



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in

Economia e gestione delle arti e delle attività culturali

(EGArt)

Tesi di Laurea

**Il labile confine tra documentario e arte
multimediale nella Cina contemporanea: il
caso di Zhao Liang**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Elena Pollacchi

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Elisabetta Lazzaro

Laureanda

Francesca Malverti
Matricola 877637

Anno Accademico

2019/2020

Abstract

L'elaborato si concentra sul rapporto tra il mondo del cinema documentaristico indipendente cinese e quello dell'arte multimediale, accostando i relativi contesti nei quali questi si inseriscono, analizzando poi come essi comunicano e come i membri delle rispettive comunità si relazionano al loro interno. Partendo dalla contestualizzazione dal punto di vista storico del movimento documentaristico cinese, si analizzerà poi la sua nascita, evoluzione e come dialoga in relazione al mondo occidentale. In particolare, si discuterà del suo rapporto con i festival cinematografici internazionali. È all'interno di questo ambito che si muove Zhao Liang, regista e artista cinese, la cui carriera, tematiche affrontate e connessione con il mondo dell'arte verranno analizzate nei due capitoli successivi. Emergerà una figura complessa e poliedrica, di cui si vedranno le diverse caratteristiche. Il quarto capitolo sarà dedicato ad un lungometraggio emblematico del caso, il quale fornirà la chiave per accedere ad una riflessione più generica relativa al rapporto tra il cinema cinese del reale e il variegato sistema dell'arte contemporanea di oggi. Inoltre, si proporrà una riflessione sul concetto di videoarte e arte multimediale e il ruolo che questa ha assunto, negli anni, nel percorso degli artisti cinesi. Verranno poi sottolineati i motivi che portano i registi ad uscire dal circuito dei festival per avvicinarsi a quello degli spazi espositivi, sempre facendo riferimento al caso di Zhao Liang.

Indice

Introduzione. Breve storia del genere documentaristico indipendente cinese.....	2
1. Zhao Liang documentarista. L'inizio della carriera.....	10
1.1 Biografia e filmografia.....	10
1.2 Il rapporto con lo Stato. La censura statale in relazione ai festival internazionali.....	17
2. Tematiche e tecniche delle produzioni di Zhao Liang.....	22
2.1 Le tematiche affrontate: quando un documentario dà voce a chi è costretto a rimanere in silenzio.....	22
2.2 Le tecniche utilizzate, gli elementi stilistici e la prospettiva dell'autore.....	25
3. Zhao Liang artista visuale. Il rapporto con il mondo dell'arte contemporanea.....	30
3.1 Le serie fotografiche e le prime esposizioni.....	30
3.2 Videoarte e installazioni multimediali. Realtà in movimento in mostra.....	36
3.3 Il rapporto con gli spazi artistici.....	42
4. Il caso <i>Behemoth</i>	48
4.1 Una trama svincolata dal tempo.....	49
4.2 Caratteristiche e costruzione del documentario: dalle tematiche alle peculiarità tecniche. La realtà di una produzione che sensibilizza l'umanità.....	56
4.3 Un <i>Behemoth</i> rivisitato per gli spazi artistici.....	67
5. Arte multimediale e videoarte in Cina, o meglio <i>xin meiti yishu</i>	71
5.1 La diffusione delle videoarte in Cina: un fenomeno recente e singolare.....	71
5.2 Un mercato connesso: il rapporto tra videoarte e cinema documentaristico, tra spazi artistici e cinematografici.....	76
5.3 Zhao Liang nel panorama artistico internazionale: considerazioni e analisi.....	80
Conclusioni.....	87
Bibliografia.....	91
Sitografia.....	98
Indice delle figure.....	101

Avvertenze

Nella presente trattazione i termini cinesi sono trascritti secondo il sistema ufficiale adottato dalla Repubblica Popolare Cinese, noto come *pinyin*. Tuttavia, nel menzionare i titoli dei film si è deciso di utilizzare sempre il loro titolo internazionale. Alla prima occorrenza del titolo, verrà indicato quanto segue:

Titolo internazionale [titolo originale in caratteri – *pinyin* (senza toni)]. Es:
Farewell, Yuanmingyuan [告别圆明园 – *gao bie yuanmingyuan*]

Nel menzionare i nomi degli artisti e registi citati verrà indicato il nome in *pinyin* con il quale vengono riconosciuti internazionalmente e, alla prima occorrenza, anche i caratteri originali. Spesso viene utilizzato solo il cognome, ad esempio:

Wang si è affermato come regista internazionale.

Per gli altri termini cinesi utilizzati, tra cui i titoli delle opere di videoarte e fotografiche, generalmente si indicherà solo il nome internazionale o il *pinyin* a seconda dei casi.

Introduzione. Breve storia del genere documentaristico indipendente cinese.

Il presente lavoro di tesi si propone di indagare il ruolo di Zhao Liang e il suo rapporto con il settore cinematografico e artistico, due circuiti che, negli anni, hanno accolto le sue opere di regista documentarista indipendente, ma anche di artista contemporaneo. Di conseguenza, si cercherà di analizzare il legame tra queste due realtà, sottolineandone le affinità e le differenze che le caratterizzano, ponendo il caso di Zhao Liang al centro della ricerca.

Prima di proseguire in un'analisi delle questioni legate al genere del documentario, è necessario stabilire come si inseriscono le produzioni definite "indipendenti" all'interno del panorama del cinema cinese. Come già evidenziato da McGrath (2011), il termine cinese *duli*, che letteralmente potremmo tradurre come "stare solo", ha una valenza particolare e unica in questo contesto. Nonostante oggi venga spesso tradotto in italiano con il termine indipendente, la valenza originale del vocabolo si riferiva in principio all'autonomia che alcune produzioni avevano rispetto al sistema statale e alle rispettive case di produzione cinematografiche da questo controllate e, di conseguenza, rispetto al controllo del sistema di censura del governo. Spesso l'indipendenza dal sistema cinematografico cinese comporta una reciproca dipendenza dal circuito di case di produzioni private internazionali. Più nello specifico, l'indipendenza, come afferma Pickowicz (2006), deve essere intesa rispetto al sistema di produzione, distribuzione e proiezione dello stato di appartenenza (in questo caso quello cinese) e non rispetto al supporto finanziario necessario alla produzione, il quale è indispensabile per la realizzazione di documentari, e che spesso viene quindi fornito da enti privati o da investitori stranieri. Inoltre, come correttamente suggerisce Beretta (2013: 60) i registi si deve considerare che per gli artisti più giovani il concetto è estremamente mutato rispetto ai primi anni '90, poiché oggi dispongono di "mezzi accessibili e, soprattutto, di molteplici canali per il confronto e la condivisione, anche a livello internazionale, e sentendo quindi meno opprimente e limitante il controllo esercitato dallo Stato".

