa. I padiglioni intagliati hanno l'aspetto di una tranquilla cittadina, ciò suggerisce il desiderio dell'autore di un mondo futuro senza competizioni dove ognuno può vivere in pace.

Secondo l'artista l'antico sistema di suddivisione in padiglioni nazionali promuove singoli modelli culturali di cui ogni stato si fa rappresentante, è dunque inevitabile che ogni Nazione voglia prevalere sulle altre, essere il meglio, l'esempio, il modello.

Nello spazio centrale del padiglione, lasciato vuoto, è collocata *World's Top Ten Tallest Structures in 2010*. L'opera è collocata davanti alla finestra, ammirabile dall'esterno, si tratta di modellini in plastilina di edifici esistenti, tutti tranne uno che è l'edificio più alto: un tubo di scolo. La plastilina dà un effetto di arredo scenico ai modellini, l'artista ironizza sulla megalomania umana, sul desiderio che l'uomo ha sempre avuto di creare strutture altissime e di raggiungere il cielo.



Figura 23 Bahc Yiso, *World's Top Ten Tallest Structures in 2010*, 2003

Tra gli artisti è evidente la differente visione estetica, formale e concettuale. L'estetica di Bahc è logora, ironica e politica, quella di Chung interpreta con note poetiche la storia e Seoyoung crea metafore visive. Tuttavia, c'è un terreno comune: l'approccio concettuale e astratto di affrontare la realtà, questo è il *Landscape* comune che unisce le diverse e numerose dimensioni create dagli artisti⁵⁶.

Al visitatore è richiesto sempre uno sforzo di tipo concettuale, una partecipazione fisica e mentale. Non gli viene data alcuna risposta preventiva, anzi gli è affidata completa autorità. In questo senso il padiglione si ricollega al sottotitolo della Biennale 2003: *la dittatura dello spettatore*⁵⁷.

⁵⁶*Landscape of differences the Korean Pavilion...*, op. cit., pp. 66-77.

⁵⁷*Sogni e conflitti - La dittatura dello spettatore...*, op. cit., p. 579.

51. Esposizione internazionale d'arte 2005

Titolo Biennale: *L'esperienza dell'arte, Sempre un po' più lontano*

Titolo padiglione Corea: *Secret Beyond the door*

Artisti: ChoiJeong-Hwa, Young-Whan Bae, Yiso Bahc, Ham Jin, Gimhongsok, Yeondoo Jung, Kim Beom, Sora Kim, Sungshik Moon, Hein-kuhn Oh, NAKION, Kiwon Park, Jewyo Rhij, Park Sejin, Nakhee Sung

Commissario: Sunjung Kim



Figura 24 Padiglione della Repubblica di Corea, 51. Esposizione internazionale d'arte 2005, Venezia

Il 2005 celebra il primo decennio del padiglione Corea. Il padiglione di quest'anno è pensato come una sorta di retrospettiva storico-artistica di questa ultima decade, dai primi anni Novanta al 2005, un decennio ricco di profondi mutamenti per la società coreana. L'esposizione risulta essere un variopinto e variegato insieme di scenari, piuttosto che un'accurata ricostruzione storica.

Gli artisti selezionati sono coloro che hanno combattuto la lotta per l'affermazione internazionale dell'arte contemporanea nel bel mezzo dei mutamenti sociali in atto, sono tra i testimoni del cambiamento di un decennio. Per mostrare le tante finestre e realtà che si sono aperte nei dieci anni appena trascorsi in numero di artisti selezionati è stato notevolmente ampliato rispetto al passato, arrivando a quindici.

Il titolo dell'esposizione, *Secret Beyond the door* (letteralmente «il segreto dietro la porta chiusa»), è ispirato all'omonimo film di Fritz Lang, il collegamento tra i due titoli non va ricercato direttamente nella trama del film, ma nelle singole parole che li compongono e i diversi significati che esse possono assumere. La «porta» del titolo è quella che si cela dietro ogni artista, può essere l'ingresso e l'uscita da mondi altri, può simboleggiare l'ignoto o la morte. Il «segreto» può esistere o non esistere, forse è seppellito nelle opere stesse, è ciò che non si vede e vuole essere conosciuto. Ogni termine può avere interpretazioni multiple, non c'è nulla di prestabilito.

L'esposizione si sviluppa su due assi essenziali: il tempo e lo spazio, quello temporale è il contesto storico e la situazione dell'arte contemporanea coreana, lo spazio è dato dalla conformazione del padiglione stesso.

Il ruolo degli artisti in Corea non è stato affatto marginale dal punto di vista dei mutamenti sociali e politici, in particolare nel tumulto degli anni Ottanta gli artisti coreani si sono legati direttamente agli schieramenti politici prendendo una posizione netta. Alla fine dello stesso decennio, quando la Corea si ritrova a fronteggiare la globalizzazione, gli artisti continuano ad essere coinvolti nei processi a livello pratico e teorico ma in chiave meno politicizzata, impegnandosi nello sforzo di diffondere l'arte coreana, attraverso diversi canali, sull'arena internazionale. Tanti artisti, Paik in prima linea, agiscono dall'estero, altri come Yiso Bahc e Choi Jeong Hwa, lo fanno dall'interno. I due artisti citati vengono selezionati come centrali nel padiglione del 2005, punto di partenza per raccontare la storia dell'arte contemporanea coreana, un omaggio al contributo profondo e innovativo che hanno dato alla sua diffusione e alla comprensione e interpretazione dei cambiamenti in atto.

Yiso Bahc aveva partecipato alla precedente Biennale del 2003, muore un anno dopo, nel 2004. Dopo la laurea Bahc si trasferisce negli Stati Uniti dove rimane fino al 1994, durante questo periodo sollecita l'incontro tra la comunità artistica coreana e quella

statunitense, tramite anche l'organizzazione di eventi, discussioni relative a questioni estetiche e per mezzo della sua collaborazione con riviste di arte coreane. Una volta tornato in patria estende la sua influenza di artista concettuale, organizzatore di eventi e critico d'arte al mondo artistico locale, arrivando a portare un metodo di approccio concettuale a un'arte che in patria era soprattutto emozionale e narcisistica. Questo tipo di approccio non era estraneo all'arte coreana, era ben presente nel *Literati painting* del periodo Chöson, ma una volta avvenuto l'incontro con l'arte occidentale erano andate a prevalere preoccupazioni di tipo formale.

Choi è considerato il creatore della «Korean Pop Art», ha portato al centro del suo lavoro la cultura popolare integrandola con l'arte, i fenomeni e la produzione di massa nel segno dell'eccesso nelle sue diverse declinazioni (l'eccesso di desiderio, l'eccesso di spesa...). Il suo lavoro ha a che fare con i cambiamenti sociali causati dalla rapida industrializzazione, l'atto dell'accumulo e dell'accatastamento che si trova spesso nel suo lavoro, indica, in maniera paradossale, la vulnerabilità e il collasso che sta avvenendo nelle nuove strutture costituite durante il rapido *boom* economico coreano.

I lavori di Choi sono colorati e spettacolari, quelli di Bahc sono opere concettuali, che si allontanano dalla fisicità dell'oggetto per approdare nel mondo dell'astrazione mentale. Ad accomunarli vi è il fatto che sono entrambi pensatori e filosofi, interpreti della società contemporanea che mostrano i paradossi causati dallo sviluppo economico in chiave moderna e diretta, ragionando sulla memoria collettiva e sulla rapida industrializzazione.

Intorno a questi due artisti cardine gravitano in mostra altri artisti che hanno sviluppato più o meno direttamente tematiche relative alle conseguenze dello sviluppo industriale, quale la perdita dell'individualità e la nascita di un nuovo ambiente urbano. Tra di essi vi sono artisti coetanei di Choi e Bahc, che hanno vissuto gli stessi mutamenti, e artisti più giovani che hanno affrontato le conseguenze di questi cambiamenti con occhi diversi, facendo dell'industrializzazione materiale per fare arte con un approccio più ironico, umoristico e soprattutto individuale. L'individualità è elemento nuovo in questo contesto, la generazione degli anni Ottanta richiedeva agli

artisti uno sforzo di tipo collettivo a discapito del singolo, la voce personale che era stata repressa esce adesso di nuovo fuori in mille diverse sfaccettature.

Le visioni utopiche del futuro della generazione anni Novanta sono di tipo discreto, privato, personale, i problemi del singolo hanno ora importanza, sono soggetto dei loro lavori, mentre prima venivano ignorati e sacrificati in nome della collettività popolare. Questi giovani artisti cercano la loro individualità all'interno di quell'ambiente collettivo che li ha visti crescere, si muovono in questa dualità, tra l'essere singoli tra i molti e lo fanno con metodi e attitudini differenti, tentando di risolvere la loro situazione individuale. Il mix di artisti in mostra è caratterizzato dal fatto di essere per la prima volta esponenti di una nuova cultura coreana che ha imparato ad accettare culture diverse e a raffrontarsi con la questione di genere, man mano che gli scambi culturali andavano moltiplicandosi.

Il quadro che esce fuori dall'esposizione racconta i diversi approcci e atteggiamenti che i coreani hanno adottato nell'ultimo decennio per affrontare gli scambi e la trasformazione culturale, aprendo tanti scenari individuali che nel complesso costituiscono un vasto panorama, nato dallo stesso contesto storico, di quello che è la Corea oggi. Per spiegare i diversi scenari scaturiti dall'esposizione è stato utilizzato il termine coreano *chakyung*, che significa «scenario imprestato», un termine che deriva dall'architettura tradizionale. *Chakyung* non è altro che la finestra, una descrizione poetica della funzione di questo elemento architettonico che permette di vedere dall'interno ciò che sta all'esterno e di connetterli tra loro.

L'esposizione del 2005 mette insieme i diversi metodi e attitudini degli artisti coreani contemporanei nel tentativo di coniugare ciò che è cambiato nella società coreana e nella sua relazione con la scena internazionale.

L'impressione che abbiamo del padiglione visto dall'esterno è quello che sia esso stesso un oggetto d'arte a sé stante. A realizzare il «rivestimento» esterno della struttura sono gli artisti Choi Jeong Hwa e Kiwon Park. Choi interviene sul tetto dell'edificio, realizzando un'installazione formata da più di ventimila cestini in plastica rossa impilati. Quest'opera del titolo emblematico, *Site of Desire*, nei contenuti e nella scelta del materiale è perfettamente in linea con l'estetica ironica di Choi, di fatto impiega un oggetto del quotidiano, economico, fabbricato in produzione di massa,

ponendo ancora enfasi sulle contraddizioni generate dalla società industriale. In contrasto e dialogo con quest'opera vi è la grande scultura cinetica *Lotus*, collocata all'esterno del padiglione, è azionata da un sistema a motore che permette l'apertura e chiusura dei petali del fiore, come se stesse respirando. La scelta di uno dei simboli dell'estremo Oriente ci permette di osservare la società coreana da un altro punto di vista, un richiamo alla cultura tradizionale e all'elemento naturale che in questo caso viene esagerato e ricontestualizzato nella modernità.

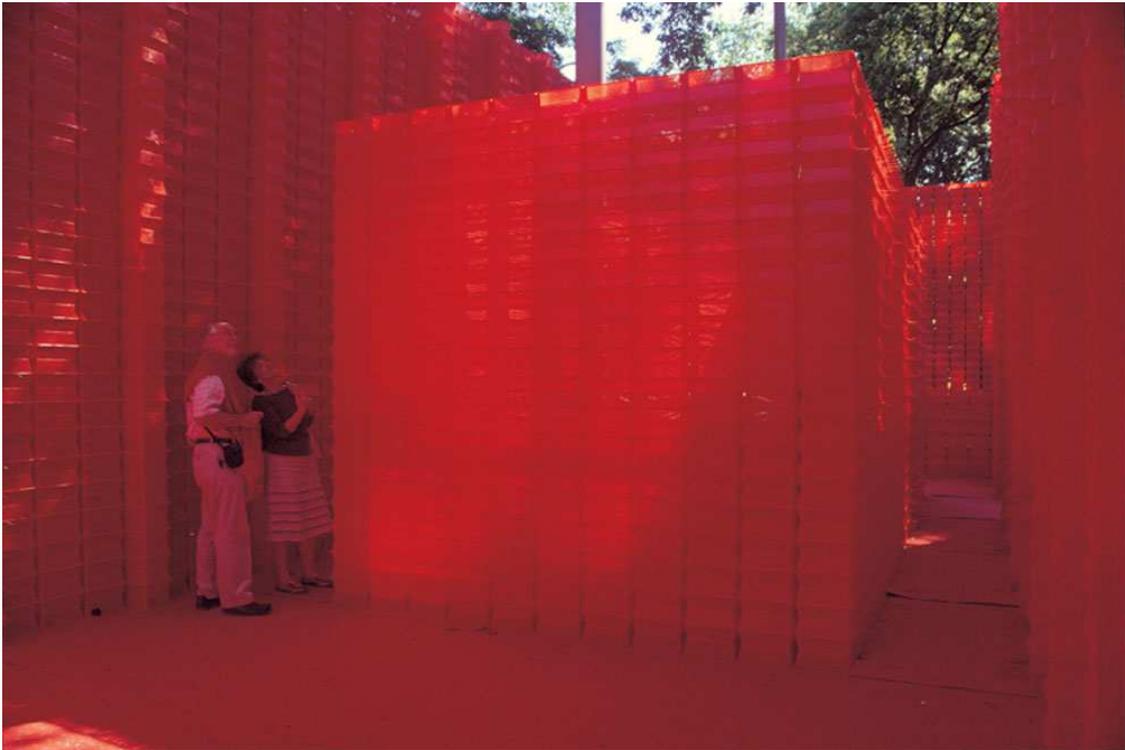


Figura 25 Choi Jeong Hwa, *Site of desire*, 2005



Figura 26 Choi Jeong Hwa, *Lotus*, 2005

Park interviene su tutta la facciata, coprendo il padiglione con materiale semitrasparente in FRP verde giada, trasformando questo elemento fisico e funzionale in un corpo misterioso. Il rivestimento prosegue negli interni, eliminando i confini tra interno ed esterno come nella concezione dell'architettura tradizionale coreana secondo cui non c'è separazione tra il dentro e il fuori, ma l'architettura funge da elemento continuativo tra questi due, coniuga la natura con i materiali, l'ambiente naturale che circonda un edificio viene in questo modo portato all'interno grazie al mezzo architettonico. Paik reinterpreta questo concetto architettonico insieme ai confini fisici dello spazio, la struttura viene assorbita nel paesaggio. All'interno si mantiene un equilibrio organico grazie alla coesione tra il rivestimento e gli elementi architettonici interni: il muro ondulato, le finestre, le colonne⁵⁸.

All'interno di questo "oggetto d'arte" si apre una panoramica su molteplici scenari. Tra questi vi sono i paesaggi di Sungshik Moon che raffigurano scene ordinarie di vita quotidiana trasformate in paesaggi virtuali che imitano le strutture artificiali dei giochi al computer o la grafica digitale. Ci sono le proiezioni di Jung (il progetto *Evergreen*

⁵⁸ *Secret Beyond the door*, op. cit., pp. 25-32.

Tower) che mostrano 32 famiglie della classe media coreana che abitano in un palazzo costituito da appartamenti a blocchi tutti uguali, rappresenta il loro essere stereotipati, negli ambienti, nelle pose, nelle espressioni facciali, facendone un ritratto iconico della classe media della cultura urbana. E ancora, da dietro le colonne, appare il fluido murales di Nakhee Sung, realizzato direttamente sul muro curvilineo, reminiscenza dell'*action painting* che si incontra con l'elemento musicale riempiendo lo spazio e l'oggetto a forma ovale di Gimhongsok, *Oval talk*, che riprende il mito della fondazione della patria secondo cui i fondatori della Corea nacquero da un uovo; quest'opera è metafora sia del globo che del mito epico che viene reinterpretato oggi come un falso mito, in quanto l'identità e il contesto sociale originario di cui il mito narra è oggi demistificato e modificato dall'appropriazione che ne è stata fatta da altre culture e dalla traduzione dal coreano all'inglese del mito stesso, che ne fa perdere il significato più profondo come ogni altra traduzione.

Questi e moltissimi altri mondi, immagini, rimandi, finestre animano il padiglione Corea del 2005, i mondi degli artisti che hanno vissuto il recente cambiamento storico e sociale. Quali sono stati esattamente i mutamenti attraverso cui queste personalità sono passate e come vi si sono adattati? Come possono essere comunicati e mostrati questi cambiamenti e l'esperienza stessa del cambiamento? L'esposizione è stata pensata per rispondere a queste domande e ci propone differenti risposte: lo si può fare raccontando storie di vita di tutti i giorni, lo si può fare parlando di istituzioni sociali e di realtà irreali, lo si può fare lavorando da singoli individui per mettere insieme piccoli pezzi di realtà quotidiana⁵⁹.

52. Esposizione internazionale d'arte 2007

Titolo Biennale: *Pensa con i sensi, senti con la mente, l'arte al presente*

Titolo padiglione Corea: *The Homo Species*

Artisti: Hyungkoo Lee

Commissario: Soyeon Ahn

⁵⁹ *Secret Beyond the door*, op. cit., pp. 35-36.



Figura 27 Padiglione della Repubblica di Corea, 52. Esposizione internazionale d'arte 2007, Venezia

Dopo la selezione di quindici artisti avvenuta nel 2005 per mostrare il panorama contemporaneo coreano, la scelta si riduce a un unico artista per la Biennale 2007. Per la prima volta il padiglione presenta un *solo exhibition* intitolata *The Homo Species* di Hyungkoo Lee. La scelta di questo artista è una scelta audace, il commissario Soyeon Ahn decide deliberatamente di evitare la strada più semplice, quella che porta alla selezione di artisti dalla fama già consolidata, per scommettere su una personalità ancora emergente ma con il giusto potenziale per potersi affermare a livello internazionale, in grado di coniugare l'esperienza personale, la questione culturale contemporanea e le specificità locali.⁶⁰

Hyungkoo Lee nasce e cresce in Corea, quando si trasferisce negli Stati Uniti si ritrova a vivere in prima persona «l'undersized Asian male complex» (il complesso di sottomisura del maschio asiatico). Questo complesso si spiega partendo dal concetto che l'uomo asiatico ha fortemente interiorizzato il mito della superiorità maschile; oggi questo mito nel mondo occidentale viene maggiormente messo in discussione rispetto

⁶⁰<<http://www.korean-pavilion.or.kr/07pavilion/introEN.html>> (consultato in data 13 febbraio 2019).

ai Paesi dell'area dell'estremo Oriente, Corea inclusa, dove la società è fortemente androcentrica. Il sentimento di superiorità entra in crisi nel momento in cui l'uomo asiatico sperimenta il confronto quotidiano con il maschio bianco caucasico "più grande e forte". Un episodio della vita di Lee è simbolico al fine di spiegare dato complesso culturale e di esporre l'evoluzione del suo lavoro: un giorno Lee mentre è in metropolitana accanto a un uomo occidentale che ha pressappoco la sua stessa corporatura, si accorge che le sue mani sono molto più piccole rispetto a quelle della sua controparte occidentale, da questo episodio nasce l'opera del 1999 *A Device that Makes My Hand Bigger*. Da quel momento inizia a costruire la serie dei *body transforming devices*, dall'aspetto di oggetti sessuali e la serie *Helmet*, che combina l'interesse per la fisionomia con strumenti ottici al fine di esagerare e distorcere i lineamenti facciali. Questi lavori non partono solo dal confronto maschio asiatico–maschio caucasico, ma riflette un complesso ben più ampio che va al di là di una distinzione di genere, ovvero la questione ossessiva dell'identità culturale, estesa a tutti i Paesi considerati periferia del "primo mondo", come la Corea del Sud.

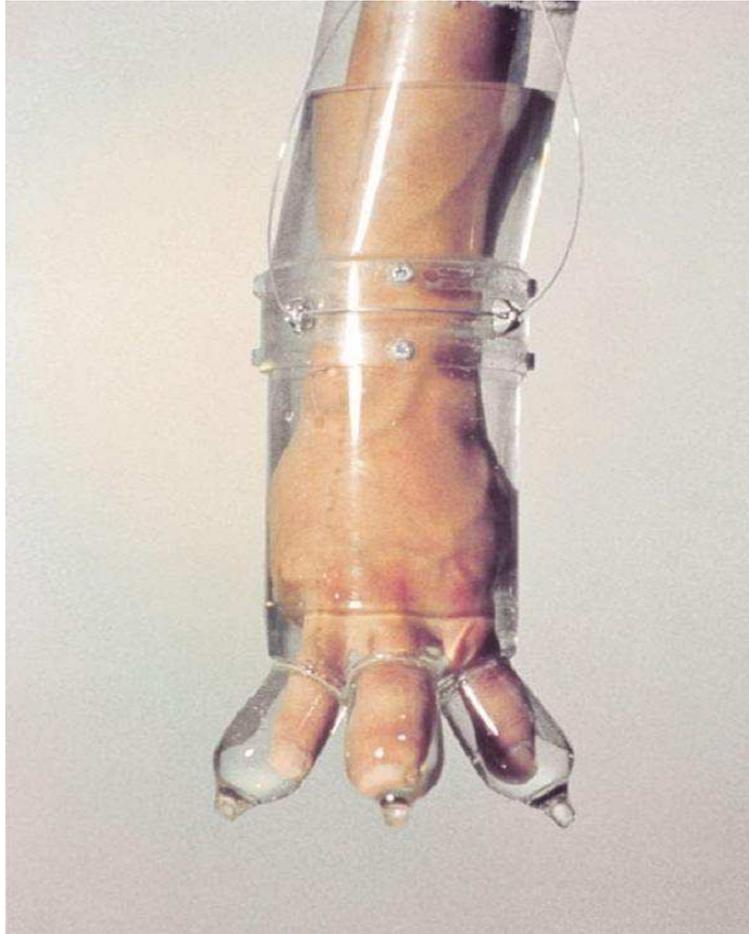


Figura 28 Hyungkoo Lee, *A Device that Makes my Hand Bigger*, 1999

La Corea ha uno *status* ambivalente, dal punto di vista politico ed economico essendo un Paese democratico e capitalista è considerata parte a tutti gli effetti del “primo mondo”, ma dal punto di vista culturale è un paese che non condivide tradizione e valori con il mondo occidentale, perciò collocata idealmente nel “terzo mondo”. Questo contrasto complica la percezione mentale che la collettività ha della propria identità. I coreani sono fieri del loro patrimonio culturale, della loro recente crescita economica e della *Korean wave*⁶¹, la Corea nel giro di un decennio ha sviluppato un’industria tecnologica e d’intrattenimento competitiva a livello mondiale e diventa produttrice di *trends* globali. L’essere stati in grado di competere con le industrie occidentali, giapponesi e hongkonghesi, passare dalla condizione di consumatore a quella di produttore, il riuscire a dettare le mode e non solo all’interno dei propri

⁶¹ Il termine *Korean wave* è stato utilizzato per la prima volta il 2 novembre 1999 da un giornalista cinese per descrivere il nuovo fenomeno della cultura popolare coreana che stava invadendo il mercato asiatico.

confini ha sicuramente migliorato l'immagine che i coreani hanno di loro stessi, ma non al punto di sentirsi liberati dall'influenza culturale occidentale, dai suoi dogmi e modelli. Un esempio esemplare è lo standard estetico occidentale con cui i coreani si confrontano e a cui ambiscono, così come i modelli economici (del resto condizione inevitabile dopo più di mezzo secolo di influenza statunitense). Tutto ciò contribuisce al perenne stato di ambivalenza, tra rifiuto e accettazione passiva, differenziazione e identificazione in cui il popolo vive.

Partendo dal senso di inferiorità fisica che ha provato in prima persona, Lee esplora la percezione di frustrazione, scoraggiamento, confusione che ne deriva e che scaturisce dal sentimento di inferiorità culturale, studiando le proprie e le comuni realtà fittizie in chiave pseudo-scientifica. Crea congegni che modificano il corpo in un'ottica post umana in un processo di auto scoperta e autoanalisi e lo fa con estrema ironia: è l'approccio caricaturale con cui crea i suoi congegni a definire il tratto distintivo dell'artista. Per esempio, la fissazione e la fascinazione per i grandi occhi occidentali viene esagerata e presa in giro fino alla caricatura, utilizzando grandi lenti che dilatano l'occhio in maniera cartonesca, simile all'effetto dei *manga* giapponesi.



Figura 29 Hyungkoo Lee, *The Objectuals serie*

La manipolazione genetica, la chirurgia plastica, i laboratori scientifici sono gli strumenti e i luoghi che permettono oggi di cambiare quel che desideriamo di noi stessi, più e più volte, il progresso ci ha dato questa possibilità e Lee la porta all'estremo, ridicolizzandola sotto una prima parvenza di professionalità e scientificità. Nella mostra al padiglione coreano Lee allestisce quella che appare come una clinica medica, ma non è altro che un allestimento teatrale, fittizio, finalizzato al sovvertimento della concezione dei valori e degli standard estetici culturali predeterminati.

L'occhio dell'artista non è esterno, ma entra sulla scena in prima persona, indossando i suoi stessi apparecchi, assumendo i panni di un medico, guardando il mondo in soggettiva e facendosi guardare, diventando egli stesso oggetto.

Il padiglione Corea viene diviso in due stanze, una allestita come se fosse la sala di un museo di scienze naturali, l'ambiente è nero e vi sono collocate teche in vetro che espongono quelli che sembrerebbero essere fossili e scheletri animali, l'altro ambiente riproduce uno sterile laboratorio dal bianco accecante. Il bianco e il nero creano un contrasto visivo di forte impatto. Se si osserva più attentamente la sensazione di precisione e ordine iniziale viene sempre meno, e ci si accorge dei numerosi insoliti elementi che appaiono in un modo, ma sono in un altro; gli strumenti medici si rivelano nient'altro che cianfrusaglie, i fossili e le ossa sono finti scheletri di personaggi irreali presi dal mondo dei cartoni, come Tom e Jerry, Wile E. Coyote, BeepBeep, a cui vengono dati nomi zoologici latini d'invenzione dell'autore, simulando l'annuncio della scoperta di una nuova specie. La ricostruzione degli scheletri segue una coerenza strutturale abbastanza accurata, ma la struttura ossea di questi personaggi non esiste in natura, Lee esplora in questo modo la moltitudine di combinazioni anatomiche possibili anche se non possono ambire ad una esistenza reale. I personaggi del mondo dei cartoni che utilizza sono quelli con cui la sua generazione è cresciuta, personaggi animati importati dagli Stati Uniti. Ancora una volta mostra la disparità tra Corea e America e la predominanza culturale statunitense, ma ironizzandola è come se superasse in qualche modo il senso di inferiorità culturale, falsificando il falso, sovvertendo la linea temporale, sostituendo il presente con il passato⁶².

⁶²Hyungkoo Lee *the homo species*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini 10 giugno – 21 novembre 2007), the Korean Culture and Arts Foundation, Seoul 2007, pp. 7-11.



Figura 30 Hyungkoo Lee, Wile E. Coyote e BeepBeep

Una volta capito il trucco e la sagacia della messa in scena, il pubblico non può che sorridere. Con un lavoro comico e misterioso al contempo, Lee riflette il complesso d'inferiorità culturale del suo popolo.

4. Il padiglione Corea dalla Biennale del 2009 al 2015

53. Esposizione internazionale d'arte 2009

Titolo Biennale: *Fare Mondi*

Titolo padiglione Corea: *Condensation*

Artisti: Haegue Yang

Commissario: Eungie Joo



Figura 31 Padiglione della Repubblica di Corea, 53. Esposizione internazionale d'arte 2009, Venezia

Un'altra *solo exhibition* viene portata in rappresentanza della Repubblica di Corea nel 2009, questa volta una rappresentanza tutta al femminile, dal commissario scelto all'artista selezionata.

Haegue Yang, artista che vive tra Seoul e Berlino, allestisce il padiglione coreano sulla scia del titolo generale della mostra della Biennale *Fare Mondi/Making Worlds*, esplorando i luoghi della sua vita e della comunità, dando maggior enfasi agli spazi privati, spesso considerati marginali e secondari.

La mostra è composta da un video e due installazioni. La prima installazione è *Sallim*, una ricostruzione in scala reale della cucina della casa di Berlino dell'artista. *Sallim* potrebbe essere tradotto dal coreano come «gestire una casa», l'artista riflette sul significato che questo ambiente domestico ha nella società, per le donne e per lei. Lo interpreta come un luogo di azione, da dove iniziano le attività della giornata e dove si organizza la vita. L'artista quando a Berlino viveva nel suo studio, utilizzandolo come appartamento, si rese conto di quanto tempo passava in cucina, la utilizzava per prendere una pausa dal lavoro, si ritrovava in questo spazio a pensare e riflettere, diventando così un ambiente privato importante per la sua vita⁶³. Questa riflessione personale ne comprende una più ampia, quella iniziata nel fermento femminista degli anni Sessanta e Settanta, debitrice del lavoro pionieristico di molte artiste di quella generazione che portò l'attenzione sull'importanza del lavoro domestico delle donne, declassato a "lavoro di cura", a non-lavoro e rivalutandone potenziale e importanza. L'artista riporta alla luce valore e significato del luogo cucina, mostrandolo all'opposto, come luogo privo di "lavoro" ma come sede di riflessione. La cucina qui ricostruita non è meticolosamente realizzata nei dettagli, ne è più che altro il suo scheletro, ne riproduce le dimensioni, la forma, e inserisce solo alcuni elementi che la connotano in quanto tale: un radiatore, delle mensole, un lavandino.