Al fine di comprendere l'evoluzione e l'affermazione di questi registi indipendenti, tra i quali si colloca anche Zhao Liang, è quindi importante sottolineare che è anche grazie alle innovazioni tecnologiche che le loro produzioni hanno ottenuto la giusta visibilità e sono apprezzate da un pubblico locale e oltreoceano. L'avvento del cinema digitale, che si

inserisce in una più ampia rivoluzione tecnologica che tocca diversi settori, ha fornito loro gli strumenti utili per dare vita ad una corrente cinematografica opposta alle produzioni più *mainstream*¹; non solo una maggiore praticità dei dispositivi, ma soprattutto un minor impiego di risorse economiche. Questa alternativa è in grado di offrire al pubblico dei contenuti più realistici, che non cercano di evadere dai problemi culturali e sociali del paese, bensì di portarli alla luce. Il bisogno per questi artisti di ricercare all'estero capitali e canali di distribuzione implica anche un adattamento delle proprie produzioni. È essenziale, pertanto, avvicinarsi alla sensibilità e al gusto di un pubblico occidentale al fine di potersi inserire all'interno di circuiti cinematografici internazionali e, ovviamente, di essere apprezzati da un pubblico sofisticato e sempre più esigente.

Il genere documentario, per quanto riguarda la sua declinazione in Cina, presenta caratteristiche ben definite e soprattutto rappresenta un'operazione cinematografica che coinvolge una condivisione di tempo e spazio del regista con i protagonisti delle riprese, rendendo quest'ultimo responsabile della diffusione di messaggi sociali. In sintesi, quello che Wu Wenguang 吴文光², pioniere di quello che è conosciuto come Nuovo Movimento Documentarista, ha definito come *xianchang*. Secondo Berry e altri (2010) questo termine significa scena o luogo e quindi, ragionando per estensione, indicherebbe l'essere presenti fisicamente in un luogo e sulla scena. Più nel dettaglio, molti filmmaker lo hanno utilizzato facendo riferimento alla loro modalità di registrazione delle scene, che segue la logica del riprendere senza modificare in studio successivamente le riprese effettuate sul luogo. Ancora, nello studio si afferma che: "incorporating the characteristics of the place, this mode of filming also encourages inclusion of unforeseen events that might occur" (Berry et al., 2010: 80-81). Il concetto di *xianchang* è quindi l'espressione di una ricerca identitaria che funge da elemento essenziale per l'elaborazione e la definizione di

¹ Intese in questo particolare contesto come produzioni supportate dal governo cinese e da questo finanziate, le cui tematiche e finalità spesso si allontanano da quelle delle produzioni documentaristiche.

² Nato nello Yunnan nel 1956, la sua carriera ha inizio intorno agli anni '80, quando inizia a collaborare per la televisione statale come autore e regista. Egli è autore di "DV: Individual Filmmaking", testo che sottolinea i cambiamenti del genere documentaristico cinese indipendente. Tra le sue produzioni ricordiamo, oltre a *Bumming in Beijing*, precursore dell'intero movimento documentarista anche *Fuck Cinema!*, uno spaccato della realtà che coinvolge il mondo dello spettacolo ai giorni nostri, di cui Wu riesce a rappresentare con le sue contraddizioni. La versione in lingua originale sottotitolata in inglese è disponibile al link https://www.youtube.com/watch?v=DYCW25_b1XE.

un'estetica propria del genere, che si basa quindi sull'importanza del "qui ed ora" e sulla prerogativa di immortalare situazioni ed esperienze della quotidianità. I cambiamenti della società cinese vengono indagati attraverso l'impiego di risorse video digitali; il regista viene quindi coinvolto in prima persona, diventa testimone sul campo e, soprattutto, ha il compito di restituire ad un potenziale pubblico una parte di realtà, garantendo dei prodotti fruibili in termini qualitativi ed estetici, elementi spesso non scontati nelle produzioni amatoriali digitali. I registi, attraverso i loro documentari, sono in grado di restituire allo spettatore punti di vista unici e, si potrebbe affermare, esclusivi. I soggetti da loro ripresi, spesso cittadini comuni, ordinari, sono parte di una società in continua evoluzione e, per questo, incarnano gli "attori" ideali per delle produzioni che hanno lo scopo di testimoniare i profondi cambiamenti socioculturali di un paese che, a partire dagli anni '80, ha dovuto affrontare un periodo storico problematico e complesso. Lo stile applicato da questi registi, sostiene Zhang (2004) non è solamente legato ai concetti di realtà, verità e oggettività, bensì si basa sulle modalità scelte dai registi per perseguirli. Questo porta l'autore ad affermare che sarebbe Frederick Wiseman³ ad aver assunto un ruolo fondamentale per lo sviluppo del genere documentaristico in Cina, in quanto rappresentante di quel *cinema verité* (o *direct cinema*), che già circolava in Europa all'inizio degli anni '90. La presa di coscienza da parte dei registi cinesi di questo tipo di cinema, lontano dalle tradizioni propagandistiche del partito sia da un punto di vista formale che ideologico, li ha portati a concepire un nuovo modo di avvicinarsi alla realtà, e quindi alla verità dei fatti. In particolar modo, il cinema diretto ha permesso loro di realizzare l'importanza dell'individuo rispetto alle istituzioni statali, delle sue emozioni e sensazioni, celebrandole e ponendole al centro della questione, valorizzandone i principi.

Il contesto in cui nasce e si diffonde il genere è quello della Cina moderna, di quello Stato che va formandosi in seguito agli episodi di Piazza Tienanmen del 1989 e al conseguente periodo di riforme e cambiamenti a cui il paese è andato incontro. Diverse correnti si sono alternate negli ultimi anni in Cina, le quali hanno proposto questioni e ideologie, cercando di ri-appropriarsi di un genere peculiare, che si differenzia dal

³ Frederick Wiseman, nato nel 1930, è ad oggi uno dei più noti documentaristi a livello mondiale. Le sue produzioni si concentrano nei luoghi in cui risiedono le più importanti istituzioni americane e raccontano la realtà della società che li abita. Nel 2014 ha ricevuto il Leone d'oro alla carriera in occasione della 71ª Mostra internazionale del cinema di Venezia.

documentario inteso in senso tradizionale. È importante specificare che questo tipo di documentari non si affida più a quella interpretazione tipica del genere documentaristico che prevedeva dei commenti esterni aggiunti alle riprese, ma incentiva i registi ad affidarsi ai suoni effettivi già parte delle riprese stesse, alla schiettezza e alla potenza delle immagini presenti in lunghi piano sequenza. Come già brevemente anticipato, la storia del documentario in Cina ha origine come alternativa ad una cultura cinematografica tradizionale e legata, indissolubilmente, alle logiche statali e al volere del partito. Tuttavia, questa si presenta in diverse forme, come si vedrà in seguito. La storia del genere ha inizio all'inizio degli anni '90, a partire dai quali si sviluppa un movimento di registi indipendenti, definiti in diversi contesti appartenenti alla generazione *underground*.⁴ I temi principali affrontati da questa prima generazione si concentrano sulla vita ai margini della società, in termini geografici e umani. Se da un lato i lavori di questi registi si avvicinavano quindi a quel "cinema di denuncia" che si poneva (e si pone tuttora) come scopo quello di evidenziare i problemi sociali del paese, dall'altro cercavano di allontanarsi dai prodotti propagandistici divulgati attraverso i canali televisivi statali. La produzione dei documentari era svincolata da alcuni dei limiti che venivano imposti invece ai film di finzione indipendenti, i quali prima del 2009 erano addirittura ritenuti illegali. Anche i membri di quello che abbiamo già definito Nuovo Movimento Documentarista (NMD) qui sopra, iniziano ad operare all'interno dei circuiti governativi all'inizio delle loro carriere, per poi allontanarsene presto e dedicarsi alla creazione di lungometraggi paralleli a quelli approvati dal governo per quanto riguarda diffusione e tematiche. Nonostante queste produzioni non venissero trasmesse dai canali ufficiali, era possibile per i cittadini cinesi fruirne attraverso DVD pirata, videoteche e, recentemente, tramite siti internet specifici (McGrath, 2011). Il termine "movimento" è ancora oggetto di controversia, in quanto si ritiene che più che un movimento omogeneo questo faccia riferimento ad un insieme eterogeneo di registi accomunati dalla volontà di diffondere messaggi politici, sociali e anche di raccontare un momento storico significativo per il paese. Risulta difficile infatti inserire Zhao Liang all'interno di una corrente precisa.

A partire dal 1989, in seguito agli episodi avvenuti in Piazza Tienanmen, il paese è andato incontro ad un'epoca di cambiamenti notevoli, in particolare grazie alla sua

⁴ Pickowicz (2006), McGrath (2011). In entrambi gli studi si discute in merito al termine utilizzato, il quale talvolta non risulta essere appropriato.

apertura nei confronti del mondo occidentale voluta da Deng Xiaoping. I registi *underground*, così definiti per distinguerli dai registi appartenuti all'epoca precedente, la cosiddetta "quinta generazione", vengono etichettati anche come "sesta generazione". Si è già specificato l'utilizzo del termine "indipendenti", ma è opportuno soffermarsi anche sul termine *underground*, altrettanto discusso e talvolta rifiutato dagli stessi autori. Questa definizione implica l'appartenenza ad un circuito sovversivo, ribelle, e suggerisce una produzione realizzata nell'illegalità. I registi *underground* operano invece alla luce del sole, al contrario di come spesso risulta agli occhi degli spettatori oltreoceano, talvolta influenzati dalle scelte mediatiche, volte a costruire un'immagine legata al concetto di "proibito", che, secondo alcuni⁵, servirebbe ad attrarre l'attenzione di un pubblico sofisticato e affascinato da ciò che risulta inaccessibile ai più. Le produzioni cinesi hanno sempre avuto, infatti, un impatto più forte e un maggior riscontro all'estero piuttosto che in Cina. McGrath (2011) la definisce una sorta di strategia di marketing, articolata sulla base di diversi aspetti, dai contenuti controversi, spesso sensibili e censurati dal governo cinese, alla modalità di promozione. Diversamente dai predecessori, gli artisti di questa più recente corrente sono sensibili e attenti ai temi dell'urbanizzazione, della marginalizzazione di alcune fasce della popolazione, influenzati dalle tensioni economiche e sociali che dominavano la Cina in quegli anni, la quale si avvicinava sempre più ad un modello di mercato capitalista e globalizzato. *Bumming in Beijing – The last dreamers* [流浪北京 – liulang beijing], prodotto da Wu Wenguang nel 1990 sancisce una nuova epoca per il genere documentaristico cinese, aprendo le porte ad una generazione di artisti che si interessano della reazione dei cittadini rispetto ai cambiamenti sociali in corso, alle ripercussioni che questi hanno sulle loro vite. Ci si avvicina sempre di più al concetto di esperienza personale, quasi autobiografica, che vede gli autori coinvolti nelle riprese della realtà che vogliono filmare. Di conseguenza, si adotta un approccio amatoriale piuttosto che professionale e strutturato, concetto che trova applicazione nelle produzioni di Jia Zhangke 贾樟柯, il quale definisce le sue produzioni e quelle dei suoi

⁵ Pickowicz (2006: 13) lo scrive chiaramente: "Make a relatively low-budget underground film on a fresh and somewhat sensitive topic, (...), call it a 'censored' work, find an agent who will help "place" the film, try to enter the film in a foreign film festival, hope it gets attention, hope it gets picked up by art-house circuit abroad (...) Without the foreigners, the sequence of events described above simply cannot unfold in the desired way."

contemporanei come cinema “personale”, non statale. Secondo Beretta (2013: 45) “Jia Zhangke può essere considerato l’anello di cambiamento tra la fase iniziale del cinema indipendente e la vasta produzione digitale sviluppatasi a partire dal percorso della Sesta Generazione e della Urban Generation”, facendosi portavoce del cinema, appunto amatoriale, caratterizzato dal desiderio di rappresentare le tensioni tra spazio urbano e rurale, in un paese segnato da profondi mutamenti.

È da qui che entra in gioco la videocamera digitale come strumento essenziale per poter essere presenti “sulla scena” e riprendere la realtà senza filtri. L’avvento della tecnologia DV (Digital Video) apre le strade a quella che, ad oggi, risulta essere la corrente dominante all’interno del panorama cinese, ovvero la D-Generation, dove la D sta per “Digital”. Questa generazione di autori indipendenti è stata agevolata non solo dall’evoluzione delle tecnologie digitali, le quali permettono costi di produzioni inferiori e tempistiche più brevi, ma anche da una sempre più evidente promozione dell’individualità. Questi operano sempre all’interno di un sistema parallelo e alternativo rispetto a quello dei canali ufficiali, così come i loro predecessori, in quella che Li (2012: 543) ha definito come spazio che ha “provided the D-generation with the building blocks to creatively negotiate an alternative space of cinematic production, circulation, and consumption”, rendendo i contenuti accessibili anche ad una sfera di pubblico alternativa. Alcuni di questi registi si rifanno alla casa di distribuzione indipendente *dGenerate Films*, nata del 2008, che si occupa di diffondere documentari e film prodotti da autori attivi ancora oggi sulla sfera internazionale. Tra questi, nel catalogo, troviamo anche Jia Zhangke e Wang Bing 王兵, altro regista i cui lavori fungono da testimonianza per “inequalities, uneven development and (...) the changing conditions of labor in today’s China and how it impacts people’s lives”.¹ (Pollacchi, 2017: 218). Nel corso della sua evoluzione, inoltre, il genere documentaristico si è appropriato di un’ulteriore modalità di esecuzione, ovvero l’uso delle interviste come strumento per raccogliere testimonianze dirette dei soggetti ripresi. Eppure, emergono alcune problematiche legate, in particolar modo, alla predominanza di uno stile incentrato sulla modalità dell’intervista. Sempre Zhang (2004) ne riconosce tre: insufficienze tecniche, mancanza di sicurezza personale dei registi che porta direttamente all’ultimo punto, ovvero la cancellazione della figura stessa dei registi, i quali lasciano ai soggetti intervistati il compito di raccontare la verità. In questa sede ci si soffermerà sulla prima questione, in quanto si ricollega al concetto di “estetica” del documentario, concetto che tocca Zhao Liang in prima persona.