Per mezzo di un sistema di ventilatori vengono attivati dei diffusori di profumo che azionano il senso dell'olfatto del pubblico, alcuni odori richiamano il cibo, come quello delle paste dolci o quello del caffè, altri richiamano il calore e l'umidità, è un'esperienza sensoriale che tocca le corde più intime delle persone rendendole vulnerabili ed attivando una serie di ricordi, associazioni e rimandi mentali che variano per ognuno, seppur tutti sottoposti alla medesima esperienza. Aprendo lo spazio privato e facendolo diventare lo spazio di tutti il pubblico viene coinvolto sia a livello emotivo che a livello fisico.

⁶³<<https://www.moma.org/audio/playlist/182/2435>> (consultato in data 16 febbraio 2019).



Figura 32 Haegue Yang, *Sallim*, 2009

Nella galleria principale del padiglione vi è la seconda installazione, *Series of Vulnerable Arrangements – Voice and Wind*, realizzata con veneziane di produzione industriale policromatiche appese al soffitto, questa sistemazione delinea un ambiente labirintico illuminato dalla luce naturale, creatrice di uno spazio suggestivo grazie a contrasti di luci e ombre. Gli ambienti appena descritti ci accompagnano nella parte centrale del padiglione dove viene proiettato il video *Doubles and Halves-Events with Nameless Neighbours*, realizzato appositamente per la Biennale. L'opera consiste in un'alternanza di riprese di due luoghi differenti: il quartiere Ahyun-dong a Seoul, dove l'artista viveva, e immagini del padiglione coreano ai Giardini della Biennale nel periodo di chiusura dell'esposizione internazionale, in sottofondo una voce fuori campo e fuori sincrono. Il quartiere di Seoul è estremamente decadente, a dominare la scena è l'immondizia, cataste di oggetti, macerie, le voci extradiegetiche che si sentono sono in lingue diverse, coreano, italiano, inglese, anche loro fuori sincrono⁶⁴.

⁶⁴ *Condensation Haegue Yang*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini 7 giugno – 22 novembre 2009), Art Council Korea, Seoul 2009, p. 122.



Figura 33 Haegue Yang, *Series of Vulnerable Arrangements – Voice and Wind*, 2009

Il direttore della Biennale del 2009 Daniel Birnbaum voleva che gli artisti invitati all'esposizione non approdassero alla Biennale come difensori dei propri mondi inseriti all'interno di confini politici, sostenitori della propria lingua e cultura, parte di un sistema espositivo suddiviso in nazioni di cui si ritrovano inevitabilmente a fare da portavoce. La sua idea era invece che costruissero i loro personali mondi e li condividessero. Il tema *Fare Mondi/Making worlds* ispira un tipo di riflessione che va al di là di ogni qual si voglia differenza culturale e aspettativa sociale ed è stato accolto con particolare piacere dagli artisti in concorso (i padiglioni nazionali non sono obbligati ad attenersi al titolo della mostra). Un tema emerso nella costruzione di questi mondi è quello dell'eterotopia, ovvero di quei luoghi reali che sono strutturati come spazi definiti, ma differenti da tutti gli altri spazi sociali, dove questi ultimi vengono rappresentati, contestati e rovesciati allo stesso tempo. Il tema è scaturito dalla riflessione sul luogo stesso dell'esposizione, *i Giardini*, essendo il giardino considerato uno degli esempi di luoghi eterotopici. *I Giardini* sono parte del soggetto dell'opera di Yang nel video *Doubles and Halves-Events with Nameless Neighbours* nel padiglione Corea, in *De novo*, il film di Dominique Gonzalez-Foerster al Palazzo delle

Esposizioni e del video intitolato letteralmente *Giardini* di Steve McQueen al padiglione Britannico, un video di trenta minuti in cui l'artista riprende la quotidianità desolata degli ambienti della Biennale quando l'istituzione è chiusa.

McQueen e Yang si riappropriano dei luoghi di rappresentanza permanente dei loro governi, trasformandoli in luoghi eterotopici a loro volta, da suolo pubblico a spazio clandestinamente privato, mostrandovi all'interno come i padiglioni appaiono quando i riflettori si spengono e nessuno rimane. Rivelano l'altra faccia della Biennale senza giudizi ma con occhio critico, riflettendo sui luoghi simbolo dell'arte contemporanea e sul loro potere. Nonostante il terreno comune, l'occhio con cui riprendono questa situazione è diverso; a differenza della visione efficace ed oggettiva data da McQueen di un'unica e solitaria porzione di mondo, espressa in una narrazione difficile da decifrare ma comunque esistente, la Yang mostra due mondi geograficamente lontani con maggiore sottigliezza e soggettività. Queste realtà così diverse e distanti sono in fondo simili nella solitudine che resta dopo il passaggio degli umani, è evidente che in questi luoghi c'è stata vita, c'è tra loro un'inaspettata correlazione e polarità. Il quartiere di Ahyun-dong è un luogo anonimo e personale, a cui l'artista è legata, mostrato con l'occhio di chi guarda il quartiere da altrove e non ne fa più parte, in tal modo non può che mostrarne solo la metà. Il fasto della Biennale invece è mondialmente conosciuto, Yang ne prolunga la vita divulgandone il suo doppio, il suo volto a riflettori spenti che nessuno conosce. Presentando la metà e il doppio l'artista cerca di creare "l'intero" di questi luoghi non-luoghi⁶⁵.

⁶⁵ T. Migliore, *Steve McQueen, Giardini*, in *Quaderni sull'opera d'arte contemporanea. Sulla 53. Biennale di Venezia*, Milano, et.al. Edizioni, 2011.



Figura 34 Haegue Yang, *Doubles and Halves-Events with Nameless Neighbours*, 2009



Figura 35 Steve McQueen, *Giardini*, 2009

54. Esposizione internazionale d'arte 2011

Titolo Biennale: *Illuminazioni*

Titolo padiglione Corea: *The Love is Gone but the Scar Will Heal*

Artisti: Lee Yongbaek

Commissario: YunCheagab



Figura 36 Padiglione della Repubblica di Corea, 54. Esposizione internazionale d'arte 2011, Venezia

Per la terza edizione consecutiva il commissario incaricato sceglie un solo artista, Lee Yongbaek. Lee ha lavorato con diversi media in tutti i campi dell'arte contemporanea, dalla pittura alla scultura, dalla fotografia alla *media art*, un artista che ha raggiunto il trionfo in maniera libera e indipendente seguendo un suo personale sviluppo. La tendenza che sin dagli anni Novanta gli artisti coreani hanno seguito per affermarsi internazionalmente è stata quella di uniformarsi alle mode occidentali e/o a quel che il mondo occidentale valuta essere caratteristico dell'arte dell'estremo Oriente, usando strategie per attirare l'attenzione mondiale sul proprio operato, quali l'utilizzo di

motivi considerati esotici derivati dall'arte buddista, dall'*Oriental Painting* e dall'*Asia Folk Culture*. All'opposto, Lee nella sua ventennale carriera si è tenuto a distanza da questi luoghi comuni combattendo fermamente per lo sviluppo e maturazione di un'estetica personale.

Il postmodernismo e l'arte contemporanea occidentale penetrano in Corea tra gli anni Ottanta e Novanta senza che nessuno si ponga troppe domande. Immagini, prodotti, installazioni artistiche inondano il Paese senza che il pubblico abbia il tempo e la capacità di sviluppare un proprio punto di vista, i critici perdono la loro visione critica personale e si pongono alla stregua del postmodernismo occidentale, vi è un forte spaesamento teorico dopo il superamento della netta divisione tra formalismo e realismo, gli artisti hanno difficoltà a scegliere una strada da prendere in questo contesto globalizzato.

Quando Lee Yongbaek negli anni Novanta fa il suo ingresso nella scena artistica viene definito dal mondo della critica d'arte coreana postmoderno, nonostante il fatto che sia proprio l'artista stesso a rifiutare tutte le condizioni dettate dal postmodernismo. Se consideriamo il postmodernismo un movimento ideologico che rifiuta concetti quali la totalità, l'universalità, la discussione in una prospettiva storica, l'esistenzialismo e l'indiscutibile possibilità di conoscenza, è privo di fondamento definire Lee artista postmoderno. Egli non rifiuta tali concetti ma li affronta e sviluppa, considera il postmodernismo un elettroshock per fuggire dall'apatia e dall'esperienza del modernismo, il terzo figlio degenerato nato dal corpo del modernismo, lo stesso corpo che ha dato vita al capitalismo e al socialismo, frutto della storia occidentale.

Lee assorbe il contesto storico e sociale asiatico e coreano come se fosse un nutrimento, si ciba di loro per il suo lavoro, non ne rifiuta i valori. Se compariamo il suo lavoro all'estetica moderna e postmoderna tutto diventa chiaro: il modernismo applica un metodo razionale di pensare, che è sia inodore che incolore; al contrario l'arte di Lee è essenzialmente una creazione e formazione volontaria, la sua creazione non viene dal nulla ma è data dalla realtà storica e sociale esistente, concreta. Per questa ragione il fatto latente alla base della sua arte è quello di non essere un osservatore passivo che guarda il mondo da fuori, ma uno scopritore attivo nel ricercare i valori e le qualità del mondo, tentando di concretizzare le sue scoperte nella forma artistica. La realtà asiatica, la storia della Corea, le relazioni tra il mondo e la sua "periferia", i

trends del ventunesimo secolo si ritrovano nel lavoro di Lee. Il suo metodo si basa sui simboli, che piuttosto che dare un messaggio concreto lasciano spazio alle interpretazioni dove si incontrano i significati peculiari di una specifica regione con una sensibilità universale. Lee crea nuova energia, un'energia che non era mai esistita in Sud Corea⁶⁶. Quel che si deve a Lee, insieme ad altre personalità quali Lee Bul e Do-ho Suh, è di aver contemplato la volontaria possibilità di creazione di forme artistiche riflettendo sul significato specifico dell'arte coreana contemporanea.

Oltre a porsi al di fuori della classificazione di artista postmoderno, Lee durante i suoi anni di giovane studente alla Hongik University di Seoul si pone anche al di fuori del dibattito in corso tra *Minjung art* e *Monochrome art*. I suoi insegnanti venivano tutti dal contesto minimalista della *Monochrome art*, che evitava deliberatamente questioni politiche e disincentivava la sperimentazione nella pratica artistica, mentre il movimento *Minjung*, al contrario, ne faceva una questione direttamente politica proclamando un'arte per il popolo e le masse. Lee non prende parte a nessuno di questi schieramenti, vedendo in questa netta divisione ideologica nient'altro che l'ennesima separazione da affrontare, una riproduzione in chiave teorica in campo artistico della guerra fredda, della divisione interna alla Corea stessa, dove non si può prendere una posizione poiché entrambe le parti sono letali e possono portare al massacro. Per superare questa dannosa divisione Lee ricerca nuove possibilità estetiche partendo dal suo senso viscerale e della sua diagnosi della realtà e le va a ricercare nell'Europa post caduta del muro di Berlino. Qui forma un nuovo vocabolario, sperimenta media inediti, incontra personalità quali Nam June Paik e Hans Haacke, incontri importanti per il suo sviluppo. Nel 1996 torna a casa, nella Seoul della crescita inarrestabile, nella nuova Asia globale. Adesso può finalmente creare le sue nuove figure, lavorando nel suo modo nella sua terra natia, ma come artista globale.

La consapevolezza che Lee ha del proprio percorso, storia e della realtà in cui vive emerge nella mostra del padiglione in cui si rifiuta di creare nuovi lavori appositamente per il circuito Biennale, o di attirare l'attenzione costruendo gigantesche installazioni, preferisce esporre completamente il suo lavoro che è in un continuo *work in progress*.

⁶⁶Lee Yongbaek *the love is gone but the scar will heal*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini, 4 giugno - 27 novembre 2011), Art Council Korea, Seoul 2011, pp. 67-68.

Come accennato Lee è uno sperimentatore di materiali, tecniche diverse, dalla *video art*, *interactive art*, installazioni sonore, alla ricerca di sinestesia e sperimentazione robotica. È noto per questa versatilità e per aver trattato importanti questioni culturali dell'era digitale come la questione della soggettività decentrata nell'epoca della realtà virtuale, il cambiamento epistemologico, i nuovi simulacri digitali e l'incombere del paganesimo culturale.

Il suo lavoro al padiglione coreano mostra quattro differenti serie realizzate con tecniche diverse ma interconnesse tra loro dallo stesso tema. *The Love is Gone but the Scar will Heal* (L'Amore è finito ma la cicatrice guarirà) è l'affascinante titolo che convoglia tra loro le diverse opere, esprime il dolore sofferto dalla popolazione coreana per la sua recente storia. Una storia che è passata attraverso una violenta colonizzazione, per giungere a una liberazione fittizia che si è subito trasformata in guerra, una guerra che è finita ma è mutata in una divisione permanente del territorio, delle famiglie e degli affetti. E ancora un susseguirsi di colpi militari, la repressione delle libertà individuali e il rifiuto di riforme democratiche, il rapido sviluppo economico con i suoi effetti collaterali, il difficile rapporto con l'Occidente. Ma esprime anche la speranza che dopo tutto rimane.

Le serie esposte *Angel-Soldier* (video), *Broken Mirror* (installazione di specchi e video), *Pieta* (scultura) e *Plastic Fish* (pittura) parlano del passato, del presente e del futuro.

Angel-Soldier è una serie in continua evoluzione iniziata nel 2005 e formata da materiale video, fotografie e installazioni scultoree in cui soldati indossano una divisa militare a motivi floreali anziché mimetici e la loro uniforme si fonde con lo sfondo formato da una giungla di fiori artificiali, creando così un inganno ottico: i soldati sono indistinguibili dallo sfondo e diventano di difficile individuazione al primo colpo d'occhio. La prima intuizione per i suoi angeli-soldato deriva dalla performance del 1968 di Charlotte Moorman in cui l'artista usa dei fiori per suonare un violoncello-bomba: questa è chiaramente una manifestazione di dissenso contro la guerra, nel momento in cui il movimento contro il conflitto in Vietnam era all'apice, agitazione che

avrebbe anticipato l'insurrezione del *The June Democracy Movement*⁶⁷ in Corea del Sud.

L'opera richiama il simulacro dell'angelo, definito dall'artista in un'intervista «a kind of symbol of neutrality»⁶⁸ (*jungseongjukgiho*). È interessante notare che l'analisi etimologica delle parole utilizzate da Lee in questa definizione svela diversi significati e l'essenza stessa dell'opera: la parola coreana *jungseong* ha anche un significato molto vicino alla parola inglese *neutered* (neutro), che vuol dire né femminile né maschile, dunque relativo al sesso (non a caso gli angeli non hanno sesso nell'iconografia cristiana). I termini inglesi *neutered* e *neutrality* (neutralità) derivano dal latino *neuter*, che significa nessuno dei due, né uno né l'altro. In ambito militare essere neutrali significa non schierarsi, non prendere nessuna delle parti. Così Lee crea un'originale possibilità estetica al di fuori delle parti e delle identità generiche⁶⁹.

Per mezzo dei suoi angeli-soldati parla della guerra di Corea, delle guerre in genere, delle condizioni della nostra epoca, ma anche di una nuova natura, dello cyberspazio e di una società digitalizzata. L'angelo è un simulacro che in tempi incerti esce sempre fuori come simbolo di speranza, ma i tempi con cui l'artista si confronta sono profondamente mutati, e anche la figura angelica non è più la stessa. Gli angeli di Lee non sono più i soldati cristiani o gli angeli caduti dal paradiso, sono angeli che si fanno a malapena vedere, si muovono lentamente, non hanno il senso della vittoria o della fine, non si guardano indietro o avanti, cercano solo di rimanere in vita, di resistere, non vogliono né la redenzione né il trionfo, vogliono solo respirare e sopravvivere⁷⁰.

⁶⁷ È stato un movimento di insurrezione popolare su scala nazionale che ha generato una serie di proteste tra il 10 e il 29 giugno 1987, portando ad indire nuove elezioni e riforme democratiche. Nasce così la sesta Repubblica che guida ancora oggi il Paese.

⁶⁸ “trad: una sorta di simbolo di neutralità”.

⁶⁹ *Lee Yongbaek the love is gone but the scar will heal*, op. cit., pp. 14-16.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 17.



Figura 37 Lee Yongbaek, *Angel Soldier*, 2011

Broken Mirror è una videoinstallazione realizzata con l'utilizzo di uno specchio, uno schermo piatto e un computer. L'opera è un'illusione ottica che crea spiazzamento nello spettatore, lo specchio in cui il visitatore guarda l'immagine riflessa di sé stesso e della stanza sembra frantumarsi improvvisamente davanti ai suoi occhi. Tre buchi di proiettile compaiono sullo schermo con in sottofondo un realistico rumore assordante, ma nulla accade all'incolumità dei visitatori. A primo impatto l'osservatore non comprende se questa rottura è reale o illusoria, è un'opera che riflette sull'esistenza stessa, interrogandosi sul confine tra il reale e il fittizio, sullo spazio irreali, in un'autoriflessione che contagia lo spettatore. Lo specchio richiama il tema dello sdoppiamento, dell'ingresso in un universo altro, della vanità; in molte culture è oggetto di credenze e superstizioni, mentre secondo alcuni rifletterebbe e/o imprigionerebbe l'anima e lo spirito di chi lo guarda e la sua rottura porterebbe dunque mala sorte.



Figura 38 Lee Yongbaek, *Broken Mirror*, 2011

Pieta: Self-hatred e *Pieta: self-death* sono due sculture alte quattro metri, personaggi cyborg che rappresentano la Vergine Maria e il figlio Gesù. In *Pieta: self hatred* le due figure stanno combattendo tra loro una crudele lotta, in *Pieta: self death* la Madonna, figura bianca, tiene fra le braccia il corpo morto, rosa patinato, del figlio. Quest'opera non è un tributo a Dio o alla religione, ma è una rappresentazione simbolica della violenza, delle contraddizioni e delle barbarie che animano la civiltà. Quando una comunità si evolve la classe dominante cerca sempre di far accettare passivamente al popolo il proprio potere, se ciò non avviene si interviene con la violenta oppressione dell'opposizione. Ogni civiltà ha seminato dolore e sofferenza, è qualcosa che non è cambiato, che continua a verificarsi anche nell'epoca contemporanea, perché elemento intrinseco alla natura umana.



Figura 39 Lee Yongbaek, *Pieta: self hatred*, 2011

Lee ricontestualizza la storia di Gesù e Maria, sistema i loro macchinosi corpi come nella rappresentazione tradizionale (impossibile non avere un richiamo immediato alla *Pietà* di Michelangelo) ma i loro corpi ed espressioni sono privi di ogni sentimento, la Madonna sembra non aver alcun tipo di affetto materno nel tenere tra le braccia il figlio morto: è impassibile. Lee crea una metafora di tutti i drammi dell'umanità, da quelli antichi quanto l'epoca che ha dato vita a queste figure religiose, a quelli dei giorni nostri, reinterpretando l'essenza delle icone religiose nella cultura contemporanea.

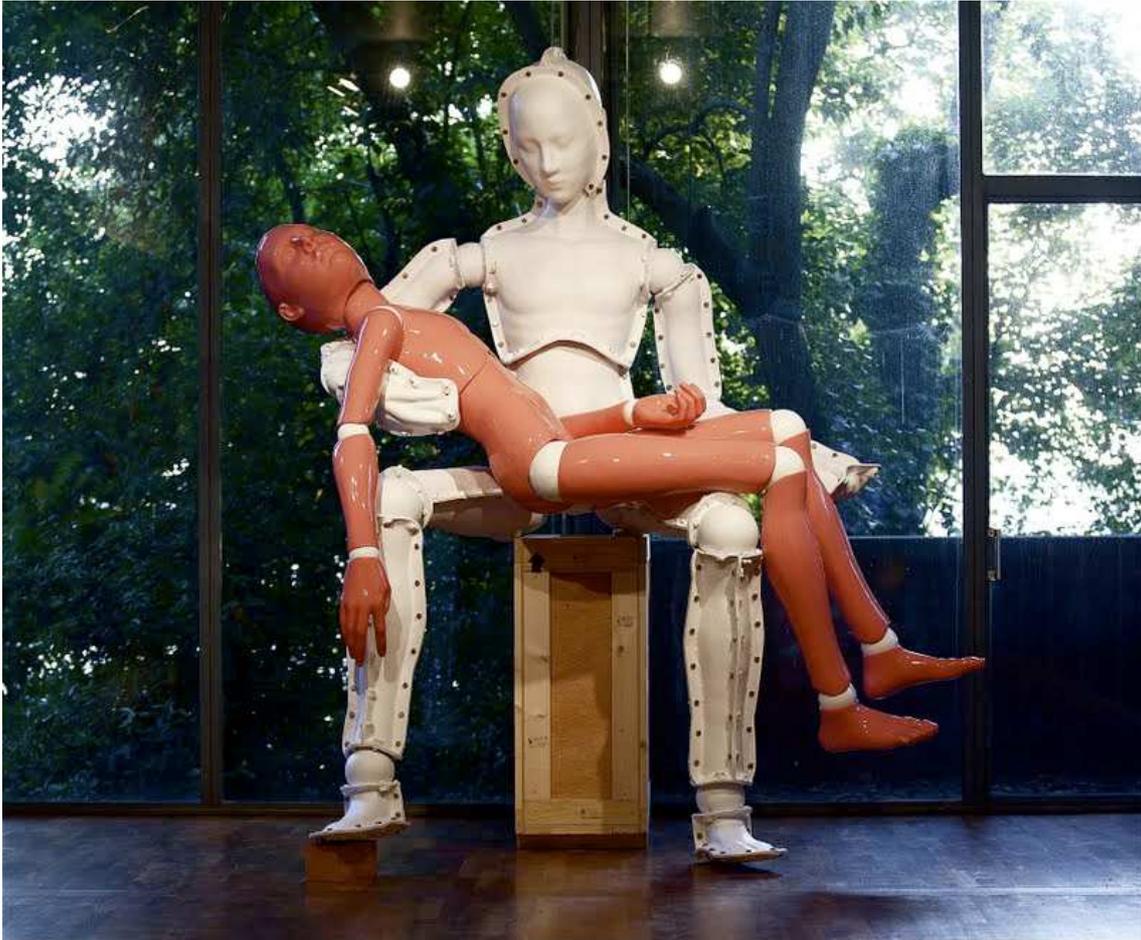


Figura 40 Lee Yongbaek, *Pieta: self death*, 2011

La ricerca sull'essenza dell'esistenza vista in *Broken Mirror* continua nella serie di dipinti *Plastic Fish* dove vengono rappresentati con tecnica iperrealista dei pesci veri che cercano di catturare pesci artificiali in plastica per poter sopravvivere. Tuttavia, la loro sopravvivenza è minata dagli esseri umani che praticano la pesca. L'atto della pesca è rappresentato nei dipinti per mezzo di coloratissime esche poste tra i pesci, il grande ostacolo per la loro salvezza. L'ostacolo che i pesci si ritrovano davanti rivela il paradosso e l'ironia di un'esistenza perennemente il pericolo che segue una malata logica di sopravvivenza. L'iperrealismo della rappresentazione, i primi piani, i colori sollecitano una forte stimolazione visiva esaltando così l'essenza di simulacro delle esche⁷¹.

⁷¹ Lee Yongbaek *the love is gone but the scar will heal*, op. cit., pp. 11-64.



Figura 41 Lee Yongbaek, *Plastic Fish*, 2011

55. Esposizione internazionale d'arte 2013

Titolo Biennale: *Il palazzo enciclopedico*

Titolo padiglione Corea: *To Breathe: Bottari*

Artisti: Kimsooja

Commissario: Seungduk Kim



Figura 42 Padiglione della Repubblica di Corea, 55. Esposizione internazionale d'arte 2013, Venezia

La riflessione sulla struttura stessa del padiglione, sullo spazio e le sue componenti architettoniche è di nuovo punto di partenza nell'edizione del 2013.

Il commissario Seungduk Kim ha vissuto a Venezia nel 1993, anno in cui Nam June Paik insieme ad Hans Haacke espone al padiglione tedesco. Quando viene nominato commissario il suo primo pensiero ricade proprio su quell'edizione, quando la Corea non aveva ancora uno spazio suo, e sullo sforzo messo in atto da Paik per tale progetto. Inizia dunque da parte di Kim una riflessione sulla storia della costruzione del padiglione Corea, la storia è la chiave delle sue scelte di commissario. Quando nel 1995

il padiglione viene costruito Kim ha sentimenti contrastanti riguardo la sua realizzazione: da un lato ha una sensazione di disagio e dall'altro di conforto. Pensa che architettonicamente parlando sia un padiglione a tutti gli effetti, come quelli provvisori realizzati per le esposizioni universali, ma non adatto a mostre di arte contemporanea. Tuttavia, apprezza questa caratteristica perché a differenza di altri padiglioni nazionali, con pompose forme neoclassiche, non è stato costruito per autocelebrare l'architettura stessa (e quindi sono anch'essi egualmente inadatti per l'esposizione artistica, perché non pensati con dato scopo). Quando i riflettori della Biennale sono spenti il padiglione Corea somiglia più ad una casetta tra tanti mausolei, è un oggetto insolito nascosto tra gli alberi, ambiguo e pacato. La sua caratteristica che più affascina Kim è l'interazione che ha con l'ambiente esterno, il suo immergersi in esso. La prima considerazione fatta per il progetto espositivo è stata quella sul sito e sulla presenza fisica del padiglione, piuttosto che sulla selezione degli artisti, stabilendo un prerequisito fondamentale: evitare qualsiasi modifica alla struttura rispettandone l'architettura. Questo significa nessuna aggiunta (o rimozione) di muri, niente tende che potessero oscurare la luce naturale, nessun inserimento di oggetti, nulla che sia tangibile.

Si è visto che già nel 2003 in *Landscape of differences* si era partiti dallo stesso tipo di riflessione sulle qualità della struttura, ma questa volta il tipo di esposizione è ancora più radicale in quanto nulla è stato intaccato, non vi sono elementi aggiuntivi e decorativi, lo spazio è vuoto. Il padiglione rimane quello che è nella sua forma, ma cambiando profondamente a livello visivo.

Quel che il commissario richiede è un'esperienza che nasca dalla fusione tra l'architettura stessa e la visione dell'artista. La visione che è stata scelta è quella di Kimsooja.

Kimsooja nasce in Sud Corea, studia a Seoul e a Parigi, nel 1998 si trasferisce negli Stati Uniti, a New York, dove tutt'ora risiede. Aveva già partecipato alla Biennale veneziana, questo è il suo quinto intervento, ma mai prima aveva rappresentato la Corea durante la manifestazione. Il fatto che Kimsooja abbia accettato questo invito non è passato inosservato, in svariate occasioni aveva declinato la partecipazione a manifestazioni internazionali in rappresentanza del suo Paese d'origine, come per esempio nel 2005 all'esposizione della Kunsthalle di Vienna. L'artista decise di declinare l'invito per

affermare la sua posizione di *outsider*, più che di artista autoesiliata, come le piace definirsi. In quella mostra si analizzava e contrapponeva ancora una volta la *Minjung Art* alla *Monochrome Art*. Kimsooja durante la sua carriera si è sempre tenuta a distanza dalle attività di gruppo in cui c'era un così forte schieramento politico, trovava quindi adesso non necessario tornare a parlare di quel contesto politico e gerarchico della società coreana da cui si era distanziata per poter affermare la sua autonomia e indipendenza di artista. In questo caso la sua fu una scelta che aveva a che fare con una presa di posizione personale, altre volte si è rifiutata di esporre in Paesi che limitavano la libertà d'espressione artistica dei loro connazionali, dunque a sostegno morale degli artisti vittime di censura, ma non perché fosse contro alla rappresentazione nazionale di per sé.

Il lavoro di Kimsooja è caratterizzato da un approccio immateriale allo *site-specific* e da un risultato finale imprevedibile. L'opera va vissuta in prima persona, sperimentata, è il *modus operandi* dell'artista che non fornisce mai un modello che anticipi il risultato finale, questo è anche il bello del suo *work in progress*, la *suspance* del risultato che arriva solo con l'esperienza stessa dell'opera, anche per gli stessi curatori che collaborano con lei. Nell'installazione per la Biennale l'artista si attiene scrupolosamente alla direttiva secondo cui la struttura architettonica non deve essere modificata, decide così di rivestire di diversi strati lo scheletro del padiglione fino a crearne un corpo consistente. Una pellicola costituita da un reticolo di diffrazione ricopre il vetro delle finestre, dei muri, del tetto e pannelli in alluminio specchiato vengono fissati al pavimento e al soffitto. L'ambiente non viene strutturalmente modificato ma rimodellato, i materiali utilizzati sfruttano la luce naturale, la pellicola di diffrazione fa scaturire un arcobaleno di colori che si infrange in un'infinità di riflessi mai uguali a loro stessi, crea così un ambiente di luce caleidoscopica, un'esperienza altamente percettiva arricchita dal sottofondo sonoro *The Weaving Factory*, dove è l'artista stessa a parlare. Opposta a questa luminosa danza visiva e uditiva è la camera completamente buia. Questa stanza è priva di illuminazione e anecoica, un'immersione per il visitatore nel suo *io* più profondo, l'assenza di eco e di rumori permette di entrare maggiormente in contatto con il proprio corpo, di sentire il ritmo del proprio respiro, il sangue che pulsa nelle vene, i battiti del cuore. È una comunicazione totalmente individuale con il proprio corpo, l'esperienza del colore appena vissuta è

qui negata, trasportata all'interno di noi. Il passaggio dall'ambiente caleidoscopico a quello completamente privo di ogni stimolo visivo e uditivo è spiazzante, profondo, trascendentale.