Se il compito del documentario è quello di rappresentare una porzione di realtà, è importante che questa sia autentica e che non venga influenzata o filtrata da fattori esterni. Di questo fanno tesoro i registi amatoriali della nuova generazione (definita “the DV New Generation”) i quali si allontanano dalla precedente Sesta Generazione di registi definiti *underground*, affermandosi come rappresentanti di una ricerca della verità e di una personale individualità. Questi registi contemporanei sono legati da un fine specifico, ovvero il desiderio di documentare l’evoluzione della società cinese, sperimentando tecniche e strumenti che hanno portato, negli ultimi anni, ad una democratizzazione della produzione cinematografica e ad una promozione degli ideali di equità e libertà, “facilitating more and more people to try documentary and experimental film”, i quali possiedono rispettivamente “a humanist spirit” e “a desire for new”. (Zhang, 2004: 15-17)

Se quindi, da un lato, viene enfatizzata l’importanza di questo pressoché nuovo movimento amatoriale digitale, dall’altro questo viene spesso accusato di mancare di qualità estetiche. Da una parte, quindi, questo elaborato si pone come obiettivo quello di mettere in evidenza il valore artistico dei documentari prodotti da uno dei registi che opera tutt’oggi all’interno di circuiti locali e internazionali del settore cinematografico, ma che si è affermato anche come artista contemporaneo. Per fare ciò, sarà necessario analizzare il suo percorso ed inserire la sua figura all’interno di un contesto che si allontana da quello cinematografico e si individua in quello artistico. Questa breve analisi della storia e dell’evoluzione del genere documentario cinese, nonché dei lineamenti distintivi che lo caratterizzano, è volta a delineare un contesto dentro il quale collocare Zhao Liang, nell’ottica di uno studio più approfondito della sua carriera e del suo percorso artistico. Le dinamiche del mercato dell’arte contemporanea, spesso impropriamente accusato oggi di essere un settore che mira più al profitto economico che alla promozione di contenuti artistici validi e coerenti, si rivela, nel caso di Zhao Liang, un canale comunicativo efficace, poiché gli dà modo di raggiungere un pubblico vasto e variegato e quindi ottenere un vantaggio soprattutto in termini di visibilità. Di conseguenza, l’estetica si aggiunge ai contenuti come elemento essenziale all’interno della discussione, nella misura in cui questa è funzione dell’opera d’arte stessa. Si vedrà quindi in che modo i suoi lavori si distinguono per precise qualità e caratteristiche estetiche, stilistiche e tecniche.

Il presente elaborato, pertanto, cerca di analizzare il rapporto tra Zhao e due settori apparentemente lontani e distinti, quello cinematografico-documentaristico e quello artistico. Per fare ciò, la figura di Zhao Liang verrà approfondita da due punti di

vista diversi, come si vedrà nel secondo e nel terzo capitolo. Questo tipo di approccio permetterà di valutare la sua complessa figura da differenti angolazioni. Si procederà facendo di una delle sue produzioni, dal titolo *Behemoth*, il caso studio che porterà a riscontrare le affinità che lo legano al circuito cinematografico e, allo stesso tempo, a quello artistico. Infine, l'ultimo capitolo sarà dedicato ad un'analisi e ad una riflessione in merito alla natura dell'arte multimediale, e in particolare della videoarte, e alla sua evoluzione nel contesto cinese e a come questa abbia influito, nel tempo sempre più evidentemente, sulle produzioni artistiche di Zhao Liang, rendendolo parte di un circuito che lo riconosce non solo come regista, ma anche come un artista affermato a livello internazionale.

1. Zhao Liang documentarista. L'inizio della carriera.

1.1 Biografia e filmografia

Zhao Liang 趙亮 nasce nel 1971 a Dandong, nella provincia del Liaoning, nel Nord-Est orientale della Cina, ma ben presto si sposta a Shenyang per frequentare la Lu Xun Academy of Fine Art, dove si specializza in Feature Film Photography (arte fotografica per corto e lungometraggi) nel 1992. Per un anno lavora nella stazione televisiva locale, per la quale realizza un documentario a sfondo sociale, il quale ha come protagonisti dei bambini appartenenti ad un'area rurale remota, costretti a percorrere chilometri ogni giorno per recarsi a scuola e ricevere un'adeguata istruzione. Nonostante il documentario non passò il controllo della censura statale, l'anno successivo viene data a Zhao Liang dall'ente televisivo l'opportunità di trasferirsi a Pechino, dove inizia la sua carriera da regista, continuando i suoi studi presso la Beijing Film Academy, che ad oggi è la più grande istituzione statale specializzata nel settore della produzione cinematografica e televisiva. A Pechino inizia a lavorare come documentarista indipendente, esordendo con *Farewell, Yuanmingyuan* [告别圆明园 - *gao bie yuanmingyuan*] nel 1995, che diventa testimonianza degli episodi di sgombero avvenuti nel 1993 tra le rovine dell'ex Palazzo d'Estate dell'imperatore, dove intorno al 1989 si era stabilito un gruppo di artisti freelance che avevano contribuito a dare vita ad un villaggio artistico autonomo, svincolato dal circuito artistico statale che di solito aveva sede nelle città. La trasformazione rese il villaggio un vero e proprio paradiso per coloro che venivano definiti *mangliu*, cioè vagabondi, poiché agli occhi del governo disoccupati, senza famiglia o dimora stabile. Nonostante le diverse difficoltà affrontate per insediarsi, questa area rappresentava per gli artisti un punto di riferimento. Essi diedero vita ad una comunità creativa, libera dalle restrizioni e dai giudizi della società urbana. Yuanmingyuan rappresenta solo un caso dei tanti distretti culturali che si possono tuttora osservare, tra i quali il più noto è sicuramente il 798 Art District. Una parte degli artisti sfrattati nel 1993 si trasferì infatti in quest'area militare abbandonata, fondando un cluster culturale che oggi è anche un'importante attrazione turistica per la capitale cinese. I distretti culturali, infatti, oggi "contribuiscono a delineare il profilo e lo stato dell'arte cinese" attuale, e ancora "rispecchiano l'interazione tra società, economia e politica e incarnano i