La "camera oscura" è stata ispirata all'artista dall'esperienza dell'uragano Sandy. Mentre si trovava a New York a lavorare sul progetto della Biennale, l'uragano si è abbattuto sulla città lasciandola senza corrente ed energia per una settimana, esperienza definita dall'artista come contemplativa e come un bagno di umiltà. Da questa esperienza nasce la camera buia del padiglione, un contrappeso allo scintillante spazio principale, luminoso e vitale, uno spazio che non ti permette di vedere, di sapere.



Figura 43 Kimsooja, *to breathe*: Bottari, 2013

L'artista è sempre stata attratta dal rapporto tra arte e architettura, ma il suo interesse ricade specialmente sulle persone, è un lavoro che fa con loro e per loro. Se nessuno entra nell'ambiente allora nulla è stato creato, l'opera non esiste. La sua essenza è data dal rapporto con il pubblico, solo così il sistema di riflessi può essere messo in moto e mutare, grazie alla combinazione tra il passaggio umano e il ciclo solare. La luce modella e rimodella di continuo l'architettura, in una maniera che nemmeno l'artista

può prevedere, sfondando ancora una volta il confine tra interno ed esterno, concependo il tutto come uno spazio unico, includendo la natura circostante.

Breathe e *Bottari* sono le due parole (una inglese e una coreana) che compongono il titolo dell'installazione, sono due termini chiave.

Breathe significa respirare, ciò che fa il nostro corpo per sopravvivere, per alimentarsi e ciò che possiamo ascoltare nella stanza buia, l'architettura respira insieme a noi.

I *Bottari* sono colorati fagotti di tessuto, un'immagine che Kimsooja utilizza spesso nel corso della sua carriera, ricordo della sua terra d'origine, pezzo della tradizione coreana. Qui i *Bottari* non sono concretamente inseriti, c'è solo la loro memoria, la reminiscenza della tradizione che si riflette anche nei colori, il padiglione stesso è un *Bottari* metaforico di luce e colore. Nella tradizione coreana l'utilizzo dei colori è estremamente importante perché ogni tinta diventa un simbolo. Da qui l'utilizzo nella tradizione di colori puri e primari, spesso a tinta unita. L'*Obangsaek* è lo schema dei cinque colori primari (rosso, giallo, blu, bianco e nero) nella tradizione coreana, ognuno di loro viene associato a uno dei cinque punti cardinali (nord, sud, est, ovest e centro) di fatto letteralmente *Obang* significa cinque direzioni e *Saek* colore⁷².

⁷² Kimsooja *to breathe: Bottari, The Korean Pavilion...*, op. cit., pp. 7-57.



Figura 44 Kimsooja, *to breathe*: Bottari, 2013

To Breathe: Bottari fa vivere l'esperienza dell'individuale e dell'universale, ti mette in comunicazione con te stesso, con la natura e le leggi invisibili che la regolano, in sottofondo gli echi della tradizione che hanno dato nutrimento all'artista, un lavoro originale che si amalgama completamente con il corpo dinamico della struttura.

56. Esposizione internazionale d'arte 2015

Titolo Biennale: *All the World's Futures*

Titolo padiglione Corea: *The Ways of Folding Space & Flying*

Artisti: Moon Kyungwon & Jeon Joohon

Commissario: Sook Kyung-Lee



Figura 45 Padiglione della Repubblica di Corea, 56. Esposizione internazionale d'arte 2015, Venezia

Nel 2015 la Biennale di Venezia compie centoventi anni e il padiglione coreano appena venti. Nella celebrazione della sua seconda decade, accogliendo l'invito del direttore artistico Okwui Enwezor, la mostra si lega saldamente al titolo della manifestazione *All the World's Futures*, immaginando ed esplorando uno dei tanti futuri potenziali e il ruolo che l'arte avrà, o non avrà, in questa realtà possibile. Il tema della mostra invita gli artisti a riflettere sulla propria era, un'era caratterizzata da un arrestabile progresso e dal dominio della tecnologia. Tali fenomeni non hanno prodotto gli effetti immaginati dai nostri predecessori nel secolo scorso, l'umanità nutre oggi un elevato senso di angoscia, sfiducia e di inquietudine nei confronti del presente e dell'imminente futuro, fenomeno diffuso specialmente nei paesi sviluppati che hanno goduto maggiormente dei benefici portati dalla rivoluzione tecnologica. Nonostante i prognostici il futuro ci

appare imprevedibile, misterioso e spaventoso. Questa Biennale spinge ad indagare i legami che intercorrono tra la società, la politica e l'arte e «in che modo le tensioni del mondo esterno sollecitano le sensibilità, le energie vitali ed espressive degli artisti, i loro desideri, i loro moti dell'animo (il loro *inner song*)»⁷³, per citare le parole del Presidente Paolo Baratta.

Come interpreti del futuro per la Corea viene selezionato il duo artistico Moon Kyungwon & Jeon Joonho, che presenta un lavoro *site-specific* saldamente legato al tema della mostra e alla natura architettonica dell'ambiente. L'opera realizzata è una videoinstallazione multicanale intitolata *The Ways of Folding Space & Flying*, il titolo fa riferimento ai termini coreani *chukjibeop* e *bihaengsul*. La prima parola si riferisce a una pratica taoista che ipoteticamente permetterebbe di ridurre il tempo di percorrenza di distanze notevoli in un breve lasso rimpicciolendo la terra, o “piegando lo spazio” (*folding space*), la seconda si riferisce a un altro potere sovranaturale, quello del volo (*flying*), antico desiderio che ha sempre accompagnato l'uomo. Questi concetti hanno molti riferimenti letterari, sia in Occidente che in Oriente, anche se la parola *chukjibeop* in Occidente è più simile all'idea del teletrasporto, al voler superare il tempo e lo spazio, mentre in Asia lo si vuole dominare. Una delle storie più note in Corea è quella di *Hong Kil-tong*, romanzo scritto presumibilmente da Heo gyun durante la dinastia Chosŏn; il protagonista Hong Kil-tong è il figlio illegittimo di un nobile, dotato di poteri sovranaturali che utilizza per derubare i ricchi e ridistribuire i loro averi ai poveri, una sorta di Robin Hood coreano. I poteri in questione sono proprio il *chukjibeop* e il *bihaengsul* e a sua volta la figura del protagonista sembra essere stata ispirata da quella mitologica di Im Kkeokjeong, leader della ribellione nella provincia di Hwanghae, che secondo la leggenda era munito degli stessi poteri. Questo tramandarsi di storie, modificate e arricchite, si è perpetuato nel tempo fino a spaziare nel campo del cinema, con la fantascienza e i film di animazione, nell'arte e nei videogames. I concetti citati oltre ad esercitare il fascino del sovranaturale richiamano idee quali quelle di giustizia, di opposizione alle regole prestabilite e all'oppressione, il tentativo di superare i limiti, idee culturalmente assimilate tramite i racconti e gli eventi storici tramandati.

⁷³ <<https://www.labiennale.org/it/arte/2015/intervento-di-paolo-baratta>> (consultato in data 3 aprile 2019).

Nelle culture asiatiche queste “pratiche” sovranaturali vengono utilizzate a fini meditativi e come possibile via per raggiungere una completa emancipazione dal corpo e dalla mente, un tentativo di abbattere le barriere imposte dalle leggi della natura e della fisica. In termini razionali queste visioni possono apparire impossibili, insensate e utopiche, ma nonostante ciò l’uomo continua a tentare di sfidare i limiti esistenti per provare a cambiare il mondo e la realtà che lo circonda. Da sempre l’umanità sembra avere questo bisogno innato di librarsi e andare oltre, come se il materiale, il terreno, il concreto, non gli bastasse; in questo senso magia, arte e immaginazione creativa condividono un terreno comune.

L’opera dei due artisti, realizzata appositamente per la biennale veneziana, non è slegata dal loro lavoro di ricerca artistica precedente, ne è anzi un *continuum*. Moon Kyungwon e Jeon Joohon non nascono come duo ma come artisti singoli, ognuno con una sua personale ricerca e modus operandi, che ha però dei punti in comune. Spesso nel passato si sono ritrovati ad essere invitati separatamente in rappresentanza della scena artistica coreana nello stesso luogo, ed è forse in queste occasioni che sono emerse le preoccupazioni, i punti di interesse e di indagine comune, è del resto inevitabile quando si proviene dallo stesso contesto sociale e culturale.

«Che cos’è l’arte per la società?» è la domanda che si pongono i due artisti, prima individualmente, poi insieme dal 2012 quando realizzano il primo progetto comune intitolato *News from Nowhere*. L’indagine non è solo relativa al rapporto tra arte e società, vi è anche un lavoro di ricerca sul significato delle loro azioni artistiche e del loro ruolo di artisti, indagando sia loro stessi che esperti nel campo artistico e in campi trasversali a quello artistico, domandando che significato ha l’arte per loro e dove pensano che si stia dirigendo in relazione allo sviluppo della civiltà umana. Da una riflessione sull’arte e sulla sua posizione sociale in termini astratti e concettuali, si è giunti a domandarsi sempre più insistentemente, in un’ottica più concreta, quale effettivamente sia la funzione stessa dell’arte. Questa domanda sorge con maggiore pressione a seguito del terremoto che nel 2011 ha devastato l’area di Tohoku in Giappone, in seguito a questo disastro ambientale e alle conseguenti discussioni, ricerche di soluzioni e progetti scaturite dalla collaborazione tra architetti, scienziati e designers, le domande sul destino dell’umanità nel futuro prossimo si sono fatte più profonde, portandoli ad interrogarsi su come l’arte possa contribuire a delineare un

modello sostenibile per l'esistenza della specie umana e, soprattutto, se potrà avere un ruolo in questo scenario che si prevede essere catastrofico⁷⁴. Va tenuto conto che il parlare del futuro implica sempre l'analisi del presente, i due artisti costruiscono il futuro come immagine simbolica del presente.

Il lavoro di Moon Kyungwon e Jeon Joonhon nell'utilizzo dei termini *chukjibeop* e *bihaengsul* mostra le trasformazioni sociali che avvengono all'ombra del mondo artistico, quel che c'è dietro la storia ufficiale e che può emergere solo come mito, questo progetto è una sfida contro ciò che è percepito come fatto e verità universale. La loro visione del futuro non è qualcosa di completamente nuovo o sorprendente, ma non è neanche un susseguirsi di banali cliché, è una visione facilmente comprensibile e riconoscibile che attinge dalle forme e dal contesto oramai largamente conosciuto e familiare dei film di fantascienza.

L'installazione video non ha una continuità storica e narrativa, è una proiezione in sette canali che trasmette frammenti degli avvenimenti in loop. Guardando contemporaneamente e parallelamente momenti diversi non siamo in grado di ordinarli cronologicamente. Il futuro, il presente e il passato si mischiano, sono tempi possibili, nulla è definitivo e determinato.

Il video è ambientato in uno spazio chiuso, bianco e asettico, simile a quello di un laboratorio. Andando avanti nella successione degli avvenimenti ci rendiamo conto che in realtà il luogo è il padiglione coreano stesso situato ai Giardini di Venezia ma in un tempo differente, in un futuro prossimo o lontano, o forse in un'altra dimensione o universo parallelo. In questo mondo Venezia e la sua antica gloria non esistono più, tra i vari padiglioni che un tempo erano presenti ai Giardini solo quello coreano è sopravvissuto, essendo stato posizionato sul punto più alto, intorno ad esso solo acqua, il padiglione fluttua solitario sull'oceano.

Pare evidente che questo luogo non ha più la funzione di un tempo, quello di sede di una grande manifestazione artistica, il suo passato vive nell'architettura come se fosse un moderno sito archeologico ma nulla ci indica la sua antica funzione, non ci sono simboli, riferimenti, dettagli, è stato spogliato della sua identità, storia, significato, adesso viene utilizzato come laboratorio di ricerca sulla civiltà passata. Qui la

⁷⁴ *The ways of folding space & flying*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini 9 maggio – 22 novembre 2015), Cultureshock Media Ltd, London 2015, pp. 11-14.

continuità temporale con il passato viene distrutta, il luogo è diventato un non-luogo. Gli artisti hanno voluto epurare lo spazio, rendere il tempo puro per far vivere l'arte pienamente e liberamente senza il peso oppressivo della storia, in un presente in continuo divenire.

In questo non-tempo e non-luogo un personaggio dall'aspetto androgino prende coscienza. Questo essere è ed incarna molte funzioni: è un umano del futuro dal sesso indefinito, è un sopravvissuto, è il tecnico di questa sorta di laboratorio, è un archeologo, è un navigatore, è l'incarnazione di tutta la conoscenza ed esperienza umana che la civiltà ha raggiunto, elemento necessario per preservare l'essenza dell'umanità in questo futuro post apocalittico, è la speranza per la sopravvivenza della specie che porta con sé tutto il necessario in termini biologici, fisici, psicologici e comportamentali per perpetuarla, è colui che indaga il significato dell'arte e che tipo di futuro vi potrà essere. Nel momento in cui apre gli occhi inizia la sua infinita routine, ripete inconsapevolmente gli stessi gesti negli stessi momenti ogni giorno, non c'è differenza tra ieri, oggi e quel che sarà domani. Ci appare essere una figura apatica, priva di emozioni, incapace di comunicare e bloccata in un volgere del tempo circolare. La durata della sua giornata sembra essere quella di una vita, se mai riuscirà, in qualche modo, a porre fine a questo processo infinito di solitudine forse il suo tempo si dilaterà e durerà più di un giorno⁷⁵.

⁷⁵ *The ways of folding space & flying*, op. cit., pp. 18-23.



Figura 46 Moon Kyungwon & Jeon Joohon, *The Ways of Folding Space & Flying*, 2015

Nulla è certo e definitivo in questo luogo, tutto assume diversi significati, come il chiedersi quale sia il ruolo dell'arte in questa società: quando si è in una situazione di sopravvivenza precaria l'arte ha davvero importanza, serve a qualcosa? Perché gli artisti dovrebbero continuare a lavorare in circostanze tali?

Una delle risposte possibili è che l'arte ci permette di prevedere, di sviluppare scenari futuri. È quello che hanno fatto Moon Kyungwon & Jeon Joohon.

5. La Biennale del 2017

57. Esposizione internazionale d'arte 2017

Titolo Biennale: *Viva arte viva*

Titolo padiglione Corea: *Counterbalance: The Stone and the Mountain*

Artisti: Cody Choi, Lee Wan

Commissario: Myung-Jin Park



Figura 47 Padiglione della Repubblica di Corea, 57. Esposizione internazionale d'arte 2017, Venezia

Se nel 2015 gli artisti protagonisti del padiglione si chiedevano quale fosse la funzione dell'arte nella società, senza dare una risposta definitiva, gli artisti Cody Choi e Lee Wan nella mostra del 2017 *Counterbalance: The Stone and the Mountain* attribuiscono una funzione ben specifica all'arte, quella di connettere tra loro le persone.

Il padiglione affronta la questione delle disparità esistenti nel mondo nel contesto politico, economico, culturale, come esse agiscono soprattutto lì dove le problematiche legate all'identità culturale sono evidenti. Lo fanno guardando non solo ai singoli individui ma alla Corea intera, all'Asia e, in una scala più ampia, al mondo.

L'arte funge da contrappeso in un'esistenza segnata da forti sbilanciamenti. *The Stone and the Mountain*, la pietra e la montagna, creano diversi livelli di analogie: la memoria del singolo /la storia, l'individuo / la società, la Corea /l'Asia, l'Asia /il mondo, per tornare alla pietra e alla montagna.

I lavori di Lee Wan e Cody Choi vanno dall'installazione, alla videoproiezione, fino alla scultura e pittura e le opere sono tra loro complementari e diverse, ma mai slegate.

Lee Wan è il più giovane tra i due, nato nel 1979 fa parte di quella giovane generazione di artisti coreani che non vede più il mondo diviso nella netta dicotomia est-ovest, non guarda verso Occidente con invidia e ammirazione, né con risentimento o disprezzo. Il suo approccio è di indifferenza, non vi vede il modello unico di civiltà da seguire, Lee ha una concezione pluralista di quello che è la civiltà.

I sei lavori portati alla Biennale (*Mr. K. And the collection of the Korea History, Made In, For a Better Tomorrow, Proper time: though the dreams revolve with the moon, Possibility of the impossible things: The stone and the mountain, A diligent attitude towards a meaningless thing*) sono il riflesso della Repubblica di Corea ad ampio raggio: la sua storia, la condizione attuale del Paese, la crescita economica e i suoi effetti sulla popolazione. Lee indaga il potere delle strutture capitaliste con un approccio etnografico, studiando le conseguenze socioeconomiche provocate dal neoliberalismo in Asia.

L'installazione Proper time: though the dreams revolve with the moon creata per la Biennale, è uno dei pilastri del suo lavoro e dello studio che vi sta dietro, una delle sale della mostra più coinvolgenti ed apprezzate anche solo per l'effetto visivo che ne deriva. Lee appende in una sala bianca 668 orologi a muro, in ogni orologio è scritto il nome, l'anno di nascita, la nazionalità e il mestiere di un individuo, si tratta di 668 persone diverse sparse per il pianeta. Osservandoli ci rendiamo conto che tutti gli orologi vanno a velocità diverse, lo scorrere del tempo non è lo stesso per ognuno ma riflette le circostanze economiche di ogni persona.

I nomi, i luoghi, la velocità programmata per ognuno dello scorrere del tempo non sono casuali e arbitrari ma derivano dai dati raccolti dall'artista dopo aver intervistato 1200 persone facendogli domande riguardo al loro reddito, all'ammontare delle ore di lavoro e del costo della spesa per il cibo relative ad un anno di vita. La domanda di partenza era: quanto ogni persona deve lavorare per essere in grado di permettersi un

pasto nella sua società? Tenendo in considerazione le diverse condizioni economiche dei Paesi di provenienza dei partecipanti e la loro età, l'artista ha ideato una formula matematica che tenesse conto di tutte le variabili per calcolare la velocità delle lancette di ogni orologio. La velocità riflette quanto ognuno di questi esseri umani deve lavorare al giorno per pagarsi da mangiare, *the Proper Time*, «il tempo proprio» per raggiungere lo stesso risultato in base alle proprie condizioni. Il titolo *Proper Time* allude anche alla teoria della relatività di Albert Einstein, riferendosi alla parte secondo cui ogni oggetto ha un suo tempo individuale, Lee trasferisce questo concetto agli uomini.

Quel che ne emerge sono le enormi disuguaglianze esistenti nel mondo. L'artista usa gli orologi come metafora degli individui e ne delinea un ritratto astratto. Questo lavoro cita anche l'opera concettuale del 1991 di Félix Gonzalez-Torres *Untitled (Perfect Lovers)*, composta da due orologi a muro fermi alla stessa ora, anche qui questo oggetto viene utilizzato come metafora dell'uomo, ma anche dell'amore. Quello di Gonzalez-Torres è un messaggio intenso e toccante, radicalmente diverso da quello di Lee, che non riproduce una sincronia, due cuori che battono all'unisono, un tempo che scorre alla stessa velocità per due o più anime. Lee, all'opposto, illustra l'alienazione, la disconnessione, il divario tra gli individui, frutto delle politiche neoliberiste nel sistema capitalistico globale.

Al centro della stessa stanza è posizionata la scultura *For a Better Tomorrow* raffigurante una famiglia, la più piccola unità sociale esistente, composta da genitori e figlio. La figura femminile ha il braccio sinistro alzato e indica un punto lontano, all'orizzonte, gesto che veniva utilizzato dal dittatore Park Chung-hee come promessa ai coreani di un futuro migliore, infatti il titolo dell'opera è uno slogan dell'epoca.

Lee ha un forte interesse per le immagini di propaganda del passato, i suoi genitori hanno vissuto l'epoca della ricostruzione e dello sviluppo della Corea, rimasta completamente distrutta dopo la guerra, il governo coreano incentivava il popolo con slogan quali «for a better tomorrow» per convincerli che il duro lavoro del presente sarebbe andato a beneficio del futuro e quindi ripagato. Quel futuro di cui Park parlava è l'oggi di Lee Wan, un presente che l'artista non crede abbia raggiunto le aspettative

desiderate considerando problemi quali la corruzione politica che dilaga nel Paese e il vanto di avere uno dei tassi di mortalità tra giovani adulti più alti al mondo⁷⁶.

Questo tipo di scultura potrebbe essere la perfetta immagine di propaganda, la raffigurazione della famiglia ideale che mostra la via verso il radioso futuro che spetta al popolo, se non fosse che questo messaggio viene in un attimo sovvertito e ridicolizzato dall'assenza dei volti delle figure, che sono facce concave, scavate, prive di lineamenti, sporgenze, espressioni. La cecità dei personaggi riflette la cecità che caratterizza la società contemporanea, una fede cieca e totale nel progresso tecnologico come strumento per realizzare un futuro perfetto. L'opera esprime anche la preoccupazione dell'autore per la progressiva perdita della privacy delle persone in una società globalizzata in cui i dati di ognuno sono facilmente rintracciabili, una «società del controllo» definita altamente avanzata, perennemente sotto sorveglianza, in grado di prevedere algoritmi e studi statistici, segnata sempre più da relazioni e identità virtuali.



Figura 48 Lee Wan, *Proper time: though the dreams revolve with the moon*, 2017 e *For a better tomorrow*, 2016

⁷⁶ <<http://www.korean-pavilion.or.kr/17pavilion/sub/leewan.html>> (consultato in data 14 aprile 2019).



Figura 49 Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (perfect lovers)*, 1991

Made In è un progetto che ha coinvolto l'artista in prima persona, iniziato nel 2013 e realizzato per la Biennale. Si tratta di una videoinstallazione composta in dodici schermi che trasmettono diverse sequenze video simultaneamente. Questo lavoro è il risultato di una ricerca sociologica e macroeconomica e di dieci viaggi fatti dall'artista in diversi Paesi asiatici quali: Bangladesh, Cambogia, Vietnam, Cina, Taiwan. Durante queste esplorazioni Lee decide di partecipare attivamente alla produzione degli ingredienti base della sua colazione tipo, nei paesi in cui questi ingredienti vengono prodotti, collaborando con chi fa questo mestiere per vivere. Ancora una volta l'artista richiama l'attenzione sulle disparità nel mondo della produzione alimentare, sullo sfruttamento, la mole di lavoro e di fatica che vi sta dietro e l'indifferenza e noncuranza che caratterizza il consumatore che dall'altra parte del mondo acquista un dato prodotto senza domandarsi da dove proviene e come è stato fatto.



Figura 50 Lee Wan, *Made in*, 2013

La simultaneità video dell'opera richiede al pubblico lo sforzo di spostare continuamente lo sguardo da uno schermo all'altro, di suddividere la propria attenzione tra le varie parti. Questo tipo di sforzo richiama quello richiesto dalla videoinstallazione *Electronic Superhighway: Continental US, Alaska, Hawaii* del 1995 di Nam June Paik, si tratta di una grande installazione multicanale, costituita da schermi e luci al neon che creano le sagome della cartina degli Stati Uniti d'America con la sua suddivisione in 50 stati, ad ogni stato corrispondono diverse sequenze di immagini. Tenere la concentrazione focalizzata su un unico elemento è una vera sfida a causa dell'effetto allucinatorio derivante da un bombardamento continuo di suoni, luci e immagini, ma è anche ciò che rende una delle più popolari opere di Paik così travolgenti. In questo lavoro il padre della Video Art trasmette le specificità di un territorio, attraverso immagini inequivocabili. Lee, invece, crea un reticolo di schermi impersonale, egualitario, non c'è differenza tra le diverse nazioni che visita e le persone che le popolano, o per lo meno non la percepiamo attraverso il video, ogni distinzione geografica e culturale viene annullata per creare parti intercambiabili di un'unica grande unità: l'Asia, quella che l'artista definisce «la fabbrica del mondo» in

quanto utilizzata dalle grandi aziende mondiali per ridurre i costi di produzione. L'eccesso di immagini video e come vengono mostrate impedisce all'osservatore una comprensione delle specificità storiche, culturali ed economiche dei luoghi, ma rende inevitabile il domandarsi se le comunità e i piccoli gesti anticapitalisti, come quelli dell'arte contemporanea, possano erodere, o quanto meno controbilanciare, il potere delle reti globali dei capitali in cui l'arte stessa è imbrigliata.



Figura 51 Nam June Paik, *Electronic superhighway: Continental US, Alaska, Hawaii*, 1995

Possibility of Impossible things: the Stone and the Mountain è una bilancia, oggetto in grado di misurare la massa di un corpo. Questa scultura mostra l'equilibrio perfetto tra due entità differenti: una pietra proveniente da una spiaggia coreana e una confezione da sei di Mountain dew Soda, una nota bibita gassata americana. La pietra porta la didascalia «from the sea» (dal mare), la bibita riporta invece la traduzione coreana delle parole *mountain* e *dew* (rispettivamente montagna e rugiada), *san* e *yiseul*. È un'opera utopica che gira intorno a un gioco di parole. L'utopia sta nel perfetto equilibrio tra entità completamente differenti, l'impossibilità che tale equilibrio possa

esistere ma allo stesso tempo la possibilità che possa esistere in un luogo, mondo, universo altro. È un'opera paradossale in cui l'opposto diventa equivalenza, la pietra fa da contrappeso alla montagna, la rugiada al mare. I due oggetti simboleggiano chiaramente la Corea del Sud e gli Stati Uniti, qui i due Paesi hanno lo stesso peso, in questa realtà l'ordine delle cose è sovvertito, le gerarchie esistenti sono annullate, le leggi della fisica e l'ordine sociale viene messo in discussione e riconsiderato. Quest'opera più di tutte si collega al titolo della mostra in quanto personifica il concetto di contrappeso e dà forma alle analogie connesse. La pietra e la montagna sono metafora dell'esperienza e della memoria del singolo individuo (la pietra), che è anche quella di un intero popolo (la montagna): il tutto si compensa.

Lee Wan è un'artista che utilizza diverse tecniche, pittura compresa. *A diligent attitude towards a meaningless thing* è una serie di dipinti stilisticamente simili a quelli del famoso movimento coreano della *Monochrome art*, letta talvolta come critica a questa corrente. In realtà l'interesse da parte di Lee per questo movimento, o per una sua critica, è davvero minimo e irrilevante.

Quello che crea sono opere astratte, prive di significato, l'artista decide di assumere degli assistenti per portare a compimento le opere, a cui dà specifiche istruzioni per dipingerle, selezionando lui stesso il colore da utilizzare e la tecnica. L'artista rifiuta così il concetto di originalità, espressione, individualità e paternità dell'opera, creando un lavoro a più, indistinguibili, mani. Questo metodo è paragonabile a quello della produzione di massa del tardo capitalismo, quel tipo di produzione impersonale e omologata che ha annientato l'individualità.

Mr. K and the collection of the Korean History è un qualcosa di così autentico, personale, normale e umano da rendere difficile una qualsivoglia definizione. È la storia di un uomo e di una Nazione chiusa in una scatola. Ma le definizioni sono spesso inevitabili, si può quindi definire questo lavoro come installazione fotografica costituita da immagini e carte personali del Signor Kim Kimoon, un uomo coreano vissuto tra il 1936 e il 2011. L'artista è entrato in possesso di questo straordinario archivio personale al mercato dell'antiquariato di Hwanghakdong dove lo ha acquistato per 50.000 Won. Kim Kimoon viene ribattezzato Mr. K, una «K» emblematica che sta per

«Kim» ma che sta anche per «Korea», in quanto Kim viene elevato a uomo simbolo di una generazione intera.

La Corea di Mr. K è quella che è passata attraverso la colonizzazione giapponese, la guerra, la divisione, la dittatura, la ricostruzione, lo sviluppo economico e la democratizzazione; tra queste vicissitudini Mr. K nasce e cresce, si sposa, crea una famiglia, conduce un'esistenza apparentemente ordinaria. Alle foto private dell'uomo esposte nel padiglione vengono accostate immagini storiche provenienti dalla collezione personale dell'artista, di fatto Lee ha l'hobby del collezionismo, soprattutto relativo ad oggetti legati al potere e alla politica coreana. Questo accostamento punta a creare una anti-narrazione o una narrazione multilivello della storia della Corea. Avviene qui una giustapposizione e contrapposizione tra storia personale e storia nazionale, ci si chiede se abbia legittimità una narrazione dei fatti storici lineare, senza interruzioni e se questo sia l'unico modo o, il migliore, per narrarli. Le nozioni di onniscienza, di una visione storica univoca vengono rifiutate e lo spettatore è libero di muoversi tra gli eventi con libertà e originalità, permettendogli di trarre le sue conclusioni su quella che viene chiamata verità storica⁷⁷.

Mr. K è in qualche modo il terzo autore di questo padiglione, un autore silenzioso e inconsapevole, così Lee mette ancora in discussione il concetto di paternità dell'opera. È anche il rappresentante della prima generazione della Repubblica di Corea, in quest'ottica possiamo considerare Cody Choi quello della seconda e Lee Wan della terza.