cambiamenti sociali e geografici a Pechino”⁶ e, aggiungerei, negli altri centri urbani principali del paese. Dopo l’esperienza nella comunità artistica, Zhao produce, nel 1997 un documentario dal titolo *Paper Airplane* [纸飞机 - zhi feiji]. Questo riprende spaccati di vita quotidiana per le strade di Pechino e vede come protagonisti un gruppo di giovani scappati dalle loro città natale con la speranza di realizzare i propri sogni nella capitale. Tuttavia, la loro vita a Pechino li porta ad avvicinarsi alle droghe e farne uso fino a diventarne dipendenti. Punk emarginati, reietti, disadattati, sbandati, alienati rispetto ai cambiamenti in corso nella società cinese dopo gli avvenimenti di Tienanmen, che li ha prima illusi e poi privati della libertà da loro cercata e ha tolto loro ogni aspettativa e fiducia nel futuro. Il titolo viene spiegato verso la fine, quando, da un letto di ospedale, uno di loro si rivolge direttamente al regista suggerendogli:

Paper Airplanes. Well, a paper airplane is nothing more than a piece of folded paper, right? It wants to fly. Sometimes it even flies pretty high. But it never flies for long. It always ends up crashing to the ground, right back where it started. It only flies once. But what a price it pays... for that one small chance to fly.⁷

In questi 77 minuti, Zhao Liang fornisce una potente e profonda visione della gioventù cinese, ribelle e spericolata, che affronta le difficoltà dell’adattarsi ad un paese che, in quegli anni, stava cambiando così rapidamente e drasticamente. Questi giovani sono metaforicamente descritti come pezzi di carta ripiegati su se stessi; a volte sono in grado di volare molto in alto, solo per un istante, prima di ricadere al suolo e pagare a caro prezzo l’opportunità di essersi sollevati dalla realtà terrena. Il documentario è stato presentato dal regista in persona anche all’evento del 2019 *Open City – Documentary Festival*, un progetto nato a Londra che mira a promuovere l’arte del documentario in tutte

⁶ Dal catalogo della mostra. Approfondimento di Franziska Nori “Cina Cina Cina!” organizzata dallo Strozziina, centro di cultura contemporanea a Palazzo Strozzi, 2008.

http://www.strozzina.org/cinacinacina/02_nori.htm

⁷ Il dialogo in traduzione inglese è tratto da un estratto del documentario dal sito ufficiale dell’artista. È tuttavia disponibile la versione integrale in lingua originale con sottotitoli in lingua francese all’indirizzo <https://m.ina.fr/video/CPD10000925/paper-airplane-video.html>.

le sue forme, coinvolgendo registi professionisti e amatoriali,⁸ in collaborazione con il *Chinese Visual Festival*.⁹

È nel 2005 che Zhao Liang fa ritorno nella sua città di origine per girare *Return to the Border* [在江边 - *zai jiang bian*] presentato al 19° Amsterdam International Documentary Film Festival. Viaggiando lungo il fiume Yalu che separa Cina e Corea del Nord, il regista esamina ciò che è rimasto dei sogni socialisti su entrambe le sponde, in seguito agli accordi commerciali presi dalla Cina con la Corea del Sud nel 1990, diventata nel frattempo un paese capitalista. Con narrazioni fuori campo, ci parla dei suoi ricordi d'infanzia, mentre il viaggio prosegue fino alla capitale Pyongyang. Il documentario rappresenta un'importante testimonianza dei cambiamenti sociali che hanno coinvolto i due paesi negli ultimi anni. Il territorio del Liaoning viene utilizzato da Zhao Liang come sfondo per un altro film, che ha contribuito alla sua affermazione come documentarista indipendente, dal titolo *Crime and Punishment* [罪与罚 - *zui yu fa*], presentato nel 2007 in occasione di diverse rassegne cinematografiche: al Montgol ère D'or, al 29esimo Nantes' 3 Continents Filmfestival in Francia e al 60° Locarno Film Festival. Il titolo rimanda al famoso romanzo *Delitto e castigo* del russo Fëdor Dostoevskij, che si concentra sul conseguimento della salvezza attraverso la sofferenza. Tuttavia, il documentario in questione si muove verso altre tematiche, testimoniando la quotidianità di poliziotti che operano in una stazione di polizia situata in una piccola città nel Nordest della Cina, sempre al confine con la Corea del Nord. I casi che vengono ripresi verrebbero di norma esclusi dalle cronache nazionali, poiché troppo assurdi e irrazionali. La telecamera riprende un susseguirsi di azioni che non vengono pensate dal regista, ma sono soggette al variare delle circostanze in cui egli si trova a documentare. Della tecnica adottata da Zhao Liang, che rientra nel tipico approccio dei documentaristi cinesi ma allo stesso tempo risulta propria del regista, discuteremo successivamente. Le situazioni sono diverse e tutte singolari: un malato mentale che sostiene di aver trovato un cadavere nel suo letto, un netturbino senza licenza costretto ad un'umiliante confessione, un presunto ladro, che non confessa nemmeno dopo essere stato fisicamente torturato, ma che alla

⁸ <https://opencitylondon.com/events/zhao-liang-paper-airplane/>

⁹ Il CVF è un evento importante per la promozione di materiale cinematografico e artistico della Cina contemporanea. Nato del 2011, ha permesso a diverse personalità del panorama artistico cinese di presentare i propri lavori a Londra, tra cui, oltre Zhao Liang anche Jia Zhangke e Cao Fei.

fine viene liberato. Tutti i casi vengono esaminati da ufficiali della polizia ligi al loro dovere, precisi e dedicati, come si evince già dalla scena iniziale, nella quale questi sono tenuti a rifare il letto meticolosamente, ufficiali che spesso abusano del loro potere all'apparenza per far rispettare le regole, in realtà solamente per esercitare un controllo sui presunti criminali trattenuti, senza che di questi vengano taciuti i metodi decisamente violenti (Li, 2010: 36-37). Nonostante ciò, Zhao è costretto da un ufficiale a spegnere la telecamera durante un violento pestaggio, per evitare che questa possa riprendere un'azione evidentemente al limite dell'illegalità. Quello che compie Zhao Liang con *Crime and Punishment* è un capolavoro di osservazione della confusione e dell'inefficienza dimostrata dagli agenti che operano in un contesto quasi surreale, a tratti comico, nell'intento di risolvere anche i casi di minore importanza pur di farsi rispettare e far valere la propria autorità.