Il modo in cui l'artista si ritrova ad essere il proprietario di più di 1300 carte personali fa scaturire anche una riflessione sul valore di ogni singola storia, sulla facilità con cui gli altri possono entrarne in possesso e sulla velocità con cui essa viene persa e dimenticata.

Cody Choi nasce in Sud Corea nel 1961, si trasferisce negli Stati Uniti agli inizi degli anni Ottanta, per ritornare nella terra natia nei primi Duemila, dove tutt'ora risiede e lavora. La sua storia è fondata sull'incontro, scontro e frammentazione di culture.

⁷⁷ *Counterbalance: The Stone and the Mountain*, 57. Esposizione internazionale d'arte, la Biennale di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Giardini 13 maggio – 26 novembre 2017), Arts council Korea, Seoul 2017, pp. 24-28.

I lavori portati alla Biennale sintetizzano la ricerca che ha portato avanti per tutta la sua carriera relativa al costo sociale, l'onere morale e il peso simbolico del miracolo economico coreano. Choi vive in pieno il boom e le sue conseguenze, egli nasce nel decennio successivo alla fine della guerra, vive la ricostruzione e vede il Paese diventare una delle più grandi economie e leader mondiali in campo tecnologico. Gli anni della sua infanzia e adolescenza sono quelli dell' "americanizzazione", subito successiva al traumatico impatto della colonizzazione giapponese. Nel contesto tra gli anni Sessanta e Settanta il giovane Choi si sente sopraffatto dalla velocità con cui la cultura americana sommerge la tradizione coreana, dal suo potere, fascino e onnipotenza. Nonostante questo senso di oppressione la reazione a tale fenomeno è estremamente contraddittoria. Choi non prende posizione rispetto alle due tendenze antiamericane dominanti, la *Monochrome art*, che fondava le sue radici nella filosofia antica e nell'arte tradizionale, per ricordare al popolo che l'arte coreana aveva un'identità propria diversa da quella occidentale, né fu minimamente toccato dall'ideologia nazionalista promossa dal governo di Park Chung-hee. Egli ha un tipo di reazione ossessiva nei confronti dei prodotti americani, questi oggetti e cultura in qualche modo lo seducono, rapiscono, incastrano ma, allo stesso tempo, gli provocano un senso di frustrazione e sconcerto. Il tutto va ricercato nell'origine libidinosa delle immagini e dei prodotti americani, nel fascino, nell'erotismo e nei tabù degli stereotipi sessuali. L'incontro con questi prodotti, l'inaffidabilità del potere politico e militare americano, l'enormità della sua economia e l'influenza dei suoi media provocano nel Choi adolescente frustrazione e un incomprensibile e incolmabile desiderio.

Il suo lavoro degli anni Novanta a New York ruota intorno alla condizione di immigrato coreano negli Stati Uniti e allo shock culturale che l'artista ha vissuto, dopo il bombardamento della cultura americana ricevuto da bambino si ritrova da giovane adulto nella "terra promessa", ma le aspettative sono alte e la realtà è deludente. Definisce lo shock subito una "cultural indigestion" (indigestione culturale). Negli anni di studio a New York approfondisce l'arte occidentale nel mondo occidentale, è in questo contesto che nel 1996 inizia la serie *The Thinker*, di cui un esemplare espone anche in questa Biennale, e che è espressione di questa *cultural indigestion*. Riguardo a *The Thinker* Choi afferma:

« I soon came to the realization, however, that I would never become “Western” and, equally and oppositely, that Western artists could never really come to terms with my artistic universe and ways of thinking. In other words, we may know, yet never quite understand, each other. I found that the difficulty I experienced living for twenty years as an immigrant in America posed a fundamental “problem” analogous to having a hard time digesting food. The Thinker is a response to my experience and realization».⁷⁸⁷⁹

The Thinker (il pensatore) è liberamente ispirato a *Il Pensatore* di Auguste Rodin, scultore francese affrontato nei suoi studi ed è una scultura realizzata con carta igienica, legno e *Pepto-Bismol* (farmaco utilizzato per curare disturbi gastrointestinali). Questo uomo pensante sembra essere seduto su un water, la base è un cubo di legno con un buco in cui il visitatore può assumere la stessa posizione del pensatore, è un’opera ben consapevole della sua citazione e fortemente ironica, il corpo tornito, muscoloso, virile, michelangiolesco dell’originale è qui abbozzato, sminuito e di colore rosa fluorescente a causa dell’innovativo uso del medicinale per l’indigestione reale, e metaforica, che l’artista vive. L’opera crea anche associazioni mentali relative all’atto del pensare, del digerire ma anche del defecare, se si pensa all’immagine comune del “pensare” seduti sul water su cui spesso si ironizza. Cody Choi si immedesima completamente con la sua scultura e concretizza la sua indigestione culturale in questa immagine.

⁷⁸ “trad: sono arrivato alla consapevolezza che non sarei mai diventato “occidentale” e, egualmente e all’opposto, gli artisti occidentali non sarebbero mai potuti scendere a patti con il mio universo artistico e modo di pensare. Ho realizzato che la difficoltà che ho provato nel vivere per vent’anni come immigrato in America ha posto un “problema” fondamentale e analogo all’avere una terribile indigestione. *The Thinker* è la risposta alla mia esperienza e a quel che ho realizzato”.

⁷⁹ <<http://www.korean-pavilion.or.kr/17pavilion/sub/thethinker/index.html>> (consultato in data 14 aprile 2019).

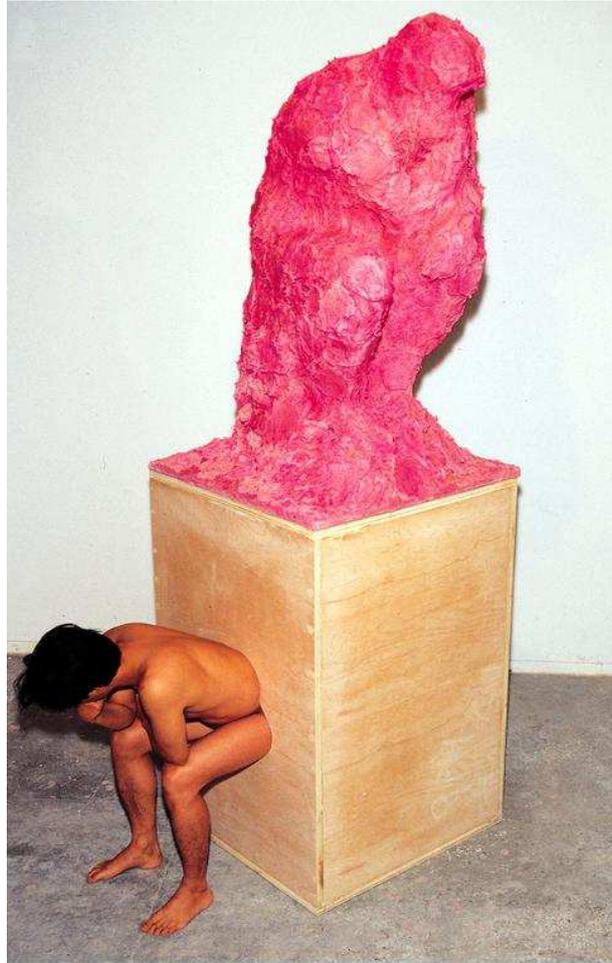


Figura 52 Cody Choi, *The Thinker*, 1995-1996

Oltre a *The Thinker*, l'artista inserisce altre due opere degli anni Novanta, *Cody's legend vs. Freud's shit box* e *Box animal face - Self Portrait in Energy Level*. Questa decisione di inserire opere dell'attività passata è una precisa volontà dell'artista, quella di mantenere un legame e mostrare l'evoluzione della sua attività artistica. Queste opere fanno emergere ancora il malessere legato alle contraddizioni derivanti dagli incontri e scambi culturali tra culture differenti, quella coreana e occidentale.

Nelle opere citate ricorre sempre l'utilizzo come basamento di una cassa in legno, in cui viene ricavato un buco per poter assumere la posizione a squat, quella utilizzata sul water, come in *The Thinker* abbiamo ancora l'ironico riferimento all'atto del defecare, provocato dall'indigestione culturale.

Cody's legend vs. Freud's shit box, rispetto alla versione del 1994-95 viene qui modificata, la cassa in legno fa da basamento a un autoritratto dell'artista che assume

la posa del *David* di Michelangelo, un tempo in gesso, adesso in bronzo. La statua immerge il piede sinistro in un contenitore colmo del liquido rosa, il *Pepto-Bismo!*⁸⁰.

Questo lavoro allude all'opera di René Magritte del 1934 *Le modèle rouge*, che Fredric Jameson⁸¹ ha descritto come «emblema del postmodernismo».⁸² L'artista non si appropria semplicemente di questa immagine ma attraverso il suo lavoro, con il suo approccio satirico, ironizza su sé stesso e prendendo coscienza dell'analisi sul postmodernismo dello studioso, entra attivamente nel discorso teoretico⁸³. L'opera è comunque saldamente legata a una storia personale ma anche comune, come ci racconta l'artista:

“The most shocking of all the cultural clashes I witnessed as an immigrant to the United States was one concerning physical differences. America’s constructs of masculinity and its macho perspectives, which often belittle Asian men as submissive, feminine and unpleasant subjects, left lasting scars. *Cody’s Legend vs. Freud’s Shit Box* set out to challenge Michelangelo’s *David*, one of the most potent symbols of masculine beauty in Western art. I wanted to question how Freudian theories establish gender identities and standards in the West and counter Western views of Asian men by presenting the bare physique of a male Asian artist”.⁸⁴⁸⁵

⁸⁰ *Counterbalance: The Stone and the Mountain*, op. cit., p. 44.

⁸¹ Fredric Jameson, nato a Cleveland nel 1934, è un critico letterario e teorico politico statunitense di formazione marxista, oggi insegna alla *Duke University* in North Carolina.

⁸² In *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo* Fredric Jameson analizza gli aspetti costitutivi del postmoderno tra cui quella che definisce una nuova mancanza di profondità, che si estende fino a una nuova cultura dell'immagine o del simulacro e porta a un indebolimento della storicità e a un nuovo tipo di tonalità emotiva. A tal fine l'autore prende in analisi il quadro di Van Gogh che ritrae le scarpe di una contadina, opera del modernismo avanzato, *Diamond dust shoes* di Andy Warhol, tra gli artisti più rappresentativi dell'era capitalista nell'arte contemporanea, e *Le modèle Rouge* di Magritte, artista che sostiene essere sopravvissuto alla radicalità del moderno e a ciò che ne è conseguito. Secondo Jameson Magritte è emblema del postmoderno in quanto incarna la forclusione di Lacan, ovvero quel fenomeno che nella psicoanalisi freudiana cancella definitivamente un avvenimento creando un eterno presente. Così fa Magritte, in maniera inespressiva ridà vita alla realtà carnale.

⁸³ *Counterbalance: The Stone and the Mountain*, op. cit., p. 22.

⁸⁴ <<http://www.korean-pavilion.or.kr/17pavilion/sub/shitbox/index.html>> (consultato in data 25 aprile 2019).

⁸⁵ “trad: il più scioccante di tutti gli scontri culturali che ho vissuto come immigrato negli Stati Uniti è stato quello riguardante le differenze fisiche. I costrutti americani sulla mascolinità e la prospettiva machista che spesso denigrano gli uomini asiatici come sottomessi, femminili e soggetti sgradevoli, ha lasciato delle cicatrici. *Cody’s legend vs. Freud’s shit Box* si proponeva di sfidare il *David* di Michelangelo, uno dei più potenti simboli di mascolinità nell'arte occidentale. Volevo mettere in discussione come le teorie freudiane stabiliscono standard e identità di genere in Occidente e rispondere alla visione occidentale degli uomini asiatici, rappresentando il fisico nudo di un artista asiatico di sesso maschile”.



Figura 53 Cody Choi, *Cody's legend vs. Freud's shit box*, 1993-2017

Box Animal face - Self Portrait in Energy Level comprende ancora due casse di legno separate ma unite da una cinghia. Queste scatole hanno delle aperture in cui Choi ha inserito rispettivamente i genitali e le dita del piede, rimanendo immobile per una quindicina di minuti ha così “impresso” all’interno delle scatole l’energia del suo corpo, unendo concettualmente filosofie orientali e occidentali. Quel che sembra il nulla in realtà è contemplazione dell’energia vitale, non del vuoto. È un bluff.

Ma la contemplazione del vuoto emerge in opere più recenti quali *Vacant Strip* del 2016 che consiste in un palo da pole dance in acciaio, senza la presenza delle ballerine e che ci invita a riconsiderare l’aspetto insulso di una performance come lo striptease. Al posto della ballerina, da sotto il basamento del palo spunta un calzino con la scritta «Nike», un richiamo ai calzini di marchio contraffatto che venivano prodotti dai coetanei dell’artista quando lui era bambino, al fine di creare quella a cui Choi si riferisce come «Nike fantasy»⁸⁶.

Nelle opere degli ultimi anni la riflessione maturata dalla sua vicenda personale, incentrata sulla satira dei canoni occidentali, evolve in un ragionamento più ampio

⁸⁶ *Counterbalance: The Stone and the Mountain*, op. cit., p. 38.

sugli effetti del capitalismo nel mondo, in un'ottica dunque totale. Choi sostiene che il flusso dei capitali transnazionali ha distrutto tutte le differenze e le radici storiche dei luoghi e delle persone trasformando in beni indifferenziati sia l'autenticità dei prodotti locali, che l'esotismo dei prodotti degli "altri". Choi oggi si appropria delle logiche culturali del nostro tempo al fine di sovvertirle attraverso la parodia. Questo è il caso di *Venetian Rhapsody – the power of bluff*, installazione multicolore a luci a neon creata per la facciata del padiglione, opera che incarna anche il concetto di *commodity*⁸⁷.

Il titolo fa specificatamente riferimento alla città di Venezia; quando sentiamo parlare di turismo di massa, di snaturamento delle città, di svendita della cultura, Venezia è solitamente il primo dei luoghi che ci viene in mente. L'idea del romantico e del pittoresco ha sempre caratterizzato la città, meta obbligata del *Gran Tour* per artisti e aristocratici europei tra il XVII e il XIX secolo; oggi invece vi si associa l'idea di una città luna park, fonte di opportunità commerciali per chi vi investe o ha la fortuna di avere qui una proprietà. Con la nascita della Biennale, ma soprattutto con lo sviluppo e il consolidamento del mercato dell'arte contemporanea dagli anni Ottanta in poi, è anche meta imprescindibile di un nuovo *Gran Tour* del commercio dell'arte mondiale. Queste sfaccettature la rendono estremamente attraente e desiderabile, nonostante i forti contrasti che la caratterizzano.

Quando Cody Choi viene invitato alla Biennale del 2017 vive anche lui un contrasto interiore, essendo da sempre scettico nei confronti di manifestazioni artistiche come questa. Mentre cerca di fare chiarezza sulle sue posizioni riguardo a questo invito inizia a riflettere a fondo sulle implicazioni geopolitiche della città di Venezia e sulla dicotomia commerciale-pittoresca che la contraddistingue. Inizia a fare ricerche su città che possano condividere con Venezia lo stesso tipo di fascinazione, desiderio e vocazione al commercio e gli vengono due esempi in mente: Las Vegas ad ovest e Macao ad est. Nasce così *Venetian Rhapsody*⁸⁸.

Sia Las Vegas che Macao sono città eterotopiche, entrambe hanno dato vita a una falsa Venezia, riproducendone i luoghi più noti: Canal Grande con le sue gondole, palazzo

⁸⁷ Termine inglese, mutuato dal francese *commodité* che significa ottenibile comodamente, che descrive ogni merce o materia prima che è facilmente immagazzinabile e conservabile nel tempo. Il prezzo delle commodity viene determinato sulla base della legge della domanda e dell'offerta.

⁸⁸ *Venetian rhapsody the power of bluff*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini 13 maggio – 26 novembre 2017), pp. 1-3.

Ducale, il campanile di San Marco, e altri monumenti simbolo di grandi città d'arte mondiali. Ritrovandosi in mezzo a queste riproduzioni stile set cinematografico ci si immerge in una situazione surreale, paradossale e spiazzante, il visitatore si sente bluffato. Nell'installazione Choi tenta di restituire la percezione di queste particolari città, espressioni delle logiche del tardo capitalismo e di come sia stato in grado di trasformare lo spazio urbano. Lo fa riproducendone le luci, le immagini e i messaggi provocanti in chiave provocatoria, svelando il bluff che posti come Macao e Las Vegas mettono in atto a fini di arricchimento, lo stesso che, secondo Choi, nel mondo dell'arte collezionisti, galleristi e anche artisti mettono in atto. Venezia e le "città casinò" sono simbolo di questo bluff e di un collasso culturale⁸⁹.



Figura 54 Cody Choi, *Venetian Rhapsody*, 2017

In *Counterbalance: the stone and the mountain* i paradossi sono tanti, i controsensi continui, i bluff onnipresenti, così come lo sono nel Ventunesimo secolo in Corea, in Asia, nel mondo. Lee Wan e Cody Choi raccontano l'esperienza umana, la loro esperienza, che può essere anche quella del singolo, che può essere anche quella di una moltitudine.

⁸⁹ *Counterbalance: The Stone and the Mountain*, op. cit., p. 21.

Capitolo 3

Il padiglione Corea e la tematica identitaria

Il termine *identità* nella lingua italiana ha diverse accezioni. In questo contesto quando si utilizza l'espressione *identità coreana* deve essere intesa, da un lato, con l'accezione utilizzata in psicoanalisi che definisce l'*identità* come «il senso e la consapevolezza di sé come entità distinta dalle altre e continua nel tempo» e come *identità etnica* che indica «un sentimento che lega tra loro (o si suppone leghi tra loro) degli individui che si pensano appartenenti a una data comunità, popolazione, "etnia"»⁹⁰.

Considerando queste due definizioni, se pensiamo all'identità etnica come qualcosa di consolidato che rimane uguale nel tempo e accomuna tutti gli individui appartenenti a una stessa etnia, cadiamo nella contraddizione, poiché questa identità è una costruzione simbolica e storica che è, però, in continuo mutamento. Secondo l'antropologo Francesco Remotti sulla questione identitaria viene posta oggi troppa enfasi; egli ritiene che andrebbe ridefinito il concetto in quanto il senso di sé e dell'altro dovrebbe essere concepito come qualcosa di fluido e non sempre uguale a sé stesso, se non addirittura abolito. L'antropologo sostiene l'abolizione del termine in antropologia e nelle scienze umane giustificandola con la situazione di squilibrio e disuguaglianza in cui versa il mondo, creata dalle logiche capitalistiche che hanno sradicato gli individui dalle loro comunità. Gli stessi individui che vivono questo sradicamento finiscono per rifugiarsi in quella che percepiscono come identità etnica, che non è altro che un mito, un modo per distinguersi e difendersi dagli "altri". L'abuso e la strumentalizzazione in chiave razzista che è stata fatta della parola, e l'insensatezza della vaga definizione, sono altre ragioni per cui bisognerebbe bannare il termine secondo lo studioso, in quanto gli individui nel corso della vita si trasformano nel corpo e nel pensiero.

Tuttavia, nonostante l'astrazione della definizione, la crisi d'identità -culturale o meno che sia-, ha effetti concreti e reali sulle persone coinvolte.

⁹⁰ U.E.M Fabietti, *L'identità etnica - storia e critica di un concetto equivoco*, Roma, Carocci editore, 2013, p. 47.

L'identità può esistere o non esistere, può essere sentita o assegnata, e nel momento in cui la questione emerge con preponderanza è sempre sintomatica di un disagio collettivo. Il termine può essere utile per sintetizzare dei processi ben lungi dall'essere unicamente interni e filosofici ma che sono anche culturali, politici, religiosi ed etnici.⁹¹ Parlando di identità etnica non si può ignorare il concetto di cultura che è «l'insieme di idee e comportamenti appresi che gli esseri umani acquisiscono in quanto membri della società, insieme agli artefatti e alle strutture materiali che gli umani creano e usano».

Tutte queste definizioni, accezioni e riflessioni danno un'idea di quanto possa essere complesso parlare di un'identità e di una cultura che non è la propria. Il rischio di cadere nel tranello dello stereotipo e della banalizzazione è sempre dietro l'angolo. Per evitare un tale "scivolone" questa ricerca si avvale dell'aiuto di Werner Sasse che nel suo articolo *Teaching Korean Culture through Korean Studies: Creating Myths to Live by* dà due diversi significati alla cultura coreana, sottolineando la differenza attraverso l'utilizzo delle virgolette. Sasse distingue la Korean Culture (KC) dalla "Korean Culture" ("KC"):

KC: utilizzata per definire la "vera" cultura coreana, vale a dire "qualcosa che esiste": gruppo di persone che hanno una storia comune, vivono in un'area geografica definita e hanno in comune determinati comportamenti ecc.

"KC": utilizzata per descrivere quello che noi, ovvero gli osservatori esterni, intendiamo come "cultura coreana", vale a dire "quello che abbiamo creato nella nostra mente": le immagini, le strutture, i concetti. La "cultura coreana" è quello che noi pensiamo che essa sia e che insegniamo agli altri.

La KC è la realtà, quel che esiste; la "KC" è il mito che abbiamo creato di questa cultura, è il nostro immaginario. Bisogna tuttavia tenere presente che la cultura coreana, come del resto tutte le culture, è costantemente in cambiamento e in divenire, non è immutabile, sempre uguale a sé stessa. Lo stesso vale per "la cultura coreana", anch'essa muta, ma più lentamente, l'immaginario che "gli altri" hanno, il mito,

⁹¹ U.E.M Fabietti, *L'identità etnica...*, op. cit., pp. 48-51.

necessita di tempi più lunghi per consolidarsi, il mito corre dietro la realtà, ma si influenzano a vicenda, costantemente⁹².

Un altro ostacolo nel trattamento di questo tema è che la civiltà coreana è diventata oggetto di studio a livello universitario, al di fuori della Corea, soltanto da una cinquantina d'anni e non sono molte le università nel mondo che hanno corsi e cattedre di coreano. Il problema risiede in una forte mancanza di materiale didattico, rispetto per esempio al lungo e approfondito studio della civiltà cinese e giapponese che ha sviluppato nel tempo materiale di alto livello e approfondimento. Tuttavia, fino a trent'anni fa ve ne era un'assoluta assenza, mentre oggi c'è una crescente richiesta all'estero dell'apertura di corsi e centri di ricerca⁹³.

Anche per quel che riguarda lo studio della storia dell'arte e dell'arte contemporanea della Corea vi è poco materiale di approfondimento disponibile, forse proprio perché lo studio della civiltà e della lingua coreana è appena allo stadio iniziale.

Le caratteristiche di una specifica identità culturale e la crisi identitaria che può derivarne, variano in base alle specificità del luogo in cui questa identità si è plasmata e trasformata. È utile in tal senso ricordare ancora i veloci cambiamenti attraverso cui la Corea è passata nel secolo scorso: l'influenza del colonialismo giapponese, la divisione della penisola, la guerra, la rapida modernizzazione, l'afflusso indiscriminato della cultura occidentale. Questi fenomeni di discontinuità culturale, tra quella tradizionale coreana e quella contemporanea, hanno causato un'inevitabile crisi identitaria erodendo e trasformando quella che veniva percepita come "tradizione".

In questa analisi bisogna tenere presente che cosa intendono i coreani per *cultura tradizionale*. Il primo concetto che ne sta alla base è l'unità territoriale e l'omogeneità etnica. Nonostante le numerose invasioni e occupazioni, la Corea è rimasta un'unica Nazione sino alla divisione nel 1948, e nonostante ciò, la coscienza nazionale ha continuato a persistere. Questa caratteristica è stata essenziale per gettare le basi del moderno nazionalismo, sviluppatosi come reazione e resistenza alle invasioni e occupazioni straniere tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo.

⁹² Korean National Commission for UNESCO, *Korean Anthropology: Contemporary Korean Culture in Flux*, Seoul, Hollym, 2003, pp. 28-29.

⁹³ *Ibidem*, pp. 45-51.

Altro elemento fondante della tradizione è l'influenza del confucianesimo sull'ideologia portata avanti dalla dinastia Chosŏn che si basava sui principi confuciani quali: la morale etica, il senso di umanità, la ricerca spirituale personale, la valorizzazione dello spirito - piuttosto che dei beni materiali -, la virtù, l'armonia, la fiducia e la lealtà. La cultura spirituale e la conoscenza accademica erano prioritarie rispetto al commercio e alla tecnologia, l'arte era estremamente importante perché vista come parte integrante per accrescere le proprie virtù morali.

La cultura contemporanea ha eroso e separato tra loro queste caratteristiche della tradizione.

L'esperienza del colonialismo giapponese ha sradicato la cultura nazionale e distorto la sua identità attraverso una forzata politica di assimilazione culturale, continuando ad influenzarla anche dopo la fine della colonizzazione.

La divisione forzata di un Paese etnicamente e linguisticamente omogeneo ha accresciuto le differenze tra Nord e Sud Corea a livello linguistico, culturale e artistico.

La cultura occidentale, che inizia a penetrare nel Paese sin dalla fine del diciannovesimo secolo, diventa sempre più influente dal 1950 e dal processo di modernizzazione negli anni Sessanta, intaccando e cambiando lo stile di vita dei coreani.

Tenendo in considerazione quanto detto sui valori del confucianesimo, questi nuovi valori provenienti da ovest erano in netto contrasto con la cultura tradizionale che vedeva nell'Occidente il sinonimo di materialismo, indole commerciale, violenza e sessualità e che riteneva responsabile dello sviluppo di fenomeni sociali quali l'individualità e l'edonismo⁹⁴.

Tutti questi avvenimenti hanno fatto emergere la problematica identitaria, che non è solo sentita concretamente dagli individui, ma è diventata prioritaria nelle politiche culturali dei governi che si sono succeduti sin dalla prima Repubblica del 1948. Tali politiche si sono incentrate sulla costruzione di un *io* coreano, che non riusciva più a

⁹⁴ H. Yim, *Cultural Identity and Cultural Policy in South Korea*, in *The international Journal of cultural Policy*, <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10286630290032422?casa_token=xX5kgvN7riYAAAAA:3Ns9iOHpNb18U8G7BfJ5uufTwoELPUSUgqNBliM1m7lq71_s5kSNX1S8YmziZpzzMYGodFht6cZi> (2002), pp. 37 – 40.

collocarsi nel mondo contemporaneo, come se attraverso l'identità fosse possibile creare delle suture che rattoppassero gli strappi della società.

Un breve *excursus* sulle politiche culturali governative in Corea del Sud è utile al fine di mostrare l'importanza che la cultura e l'arte hanno assunto come elementi chiave per risolvere la questione identitaria.

Nel 1973, il governo del generale Park Chung Hee (1961–1979) pubblica un piano quinquennale per lo sviluppo della cultura, primo programma a lungo termine mai creato in questo campo. La priorità di questo piano era quella di creare una nuova identità culturale facendo leva sulla cultura tradizionale, a tal fine il 70% della spesa pubblica del settore venne investito nella *folk art* e nella promozione della *traditional culture*, strategia utilizzata anche come strumento di legittimità politica e in chiave anticomunista.

Con il governo di Chun Doo Hwan (1980 – 1988) cresce il ruolo statale a supporto delle arti. Rimane ancora primario l'obiettivo di creare un'identità culturale, ma a differenza del governo precedente, il sussidio pubblico non viene limitato al patrimonio culturale e alle arti tradizionali, ma comprende anche le arti contemporanee. La politica di Chun Doo Hwan può essere così sintetizzata: stabilire un'identità culturale, promuovere l'eccellenza nelle arti, incremento de *welfare* in questo settore, promuovere le culture regionali, espandere gli scambi culturali con gli altri Paesi.

Il successore, Roh Tae Woo (1989 – 1993), nel 1990 delinea un piano decennale per lo sviluppo culturale, i cui obiettivi rimangono essenzialmente gli stessi della politica precedente, ma con alcune aggiunte: facilitare gli scambi culturali internazionali, lo sviluppo dei media e il raggiungimento della «riunificazione etnica».

Nella politica culturale di Kim Young Sam (1993 – 1998) si aspira a creare una «nuova Corea», per farla emergere nella società globale, attraverso l'affermazione della democrazia culturale, della creatività del popolo, delle culture regionali, delle industrie culturali e del turismo, aspirando all'unificazione e globalizzazione della cultura coreana e affermandone l'importanza economica, così come quella delle arti.

Sono questioni che continuano ad essere portate avanti anche dai governi successivi nel nuovo millennio, il punto focale di queste strategie e politiche è sempre l'identità. Ci si domanda quali siano le misure adatte per un recupero dell'identità distrutta dalla

divisione etnica e dalla colonizzazione giapponese. Quali per stabilire una cultura identitaria che minimizzi gli aspetti negativi di quelle straniere, che sono ormai parte della cultura coreana contemporanea, e in particolare di quella occidentale. Quali per reagire alla crescente globalizzazione⁹⁵.

Se da una parte ci sono le politiche culturali e gli interessi economici, che si muovono verso l'affermazione di un'identità, dall'altra ci sono l'arte e gli artisti.

Il padiglione coreano alla Biennale di Venezia può essere una chiave di lettura per analizzare questa formazione in continuo divenire di un'identità coreana, non come la descrivono le politiche, ma come la vivono le persone e i protagonisti della scena artistica. Nei ventiquattro anni che sono trascorsi dalla prima mostra del padiglione sono mutati i modi con cui gli artisti hanno mostrato e raccontato questa problematica, come l'hanno percepita e vissuta in base all'età, al genere, all'esperienza personale. Ne consegue che la questione dell'identità culturale finisce per relazionarsi con tante realtà differenti, e in base a con chi e con cosa si confronta assume sfumature diverse.

Cercherò di parlare di alcune di queste relazioni che intercorrono nella società coreana e che emergono nel padiglione attraverso il lavoro degli artisti. Inevitabilmente mi capiterà di parlare di "cultura coreana", tentando per quanto mi è possibile di non fare un torto alla cultura coreana.

1. Identità coreana transnazionale - Ik Joong Kang e Michael Joo

Prima della guerra la Corea era poco conosciuta negli Stati Uniti e nel mondo occidentale. Durante il conflitto la percezione che gli americani avevano di questa guerra, che in realtà li coinvolgeva direttamente, era quella di un conflitto che stava avendo luogo in un angolo remoto del pianeta e che non li tangeva nel concreto. Il governo giustificava l'intervento bellico con l'intento di frenare l'avanzata del comunismo prima che potesse raggiungere i confini statunitensi, ma al popolo e agli stessi soldati il motivo del loro coinvolgimento non era chiaro. Considerato il dubbio

⁹⁵ H. Yim, *Cultural Identity and Cultural Policy in South Korea...* op., cit., pp. 40-41.

fine dell'intervento, questo episodio storico è stato in fretta dimenticato dal popolo americano, non a caso soprannominato "unknown war", la guerra sconosciuta.

Durante il conflitto iniziò ad emergere un certo interesse per questa civiltà pressoché sconosciuta, vennero pubblicati reportage giornalistici e descrizioni antropologiche sempliciste, riduttive e superficiali. Nel migliore dei casi l'interesse momentaneo verso questo "esotico" luogo scemò, nel peggiore, questi studi superficiali contribuirono al consolidamento di stereotipi negativi sul popolo coreano e la sua cultura.

Se nel continente nordamericano la guerra di Corea è stata presto dimenticata ed ha avuto una minima influenza culturale sulla popolazione, così non è stato per i coreani che dalla fine del conflitto hanno subito quella che non è esagerato definire un'invasione culturale dei modelli e dello stile di vita americano.

I sentimenti popolari nei confronti degli Stati Uniti sono ancora oggi contrastanti, a periodi di entusiasmo per l'influenza americana si sono alternati periodi di risentimento a causa della loro ingerenza politica.

I motivi di attrito e risentimento sono da ricercare negli eventi storici, tra questi vi è la divisione forzata della penisola nel 1945. La linea definita di demarcazione al trentottesimo parallelo non fu frutto di accordi internazionali come comunemente si crede, ma fu un'iniziativa unilaterale degli Stati Uniti, accettata passivamente dai sovietici. Nell'agosto del 1945 il presidente Truman promulgò l'ordine Generale n.1, in cui si propone la divisione e viene imposto ai giapponesi l'appoggio degli Alleati sul territorio coreano, esortandoli a contrastare la resistenza armata degli autoctoni. Fu questo un piano per sabotare le spinte rivoluzionarie che presero vita in Corea durante il periodo di transizione, quello tra l'arrivo delle truppe americane e la resa del Giappone. Gli Stati Uniti utilizzarono il regime giapponese per sopprimere ogni forma di manifestazione e autonoma iniziativa politica, riservando ai coreani lo stesso trattamento degli ex colonizzatori, considerando la Corea un'estensione del Giappone. Non solo, al Giappone si garantivano i diritti di proprietà in Corea e veniva introdotta la pena di morte per chi si opponesse alle forze americane, e, nonostante fosse stato organizzato il disarmo dei giapponesi in quasi tutto il Paese, successivamente vennero

riarmati per reprimere il dissenso e sterminare pacifici dimostranti⁹⁶. I cinque anni che precedettero l'inizio della guerra nel 1950 fu un conflitto interno alla Corea, in cui gli Stati Uniti cercarono di reprimere in tutti i modi la rivoluzione.

Alla fine del conflitto, quando la divisione divenne permanente, gli Stati Uniti riuscirono nell'intento di imporre un'ideologia pro-americana e anticomunista basata su un sistema capitalista difeso strenuamente, anche attraverso il supporto militare ed economico di quei governi repressivi e dittatoriali che si imposero in Corea del Sud. Una delle note più vergognose di questa assidua difesa fu il sostegno al regime di Chun Doo-hwan durante il Massacro in Gwangju del 1980, in cui il governo americano decise deliberatamente di non intervenire, seppur conscio dei fatti. Questo episodio in particolare provocò una nuova ondata di sentimenti antiamericani e la crescita di un nuovo movimento nazionalista per la ricerca di un'identità nazionale, in un contesto in cui, fino a quel momento, l'influenza americana era vista positivamente dalla maggioranza dei coreani⁹⁷.

Mentre, tra gli anni Sessanta e Ottanta, il popolo viveva in patria questo misto di fascinazione e disprezzo nei confronti di una cultura che gli appariva completamente nuova e che aveva cambiato il volto del Paese ad una velocità senza precedenti, aumentava il numero degli emigrati verso Occidente, in particolare negli Stati Uniti.

Tra il 1970 e il 1980 i coreani erano il terzo gruppo etnico più numeroso presente sul territorio americano. Possiamo individuare tre ondate migratorie: la prima tra il 1903 e il 1924, i cui protagonisti furono principalmente giovani uomini adulti. La seconda, tra il 1946 e il 1964, costituita dagli "immigrati della guerra" ovvero: donne che avevano sposato militari americani, protagoniste di un forte shock culturale caratterizzato da fenomeni di alienazione, emarginazione sociale, difficoltà economiche e linguistiche e da un alto tasso di divorzi. Dagli orfani del conflitto, soprattutto bambini nati da coppie miste e poi abbandonati e adottati da famiglie americane. Da studenti, il gruppo più esiguo, di cui una piccola parte è tornata nel Paese d'origine dopo gli studi, e un'altra parte si è stabilita nel Paese ospitante definitivamente. L'ultima ondata migratoria, la

⁹⁶ J. Halliday, *La questione coreana e l'imperialismo americano*, «Rivista di storia contemporanea», vol. 1, fasc. 2, 1972, pp. 151-156.

⁹⁷ G.W. Shin, *South Korean anti-americanism: A Comparative Perspective*, in *Asian Survey*, vol. 36, n. 8, 1996, pp. 792-793.

più massiccia, è quella iniziata dopo il 1965 sollecitata dall'*immigration and Naturalization act*, quella che viene definita la *family immigration* e che ha dato vita alla prima generazione di americano–coreani⁹⁸.

La creazione di un'identità varia tra chi ha vissuto l'influenza della cultura americana nel paese d'origine, e chi, dalla Corea, si è inserito da immigrato in quella cultura. La condizione di immigrato a livello identitario pone un problema ancora più complesso, in quanto oltre al cercare di sviluppare un'identità propria il soggetto cerca anche di capire quale sia la sua *identità etnica*. Questa necessità sembra emergere dalla realizzazione che in quanto "diverso" non si verrà mai davvero accettati dalla società in cui si vive a causa di una serie di barriere quale quella della lingua, della diffidenza, dei costrutti culturali e degli stereotipi.

Un'ulteriore differenza tra i gruppi di immigrati è quella generazionale. Chi nasce in Corea e si trasferisce successivamente in terra straniera vive la percezione di essere un ospite sgradito, la cui integrazione non avverrà mai completamente. I figli di questa prima generazione di immigrati, invece, nascendo nella terra d'adozione assimilano con maggiore facilità la cultura locale e spesso non si ritrovano nei valori di cui sono portatori i genitori.

Questa differenza generazionale tra coreani e coreano-americani è ravvisabile anche nel mondo artistico. Nel 1993 il Queens Museum organizza la mostra *Across the Pacific: Contemporary Korean and Korean American Art*, i cui protagonisti erano sia artisti coreani immigrati che artisti coreano-americani. Il primo aspetto che emerse agli occhi dei critici era che il lavoro degli artisti nati in Asia affrontava temi legati alla madrepatria e allo sradicamento vissuto, mentre gli americano-coreani sembravano esprimere un'esistenza priva di radici, ai margini della società americana.

La critica d'arte, tuttavia, non è sempre concorde a livello interpretativo. Alcuni pongono l'accento sulle notevoli differenze che intercorrono tra le due generazioni, altri sulle costanti affinità. Per esempio, il critico d'arte coreano Y.C. Lee ha individuato come ricerca comune dei due gruppi quella di una necessità di comprensione della storia della Corea alla fine del ventesimo secolo, attraverso la ricostruzione di un'identità coreana individuale separata dal mondo occidentale e dalla gerarchia

⁹⁸ J.S Lee, *Intergenerational conflict, ethnic identity and their influences on problem behaviors among korean american adolescents*, tesi di dottorato, University of Pittsburgh, 2004, pp. 11-14.

dettata da questo mondo, che vede l'Occidente al centro e la Corea alla sua periferia. Tuttavia, secondo il critico gli artisti nati in America esprimono un'identità multipla e contraddittoria meno legata a quei valori nazionalisti espressi nell'arte coreana.

Al contrario, il critico coreano Roe vede maggiori similitudini, secondo lui entrambi i gruppi personificano l'esperienza di un'identità transnazionale, che non corrisponde né all'essere americano né all'essere coreano, ma che è entrambe le cose. La loro arte è testimonianza di un vissuto costante a cavallo tra due culture che quotidianamente si mischiano, essi sentono di appartenere e non appartenere allo stesso tempo ad entrambe le Nazioni.⁹⁹

Il rischio delle interpretazioni, seppur utili, è quello di finire con il generalizzare e parlare per altri, quando in realtà non esiste un'interpretazione univoca valida per tutti.

Molti degli artisti che hanno rappresentato la Corea alla Biennale di Venezia sono emigrati in America. Alcuni definitivamente, altri temporaneamente per motivi di studio e lavoro, alcuni si sentono americani, altri vogliono affermare il loro essere prima di tutto coreani, altri ancora si sentono entrambi e nessuno dei due. Ognuno di loro ha vissuto lo shock culturale che li ha coinvolti in una riflessione profonda sul loro essere, sulla loro storia e il loro lavoro.

In questo paragrafo intendo approfondire il lavoro di alcune personalità presenti alla Biennale di Venezia, che hanno condiviso similmente e diversamente questa condizione. Essendo l'opera d'arte prima di tutto espressione individuale delle esperienze dell'artista è giusto parlare di singoli artisti, per non rischiare di attribuire a un determinato gruppo specifiche caratteristiche che non lo rappresentano nella totalità. Tenterò di mostrare come il singolo vive e mostra, in una condizione comune, la propria identità.

Gli artisti che ho selezionato sono Ik Joong Kang e Michael Joo, il primo è un immigrato coreano, il secondo un americano-coreano.

Ik Joong Kang espone a Venezia nel 1997 durante la seconda partecipazione ufficiale della Repubblica di Corea vincendo la menzione d'onore. Kang nasce a Cheong Ju nel 1960 e cresce a Seoul nel quartiere di Itaewon, situato vicino alla base militare

⁹⁹ E.E Koh, *Korean Border-Crossing Artists in the New York Artworld...*, op. cit., pp. 50-51.

americana. Oggi il quartiere è uno dei più internazionali e turistici della città, considerato dai coreani una fetta di ibridazione culturale da quando nel dopoguerra iniziano a sorgere qui caffè, ristoranti e negozi di souvenir, aspetto che ha affascinato l'artista sin da bambino. Kang cresce così respirando una cultura di "confine" e di confine è anche la sua arte. Nel 1984, all'età di 24 anni, si trasferisce a New York.

Le opere che porta alla Biennale vengono realizzate nel periodo di ricerca artistica che va dal 1988 al 1997, in cui cerca di indagare e coniugare le diverse culture che hanno fatto parte della sua vita. Per l'artista l'aspetto più affascinante della cultura è la sua capacità di includerne contemporaneamente molte altre, egli studia il potenziale che può derivare dall'incontro tra le molteplici culture locali ed etniche che convivono negli Stati Uniti, ridefinendo i confini che un tempo limitavano la tradizionale definizione di cultura. Non solo ridefinisce la cultura ma anche il concetto stesso di confine, che non è più un ostacolo, zona di ostilità che separa dallo straniero e dal nemico, come quello tra le due Coree, ma inteso come punto di incontro, dove i popoli e le tradizioni si mischiano e si assorbono.

8490 Days of Memory è un'installazione di cioccolata e cubi di plastica del 1996, direttamente legata al rapporto tra Corea e America e all'infanzia dell'artista cresciuto nel clima postbellico. L'opera si compone di tre parti principali: la statua, al centro, del generale Douglas MacArthur¹⁰⁰, il muro di cioccolata alle sue spalle e la base costituita da cubi in plastica, contenenti piccoli oggetti, su cui la statua poggia.

Il generale MacArthur è forse il personaggio più noto della recente storia coreana, acclamato e ammirato in Corea del Sud. L'artista lo rappresenta in posizione eretta con in mano un binocolo e lo sguardo volto in lontananza, ha un'espressione seria e austera, ma questa compostezza contrasta con il materiale che lo compone: il cioccolato, che rende la sua figura comica. La comicità sta anche nella citazione, infatti la scultura ricalca quella commemorativa del generale nella città di Incheon, ha le stesse dimensioni, posa e uniforme. Il muro alle sue spalle, ricoperto di alluminio, riflette la luce e l'immagine dei visitatori creando un gioco di riflessi colorati che

¹⁰⁰ Douglas MacArthur (1880–1964) è stato un generale statunitense. Nel 1950 dopo l'invasione nordcoreana della Corea del Sud fu nominato comandante delle truppe ONU per respingere l'attacco. Guidò la controffensiva riuscendo a recuperare molti dei territori persi ed arrivando fino a Pyongyang, tuttavia a causa dell'intervento cinese l'esercito statunitense dovette ritirarsi al di là del trentottesimo parallelo, facendo svanire le speranze di una veloce vittoria.

abbaglia, le tessere di cioccolata che lo compongono sono sempre in formato 3x3, il solito formato che l'artista usa per i suoi "mosaici culturali", sembrano piccole tele di cioccolata che riportano incisioni di diverse forme.

L'opera esprime direttamente l'esperienza della presenza militare americana in Corea e ricostruisce l'infanzia dell'artista, le tre parti dell'installazione creano un filo narrativo. Kang attraverso *8490 days of memory* ricuce i suoi ricordi, sbiaditi durante gli anni passati in America, prima che possano scivolare via per sempre. 8490 sono esattamente il numero di giorni che l'artista ha vissuto in Corea prima di trasferirsi.

Il cioccolato è materiale portatore di molteplici significati, metafora dei sensi. I soldati americani che popolavano Seoul distribuivano la cioccolata ai bambini coreani, che la chiedevano in inglese (una delle poche frasi che avevano imparato), è la classica scena simbolo di ogni guerra: il potente e benestante "liberatore" che offre il dolcetto ai bambini devastati dalla distruzione e povertà che lui stesso ha causato. Il cioccolato qui rappresenta il benessere della società americana che ha permesso alla Corea di riprendersi dalla guerra, ma allude anche al loro ruolo di colonizzatori imperialisti. Il cioccolato è simbolo deleterio nel rapporto tra le due Nazioni, quando lo mangi è buono e soddisfacente ma a lungo andare può causarti problemi di salute come la carie. La preponderanza di questo materiale nell'opera simboleggia l'accettazione della cultura americana da parte dei coreani e il deterioramento di quella tradizionale, ormai mera imitazione servile di quella occidentale. Ma il cioccolato è anche deperibile, si scioglie, così come può essere sfaldato il costruito onnipotente statunitense¹⁰¹.

¹⁰¹ J. Kee, *Living on the Edge: Borders and cultures in the work of Ik-Joong Kang*, op. cit., pp. 44-51.



Figura 55 Ik Joong Kang, *8490 days of memory*, 1996

Buddha Learning English è un'opera del 1994 e come l'opera *I have to learn chinese* del 1997 portata alla Biennale, fa parte della "learning" serie che riflette sull'importanza e il valore della lingua e della cultura, straniera e di provenienza. Se *I have to learn chinese* ribadisce l'importanza della conoscenza delle proprie radici storiche, *Buddha Learning English* racconta di un processo di integrazione in un Paese altro.

L'installazione è composta da una statua del Buddha al centro e da una parete tappezzata da più di mille piccole "tele" 3x3 con immagini iconiche del profeta, in sottofondo una registrazione in cui l'artista ripete frasi in inglese. Buddha rappresenta l'artista stesso, nato e cresciuto attraverso la filosofia orientale. Il riferimento non è tanto alla religione buddista, quando all'immagine di Buddha come simbolo di un'identità condivisa, dunque Buddha è Kang ma è anche chiunque altro si ritrovi in questa identità.

Le idee dell'artista derivano sempre dalle sue esperienze e dagli ostacoli incontrati nel suo percorso di vita, lui porta queste esperienze personali nel mondo e le rende

universali dandogli così l'opportunità di avere molteplici significati, per poi tornare ancora allo specifico, al personale.

«I am part of Korea and I always feel I represent Korea in some aspect. At the same time, Korea is an important part of the world, so it represents the whole world. One of my goals to achieve through art is breaking the boundaries among us and seeing the divider become the connector and the world become one. I believe that one has a better view of home from a distance».¹⁰²¹⁰³

Secondo Kang il vivere negli Stati Uniti è un'esperienza unica, è come fare sempre un viaggio di andata e ritorno, non si è mai americani e non si è più coreani, ma si è inclusi e parte di entrambe le realtà. Questa è secondo l'artista l'essenza dell'identità transnazionale, egli si considera in Occidente un tassello di raccordo tra la cultura occidentale e quella coreana che interagisce con la comunità globale. Kang non è un artista newyorkese e non è un artista immigrato, è un artista sia newyorkese che immigrato, a lui piace essere chiamato "Ik-Jong Kang"¹⁰⁴.

¹⁰² "trad: sono parte della Corea e sento sempre di rappresentarla in alcuni dei suoi aspetti. Contemporaneamente, la Corea è una parte importante del mondo, significa quindi che rappresenta anche l'intero mondo. Uno dei miei obiettivi da raggiungere attraverso l'arte è quello di rompere i confini tra di noi a vedere le divisioni diventare connessioni e il mondo diventare un tutt'uno. Credo che si ha una visione migliore della propria casa da una maggiore distanza..."

¹⁰³ E.E Koh, *Korean Border-Crossing Artists in the New York Artworld...*, op. cit., p.180.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 180-181.



Figura 56 k Joong Kang, *Buddha learning English*, 1994

Michael Joo nasce nel 1966 a Ithaca (New York). Non avendo vissuto in prima persona l'esperienza dello sradicamento assimila in maniera meno traumatica la cultura statunitense, sviluppando naturalmente un'identità transnazionale, in maniera più consapevole ma non per questo meno complessa. Egli ricerca un linguaggio alternativo per articolare il discorso, ormai largamente affrontato dagli artisti asiatico-americani, della rappresentazione del trauma della Guerra fredda in Asia e del crescere da asiatico in America. Il suo primo importante lavoro in tal senso è quello del 1991, *Yellow, Yellower, Yellowest*, che presenta già i segni distintivi del suo linguaggio: un approccio scientifico, meno scontato ed evidente, del trauma, la preoccupazione relativa a come gli asiatici e gli asiatici-americani siano stati assimilati e rifiutati dall'Occidente e la decostruzione del concetto di "naturale".

L'opera è costituita da tre bicchieri di vetro pieni di urina sopra ad una mensola. Al primo campione di urina, *Yellow*, è associato il nome di Gengis Khan, al secondo *Yellower* quello di Benedict Arnold, al terzo, *Yellowest*, quello di Michael Joo, l'artista. Il giallo ha diversi livelli di significato. Il giallo dell'urina è rifiuto corporeo, quel che il

nostro corpo elimina di tossico e di infetto, ma è anche il giallo associato all'Asia e all'asiatico. Mentre il corpo espelle i nostri liquidi senza alcuna distinzione, l'accettazione o la non accettazione di determinati organismi da parte dello stato nazionale degli Stati Uniti d'America dipende invece dall'identità razziale. Joo vuole mostrare che l'identità è qualcosa di ambiguo, lo fa utilizzando la stessa urina per ogni bicchiere, la sua, traendo così in inganno. Ciò dimostra che il corpo, con i suoi rifiuti naturali, non può essere un indicatore oggettivo di una identità culturale. Rinominando la sua ampolla *Yellowest* crea un interessante gioco di parole che apre differenti interpretazioni (*Yellowest* significa "Il più giallo", ma il termine a sua volta è composto dalle parole inglesi *Yellow*, ovvero *giallo*, e dalla parola *west*, ovvero *ovest*), ironizzando sul suo essere asiatico-americano.

Joo nel suo operato mischia le nuove tecnologie con differenti materiali per portare avanti un discorso identitario sviluppato dai suoi predecessori, ponendolo al centro ma complicandolo, disperdendone i contenuti e frammentandoli. Egli celebra l'essenza immateriale e a-corporale dell'identità, la sua metamorfosi continua costituita da entità non umane e da forze non tangibili, come l'energia.



Figura 57 Michael Joo, *Yellow, Yellower, Yellowest*, 1991

Salt Transfer Cycle è una video-performance di tipo concettuale del 1994 girata in tre diversi luoghi: nello studio dell'artista a Chinatown a New York, nel deserto salato di Boneville nell'ovest dello Utah e tra le montagne della Corea del Sud, vicino alla zona demilitarizzata (DMZ). È un video di 8 minuti che procede in loop, protagonista è un uomo asiatico nudo dai capelli lunghi.

Questa presenza umana compie dei gesti e dei movimenti in tre diverse sequenze.

Prima sequenza: il corpo nudo dell'uomo è disteso a testa in giù su una terra desertica bianca alabastro, è un deserto di sale. Il corpo si muove sulla materia, la lecca avidamente, assaggia il terreno. Il corpo è ricoperto di sale che lo ferisce, gli provoca dei piccoli tagli. Lui si alza, lentamente, poi inizia a correre verso le montagne all'orizzonte.

Seconda sequenza: l'uomo è tra le montagne, questa volta non è solo, un gruppo di alci si imbatte in lui. L'essere umano non si muove, gli alci si fermano. Uno di loro si avvicina, lo annusa, lo lecca, prima lentamente, poi con affamata foga, lecca il sale, il sangue e il sudore dal suo corpo fino a che non ha rimosso tutto. A questo punto l'animale può andare, lui è di nuovo solo. L'uomo inizia a respirare affannosamente, il suo petto si solleva, in questo stato d'ansia si alza e si tuffa.

Terza sequenza: il tuffo si conclude nell'ultima sequenza, l'uomo nuota in una vasca bianca di glutammato monosodico, il glutammato riprova di nuovo delle ferite, ma lui continua a nuotare con forza creando dei solchi circolari sulla materia, più nuota, più va veloce, più si ferisce. Le sequenze ricominciano ciclicamente¹⁰⁵.

Il corpo del protagonista diventa in questa video-performance un tutt'uno con la natura e l'ambiente, l'uomo si sposta tra gli scenari come se si trovasse in un unico immenso spazio. Senza una conoscenza pregressa questi luoghi sono impossibili da collocare nel mondo, sono volutamente elusivi, così come sono elusive le moderne identità socioculturali, che l'artista definisce schizofreniche e sfuggenti.

Una volta che si è venuti a conoscenza della reale collocazione di questi luoghi, la loro scelta non può sembrarci casuale, ma mirata nel costruire una "geografia della

¹⁰⁵ <https://vimeo.com/46449247> (consultato in data 5 maggio 2019).

sofferenza” transnazionale degli asiatici-americani, che parte dall’America, attraversa il Pacifico e arriva fino alla DMZ coreana¹⁰⁶.

Chinatown a New York è il luogo con la più alta concentrazione di cinesi nell’emisfero occidentale e la Chinatown più grande degli Stati Uniti. Nel diciannovesimo secolo venne adoperato un alto numero di manodopera cinese a basso costo per la costruzione della linea ferroviaria, conclusasi nel 1869 nel Promontory point nello Utah, il punto più ad Ovest della ferrovia. Questa linea passa attraverso la pianura salata di Bonneville. Molti di questi lavoratori cinesi decisero di spostarsi da questi luoghi ad est del Paese nelle Chinatown, come quella della città di New York, per fuggire alla crescente ostilità ed emarginazione da parte della cittadinanza e per cercare un impiego. Le Chinatown divennero così i luoghi degli esclusi e degli emarginati della società americana.

Nello stesso luogo da cui la popolazione cinese è fuggita, circa un secolo dopo i prigionieri di guerra giapponesi venivano trasportati, attraverso la pianura salata di Boneville, nei campi di internamento. Così come i “corpi cinesi”, adesso i “corpi giapponesi” contribuivano con il loro lavoro forzato allo sviluppo e alla crescita economica americana.

La zona demilitarizzata è il terzo luogo di questo viaggio della sofferenza, emblema della recente forzata divisione della terra d’origine dell’artista. Qui è dove nel video avviene l’incontro quasi erotico tra l’animale e l’uomo, i due si danno reciprocamente quello di cui hanno bisogno, in vicinanza del territorio che li divide. Questo incontro è metafora di come la divisione forzata abbia influito psicologicamente e fisicamente sulle vite dei coreani, Joo fa di questa relazione sessualmente deviata un mezzo attraverso il quale si reclama la riunificazione. Questa relazione ha anche altre chiavi di lettura: è metafora di come il Nord e il Sud siano oggi ideologicamente e istituzionalmente inconciliabili e di come il Nord sia stato demonizzato in decenni di propaganda anticomunista da parte degli americani. Durante la diaspora in Corea del Sud circolavano manifesti che dipingevano i nordcoreani come diavoli rossi ed esseri bestiali, questo ha un forte significato simbolico se si pensa all’importanza dello sciamanesimo nella cultura coreana. Eloquente è anche il fatto che all’artista

¹⁰⁶ T. Park, *Eternal return of the Saline Body: Michael Joo’s Salt Transfer Cycle*, in *Melus*, vol.36, n. 4, 2011, pp. 14-18

americano-coreano sia stato negato il permesso di accedere alla DMZ, aneddoto che richiama uno dei temi portanti della videoinstallazione: il controllo e la gestione “biopolitica” dei corpi degli asiatici-americani.

Salt transfer circle è una performance melanconica, delicata e forte allo stesso tempo. Joo esprime concettualmente un trauma storico, quello dei coreani e degli asiatici-americani, un trauma che ha un peso così consistente da non poterlo quantificare ma che ha lasciato ben in mostra i suoi segni, marchiando, sfruttando, utilizzando, dislocando il corpo asiatico, così come il sale e il sangue hanno lasciato tracce sul corpo nudo dell'uomo. Quello che rimane è un senso comune di perdita.

La geografia convenzionale in quest'opera collassa, così come il corpo e i confini, attraverso la performance di un immigrato che esprime lo sradicamento, il desiderio, lo scambio, la fatica, la consumazione, ma lascia lo spazio alla possibilità di una creativa rigenerazione¹⁰⁷.

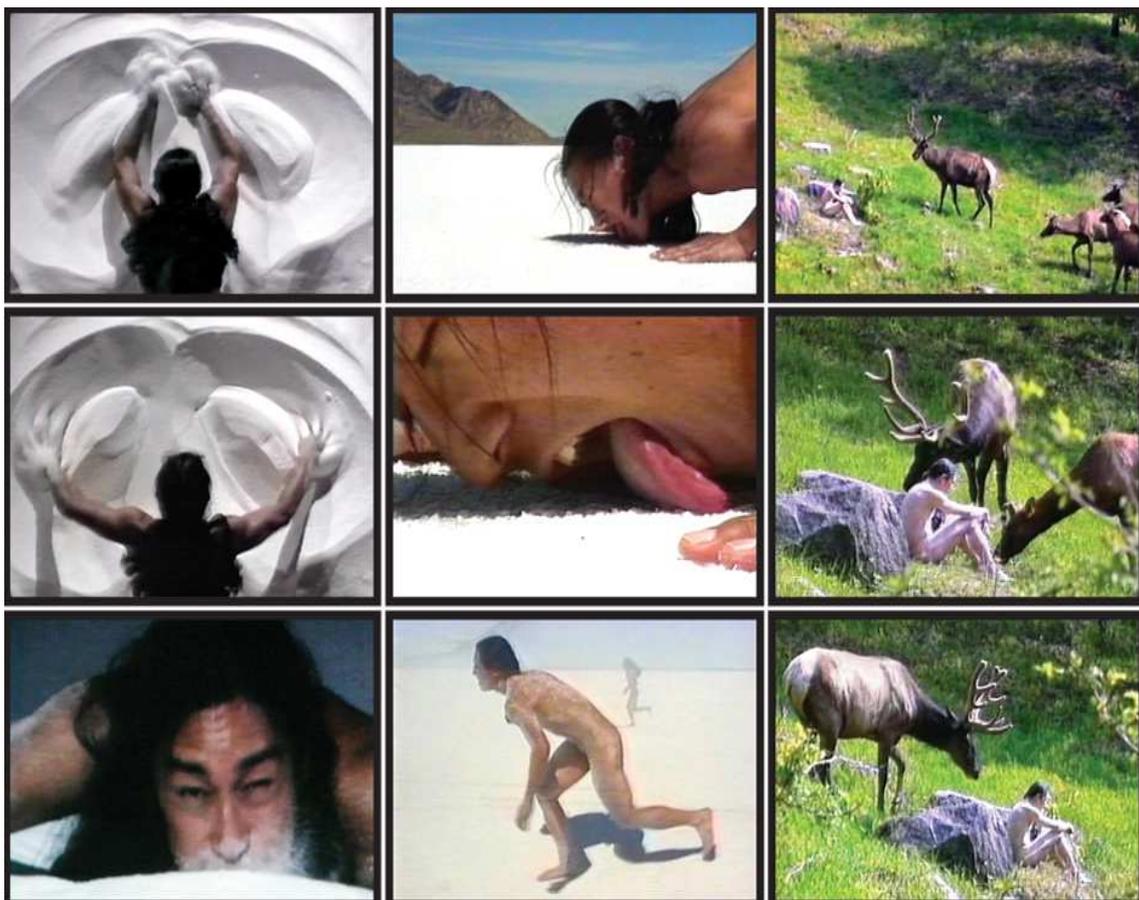


Figura 58 Michael Joo, *Salt Transfer Cycle*, 1994

¹⁰⁷ T. Park, *Eternal return of the Saline Body: Michael Joo's Salt Transfer Cycle*, op. cit., pp. 21-30.