È con il documentario *Petition – The Court of Complaints* [上访 - *shangfang*] che la figura di Zhao Liang diventa sempre più conosciuta nel panorama occidentale. Questo lungometraggio è stato finanziato da fondi europei e presentato in anteprima al 61esimo Locarno Film Festival in Svizzera nel 2008. È risultato vincitore, inoltre, di numerosi premi nel campo dei diritti umani, fra cui, nel 2010, dell'Humanitarian Award all'Hong Kong International Film Festival. Le riprese ci raccontano la storia di alcuni cittadini della Repubblica Popolare Cinese, i quali da ogni punto del paese partono per recarsi Pechino per denunciare gli abusi e le ingiustizie subite dalle autorità locali delle loro svariate città di provenienza. La particolarità di questo documentario è che è stato girato per un periodo di circa 12 anni, dal 1996 al 2008, diventando testimonianza di una dimensione spazio-temporale notevole. Se guardando *Crime and Punishment* lo spettatore instaura una sorta di empatia con i "criminali" protagonisti durante le riprese, sottoposti a pesanti interrogatori sia dal punto di vista fisico e mentale, percependo quasi lo stress che li pervade, lo stesso spettatore non potrà che essere coinvolto nella questione portata avanti dai *petitioners*, ovvero coloro che per anni hanno combattuto rispettosamente per i propri diritti. I problemi che li angosciano sono svariate e Zhao Liang, negli anni, li riprende tutti, rendendoci testimoni di diverse realtà: contadini che hanno lasciato i propri campi, operai che sono stati licenziati dalle aziende che provvedevano al sostentamento delle loro famiglie, piccoli proprietari che hanno visto i propri possedimenti venire distrutti senza ricevere nulla in cambio, sfrattati malamente dalle proprie case. Questi *petitioners* si riuniscono nei pressi degli uffici incaricati di valutare

svariate richieste di risarcimento (da cui il sottotitolo al film *The Court of Complaints*) vicino alla stazione sud della capitale, e sono tenuti ad aspettare mesi per ottenere, nei casi più fortunati, giustizia. Nel frattempo, si riparano in baracche improvvisate, rifugi provvisori, nella speranza di essere ascoltati. Quelle che ci presenta Zhao Liang sono persone piene di umanità, umiltà e speranza, nonostante vivano in una condizione di sofferenza, non tanto fisica, quanto più mentale, segnata dalle lacrime, dalle proteste e dal rivendicare a gran voce i loro diritti, spesso senza essere considerati. *Petition* termina nel 2008, quando la baraccopoli viene distrutta per portare avanti i lavori destinati alla costruzione di una delle stazioni della metropolitana per le Olimpiadi di Pechino. Zhao Liang può considerare concluso il suo lavoro, ma le storie di coloro che sono stati parte per anni delle sue riprese continuano, senza telecamera, senza un interlocutore a cui rivolgersi, con cui sfogarsi, in balia di un potere invisibile che controlla le loro vite.

Caso particolare che rientra nella filmografia di Zhao Liang è sicuramente *Together* [在一起 - *zai yiqi*] presentato nel 2011 a Berlino e commissionato direttamente dal Ministero della salute cinese, d'accordo con il Governo della Repubblica Popolare. Questo sarebbe stato girato in contemporanea alle riprese di un film diretto da Gu Changwei¹⁰, noto regista cinese, dal titolo *Love for Life* [最爱 - *zui ai*], primo a documentare lo scandalo delle vendite di sangue degli anni '90, anni in cui la popolazione veniva incentivata a donare il plasma in cambio di denaro.¹¹ Una campagna promossa a scopo di lucro, durante la quale spesso non venivano rispettate le norme igienico-sanitarie necessarie per operazioni così delicate. Gli abitanti delle zone rurali, attratti dalla proposta di donare componenti (sangue o plasma) per ottenere una retribuzione, venivano considerati come

¹⁰ Gu Changwei inizia la sua carriera sempre presso la Beijing Film Academy nel 1982 e viene considerato parte di quella "quinta generazione" di registi che hanno segnato il mondo cinematografico cinese. Tra i suoi lavori ricordiamo *Farewell My Concubine* 霸王别姬 (1993), per il quale fu nominato come direttore della fotografia per un Oscar Academy Award e *In the Heat of the Sun*. 阳光灿烂的日子 (1994). http://en.chinaculture.org/library/2008-01/18/content_69106.htm

¹¹ Di questa pratica è testimone anche lo scrittore Yu Hua nel suo romanzo *Cronache di un venditore di sangue* [许三观卖血记 - *xu sanguan mai xue ji*], 1995. In generale, il problema legato alle infezioni trasmesse endovena tramite le trasfusioni ha profondamente segnato il paese in quegli anni, creando un caso mediatico e una crisi sociale.

potenziali donatori nonostante le loro condizioni di salute precarie; il virus dell'HIV/AIDS si diffuse velocemente soprattutto nella provincia dello Henan proprio a causa delle trasfusioni (Erwin, 2006). Le riprese fatte da Zhao Liang vedono come protagonisti alcuni cittadini cinesi affetti da HIV o AIDS. Questi sono uomini, donne, ma anche bambini, che hanno contratto il virus già durante la gravidanza delle madri. Il documentario riporta le loro condizioni di vita quotidiana, i loro pensieri, le loro abitudini e i problemi legati al rapporto con gli altri. Il regista scende nel profondo della malattia raccontando anche le varie modalità di trasmissione del virus e mettendo in evidenza lo stigma che ancora pervade la società cinese. La maggioranza della popolazione ritiene infatti che il contagio avvenga per mezzo di comportamenti sessuali scorretti, uno stile di vita non conforme ai dettami della "buona" società, depravato e improprio; pochi veramente sono a conoscenza della vera natura del virus e della conseguente malattia, che emerge grazie al lavoro di Zhao Liang come un problema medico, una questione sociale, un'agonia individuale e una crisi sociopsicologica collettiva (Li, 2016). Egli adotta un approccio pragmatico, realista, ma anche emotivamente coinvolgente, poiché rende lo spettatore consapevole della malattia provocata dal virus e della condizione di coloro che dovranno combatterlo per tutta la vita. Il documentario si articola attraverso interviste interrotte da messaggi che compaiono sullo schermo e fanno riferimento alle conversazioni avvenute online con alcune persone affette da HIV, tra cui "Invisible Angel", con cui resterà in contatto per tutta la durata del documentario. Inizialmente prova a convincere questa persona a raccontare la propria storia davanti alle telecamere, e nonostante questa si rifiuti, per paura di essere riconosciuta da parenti e amici, la sua testimonianza virtuale si inserisce all'interno della narrazione. Da un lato quindi *Love for Life* rappresenta una storia fittizia basata sulle vicende di due innamorati, entrambi positivi al virus, mentre *Together* si pone come documentazione reale di persone, alcune parte del cast del film, affette da HIV.

L'ultimo film-documentario di Zhao Liang, *Behemoth* [悲兮魔兽- *beixi moshou*], presentato nel 2015 alla 72° Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, verrà trattato nel quarto capitolo, in quanto caso emblematico legato alla questione principale di questo elaborato, ovvero il ruolo di Zhao Liang non solo come regista, ma anche come artista visuale e la relazione che i suoi documentari hanno con il mondo dell'arte contemporanea.