Ik Joong Kang e Michael Joo sono due artisti della stessa generazione che hanno affrontato i medesimi problemi di integrazione, ma da due diversi punti di partenza. Diversi sono anche i linguaggi espressivi con cui affrontano temi comuni, quali il confine, la separazione e la critica della società statunitense.

Ik Joong Kang utilizza un approccio più ironico e diretto nella sua critica rispetto a quello di Michael Joo, che lungi dall'essere privo di risvolti ironici, utilizza un metodo concettuale che richiede allo spettatore un maggiore sforzo mentale, una particolare sensibilità, un coinvolgimento sensoriale. Se Ik Joong Kang prende i tasselli della sua vita e li mette in bella mostra, Michael Joo è invece meno autoreferenziale e fa della sua esperienza quella di tutti gli asiatici-americani.

L'arte contemporanea coreana è oggi eclettica e diversificata, così come lo è la questione identitaria che affronta; non esiste un unico modo di raccontarla così come non esiste un'unica identità.

2. Identità coreana di genere – Lee Bul e Kimsooja

La questione identitaria assume nuove forme quando la si associa al genere. Le donne coreane oltre a dover affrontare la difficoltà di collocarsi ed affermarsi nel mondo in quanto coreane (e/o immigrate coreane), lo devono fare anche in quanto donne all'interno della "democrazia patriarcale" nella quale sono nate e cresciute. Le relazioni tra i generi oggi continuano ad essere sbilanciate a favore della parte maschile, l'idea culturalmente insita della superiorità dell'uomo in Corea fonda i suoi basamenti nella teoria dello *yin* e dello *yang* della cosmologia cinese.

Nella sua interpretazione originaria la teoria della complementarità dello *yin* e dello *yang* offre un fondamento concettuale nell'asserzione di uguaglianza tra uomo e donna, allo stesso tempo la teoria è stata storicamente utilizzata per costruire le differenze di genere e la subordinazione della donna. Dong Zhongshu¹⁰⁸ ha avuto un ruolo cruciale in questo senso, è stato il primo a integrare la teoria dello *yin* e dello *yang* con il confucianesimo offrendone una nuova interpretazione che ha causato la

¹⁰⁸ Dong Zhongshu (179 ca, 149 ca a.c) è stato un accademico cinese della dinastia Han, ha contribuito all'affermazione della dottrina confuciana come dottrina di Stato.

perdita di molti dei significati iniziali presenti nei testi classici. Molti studiosi concordano sul fatto che Dong nel suo lavoro fa chiaramente prevalere lo *yang* sullo *yin*, quella che era armonia tra i due elementi diventa ora un'unità imposta che implica un ordine gerarchico.

Dong è stato anche il primo ad interpretare la natura umana in termini di *yin* e *yang*, identificando lo *yang* con la parola *xing* (la natura umana) e il termine *ren* (la benevolenza) e lo *yin* con la parola *qing* (l'emozione) e il concetto *tan* (l'avidità). Questa divisione ha portato ad identificare gli aspetti positivi della natura umana con lo *yang*, poi associato alla sfera maschile, e quelli negativi con lo *yin*, la sfera femminile, finendo per diventare una giustificazione del dominio dell'uomo sulla donna, le cui caratteristiche e tratti distintivi venivano denigrati¹⁰⁹.

In Corea durante la dinastia Chōson le funzioni sociali, le architetture, la divisione degli spazi e l'ideologia di stato erano così strutturalmente delineate in base al genere che anziché parlare di una costruzione sociale del genere si può parlare di una società coreana costruita sulla divisione di genere¹¹⁰.

Nella famiglia tradizionale coreana uomo e donna avevano ruoli gerarchici ben definiti. Questa gerarchia la si può tradurre nella parola coreana *nae-oe* che significa letteralmente "dentro e fuori". Il "fuori" fa parte della sfera maschile, significa che il marito rappresenta la famiglia e i suoi membri nella comunità e nello stato, si occupa delle relazioni esterne, della vita politica e religiosa. Le donne sono escluse dalla vita pubblica e politica, il loro mondo è quello del "dentro", ovvero la casa.

L'idea del capo famiglia si delinea con maggiore forza all'inizio del diciottesimo secolo nelle classi d'élite, quando gli intellettuali confuciani iniziano a consolidare il loro ruolo politico all'interno delle comunità locali. Questo tipo di struttura familiare e questa segregazione di genere persisterà fino alla fine del periodo coloniale giapponese¹¹¹.

Il periodo coloniale e postcoloniale è stato un momento traumatico e di svolta per le donne coreane. Come comunemente accade durante le colonizzazioni le donne

¹⁰⁹ R.R Wang, *Dong Zhongshu's Transformation of "Yin-Yang" Theory and Contesting of Gender Identity*, «Philosophy East and West», vol. 55, n. 2, 2005, pp. 209-210.

¹¹⁰ *Colonial modernity in Korea*, a cura di G. Shin, M. Robinson, Cambridge, Harvard University Asia Center, 1999, p.193.

¹¹¹ Korean National Commission for UNESCO, *Korean Anthropology...*, op. cit., pp. 286-288.

vengono doppiamente oppresse: dai colonizzatori e dai connazionali, che sottomettendole intendono affermare la propria virilità di fronte al nemico.

Oltre alla violenza fisica perpetuata dagli uomini, le donne coreane nei primi decenni del ventesimo secolo si ritrovano improvvisamente invitate ad assumere un ruolo nella società in nome del nazionalismo. Gli viene richiesto di diventare membri del moderno stato nazionale (la cui costruzione fallirà sotto il dominio giapponese) e di essere in qualche modo attive nella vita politica. Questo accade dopo secoli di subordinazione in cui le donne potevano definirsi solo in relazione agli uomini, a livello psicologico si ritrovano intrappolate tra la modernità e la tradizione.

Gli intellettuali coreani più illuminati iniziano già alla fine dell'Ottocento a proclamare la necessità della liberazione ed educazione della donna, ritenendola necessaria per rafforzare la Nazione. Attraverso il governo coloniale giapponese penetrarono le idee dell'Europa liberale che influenzarono efficacemente le donne, dando vita così ai primi movimenti femministi: femminismo e nazionalismo diventano in questo modo funzionali l'uno per l'altro. Molti uomini coreani opposero strenua resistenza al cambiamento sociale che il Giappone stava importando, si rendevano conto che sotto il sistema coloniale il sesso femminile, a differenza loro, stava ottenendo benefici dal cambiamento sociale.¹¹²

Dopo la nascita del movimento del 1° marzo¹¹³ sembravano essere sorti nuovi spazi di discussione riguardo la condizione femminile, nel 1920 nasce così il movimento *New Woman* che reclamava l'esplorazione della sessualità da parte delle donne e l'emancipazione dal dominio maschile. Il movimento, fortemente osteggiato dai nazionalisti, si spaccò ben presto, diviso tra i movimenti femministi cristiani e quelli socialisti e comunisti di estrema sinistra, più radicali. I movimenti femministi socialisti furono piegati dal governo coloniale attraverso la corruzione dei gruppi, alcuni però come il *Women's labor movement* raggiunse il suo picco tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta e continuò anche durante la guerra, finché il socialismo non venne definitivamente represso con l'intervento degli Stati Uniti, ciò portò a un'interruzione dello sviluppo dei movimenti femministi coreani fino agli anni Ottanta.

¹¹² *Colonial modernity in Korea*, op. cit., p. 204.

¹¹³ Il 1° marzo 1919 i coreani scesero in piazza, furono le prime proteste contro l'occupazione giapponese, a cui parteciparono anche le donne coreane.

Anche dopo la fine del periodo coloniale la Corea non si è mai veramente liberata del colonialismo, l'arrivo degli americani e l'installazione del suo apparato militare sul territorio non ha permesso un vero e proprio processo di decolonizzazione. Gli Stati Uniti supportando i governi dittatoriali che si facevano portatori di una tradizione confuciana patriarcale hanno contribuito a costruire un moderno Stato coreano androcentrico. In quest'ottica il ruolo delle donne all'interno del movimento anticoloniale, e il fenomeno delle *Comfort Women*¹¹⁴, è stato strumentalizzato e sminuito. L'apporto femminile alla liberazione è stato raccontato come un autosacrificio delle donne devote alla liberazione nazionale: madri della Nazione, asessuate, la cui fertilità è stata donata per il benessere futuro dei figli (maschi) e dei mariti. Alle donne è stata negata la loro autonomia e soggettività nell'azione rivoluzionaria anticoloniale, viste come elementi necessari per la liberazione ma relegate a figure ausiliarie non autodeterminate. Il caso delle *Comfort Women* è stato invece nascosto dalle autorità coreane nel dopoguerra. Da un lato si mirava a normalizzare i rapporti con il Giappone "chiudendo un occhio" sull'accaduto, dall'altro nell'ottica della società patriarcale, queste donne costituivano la vergogna del Paese, in quanto violentate e deflorate dal nemico. Dopo un primo insabbiamento dei fatti la loro figura è stata poi riabilitata, addirittura santificata, si è iniziato a riferirsi alle *Comfort Women* come a delle "vergini nazionali", il sentimento di vergogna è stato accantonato in nome del senso di unità nazionale. L'educazione delle donne, il loro coinvolgimento nella politica e nella resistenza era necessario per la causa superiore della liberazione coreana, ma era prima di tutto intesa come liberazione degli uomini¹¹⁵.

Nonostante il marginalizzato e ridimensionato ruolo femminile in questo contesto storico, la coscienza politica e la consapevolezza di sé raggiunta dalle donne è diretta conseguenza di questi eventi. Attraverso l'educazione le coreane hanno attivato un processo che, nonostante le botte d'arresto, è ormai irreversibile: nel 1948 ottengono il suffragio femminile, nel 2006 viene eletto il primo ministro donna, quest'anno i movimenti femministi hanno vinto la lotta per i propri diritti riproduttivi quando la

¹¹⁴ Donne coreane obbligate a prostituirsi per l'esercito giapponese.

¹¹⁵ *Dangerous Women. Gender and Korean Nationalism*, a cura di C. Choi, E. H. Kim, New York and London, Routledge, 1998, pp. 1-7.

corte costituzionale ha dichiarato incostituzionale il divieto di interruzione volontaria di gravidanza. Le donne coreane oggi non sono più solo mogli e madri, sono persone potenzialmente libere di essere quel che vogliono essere. Questo non significa tuttavia che il patriarcato sia stato sconfitto, nonostante l'articolo 10 della Costituzione che afferma l'uguaglianza dei cittadini davanti alla legge senza discriminazione di sesso, credo religioso o stato sociale, le discriminazioni esistono e sono culturalmente radicate.

Il *Global gender gap report* colloca oggi la Corea del Sud al 115° posto al mondo per quel che riguarda l'uguaglianza di genere, su una classifica di 149 paesi¹¹⁶.

La disparità di genere non esclude il mondo artistico. Le artiste che hanno rappresentato la Corea alla Biennale di Venezia hanno comunicato la loro condizione di donne e di coreane (e di donne coreane immigrate), portando un'arte e un vissuto che hanno peculiarità differenti rispetto a quelle dei colleghi uomini.

In questo paragrafo affronterò il lavoro delle artiste Lee Bul e Kimsooja, la prima ha partecipato alla Biennale di Venezia nel 1999 vincendo la menzione d'onore, la seconda dopo varie partecipazioni, ha rappresentato la Corea nel 2013.

Lee Bul nasce a Yeongju nel 1964, lavora e vive a Seoul. L'artista emerge sulla scena artistica verso la fine degli anni Ottanta con un lavoro che tocca tematiche legate all'emarginazione della donna, all'abuso e controllo del suo corpo e della sua psiche e alla critica della società patriarcale. Per fare ciò l'artista in una prima fase usa direttamente il suo corpo come mezzo per esprimere funzioni corporee ed esperienze di vita strettamente legate al sesso femminile: la gravidanza, il travaglio, il parto, l'aborto, condizioni caratterizzate da sofferenza psicologica, oltre che fisica.

Lee affronta, nel generale, la condizione femminile universale e, nel particolare, la condizione della donna asiatica il cui corpo è sminuito da falsi stereotipi e dal mito dell'orientalismo, basato su presupposti razziali e culturali.

Nel 1989 realizza la sua prima importante performance, *Abortion*, utilizzando come medium il suo corpo. L'artista si appende a testa in giù al soffitto, nuda, per quasi due ore, raccontando a parole il suo aborto ed esprimendo tutti i tipi di sofferenza che ha dovuto subire in quanto donna e coreana, essendo all'epoca l'aborto illegale in Corea.

¹¹⁶ <http://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2018.pdf> (consultato in data 12 maggio 2019).

Mentre racconta la sua vicenda distribuisce al pubblico lecca-lecca come a voler “addolcire la pillola” durante il racconto, un gesto critico e politico. Questa performance è la riproduzione dell’agonia psichica di Lee Bul, se l’aborto qui non è reale, l’esperienza di esso lo è.

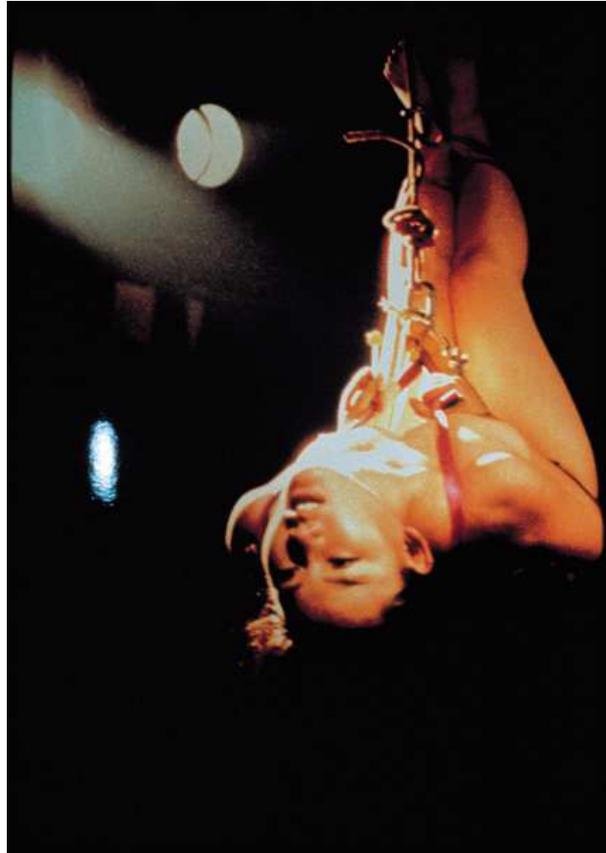


Figura 59 Lee Bul, *Abortion*, 1989

L’anno successivo realizza la performance *Sorry for Suffering – You Think I’m a Puppy on a Pic Nic?* tra le strade di Tokio in cui cammina tra la gente con addosso un morbido costume a tentacoli, dall’aspetto mostruoso, rivoltante e antiestetico, questa è l’unica azione programmata della performance. Il corpo di Lee diventa un tutt’uno con il costume, non può essere visto come distaccato dalla sua seconda pelle artificiale, quel che esprime è una condizione di mutabilità, instabilità e vulnerabilità del corpo.



Figura 60 Lee Bul, *Sorry for Suffering - You Think I'm a Puppy on a Pic Nic?*, 1990

Alla fine degli anni Novanta la sua rappresentazione del “corpo mostruoso” si evolve, inizia a realizzarlo come entità singola, scultura isolata distaccate da sé. Il fisico dell’artista smette di essere in mostra, non è più parte del corpo artificiale, anche se per chi conosce le sue performance precedenti non può che ravvisarvi un continuo ideale legame. I nuovi mostri hanno corpi esagerati, deformi, che provocano orrore, disgusto e repulsione.

I corpi mostruosi di Lee non rappresentano tutti i corpi, ma rappresentano quello femminile in quanto corpo “diverso”, sono metafora di esso. I mostri, avendo una fisicità altra rispetto a quella degli esseri umani sono considerati anormali e dunque emarginati. Il corpo della donna è storicamente considerato inferiore, nella teoria aristotelica il principio della vita deriva dallo sperma e l’apparato femminile non è altro che un ricettacolo pronto per ricevere il seme della vita. Il corpo della donna ha quindi un compito altro, è fragile, debole e mutevole, il suo fisico è in grado di trasformarsi, cambiare dimensione, è elastico (si pensi alla gravidanza). I mostri di Lee Bul incarnano

le stesse caratteristiche, la stessa anomala, negativa e temibile diversità¹¹⁷. Questo corpo non è solo differente da quello dell'uomo, ma è anche percepito come oggetto "pronto a ricevere", privo di una qual si voglia soggettività, è un'entità senza identità.

Nel 1997 continuando una riflessione legata alla fisicità e alla rappresentazione femminile, inizia la serie cyborg con le opere *Cyborg red* e *Cyborg Blue*. Nel 1998 realizza la prima cyborg woman, *Cyborg W1*, creata per la Biennale di Venezia ed esposta all'Arsenale.

I Cyborg di Lee Bul sono organismi cibernetici (di fatto la parola *cyborg* è la combinazione delle parole inglesi *cybernetics* e *organism*) dalle caratteristiche femminili molto accentuate. Queste donne Cyborg sono possenti, caratterizzate da un petto abbondante e una vita stretta come nella più comune fantasia maschile, ma sono anche "difettose", prive degli arti e della testa, sono disabili, anormali.

Lee vuole fare dei suoi cyborg una nuova icona senza tempo di femminilità che non è più quella derivata dalla storia dell'arte europea e dall'immaginario androcentrico; si ispira ad essa, ma la arricchisce di nuovi significati. Principale fonte di ispirazione sono le "machine women" dei manga e dei film d'animazione giapponese. In questa raffigurazione della donna cyborg ci sono dei canoni estetici e dei fili narrativi di base che si ripetono: bambine abbandonate, distrutte dalla sofferenza fisica e psicologica si trasformano da giovani adulte in sexy cyborg in biancheria, caratterizzate da super poteri, incredibile forza e carica erotica. La vergine bambina si trasforma in una sexy donna post-umana. La "machine-woman" nell'immaginario maschile ha significati ambivalenti: da un lato rievoca la nostalgia della purezza della donna e della macchina, entrambe inviolabili, dall'altro la carica erotica di questi corpi post-umani in abiti provocatori. È stato l'uomo ad aver sessualizzato il cyborg, in origine esso nasce come entità asessuata: «il cyborg è una creatura di un mondo post-genere: non ha niente che spartire con la bisessualità, la simbiosi pre-edipica, il lavoro non alienato o altre seduzioni di incertezza organica ottenute investendo un'unità suprema di tutti i poteri delle parti»¹¹⁸, il cyborg è pluralità, non si riconosce nel genere binario.

¹¹⁷ H. Jeon, *Woman, body, and posthumanism: Lee Bul's cyborgs and monsters*, «Asian Journal of Women's Studies», 2017, pp. 31–35.

¹¹⁸ D.J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 1995, p. 41.

Lee prende questa immagine prodotta dalla cultura di massa postmoderna e la rende storpia, difettosa, imponendosi sulla fantasia maschile, trasgredendo i confini tra umano e macchina e usando l'ironia per criticare l'imposizione di un corpo femminile stereotipato¹¹⁹.

Lee Bul nella sua estetica cibernetica si ispira al *Manifesto Cyborg* di Donna J. Haraway¹²⁰, afferma l'autrice: "le immagini cyborg possono indicarci una via di uscita dal labirinto di dualismi attraverso i quali abbiamo spiegato a noi stessi i nostri corpi e i nostri strumenti. Questo è il sogno non di un linguaggio comune, ma di una potente eteroglossia infedele"¹²¹. Lee Bul traduce il manifesto in una potente immagine che mira ad abbattere ogni genere di barriera e di barriera di genere, distruggendo le dicotomie del naturale/artificiale, umano/macchina, uomo/donna.



Figura 61 Lee Bul, *Cyborg W1-W4*, 1998

¹¹⁹ H. Jeon, *Woman, body, and posthumanism: Lee Bul's cyborgs and monsters*, op. cit., pp. 38-42.

¹²⁰ Donna J. Haraway è nata a Denver negli Stati Uniti nel 1944, è la capo scuola della teoria Cyborg, una branca del pensiero femminista che indaga il rapporto tra identità di genere e scienza.

¹²¹ D.J. Haraway, *Manifesto Cyborg – Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, op. cit., p. 84.

Kimsooja: «A One-Word Name Is an Anarchist's Name»¹²²¹²³. L'artista con questa potente affermazione si autodefinisce: Kimsooja è Kimsooja. In questo nome d'arte non c'è uno spazio o un trattino a separare il nome dal cognome, questo è un volontario gesto di rifiuto di ogni identità di genere, stato coniugale, religione, identità sociopolitica o culturale da parte dell'artista. L'impiego di un'unica parola non permette alcun suggerimento riguardo queste informazioni personali, i nomi spesso non fanno che alzare le barriere e delineare i confini: il fatto di assumere il cognome del marito da sposata (come negli Stati Uniti) implica una forte pressione sociale sulle donne, si diventa idealmente proprietà del marito e della sua famiglia. Il cognome spesso è anche un forte indicatore di provenienza subito riconoscibile. In questa breve e potente dichiarazione in qualche modo è già racchiuso l'intento della sua arte.

Kimsooja nasce a Daegu nel 1957, oggi vive e lavora tra New York e Seoul, nel 1992 riceve una borsa di studio per gli Stati Uniti, dove si trasferirà.

I *bottari* sono il suo mezzo artistico privilegiato, si tratta di un'oggetto del quotidiano di ogni famiglia coreana, creati unicamente dalle donne, che hanno imparato a farlo dalle loro madri, quando si sposano e devono lasciare la loro casa arrotolano i loro averi in questi tessuti cuciti tra loro e ne fanno un fagotto: il *bottari*. Le coperte che lo compongono vengono anche donate alle coppie appena sposate, su cui si ricamano messaggi di felicitazioni, augurando agli sposi amore, fortuna, felicità e figli maschi. Kimsooja inizia ad adoperarli sin prima di lasciare la Corea, da quando un giorno del 1983 cucendo con sua madre ha l'idea di utilizzarli come oggetti d'arte. Ho accennato ai *bottari* quando ho descritto l'edizione del padiglione del 2013 alla Biennale, di cui Kimsooja fu unica protagonista, dal titolo: *To Breathe: Bottari*, un titolo in continuità con il lavoro di una vita. Come ho detto in precedenza, nel 2013 a Venezia i *bottari* non furono presenti fisicamente e concretamente, ma gli spazi dell'architettura divennero una loro reminiscenza, dei *bottari* concettuali. Prima di allora questi oggetti sono stati utilizzati come sculture singole, nelle installazioni e nelle performance dell'artista.

La coperta che l'artista stava cucendo nel 1983 era quella fatta dalla sua defunta nonna, il suo oggetto artistico prediletto ha dunque un legame profondo con la sua

¹²² "trad: un nome composto da una sola parola è un nome di un anarchico".

¹²³ <<http://www.kimsooja.com/action1.html>> (consultato in data 17 maggio 2019).

infanzia e storia familiare. I tessuti delle coperte che creano i *bottari* diventano da quel momento la tela dell'artista, espressione dei sentimenti paradossali e contrastanti che l'assenza e il tempo scaturiscono.

L'utilizzo di oggetti quali i *bottari*, gli aghi da cucito, le coperte, nell'arte di Kimsooja richiamano l'universo femminile, oggetti tradizionalmente utilizzati e fatti dalle donne: Kimsooja li usa nella sua arte non solo al fine di rievocare il suo passato e la sua cultura, ma anche come rivendicazione del diritto delle donne di liberarsi dall'oppressione del patriarcato.

Avendo i *bottari* un significato così specifico per i coreani, ma soprattutto così quotidiano, spesso la comprensione di questo oggetto come oggetto d'arte risulta per loro più difficile, rispetto a quella che ne ha, a detta dell'artista, il pubblico internazionale. L'artista sostiene che quello che i coreani riconoscono nell'opera è un oggetto a loro comune, nulla di più, non vi prestano attenzione, tanto gli è familiare. Il suo intento è quello di prendere questo oggetto comune e decontestualizzarlo per far riflettere il pubblico sul proprio quotidiano, per capirne il significato, o ridefinirlo, questo è un processo di decontestualizzazione a cui il pubblico occidentale è sicuramente più abituato, riesce così a vedere il *bottari* in maniera oggettiva, riconoscendolo subito come oggetto d'arte, come scultura o pittura. Utilizzando le coperte dei novelli sposi l'artista impacchetta tutti i significati che questo oggetto porta con sé, nel *bottari* c'è la vita tutta: l'amore, il dolore, il piacere, l'agonia, la morte. Ma l'*audience* coreano non vede altro che una sposa che lascia la sua casa paterna, non c'è differenza tra la vita e l'arte e non riconoscono la bellezza e l'arte nella loro vita¹²⁴.

Anche l'artista stessa è soggetta a questo scarto tra la percezione del pubblico internazionale e quello nazionale. Quando contestualizza i suoi *bottari* in Corea ai suoi occhi essi prendono maggiore consistenza, sono più realistici e li guarda in maniera critica, vi incarna in conflitto di genere esistente in questa società, la posizione e il ruolo della donna. In Corea il *bottari* diventa per Kimsooja più un oggetto sociale legato al contesto culturale che una scultura formale, dimensione che assume invece a New York. In Corea è un contenitore di storia, cultura, frustrazione, in America è un

¹²⁴ E.E Koh, *Korean Border-Crossing Artists in the New York Artworld...*, op. cit., pp. 126-129.

oggetto formale collocato nello spazio e nel tempo (una sorta di *ready-made*), in base a dove lo si collochi assume per l'artista molteplici e profondi significati¹²⁵.

È peculiare che Kimsooja reputi l'idea del suo lavoro legato ai *bottari* maggiormente comprensibile da parte della platea del mondo occidentale, piuttosto che dai connazionali. È molto più comune che si affermi l'esatto contrario e che si reputi il mondo occidentale assolutamente impreparato e privo di mezzi per comprendere un'arte *altra*. Forse le ragioni risiedono nel rapporto contrastante e ambivalente che l'artista vive con la Corea e con il suo sentirsi più cosmopolita, che coreana.

Kimsooja nel corso della sua carriera ha lavorato soprattutto con gli oggetti e le attività (non solo il cucito, ma anche il cucinare, pulire la casa, stirare ecc...) associati al ruolo della donna nella società, ma afferma di non essersi mai considerata una femminista:

«The only thing I can agree to is that “feminist” is part of “humanist”. So I don't even participate in feminist shows – because that really simplifies and limits my ideas. I refuse to be in a specific *ism*. But my practice can be perceived in different *isms*- like conceptualism, globalism, feminism, minimalism»¹²⁶¹²⁷.

La definizione viene rifiutata in quanto la sua singolarità e rigidità esclude tutte le altre. L'artista punta a raggiungere la totalità, la complessità e la contraddittorietà che caratterizza la vita, attraverso l'arte. Per farlo non può definirsi attraverso singoli *ismi* ma li deve comprendere tutti, passare attraverso di essi dal momento che nella vita essi si intersecano e fondono.

¹²⁵ *Kimsooja to breathe: Bottari, The Korean Pavilion...*, op. cit., p. 136.

¹²⁶ “trad: l'unica cosa su cui posso concordare è che “femminista” è parte di “umanista”. Quindi non ho nemmeno partecipato a show femministi – perché ciò limita e semplifica le mie idee. Mi rifiuto di far parte di uno specifico *isma*. Ma il mio lavoro può essere percepito in differenti *ismi* – il concettualismo, il globalismo, il femminismo, il minimalismo”.

¹²⁷ *Kimsooja to breathe: Bottari, The Korean Pavilion...*, op. cit., p. 137.



Figura 62 Kimsooja, *Bottari*, 2005

Altro medium che Kimsooja utilizza è il suo corpo. Nella performance *A Needle Woman* il suo stare, il suo esserci, il suo essere lei (essere donna, essere asiatica) è fondamento del pezzo.

A Needle Woman è una videoinstallazione ad otto schermi realizzata tra il 1999 e il 2001, nel 2005 è stata portata in mostra anche alla Biennale di Venezia nella sede dell'Arsenale. L'opera è girata in otto città diverse: Tokyo (Giappone), Shanghai (Cina), New York (USA), Nuova Delhi (India), Città del Messico (Messico), Londra (Regno Unito), Il Cairo (Egitto) e Lagos (Nigeria). Ogni video dura 6 minuti e 33 secondi e prosegue in loop, in totale silenzio. Al centro di ogni video c'è l'artista di spalle, sempre con gli stessi abiti austeri e i lunghi capelli neri legati in una coda, è ferma immobile in mezzo ad una strada affollata in posti diversi del mondo, le persone gravitano intorno a lei, alcuni hanno o cercano un contatto con lei, la maggior parte di loro invece la ignora.

Tokyo: dalle caratteristiche fisiche delle persone ci rendiamo conto di essere in estremo oriente in una città moderna. In questa strada modaiola dell'affollata capitale giapponese le persone sono così tante che spesso sovrastano la visione della *Needle Woman*, la maggior parte di loro è disinteressata, la sua presenza non li scompone, sembrano non notarla o non volerla notare, la schivano e la superano senza guardarla. In pochi hanno una reazione emotiva davanti a questa presenza, una ragazza una volta superata l'artista sorride verso la telecamera che la immortala.¹²⁸

Shanghai: siamo in un'altra grande città asiatica, dai segnali dei negozi possiamo dedurre di essere la Cina. Le persone hanno la pelle più scura ed abiti più modesti, così come lo è la via, all'opposto di un ricco distretto commerciale o una strada del fashion. Vi sono persone in bici, a piedi, che trasportano pacchi e secchi, la strada è meno affollata di quella di Tokyo ma il luogo meno ordinato e più caotico. La reazione all'incontro con la donna è di maggiore curiosità, non interagiscono con lei ma si voltano a guardarla, non gli è indifferente¹²⁹.



Figura 63 Kimsooja, *A Needle Woman* (Shanghai), 1999-2001

¹²⁸ <<https://vimeo.com/143384871>> (consultato in data 18 maggio 2019).

¹²⁹ <<https://vimeo.com/143384870>> (consultato in data 18 maggio 2019).

New York: dagli abiti delle persone, dall'ambiente ma anche dal multiculturalismo che contraddistingue la folla, capiamo subito di essere in una metropoli occidentale, probabilmente negli Stati Uniti. È una giornata luminosa, le persone indossano occhiali da sole e chiacchierano tra loro. Le reazioni nei confronti della presenza immobile non sono di totale indifferenza, più che noncuranti le persone sembrano a proprio agio davanti a questa presenza. La curiosità è meno palese, sicuramente i tratti della donna e il suo atteggiamento non creano stupore, alcuni la guardano, altri passano oltre¹³⁰.

Città del Messico: ci troviamo in un coloratissimo e affollato mercato, le persone hanno la pelle scura, dai loro tratti supponiamo di essere in Sud America. Le reazioni della gente sono differenti, chi esprime curiosità, chi imbarazzo, chi manifesta ilarità, ma la maggior parte di loro è indifferente nei confronti di questa persona¹³¹.

Nuova Delhi: un'altra strada affollata, siamo in India e c'è una grande vitalità nel bazar, gente a piedi, in bici, in motorino e sui tipici risciò. Identifichiamo subito il luogo come Paese povero, al pubblico occidentale sembra di essere tornato indietro nel tempo. La presenza della donna non provoca indifferenza ma curiosità, probabilmente per i suoi tratti somatici che la rendono diversa ed esotica agli occhi della popolazione, una sorta di attrazione per la comunità al centro del mercato, sembrano domandarsi se la donna sia pazza. La strada è popolata principalmente da uomini¹³².

Londra: siamo in un'altra città occidentale, dalle scritte in inglese e i bus rossi sullo sfondo possiamo intuire di essere in Inghilterra, così come dagli abiti della gente e dalla loro varietà di stili e tratti fisiognomici. Ma, rispetto a New York, c'è una netta maggioranza bianca caucasica, anche qui l'azione della donna sembra più rientrare nella norma, come se i passanti fossero abituati a questo genere di atteggiamenti/performance, qualcuno mentre cammina si volta a guardarla, nessuno la tocca, nessuno interagisce¹³³.

Il Cairo: a primo impatto ci sembra di essere in una città del Medio Oriente. Alcune donne indossano il velo, altre no, hanno tutti simili tratti somatici, vi è poca varietà etnica, ogni tanto solo qualche turista occidentale appare. Ritroviamo ancora una volta un misto di interesse e noncuranza per la figura in piedi, addirittura due uomini si

¹³⁰ <<https://vimeo.com/143384866>> (consultato in data 18 maggio 2019).

¹³¹ <<https://vimeo.com/143384865>> (consultato in data 18 maggio 2019).

¹³² <<https://vimeo.com/143384864>> (consultato in data 18 maggio 2019).

¹³³ <<https://vimeo.com/143384869>> (consultato in data 18 maggio 2019).

salutano e baciano davanti a lei senza degnarla di uno sguardo, una ragazza invece la guarda e sorride¹³⁴.



Figura 64 Kimsooja, *A Needle Woman* (Il Cairo), 1999-2001

Lagos: riconosciamo subito di essere in Africa. Qui una folla di persone, soprattutto bambini, si ferma davanti alla donna come davanti ad uno schermo. Parlano tra loro, ridono, attendono che accada qualcosa, sono estremamente incuriositi e affascinati, si comportano come si comporta un pubblico e cercano felicemente e senza paura di interagire con lei, nonostante provino un comprensibile sconcerto.¹³⁵

In *A Needle Woman* Kimsooja cuce un colorato arazzo dai molti significati. Rappresenta come le persone si comportano in relazione allo straniero e alle differenze nelle diverse parti del mondo, come reagiscono al suo lavoro, esaminando i confini che intercorrono tra l'arte e la vita. Mostra come viene utilizzato lo spazio sociale e come i popoli si muovono al suo interno, parla della relazione tra l'individuo e la massa, tra l'Oriente e l'Occidente.

Il titolo *A Needle Woman* (*needle* significa *ago*) richiama ancora la sfera femminile e l'azione del cucire analizzata nei *bottari*. Dopo aver dedicato anni a questa attività,

¹³⁴ <<https://vimeo.com/143384862>> (consultato in data 18 maggio 2019).

¹³⁵ <<https://vimeo.com/143384861>> (consultato in data 18 maggio 2019).

utilizzandola come mezzo artistico e non, Kimsooja inizia a vedere sé stessa come «a needle weaving a fabric of nature»¹³⁶¹³⁷. Lei è l'ago puntato nelle strade del mondo, punto di connessione tra il passato e il presente, tra il suo tempo e la tradizione dei suoi avi. Ora è lei ad essere il medium della sua opera, che dalla tradizione locale si apre a nuove esperienze e ad altre culture all'interno della società internazionale; la sua funzione in quanto *needle* è quella di cucire tra loro popoli e culture provenienti da luoghi e tempi differenti, è una cucitura complessa intricata ed invisibile, è un cucire *l'io* con gli *altri*. Cucire insieme per superare i confini.

L'opera ha un significato politico, culturale e sociale, proviene da un contesto locale per aprirsi all'universale. Le tradizioni e il patrimonio culturale di Kimsooja sono nel suo lavoro in meraviglioso equilibrio con il mondo globale, questo equilibrio è ciò che fa arrivare la sua arte dappertutto.

Non va tralasciato l'aspetto umano ed emozionale di questa performance, l'umanità è in ogni gesto e volto. Da questo lavoro emerge l'isolamento dell'individuo che esiste anche quando si è circondati da un'innumerabile folla, Kimsooja ci insegna così l'importanza dell'empatia¹³⁸.

¹³⁶ "trad: un ago che intreccia il tessuto della natura".

¹³⁷ *Kimsooja to breathe: Bottari, The Korean Pavilion...*, op. cit., p. 148.

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 147- 150.



Figura 65 Kimsooja, *A Needle Woman*, 1999-2001

Lee Bul e Kimsooja sono artiste, sono coreane e sono di sesso femminile, entrambe hanno usato il proprio corpo come mezzo artistico e hanno fatto del loro essere donne una condizione universale che si interseca con gli altri aspetti del loro essere, con il mondo e con la vita. Sono ben consapevoli del valore che ha la donna e delle difficoltà che deve affrontare in Corea, ognuna pone dunque la propria esperienza personale come punto di partenza utilizzando simboli e metafore diverse, ma senza farne un discorso riduttivo relativo alla donna in Corea. Se il punto di partenza è il corpo femminile, gli oggetti o le pratiche femminili, il punto di arrivo è il superamento di ogni limite e dicotomia. Lee Bul e Kimsooja ricercano loro stesse in una Corea e in un mondo a loro ostile.

3. Identità come personalità: dal popolo all'individuo – Yun Hyong-keun e Do-ho Suh

Nella storia coreana del ventesimo secolo la crescita del nazionalismo è stato uno dei fenomeni che hanno avuto maggiori ripercussioni sulla popolazione, sia in termini

benefici che negativi. Per un popolo che condivide la stessa lingua e cultura, ma non ha uno stato nazionale che può chiamare proprio – oppure lo aveva ma è stato occupato con la forza e adesso è costretto a vivere come una minoranza, sottomessa da un altro gruppo etnico all'interno di quelli che erano i propri confini- la crescita del nazionalismo, nella prospettiva dell'indipendenza, viene accolta positivamente dopo lunghi periodi di oppressione. D'altra parte, il sentimento nazionalista dopo un primo momento di entusiasmo, può portare a conseguenze devastanti, sfociando nell'imperialismo e nell'aggressione delle popolazioni confinanti e delle minoranze etniche e diffondendo intolleranza, desiderio di dominazione e repressione. Due esempi storici ben noti di questa *escalation* sono l'olocausto per mano dei nazisti in Europa e l'espansione imperialista del Giappone nel sud-est asiatico, in entrambi i contesti l'onda nazionalista proveniva da un periodo di debolezza dello stesso sentimento nei suddetti Paesi.

In Corea il nazionalismo emerge con nuovo vigore alla fine del diciannovesimo secolo, dopo un periodo di affievolimento durante la dinastia Chosŏn. Le invasioni straniere e le umiliazioni subite durante l'occupazione giapponese non hanno fatto che consolidare questo senso di unione; il periodo coloniale ha avuto un duplice effetto sul popolo: prima il diffondersi di un senso di angoscia e disperazione derivante dallo sfruttamento delle risorse del Paese e dal tentativo di annientamento della cultura, identità e storia, poi, nella seconda fase del periodo coloniale, ha generato movimenti di opposizione, giunti al picco dopo la liberazione nel 1945¹³⁹.

Minjok e *Minjung* sono due parole coreane che significano rispettivamente *nazione* e *popolo*, sono concetti alla base del movimento nazionalista che sono stati declinati e strumentalizzati da più parti nella seconda metà del XX secolo; slogan come "liberazione nazionale", "gloria della Nazione", "unione e indipendenza della Nazione" sono stati ripetuti sia nei discorsi del presidente Park Chung Hee tra gli anni Sessanta e Settanta, che in quelli dei movimenti studenteschi per le riforme democratiche degli anni Ottanta. Park li ha utilizzati per legittimare le sue politiche autoritarie e repressive, il movimento *Minjung* per opporsi a quelle stesse politiche.

¹³⁹ *Nationalism and the Construction of Korean Identity*, a cura di H. Il Pai, T. R. Tangherlini, Berkeley, University of California, 1998, pp. 214-215.

Il *Minjung* nasce come movimento popolare nel 1970 in opposizione al sistema *yusin*¹⁴⁰, nei primi anni Ottanta la sua retorica si fa sempre più nazionalista e si uniscono al gruppo studenti e intellettuali. Il movimento si contraddistingue per il suo orientamento antiamericano -arrivato al picco dopo i fatti di Gwangju-, per l'opposizione alla classe politica, fautrice di una retorica anticomunista in nome di una fantomatica sicurezza nazionale da difendere a spese della democrazia, e per la ricerca di una rinnovata identità nazionale rispetto a quella promossa dallo Stato.

Bisogna tenere presente che tra l'ideologia di governo e il movimento vi erano però punti di convergenza: entrambi sostenevano l'unione della Nazione e ne glorificavano la storia ultra-millenaria, rimarcando l'omogeneità razziale del Paese e dunque concordando sulla definizione etnica di Nazione, ma non su quella politica. Se è vero che entrambi ponevano l'accento sull'unificazione, il movimento la reclamava tanto quanto reclamava la liberazione e la democratizzazione, mentre l'ideologia di Stato la invocava in nome della modernizzazione della madrepatria e della difesa dalla Corea del Nord.

Il *Minjung*, ossia il *popolo*, a cui il movimento si riferisce in realtà non comprende tutti, ma va contestualizzato dal punto di vista politico, economico e nazionale. In un'ottica politica comprende chi è rimasto ai margini della società ed è stato alienato dal processo politico, da quello economico si fa riferimento ai lavoratori, ai contadini, alle classi sociali più basse e povere, a livello nazionale abbraccia quei settori della società colpiti dalla divisione della penisola e dalla dipendenza e subordinazione della Corea del Sud dagli Stati Uniti d'America. I protagonisti del movimento hanno dibattuto su chi dovesse essere compreso o escluso nella definizione di popolo senza arrivare mai a un parere unanime; quello su cui il movimento concorda è che il popolo come concetto analitico è quel che meglio rappresenta la Nazione coreana e la sua identità, è il soggetto della sua storia e della lotta nazionale di cui si deve esaltare gli sforzi compiuti per la liberazione dal dominio straniero. Il loro discorso è contro chiunque dietro la maschera dell'anticomunismo e della modernizzazione lo colpisce e opprime

¹⁴⁰ Nel novembre del 1972 viene approvata con un referendum costituzionale la nuova costituzione *Yusin*. In ottobre il presidente Park Chung-hee aveva sciolto l'assemblea nazionale, sospeso la costituzione in vigore e introdotto la legge marziale. La nuova costituzione puntava ad accentrare il potere nelle sue mani eliminando ogni limite di rielezione.

attraverso il processo politico ed economico, colpire il popolo significa colpire la Nazione, in quest'ottica i due termini sono sinonimi.

Il movimento *Minjung* nella sua retorica ignora le diversità finendo per promuovere una pseudo democrazia fondata sull'identità ed escludendo il riconoscimento e il rispetto delle differenze, quali quelle di genere e regionali. La nazione diventa una categoria identitaria più importante delle singole identità che la compongono. Contestando unicamente l'aspetto politico del concetto di Nazione promosso dal governo, ed accettandone la nozione etnica, si è andata a creare in Corea una cultura contemporanea in cui ci si aspetta che gli individui si comportino ed agiscano in egual modo in quanto membri della stessa etnia e Nazione, bollando i comportamenti diversi come "contro la Nazione" (un esempio semplice è quello della nuova generazione che va contro i dogmi familiari)¹⁴¹.

Queste dinamiche hanno intensificato un senso di appartenenza e di unione che è tutt'oggi largamente diffuso, ma agendo a discapito della singolarità e dell'individualità delle persone. Attraverso le politiche culturali, come si è visto, si chiedeva di ritrovare la "coreanità" che era stata negata al popolo per creare una identità nazionale *ad hoc*, non solo l'arte di propaganda ha agito in questo senso, ma anche la *Minjung art*. In questo contesto quale spazio avevano le singole identità?

Chiedendo al mondo artistico di reintegrare nelle pratiche quegli elementi tradizionali che erano stati epurati gli venivano sottratti anche elementi indispensabili per lo sviluppo della cultura: la libertà di sperimentare, il rifiuto delle norme e delle convenzioni, la possibilità di creare qualcosa di nuovo. Il ripristino della tradizione è stato simbolicamente importante per la Corea, ma non era possibile limitarsi a questo: un ripristino che nega la libertà di espressione dei soggetti e di ibridazione del lavoro tarpa le ali allo sviluppo artistico, culturale e identitario. All'arte e alla cultura dovrebbe essere permesso di aprirsi a forme e influenze nuove, conformarle a ciò che le figure di potere ritengono essere i modelli coreani non può che nuocere alle stesse¹⁴².

Per la generazione di artisti nata alla fine degli anni Sessanta l'indirizzo artistico è stato opposto, ovvero all'insegna della sperimentazione, e soprattutto della diversità. Si è passati dal bisogno e dalla richiesta di esprimere la collettività alla necessità di

¹⁴¹ *Nationalism and the Construction of Korean Identity*, op. cit., pp. 156-165.

¹⁴² *Ibidem*, pp. 227-228.

rappresentare il proprio *io*, che è necessariamente diverso dal *tu*, passando dal popolo all'individuo. Questo passaggio è stato estremamente veloce, ha seguito la rapida modernizzazione, crescita e apertura del Paese arrivando fino ad essere percepito come un problema nuovo e opposto: l'individualità artistica è stata considerata come un ostacolo all'affermazione dell'arte contemporanea coreana sulla scena internazionale, proprio per l'eccessiva varietà e distinzione. Trascurando adesso la collettività, appariva difficile per il pubblico esterno mettere a fuoco, categorizzare e definire un'arte che fosse specificamente della Corea. La più giovane generazione, tornata dal periodo di studio all'estero, si sentiva costretta dai limiti istituzionali e dalle ferree regole imposte in patria dai musei, dalle gallerie e dalle scuole d'arte. È una generazione che cerca le risposte attraverso la comunicazione con diversi media, piuttosto che seguendo le linee guida disegnate da quella precedente¹⁴³.

Il padiglione coreano alla Biennale di Venezia può essere inteso come testimonianza di questo passaggio dal popolo all'individuo, esso nasce proprio quando questo processo era all'apice. Al suo interno abbiamo assistito a un emergere di diverse visioni che hanno esposto un lavoro singolare, ma mai unicamente introspettivo o autoreferenziale.

Nelle primissime mostre al padiglione, quelle del 1995 e del 1999, i commissari puntavano alla rappresentazione di un'estetica coreana contemporanea legata alla storia e alle tradizioni, tuttavia già da queste edizioni emerge una commistione di elementi tradizionali e nuovi media. Le personalità dei singoli artisti non vengono repressi ma la selezione di essi ricade su quelli che riescono a tradurre l'animo più puro e antico dell'arte coreana di fronte alla platea mondiale. Queste edizioni a primo impatto trasmettono ancora quella sensazione di esotico e orientaleggiante che gli occidentali associano all'estremo Oriente, siamo qui sulla soglia di un cambiamento radicale, se gli artisti coreani vengono selezionati in base a quanto sanno esprimere la "coreanità", ben presto gli verrà chiesto di essere *loro* in quanto tali, e nel loro c'è anche la componente coreana, che non è fattore totalizzante ma solo una parte del loro essere.

¹⁴³ S. Ciclitera, *Korean eye: contemporary Korean art*, op. cit., p. 28.

Yun Hyong-keun, nato nel 1928 a Cheongju, è tra i primi artisti ad esporre nel padiglione nel 1995 portando il suo lavoro personale, quello di una generazione e di un movimento artistico: la *Monochrome art*. Yun è oggi considerato uno dei grandi maestri coreani del dopoguerra, la cui poetica è emersa da quegli eventi e quei dibattiti sulla ricerca di un'identità collettiva nella Corea postbellica, lo stesso dibattito che aveva dato vita alla nascita del movimento *Minjung*.

Yun è forse l'animo più antico che il padiglione coreano ha ospitato, ultima testimonianza di una generazione dimezzata e traumatizzata dagli eventi più cruenti del secolo scorso, portatore del clima artistico del dopoguerra, prima che tante voci diverse, nuove ed originali lo popolassero. Yun è un pittore delicato interprete di un sublime che emerge da uno specifico contesto coreano, il suo scardinare la rappresentazione, lo stile e i materiali tradizionali proviene da una solida consapevolezza: le vecchie maniere non sono più in grado di parlare al presente. Egli cerca attraverso la non-figurazione, ad immagini non definite e al vuoto pittorico di attirare l'attenzione sulla crisi sociale e ontologica derivata dalla catastrofe della guerra civile e della sommersione della società tradizionale causato dallo tsunami della modernizzazione.

Il rapporto con la tradizione è ambivalente: da un lato la ritiene superata e non più utile al contesto attuale, ma vi attinge costantemente mescolandola con nuovi stimoli. La sua pittura ha una stretta corrispondenza compositiva con la pittura tradizionale di paesaggio, l'*East Asian literati painting* e nello specifico con gli elementi dello *shanshui painting* che l'artista riduce a livello minimale, ma la tecnica utilizzata è l'olio su tela. Oggigiorno i media sono transculturali e gli artisti li scelgono liberamente in base alle proprie esigenze, ma negli anni formativi di Yun un mezzo aveva una specifica connotazione geo-culturale: "olio su tela" significava "arte occidentale". La scelta del mezzo in arte è importante, il significato di un'opera è inseparabile dai materiali con cui è realizzato, per interpretarla bisogna tener conto delle sue proprietà formali. In questo senso l'uso dell'olio non è casuale o indifferente, Yun considerava il dialogo con l'arte e i *medium* occidentali una parte necessaria per diventare un artista coreano moderno, allo stesso tempo questo non significa mera imitazione ma volontà di tradurre questo linguaggio in un idioma coreano. Succede così che la tecnica viene reinventata: mentre la specificità della pittura ad olio sta nella sua viscosità e capacità

di sostenere smalti e impasti, Yun lo tratta come un mezzo fluido, costringendolo a esibirsi come se fosse un *medium* a base d'acqua, mescolandolo con la trementina. L'artista nel suo rapporto ambivalente con l'arte tradizionale ha continuato a fare pittura coreana, ibridandola con metodi e tecniche non disponibili nella stessa tradizione, ma finendo in questo modo per recuperarla, così come era richiesto dal clima artistico dell'epoca¹⁴⁴.



Figura 66 retrospettiva di Yun Hyong-keun a Palazzo Fortuny, Venezia (2019)

Nel padiglione del 2001 l'artista Do-Ho Suh affronta direttamente e apertamente la questione della massa e dell'individuo, tematiche che sono ricorrenti nel suo lavoro insieme a quelle relative alla società coreana e all'identità militare e collettiva. Suh nasce quattro generazioni dopo Yun Hyong-keun, nel 1962, i loro vissuti sono molto diversi così come il loro linguaggio espressivo, analizzandoli in sequenza possiamo vedere un'evoluzione delle modalità con cui l'identità e lo spirito coreano, e il suo rapporto con il mondo, vengono rappresentati.

Do ho-suh, è giusto ricordarlo, è nato in Corea ma si trasferisce negli Stati Uniti nel 1991, dove tutt'ora vive. La questione dell'identità transnazionale, dello sradicamento

¹⁴⁴ S. Morley, *The Paintings of Yun Hyong-Keun as 'Emergent Blended Structures'*, <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09528822.2016.1192419?scroll=top&needAccess=true>> (2016).

e adattamento in una cultura nuova riguarda anche lui. Tuttavia, ho deciso qui di mettere in risalto il discorso che Suh affronta riguardo alla massa e all'individuo, che non è secondario al discorso transnazionale, e nemmeno slegato da esso. Ho optato per evidenziare questo aspetto in quanto, a mio avviso, il suo linguaggio in questa prospettiva presa in analisi, è il più forte, immediato, e dirompente. Il lavoro di Suh alla Biennale del 2001 può segnare in qualche modo un punto di svolta: si riporta al centro l'idea del singolo e si denuncia la pericolosità di una collettività forzata a condividere un'identità imposta.

Analizzando il lavoro dell'artista notiamo una coerenza tematica che perdura per tutta la sua carriera, un'affezione-ossessione nei confronti della massa e del militarismo, ed è impossibile non vedere un legame solido tra le opere veneziane e non.

Nel 1996 realizza l'opera *High School Uni-Form*, costituita da trecento uniformi scolastiche cucite saldamente tra loro all'altezza delle spalle. Sono uniformi nere, con il colletto bianco e cinque bottoni d'oro che gli studenti maschi delle scuole medie, superiori e delle prestigiose università erano costretti ad indossare dalla fine del diciannovesimo secolo, anche l'artista la indossò durante la sua carriera scolastica. L'uniforme, per definizione, mira a uniformare le persone, rendere gli individui indistinguibili con un rigore mutuato dall'ambiente militare, dove l'uniforme nasce. Punta ad annullare le differenze, le personalità e l'originalità. All'epoca in cui l'artista frequentava la scuola la disciplina di tipo militare si trovava anche all'interno dei complessi scolastici e, a detta di Suh, permeava l'intera società coreana:

«Every male has to go [to military service in Korea]. It's a good initiation to the real world because the whole Korean society, the whole system is actually based on this militaristic, very hierarchical structure...after several weeks of boot camp...The whole program was basically pushing your psychological and physical limits to extremes, so actually you can kill someone...It's a process of dehumanization. And you got a lot of punishment.»¹⁴⁵¹⁴⁶

¹⁴⁵ "trad: ogni maschio deve andare (al servizio militare in Corea). È una buona iniziazione al mondo reale perché l'intera società coreana, l'intero sistema è in realtà fondato su questa struttura militarista e gerarchica... dopo diverse settimane di addestramento... l'intero programma era sostanzialmente sul portare i tuoi limiti psicologici all'estremo, in questo modo puoi davvero uccidere qualcuno... è un processo di disumanizzazione. E subisci un sacco di maltrattamenti".

¹⁴⁶ E.E Koh, *Korean Border-Crossing Artists in the New York Artworld...*, op. cit., p. 93.

Questa testimonianza deriva da una conoscenza diretta del mondo militare, avendo Suh prestato due anni di servizio obbligatorio.

In questa installazione è come se le tante divise ne creassero una sola, non si possono staccare, possono muoversi solo insieme come un'unica entità. C'è un senso di oppressione e di minaccia in quest'opera: un corpo nero uniformato, composto da parti singole ma costretto ad essere unito, è immobile ma se dovesse muoversi potrebbe inondarti. Nessun corpo è all'interno delle uniformi, ma riusciamo lo stesso a percepirne la consistenza e l'energia. Viene da domandarsi il perché questi individui incorporei non si ribellano, per quale ragione non rifiutano l'omologazione, scaturisce una naturale valutazione di passività dell'individuo¹⁴⁷.



Figura 67 Do-ho Suh, *High School Uni-Form*, 1996

È del 2003, quasi dieci anni dopo *High School Uni-Form*, l'installazione *Karma*. Due gigantesche gambe con pantaloni grigi e scarpe nere lucide, senza corpo, incedono in un lungo passo spietato. Nonostante il fatto che sul loro sentiero ci siano numerose minuscole figure le gambe procedono senza remore, le schiacciano; le figure,

¹⁴⁷ E.E Koh, *Korean Border-Crossing Artists in the New York Artworld...*, op. cit., pp. 93-94.

indistinguibili, non possono che correre e fuggire. Il passo con la sua ombra, sembra indicare la direzione che gli individui non possono far altro che seguire, in realtà la prospettiva può essere rovesciata, i piccoli personaggi potrebbero essere in grado di guidare e indirizzare il gigante¹⁴⁸. Ancora una volta la riflessione relativa al rapporto tra la massa e l'individuo, tra i molti deboli e i pochi potenti, viene sollecitata.

In quest'opera la folla è chiaramente guidata da un unico essere, membro della classe sociale più abbiente, che può essere identificato con le più svariate figure di potere, dal governo, alle politiche occidentali. La società che viene calpestata non è necessariamente quella coreana schiacciata dal militarismo, essa può rappresentare qualsiasi società in cui gli individui vengono limitati e oppressi.



Figura 68 Do-ho Suh, *Karma*, 2003

Anche se in queste opere sembra che agli individui non sia lasciato nessun barlume di speranza e possibilità di manovra, soprattutto in *High School Uni-Form*, in realtà

¹⁴⁸ E.E Koh, *Korean Border-Crossing Artists in the New York Artworld...*, op. cit., pp. 105-106.

l'artista non ha un atteggiamento rassegnato (si pensi per esempio a *Floor*), egli crede nel potere dei singoli e dell'unione di essi, la storia ha dimostrato la forza della collettività quando è legata da un obiettivo comune.

Do-ho Suh rappresenta quindi la Corea, ma anche tutti i luoghi in cui l'oppressione esiste. Spesso quando si parla del lavoro di Suh il pubblico e la critica fanno emergere in primo piano la questione identitaria che starebbe dietro la sua opera, tuttavia l'artista sostiene che questa è solo una parte del suo lavoro, che esce fuori naturalmente, ma non è il primo intento del suo operato:

«What people say about the issues of identity in my work is, ironically, a reflection of their own understanding and interpretation. It is not really my concern. (...) Most of the time, people try to represent me as a Korean, a Korean man, I guess.... Of course, this is inevitable, since I am a Korean man.... I grew up in Korea and lived there until my early thirties, and I am used to a different culture from what is prevalent here. So, my work naturally may present things that seem exotic or simply different from what American audiences are used to»¹⁴⁹¹⁵⁰

Con queste affermazioni dichiara quel che vuole essere: banalmente un artista, non un artista coreano. Il fatto che nel suo lavoro faccia riferimento al suo background nazionale non è qualcosa di insolito che lo distingue dagli altri, è anzi qualcosa di comune a tutti gli artisti a prescindere dalla loro provenienza. Il luogo e l'ambiente in cui cresciamo influenza il nostro sviluppo e la nostra vita in maniera indelebile, è un condizionamento che riguarda tutti e il riferimento ad esso è inevitabile e naturale.