I lavori di Zhao Liang comprendono anche alcuni cortometraggi, l'ultimo molto recente, dal titolo *A Solitary Human Voice* [孤寂的声音- *guji de shengyin*] del 2018, che

vede come protagonista una donna di 80 anni, Maria, la quale ha vissuto in prima persona gli episodi di Chernobyl, città dalla quale lei e la sua famiglia furono costrette ad allontanarsi. Un tema questa volta apparentemente lontano dalla realtà cinese, ma forse in fondo non così tanto. Prodotto nel 2004 è invece *City Scene* [城市场景 - *chengshi changjing*], uno spaccato di una metropoli contemporanea. La serie di riprese effettuate nelle piazze e nelle strade di Pechino negli anni in cui si preparava ad ospitare le famose Olimpiadi del 2008 lo rendono un ritratto estremamente realistico della capitale. Egli riprende una città caotica e allo stesso tempo poetica, sistemando diverse immagini insieme, lasciando il compito di giudicare nelle mani dello spettatore.¹² Tra i suoi primi lavori troviamo *Cleaning* [清洗 - *qingxi*], un corto di pochi minuti, girato utilizzando una videocamera 35mm, la quale inquadra dei lavoratori intenti a ripulire una gigantesca statua di Mao Tse-Tung. Del 1998 è *A Social Survey* [一次社会调查 - *yici shehui diaocha*], un video in time-lapse/slow motion realizzato con in mano un'arma mentre cammina nelle strade, in metropolitana, tra la folla che resta perlopiù indifferente. Della fine del secolo è invece il cortometraggio *Plastic Bags* [塑料袋们 - *suliao daimen*], che testimonia uno dei più grandi problemi che segnano la nostra epoca. Nel corto viene immortalata una distesa di oggetti in plastica abbandonati in quella che pare un'area periferica, lasciati in balia del vento e del tempo. Tre anni dopo l'uscita di *Paper Airplanes*, Zhao Liang produce *Bored Youth* [无聊青年 - *wuliao qingnian*], cortometraggio con scene in notturno girate in una città quasi spettrale, in cui un giovane distrugge le finestre di una struttura che aspettava di essere demolita, come il video ci svela sul finale. Il suo gesto mostra l'indignazione di una larga parte della popolazione cinese, sfrattata dalle proprie case, le quali vengono smantellate forse, come in questo caso, per fare spazio ad un grattacielo moderno. Questa risulta essere una pratica molto diffusa nella Cina contemporanea, le cui zone più periferiche stanno a loro volta trasformandosi in centri urbani globalizzati. È sempre del 2000 il documentario dedicato, afferma lo stesso regista, alla celebrazione dei 50 anni della sua patria¹³, *Jerks, don't say Fuck*, [小子别太操蛋 - *xiaozhi bie tai caodan*],

¹² Testo originale: "He arranges various images of contemporary China together, leaving the task of judgment in the hands of the viewer". (Tratto dal Catalogo della 5th Contemporary Art Biennale di Berlino) <http://zhaoliangstudio.com/work/city-scene>

¹³ Il tono è evidentemente ironico; si fa riferimento all'istituzione della prima Repubblica Popolare Cinese, proclamata ufficialmente il 1° ottobre 1949 da Mao Tse-tung, dopo la sconfitta delle forze nazionaliste del

un susseguirsi di immagini apparentemente senza un filo conduttore. In alcune si riconoscano evidenti richiami alla simbologia della Repubblica Popolare, intervallati da quello che sembra un monito ai cittadini, che li invita a prestare attenzione ai controlli imposti sulla libertà di linguaggio (da cui il titolo) e ai sistemi di sorveglianza adibiti a “monitoring you from a dark corner”. Zhao Liang suggerisce ai suoi concittadini di seguire il suo esempio “Just like me: talking nonsense”.

In generale, si può confermare che i lavori di Zhao Liang affrontano temi molto diversi tra loro, inserendosi in un’epoca densa di cambiamenti sociali ed economici, sia per la Cina sia a livello mondiale, proponendoci riflessioni di diversa origine e natura, ma dandoci anche la possibilità di diventare spettatori diretti di diverse declinazioni della realtà contemporanea.

Nel prossimo capitolo verranno affrontate nel dettaglio le differenti tematiche che si riscontrano nelle produzioni del regista. Si proporrà un ragionamento in merito all’influenza che queste hanno sul pubblico internazionale, si analizzeranno le tecniche e i materiali che vengono impiegati dal regista nella costruzione dei suoi documentari e il suo ruolo rispetto ad essi. Dapprima però è necessario soffermarsi sul delicato rapporto tra Zhao Liang e lo stato cinese, il quale nonostante il coinvolgimento del regista in alcune produzioni autorizzate, si rivela problematico ai fini della distribuzione della quasi totalità delle sue opere cinematografiche.

1.2 Il rapporto con lo Stato. La censura statale in relazione ai festival internazionali

La formazione di Zhao Liang è analoga ad altri registi noti nel mondo del cinema indipendente, come ad esempio Wang Bing, suo coetaneo, con il quale non ha mai instaurato un rapporto di collaborazione sul piano lavorativo, ma sicuramente sul piano personale. Wang inizia il suo percorso artistico studiando pittura e si avvicina al mondo cinematografico nel 1993, quando entra alla Beijing Film Academy, l’accademia del cinema della capitale, dove Zhao arriva solo l’anno dopo. Tuttavia, il contesto in cui si inseriscono entrambi come registi è simile e presenta delle peculiarità che è importante

Kuomintang. “It’s my greeting for the 50th anniversary of my motherland” - <http://zhaoliangstudio.com/work/jerks-dont-say-fuck> .

sottolineare in questa sede. Anche Zhao Liang, come si è visto nell'*Introduzione* del presente elaborato, fa parte di una generazione di artisti più giovani, che operano in circostanze simili a quelle in cui, anni prima, si trovavano artisti del calibro di Wu Wenguang, pioniere della scena internazionale. Questi erano riusciti ad uscire dal contesto cinese per aprirsi a quello mondiale attraverso canali di diffusione alternativi a quelli più tradizionali e di norma utilizzati da altre categorie di registi operanti all'interno del settore cinematografico cinese.