Quel che colpisce, alla luce di quel sentimento nazionale di cui si è detto in principio, è come Suh lo decostruisce, restituendo importanza alle singolarità. Questo non significa negare un sentimento collettivo, ma ricordare che il sentimento collettivo è costituito da tanti *io* plurimi, che le forze di potere manipolano. Diversità non è l'opposto di

¹⁴⁹ "trad: quello che la gente dice riguardo alla problematica identitaria nel mio lavoro è, ironicamente, un riflesso della loro personale comprensione e interpretazione. Non è davvero la mia preoccupazione. (...) La maggior parte delle volte la gente mi raffigura come un coreano, un uomo coreano, suppongo che questo sia inevitabile, dal momento che io sono un uomo coreano... sono cresciuto in Corea e ci ho vissuto fino ai trent'anni, ero abituato a una cultura che è differente da quella che è qui prevalente. Quindi è naturale che il mio lavoro presenti degli elementi che possano apparire esotici o semplicemente diversi da quello a cui il pubblico americano è abituato".

¹⁵⁰ E.E Koh, *Korean Border-Crossing Artists in the New York Artworld...*, op. cit., pp. 119-120.

unione, l'unione è possibile tra "diversi" in quanto ciò che ci accomuna (come la nazionalità) è solo una parte di quel che siamo, tutto quel che c'è oltre è la nostra essenza in quanto persone uniche e irripetibili.

Do-ho Suh e gli artisti della sua generazione non sono più i rappresentanti della "coreanità", (ma, del resto, che cos'è la "coreanità"? Esiste davvero? La si può definire?) ma portano la Corea nel mondo e il mondo in Corea.

Il padiglione coreano a Venezia si fa contenitore di una policromia di voci; nel 2005 *Secret Beyond the door* con l'esposizione di quindici artisti rimarcava l'unione delle diversità, dal 2007 fino al 2015 è il momento invece delle personali: Hyunjkoo Lee, Haegue Yang, Lee Yongbaek, Kimsooja, Moon Kyungwon & Jeon Joohon hanno l'opportunità di mostrarci la contemporaneità e la Corea così come la vedono loro e di indagare insieme a noi la loro identità.

Quel che è emerso nell'analisi della storia dell'arte della Corea e del padiglione è che oggi per gli artisti non sembra più essere vitale identificarsi come coreani. Quando Kimsooja rifiuta la divisione tra il nome e il cognome, quando Ik Joong Kang afferma di voler essere chiamato Ik Joong Kang, quando Do-ho Suh dice di essere solo un artista, mandano un messaggio potente alla Nazione coreana e al mondo. È una rivendicazione, riappropriazione del sé, un rifiutare le categorizzazioni, i limiti e i confini. Sono affermazioni che in un'ottica storica e storico-artista della Corea hanno un peso e uno spessore, sono frutto di un processo profondo che è stato paradossalmente tanto lento, quanto veloce.

«L'identità è un fatto di decisioni. E se è un fatto di decisioni, occorrerà abbandonare la visione essenzialista e fissista dell'identità, per adottarne invece una di tipo convenzionalistico. Nella prima visione (che, al solito, può essere fatta risalire ad Aristotele) l'identità c'è e ha soltanto da essere "scoperta"; nella seconda visione (quale è stata per esempio illustrata, negli anni Trenta del nostro secolo, dal matematico Friedrich Waisman) non esiste l'identità, bensì esistono modi diversi di

organizzare il concetto di identità. Detto in altri termini, l'identità viene sempre, in qualche modo, "costruita" o "inventata"»¹⁵¹.

Se l'identità viene sempre inventata a livello individuale allora siamo noi i fautori della nostra identità. Le decisioni che prendiamo plasmano il nostro essere e, nella maggior parte dei casi, sono dettate da condizionamenti esterni a cui risulta difficile opporsi. Credo che sia impossibile avere un'essenza che sia completamente "pura", un'identità che non sia stata influenzata dalle varie realtà dell'esistenza. Allo stesso tempo ritengo che non sia essenziale ricercare questa purezza. Quello che è necessario è il poter esprimere questa singolarità, per quanto "corrotta" possa essere. Creare un *io* e autodefinirlo ci aiuta a sopravvivere al flusso costante del cambiamento. L'arte è uno dei mezzi che ci permette di farlo e gli artisti coreani oggi rivendicano questa possibilità.

¹⁵¹ F. Remotti, *Contro l'identità*, Laterza, Roma, 2001, p.2.

4. Il padiglione Corea del 2019

58. Esposizione internazionale d'arte 2019

Titolo Biennale: *May you live in interesting times*

Titolo padiglione Corea: *History Has Failed Us, but No Matter*

Artisti: Sirene un young jung, Hwayeon Nam, Jane Jin Kaisen

Commissario: Hyunjin Kim



Figura 69 Padiglione della Repubblica di Corea, 58. Esposizione internazionale d'arte 2019, Venezia

L'esposizione internazionale d'arte 2019 di Venezia ha aperto le porte al pubblico l'11 maggio, ciò mi ha dato modo di poter vedere personalmente il padiglione e quali artiste, lavori e tematiche la Corea ha presentato al mondo quest'anno, potendo così esporre un panorama completo delle esposizioni coreane alla Biennale.

La partecipazione di quest'anno è tutta al femminile (la curatrice è una donna così come lo sono le tre artiste), ciò assume un particolare significato in questo momento storico in cui le problematiche di genere sono ritornate al centro del dibattito in tutte

le società. In tal senso va notato che questa Biennale d'arte è la prima con una maggioranza di artiste donne.

Il padiglione esplora la storia della modernizzazione in estremo Oriente attraverso le lenti del genere e del ruolo della tradizione. Quando si pensa alla "tradizione" la si associa con molta facilità a un pensiero conservatore, limitato, antico, in realtà attraverso di essa spesso emergono ideali e concetti che non credevamo potessimo trovare nel passato. In quanto contemporanei ci riteniamo tendenzialmente evoluti nel pensiero rispetto ai nostri predecessori, ma la storia non è una linea retta in continua progressione e avanzamento, si va avanti ma si torna anche indietro, ed è così che la tradizione può talvolta rivelare un potere emancipatorio, che va al di là dei canoni stabiliti dalla modernità occidentale, come il fatto che il *genere* sia qualcosa di non strettamente definibile ma che sia un discorso più complesso e sfumato rispetto a quel che ci è stato detto.

Questo paragrafo lo si può intendere in continuità con quello relativo alla questione dell'identità coreana di genere, le artiste ci offrono un'ottica letteralmente contemporanea sul tema ma fanno anche di più, allargano e sviluppano il discorso arrivando per la prima volta a parlare di transgender, di queer, di non-genere.

La videoinstallazione è stata la metodologia scelta per narrare queste realtà.

Siren uen young jung, classe 1974, porta avanti da dieci anni uno studio e ricerca sul *yeoseong gukgeuk*, su cui il suo lavoro si basa. Lo *yeoseong gukgeuk* è una forma di teatro nata in Corea subito dopo l'indipendenza dal Giappone a cui solo le donne possono prendere parte e deriva dal *Changgeuk*, ovvero il teatro tradizionale coreano. Nel 1948 un gruppo di cantanti donne stanche dello sfruttamento, abusi e violenze nei loro confronti da parte dell'autorità maschile, che dominava anche la scena del *gugak*¹⁵² fonda il *Women's Gugak Club*, è questo il punto di avvio del *yeoseong gukgeuk*. Questa iniziativa è un tentativo di riscatto da parte delle artiste di affermarsi come soggetti attivi, non spettatori passivi. In questo tipo di teatro le donne ricoprono tutti i ruoli, anche quelli maschili, è una *queer-performance* che rovescia non solo i ruoli associati al genere ma anche la rappresentazione eterosessuale della vita di

¹⁵² *Gugak* significa letteralmente "musica nazionale", il termine si riferisce alla musica tradizionale generalmente suddivisa in musica di corte e *folk music*.

coppia e della sessualità, quella che è comunemente considerata la normalità viene abolita, i limiti e i tabù sessuali rovesciati, i ruoli invertiti. Questo genere raggiunse una grande popolarità poiché offriva alle donne delle alternative, apriva delle finestre sulle loro possibilità, creava un diverso tipo di fantasie romantiche, liberandole da quell'unica visione conservatrice e autoritaria della società patriarcale rappresentata nel teatro tradizionale.

Siren uen young jung porta alla Biennale la videoinstallazione multicanale *A Performing by Flash, Afterimage, Velocity and Noise*: una genealogia della *performance queer* in Corea. L'opera è caratterizzata da un contrasto audiovisivo, movimenti asimmetrici, luci accecanti che insieme creano uno spazio immersivo e schiacciante che sollecita tutti i sensi, provocando disturbo e oppressione nello spettatore. I vari *medium* vengono portati all'estremo del loro potenziale.

Le prime immagini che vediamo sono quelle di Lee Deung Woo, attrice di seconda generazione del *yeoseong gukgeuk*, al *make-up*; Lee è una delle poche attrici che continua a tenere in vita questa arte. Il momento del trucco è quello in cui avviene la trasformazione da donna a uomo, ma è anche quello di creazione di eterogeneità, infatti l'attrice ormai anziana ha perso molte delle caratteristiche fisiognomiche che indicano il suo sesso biologico, creando così un genere che non rientra in una definizione. Nella scena successiva quattro *queer performers* contemporanee proseguono la genealogia, le performers sono la musicista elettronica transgender KIRARA, l'attrice lesbica Yii Lee, la direttrice e attrice disabile del *Disabled Women's Theater Group "Dancing Waist"* Seo Ji Won e DrangKing AZANGMAN che si è battuta per creare una cultura drag e una comunità queer-femminista. Tutte queste donne hanno avuto a che fare nel loro personale e nel lavoro di artiste con le sfide derivanti dal non rientrare negli standard, al non appartenere alla "normalità".



Figura 70 Siren uen young jung, *A performing by Flash, Afterimage, Velocity and Noise*, 2019

Il montaggio video dell'opera è un complesso *crosscut* che crea interferenze tra le immagini, la luce, il ritmo, la velocità, i rumori, l'artista così crea una voluta discordanza tra suono, luce e immagini: è la discordanza tra cosa è normale e non lo è, la discordanza che le quattro figure hanno con sé stesse e con il loro corpo. Si persegue il disarmonico e l'eccesso in tutti gli aspetti per portare all'attenzione l'esperienza dell'anormalità, al fine di manifestare e ribadire l'esistenza di altri vissuti in un momento in cui chi non si definisce cisgender, così come molte altre categorie percepite come minaccia, quali i migranti, sono soggetti a campagne e manifestazioni d'odio.

Dalla tradizione del *yeoseong gukgeuk* è emersa in Corea l'ideologia queer, il fatto che ciò sia accaduto in una società in cui la tradizione è legata al nazionalismo in maniera così stringente costituisce una sfida al paradosso e alla modernità¹⁵³.



Figura 71 Siren uen young jung, *A performing by Flash, Afterimage, Velocity and Noise*, 2019

Hwayeon Nam porta alla Biennale le videoinstallazioni *Garden in Italy* e *Dancer from the Peninsula* che esplorano la figura della celebre ballerina e coreografa Choi Seung-Hee. *Garden in Italy* è esposta nella “vetrina” del padiglione, la si vede dunque dall'esterno, è un video del 2012 in cui l'artista mette in scena una coreografia utilizzando i documenti d'archivio della ballerina. Quest'opera è connessa a *Dancer from the Peninsula*, all'interno del padiglione, in cui indaga la topografia culturale che ha caratterizzato la vita di Choi, con particolare attenzione al periodo che va dal 1941, al suo trasferimento in Corea del Nord nel 1946.

¹⁵³ *History Has Failed Us, but No Matter*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale 11 maggio – 24 novembre 2019), Mousse Publishing, Milano 2019, pp. 7-14.

Choi Seung-Hee nasce nel 1911 a Seoul, quando la Corea è sotto la dominazione giapponese, fu quindi coreana di nascita ma anche cittadina giapponese con il nome di Sai Shoki, nel suo campo raggiunse una fama a livello internazionale, facendo tour in Europa, Nord e Sud America. Nel 1941, anno in cui il Giappone inizia la guerra del Pacifico, ritorna in Corea portando con sé l'ambizione di creare una *East Asia Dance*; sotto il governo giapponese, quando è al picco della fama, le viene chiesto di esibirsi per i soldati in Cina, incarico che accetterà rimanendovi fino al 1946 dove imparerà le danze etniche cinesi. Quello stesso anno, dopo la liberazione della Corea e la fine del secondo conflitto mondiale, decide di trasferirsi al Nord Corea, questa scelta farà di lei una figura storica controversa, considerata una traditrice e bollata come comunista dai sudcoreani, per poi essere epurata negli anni Sessanta in Nord Corea, dove muore in circostanze poco chiare nel 1969.



Figura 72 Choi Seung-Hee

La sua figura di ballerina è legata alle sue vicende storiche e politiche che la etichettano da un lato come una traditrice pro-Giappone e dall'altro come una disertrice nordcoreana. L'intento di *A Dancer from the Peninsula* è quello di rappresentare Choi aldilà di queste definizioni che la intrappolano e stigmatizzano,

liberarla dalla diaspora che ha condizionato tutta la sua esistenza, per concentrarsi sul suo più grande progetto: creare una *East Asia Dance*. Questa danza mostra l'influenza del *noh*¹⁵⁴ e del *bugaku*¹⁵⁵, sottolineando la necessità di modernizzare l'Opera di Pechino, è una danza che ne incrocia molte altre, un evento dalle plurime visioni culturali. La rivelazione più interessante che emerge dal video attraverso articoli e interviste a Choi, è che la necessità di creare una *East Asia Dance*, attraverso lo studio delle danze tradizionali della Corea, del Giappone e della Cina, deriva dall'incontro con l'Occidente. L'Occidente ha creato una determinata immagine dell'Asia nel diciannovesimo e nel ventesimo secolo, ha inventato l'orientalismo e identifica banalmente l'Asia con l'Oriente. È difficile dire se da questo progetto emerga un complesso di inferiorità verso l'Occidente, oppure un'ammirazione per i suoi standard. Quel che è certo è che Choi ha imparato con entusiasmo dalle esperienze del mondo studiando le varie danze tradizionali mantenendo una visione globale che abbraccia il continente asiatico e le sue località. In un'intervista riportata in video Choi dice:

«When dancers come back from the tour around America and Europe, they usually bring in Western style of dance. But it was the other way around me. I came back with Eastern dances. The Western world does not hold a benign curiosity about Eastern dance; the people are sincerely eager for a breath of fresh air from us».¹⁵⁶¹⁵⁷

Choi attraverso l'incontro con la modernità occidentale e l'orientalismo riscopre la tradizione e tenta di reinventarla per mezzo di essi, lo fa con una salda consapevolezza della diversità, in questo senso sarebbe dispregiativo valutare la *East Asia Dance* non altro che un prodotto dell'orientalismo. L'*East Asia Dance* è un assemblaggio dei sensi, del movimento, della danza, della guerra, dei tumulti storici, dei confini.

A Dancer from the Peninsula unisce materiale d'archivio ed elementi audiovisivi per ritrarre lo sconfinato spirito di una donna asiatica moderna schiacciata dai moderni

¹⁵⁴ Il *noh* è un tipo di rappresentazione teatrale tradizionale giapponese del XIV secolo, in questa rappresentazione gli attori, tutti uomini, ricoprono sia ruoli maschili che femminili. La danza è una parte importante della performance che, in simbiosi con la musica, gioca sull'estetica.

¹⁵⁵ Il *bugaku* sono danze tradizionali giapponesi, il cui stile fu importato dalla Cina, Corea, India ed altri paesi del sud-est asiatico.

¹⁵⁶ "trad: quando i ballerini tornano da un tour in giro per l'America e l'Europa solitamente portano indietro lo stile di danza occidentale. Ma è stato l'opposto per me. Io sono tornata indietro con le danze orientali. Il mondo occidentale non nutre una benevola curiosità nei confronti della danza orientale; la gente è sinceramente desiderosa di una boccata di aria fresca da parte nostra".

¹⁵⁷ *History Has Failed Us, but No Matter*, op. cit., p. 17.

confini, l'intento non è quello di mitizzarla, e nemmeno raccontare la storia di un progetto, ma tracciare le numerose traiettorie e ricomporre i frammenti della vita di questa donna, trasformandoli in incontri, passaggi, affetti. Choi non è una figura storica, è una forza artistica.¹⁵⁸



Figura 73 Hwayeon Nam, *Dancer from the Peninsula*, 2019

La terza artista è Jane Jin Kaisen, nata in Corea del Sud sull'isola di Jeju e adottata da genitori danesi nel 1980. Nel lavoro portato alla Biennale *Community of Parting*, e nei lavori passati, ha utilizzato le testimonianze e le memorie della gente per delineare e indagare la storia della violenza contro “gli altri” e “i diversi”, specialmente le donne, che la modernità, con la creazione di nuovi confini, le guerre, l'invenzione degli stati-nazione e il colonialismo, ha perpetuato.

In quest'opera l'artista ritorna nella sua terra natale per raccontare le ferite derivanti dall'episodio del massacro di Jeju¹⁵⁹, si sposta poi in diverse zone di confine e aree di

¹⁵⁸ *History Has Failed Us, but No Matter*, op. cit., pp. 14-18.

¹⁵⁹ Il 3 aprile 1948 la popolazione di Jeju insorse contro le forze di polizia, le autorità locali e il governo militare statunitense. Per reprimere l'insurrezione il governo della Corea del Sud inviò circa tremila soldati che gestì la situazione con una repressione violenta che provocò la morte di circa sessantamila persone.

confitto in estremo oriente: segue la DMZ coreana, arriva al confine tra Nord Corea e Cina, affronta la *Zainichi*¹⁶⁰ diaspora in Giappone e la *Goryeoin* diaspora in Kazakhstan, lo fa sovrapponendo tra loro le diverse narrazioni, assemblando le storie di filosofe, politiche, artiste, poetesse, antropologhe, attiviste, rifugiate, sciamane, donne testimoni di un presente ancora segnato dalla violenza. La violenza è lo strumento con cui gli aspiranti stati nazionali in estremo Oriente, dopo aver conosciuto la modernità per mezzo del colonialismo, tentano di emanciparsi da esso ma ne diventano anche eredi.



Figura 74 Jane Jin Kaisen, *Comunity of Parting*, 2019

È questo un video politico e di testimonianza, che raggiunge altissimi livelli poetici grazie al combinarsi di narrazioni multilivello, di un montaggio non lineare e materiale d'archivio con filmati di riti sciamanici, immagini aeree, versi poetici, più voci fuori campo e delicati paesaggi sonori di mari e di foreste. A conferire maggiore poeticità è il mito di Bari, un mito dello sciamanesimo che sta alla base di questa narrazione circolare: Bari è una principessa, settima figlia femmina del re e della regina che da lungo tempo aspettavano la nascita di un figlio maschio, per questa ragione i genitori l'abbandonano. La bambina viene trovata e cresciuta da una coppia di anziani, una

¹⁶⁰ I coreani in Giappone sono chiamati *Zainichi*, ci si riferisce in particolare ai cittadini di origine coreana immigrati volontariamente o forzatamente durante la colonizzazione giapponese.

volta diventata grande scopre la sua discendenza reale. Quando il re si ammala di una grave malattia Bari, venuta a conoscenza del fatto, ottiene un rimedio dal paradiso e guarisce il padre dalla malattia che per ripagarla le offre più della metà del suo regno. Bari decide però di rifiutare il dono e di diventare una dea che risiede al confine tra la vita e la morte, con il compito di guidare gli spiriti nell'aldilà. L'artista porta in risalto le "tre morti" di Bari: la prima è la morte dell'abbandono, la seconda è la morte sociale che incontra nel tentativo di combattere la logica dei confini che l'hanno portata all'esilio, la terza è quella che deriva dalla decisione di esistere al di sopra del tempo, al confine tra i morti e i vivi. Dopo che i confini hanno segnato tutto il suo vissuto Bari decide di non stare da nessuna parte ma di diventare una mediatrice, di rifiutare la divisione e l'esclusione. La principessa trascende i confini, così come Kaiser trascende la storia del colonialismo moderno attraverso i racconti dei sopravvissuti di Jeju e i rituali sciamanici dal potere consolatorio e commemorativo che uniscono il mondo interiore con quello esterno.

La morte sociale è un tema attuale, porta ancora oggi esclusione e emarginazione e non è mai un evento casuale: è sempre mirata e ha delle ragioni fondanti, sull'esclusione di determinate fasce si è costituito l'ordine attuale e gli stati moderni. Bari viene esclusa e allontanata perché è una donna, la sua storia viene letta da Kaiser come un abbandono dell'ordine patriarcale, è un esilio prima forzato e poi un autoesilio, quando la principessa rifiuta il regno. Questa non è solo la storia di una donna esiliata ma è anche la storia dell'esilio che costituisce l'essere donna.

Anche in quest'opera il mito della tradizione non vuole essere elevato a icona, ma si vuole guardare alle ideologie moderne dal punto di vista di Bari, personaggio che trova affinità ideologica e biografica con l'artista. Questo avviene osservando i ritratti di donne anonime che esistono lungo i confini dell'estremo Oriente, la telecamera si muove orizzontalmente tra di loro e verticalmente tra il cielo e la terra, il mare e l'orizzonte, luoghi dove la violenza e l'ingiustizia esistono ma che conservano il potenziale per essere luoghi vivibili. Lo spazio di Bari è uno spazio senza divisioni.



Figura 75 Jane Jin Kaisen, *Comunity of parting*, 2019

Il yeoseong gukgeuk, Choi Seung-Hee e Bari: l'arte, l'artista, il mito. Questi sono i filtri attraverso cui passa la Corea contemporanea. È La tradizione che fornisce l'antidoto alla tradizione facendo emergere la complessità e la diversità, sostituendo le nozioni di identità, stato-nazione, patriarcato con quelle di genere "altro", modernità post-coloniale, transnazionalità.

Il padiglione Corea 2019 riflette su come lo sviluppo della civiltà e la violenza abbiamo dato vita alle norme vigenti nel nostro tempo, è questo il luogo dei dimenticati, abbandonati, emarginati, esiliati, condannati dalla storia, il titolo della mostra prende così assoluta consistenza: "History has failed us, but no matter"¹⁶¹, *la storia ci ha delusi, ma non importa*. Non importa più davvero, perché le artiste ci forniscono gli strumenti per creare delle crepe nelle logiche sociali e di potere¹⁶².

¹⁶¹ Il titolo è tratto dalla prima frase del romanzo di Min Jin Lee *Pachinko* (in italiano intitolato *La moglie coreana*).

¹⁶² *History Has Failed Us, but No Matter*, op. cit., pp. 18-22.

Bibliografia

- G. Bertuccioli, *Italia e Corea*, «Affari esteri», n. 64, 1984
- Y.M. Chung, *Postmodern Art in Korea – from 1985 on*, Hollym, Seoul 2015
- S. Ciclitera, *Korean eye: contemporary Korean art*, Skira, Milano 2010
- Colonial modernity in Korea*, a cura di G. Shin, M. Robinson, Cambridge, Harvard University Asia Center, 1999
- Counterbalance: The Stone and the Mountain Cody Choi Lee Wan*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale 13 maggio – 26 novembre 2017), Arts council Korea, Seoul 2017
- Dangerous Women. Gender and Korean Nationalism*, a cura di C. Choi, E. H. Kim, New York and London, Routledge, 1998
- Do-Ho Suh*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 9 giugno – 4 novembre 2001), The Korean Culture and Arts Foundation, Seoul 2001
- U.E.M Fabietti, *L'identità etnica - storia e critica di un concetto equivoco*, Roma, Carocci editore, 2013
- D.J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 1995
- J. Halliday, *La questione coreana e l'imperialismo americano*, «Rivista di storia contemporanea», Vol. 1, Fasc. 2, 1972
- History Has Failed Us, but No Matter*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale 11 maggio – 24 novembre 2019), Mousse Publishing, Milano 2019
- Hyungkoo Lee the homo species*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale 10 giugno – 21 novembre 2007), Art council Korea, Seoul 2007

H. Jeon, *Woman, body, and posthumanism: Lee Bul's cyborgs and monsters*, «Asian Journal of Women's Studies», 2017

A. Jhin, *Korean art and art education: a historical perspective*, tesi di dottorato, Columbia University Teachers College 1987

J. Kee, *Living on the Edge: Borders and Cultures in the work of Ik-Joong Kang*, «Art Asia Pacific», n.19, 1998

M. Kim, *How can Korean artists overcome obstacle at home and indifference abroad to become internationally successful?*, tesi di dottorato, S.U.N.Y, Fashion Institute of Technology, New York 1998

Kimsooja to breathe: Bottari, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale 1° giugno – 24 novembre 2013), les presses du réel, Dijon 2013

E.E Koh, *Korean Border-Crossing Artists in the New York Artworld: An Examination of the Artistic, Personal and Social Identities of Do-Ho Suh, Kimsooja, and Ik-Joong Kang*, tesi di dottorato, Florida State University, 2006

Korean National Commission for UNESCO, *Korean Anthropology: Contemporary Korean Culture in Flux*, Seoul, Hollym, 2003

La Biennale di Venezia 48. Esposizione internazionale d'arte d'APERTutto, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale), Marsilio, Venezia 1999

Landscape of differences, catalogo della mostra, (Venezia, Giardini della Biennale 14 giugno – 2 novembre 2003), the Korean Culture and Arts Foundation, Seoul 2003

Lee Bul - in medias res, Ssamzie Art Project, Seoul 1999

Lee Yongbaek the love is gone but the scar will heal, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale 4 giugno - 27 novembre 2011), Arts council Korea, Seoul 2011

J.S Lee, *Intergenerational conflict, ethnic identity and their influences on problem behaviors among Korean American adolescents*, tesi di dottorato, University of Pittsburgh, 2004

P.H. Lee, *Fonti per lo studio della società coreana*, 3 voll., Milano, O barra O, 2000-2003, II., *Fonti per lo studio della civiltà coreana. 2: Il periodo Chosŏn (1392-1860)*, 2001

Y. Lee, *Addition of Korean Pavilion: The Venice Biennale*, «Koreana», vol. 9, n. 2, 1995
<http://koreana.kf.or.kr/popup.asp?flag=view&article_id=906&sword=&volumn=9&no=2&lang=Englis>

F. Mancuso, *Padiglione della Corea a Venezia*, «Spazio e società: rivista internazionale di architettura e urbanistica», a. 18, n. 76, 1996

Michael Joo, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale 9 giugno – 4 novembre 2001), The Korean Culture and arts foundation, Seoul 2001

S. Morley, *The Paintings of Yun Hyong-Keun as 'Emergent Blended Structures'*, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09528822.2016.1192419?scroll=top&needAccess=true> (2016)

T. Migliore, *Steve McQueen, Giardini*, in *Quaderni sull'opera d'arte contemporanea. Sulla 53. Biennale di Venezia*, Milano, et.al. Edizioni, 2011

Nationalism and the Construction of Korean Identity, a cura di H. Il Pai, T. R. Tangherlini, Berkeley, University of California, 1998

K.W. Park, *Korean art and the avant-garde dilemma*, tesi di dottorato, Nottingham Trent University 2012

T. Park, *Eternal return of the Saline Body: Michael Joo's Salt Transfer Cycle*, «Melus», vol. 36, n. 4

F. Remotti, *Contro l'identità*, laterza, Roma, 2001

M. Riotto, *Storia della Corea – dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 2005

Secret Beyond the door, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale 12 giugno – 6 novembre 2005) the Korean Culture and Arts Foundation, Seoul 2005

G.W Shin, *South Korean anti-americanism: A Comparative Perspective*, in *Asian Survey*, Vol. 36, n. 8, 1996

Sogni e conflitti - La dittatura dello spettatore 50esima esposizione internazionale d'arte, catalogo della mostra (Venezia), Marsilio, Venezia 2003

The Korean Pavilion, 48th Venice Biennale International exhibition of Contemporary Art (Venezia, Giardini della Biennale 12 giugno – 7 Novembre 1999), catalogo della mostra, The Korean culture and Arts Foundation, Seoul 1999

The ways of folding space & flying, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale 9 maggio – 22 novembre 2015), Cultureshock Media Ltd, London 2015

The Pavillion of the Republic of Korea, Catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale 11 giugno – 15 ottobre 1995) Seoul, the Korean Culture and Arts Foundation

Venetian rhapsody the power of bluff, catalogo della mostra (Venezia, Giardini 13 maggio – 26 novembre 2017),

R.R Wang, Dong Zhongshu's *Transformation of "Yin-Yang" Theory and Contesting of Gender Identity*, «Philosophy East and West», Vol. 55, No. 2, 2005

H. Yim, Cultural Identity and Cultural Policy in South Korea, in *The international Journal of cultural Policy*, <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10286630290032422?casa_token=xX5kgvN7riYAAAAA:3Ns9iOHpNb18U8G7BfJ5uufTwoELPUSUgqNBIIIM1m7lq71_s5kSNX1S8YmzjZpzzMYGodFht6cZi> (2002)

K. Youngna, *Modern and contemporary art in Korea: tradition, modernity and identity*, Hollym, Seoul 2005