Zhao Liang inizia a lavorare in un'epoca che permette più libertà, non perché i suoi lavori siano ben visti dal governo, ma piuttosto perché non è necessario passare esclusivamente attraverso i sistemi di censura imposti dal governo affinché una produzione possa essere accessibile ad un pubblico ampio. I suoi documentari, infatti, non incontrano la sensibilità di quel pubblico generico di solito presente in una sala cinematografica cinese, ma passano per il mondo dei festival cinematografici internazionali, i quali si rivolgono ad un pubblico globale e molto differenziato, sicuramente più esperto e preparato a questo tipo di produzioni. I lavori di Zhao Liang si inseriscono in quella corrente che possiamo definire come "cinema transnazionale", dal momento in cui questi si estendono oltre i limiti, geografici e morali, della Cina, aprendosi ad un panorama internazionale, appunto. Il fatto che i suoi documentari non siano visibili in Cina non è una novità. I documentaristi cinesi, come si è già sintetizzato in precedenza¹⁴, non hanno particolare interesse nel compiacere il governo cinese e a snaturare i propri lavori pur di essere accettati dal sistema della censura. Anzi, le loro produzioni sono spesso rivolte ad un pubblico esterno (ma non estraneo) alla realtà cinese, il quale è chiamato a prendere atto delle situazioni di ineguaglianza, della violazione di diritti umani perpetrata spesso dalle autorità, delle condizioni di vita di alcune parti della popolazione, nella speranza di sviluppare una maggiore consapevolezza nei confronti di queste situazioni. Di conseguenza possiamo desumere che: primo, questo tipo di film non incontrano l'interesse del pubblico cinese e sicuramente non cercano l'approvazione del Governo, che ne controlla la distribuzione a livello nazionale, e, secondo, i canali internazionali sono essenziali per permettere ai registi indipendenti di produrre e diffondere le loro produzioni. Per il caso di Zhao Liang è opportuno menzionare un documentario che fa eccezione a questi principi, ovvero *Together*. Questo risulta essere

¹⁴ *Ivi*, Introduzione.

l'unica opera non solo passata alla censura, bensì addirittura promossa dal Governo cinese stesso. Il prodotto finale è un utile testimonianza per sensibilizzare la popolazione cinese su un tema così delicato come quello della diffusione dell'HIV, nonostante non si faccia volutamente menzione del fatto che il Governo cinese abbia per diverso tempo nascosto il problema, contribuendo alla sua diffusione. La scelta di collaborare con il Ministero della Salute cinese ha compromesso alcune relazioni personali con altri registi e attivisti, tra cui Ai Weiwei 艾未未, che lo ha attaccato pubblicamente per essersi dimostrato accondiscendente nei confronti delle richieste del Governo e per aver ricevuto fondi dopo essersi ritirato dal Festival di Melbourne nel 2009. Nell'intervista fatta a Zhao Liang proprio dal collega nel 2011, in occasione dell'apertura di una mostra d'arte a Pechino, egli cerca di difendere le motivazioni che lo hanno spinto a ritirarsi dal Festival, a parer suo (e di un altro regista cinese, Jia Zhangke) troppo politicizzato. Anche un assistente di Zhao Liang, Zhu Rikun, ha aspramente criticato la scelta di collaborare con il governo, affermando che qualsiasi film prodotto con il suo appoggio non può avere speranza. Egli ha contribuito alla post-produzione di *Petition*, e ricopre un ruolo di programmatore all'interno del festival indipendente di Songzhuang, la cui edizione di quell'anno era stata sospesa per le troppe pressioni esercitate dallo stato.

I festival internazionali in cui sono stati trasmessi i suoi documentari sono svariati, alcuni sono già emersi nei precedenti paragrafi, come quelli che si svolgono a marzo a Berlino, a settembre a Venezia e a novembre nella città di Amsterdam¹⁵, ma non solo. Da menzionare è sicuramente il festival di Cannes, dove nel 2009 è stato presentato *Petition*, frutto di una collaborazione di più case di produzione, tra cui *Arte France*, il *Centre National de la Cinématographie* e l'*Institut National de l'Audiovisuel* che anni prima aveva già reso possibile la realizzazione di *Return to the Border* nel 2005. Parte di questa collaborazione è anche *Three Shadows*, un centro d'arte no-profit dedicato alla fotografia contemporanea con sede a Pechino, fondato nel 2007 da RongRong, il celebre fotografo e sua moglie inri, che, vedremo in seguito, lo promuove anche come fotografo sul panorama mondiale. La presenza ai festival consente quindi una visibilità internazionale, non solo per il film ma anche per la figura dello stesso regista. È importante però evidenziare, come

¹⁵ Si fa riferimento alla sfera europea, in particolare a: *Berlinale*, alla *Mostra Internazionale del Cinema* e *IDFA-International Documentary Filmfestival Amsterdam*. Si è scelto di citarli in ordine temporale poiché sono tutti eventi annuali dedicati alla presentazione di opere cinematografiche.

suggerisce Ma Ran (2009), che lo scopo di queste produzioni oltreoceano non sono pensate solamente con il fine di attrarre un pubblico globale a scopo di lucro, ma la loro diffusione fuori dal territorio cinese assume un significato più profondo. Il circuito dei festival cinematografici funge tuttora da connettore tra i registi indipendenti e le loro produzioni, che nel loro paese non potrebbero avere lo stesso riscontro. La rete delle rassegne internazionali avrebbe contribuito a rigenerare il contesto delle produzioni cinesi indipendente, inserendole in un contesto globale più facilmente fruibile da un pubblico non cinese. Concludendo la riflessione, la presenza a questo tipo di appuntamenti annuale permette ai messaggi contenuti all'interno di questo genere di produzioni di diventare universali e quindi riconosciuti in quanto testimonianze di realtà problematiche che meritano un'attenzione universalmente diffusa.

In generale, i registi indipendenti come Zhao incontrano molte difficoltà nel trovare spazio per esprimersi liberamente all'interno di un sistema che appare così autoritario e vincolante. Molti cercano di trovare un equilibrio tra la loro visione della realtà, la loro sopravvivenza e il giusto riconoscimento per il proprio lavoro, come ci conferma Edward Wong in un articolo del NY Times del 2011, in cui parla proprio di Zhao Liang, definendo la sua posizione "From Rebel to Insider".¹⁶ Nel presente articolo, la figura di regista indipendente viene messa in discussione, sottolineando un presunto cambiamento nel rapporto di collaborazione con il governo a partire dall'anno in cui è stato distribuito *Together*. Il regista, tuttavia, cercando di obiettare queste accuse, afferma di non aver mai preso in considerazione la possibilità di collaborare con quell'ente che fino al 2018 era conosciuto come SARFT e in seguito SAPPRT, ad oggi meglio rinominata NRTA¹⁷, coerentemente con il suo lavoro di documentarista indipendente. Tuttavia, la sua adesione a festival internazionali ha permesso una valorizzazione del suo ruolo di regista e, di conseguenza, la promozione di documentari che trattano spesso tematiche complesse e delicate da una prospettiva interna al contesto in cui certe problematiche

¹⁶ Si riprende qui il titolo dell'articolo di Wong (2011), "Chinese Director's Path From Rebel to Insider".

¹⁷ Acronimo di *The National Radio and Television Administration*, incaricata di supervisionare le aziende statali che operano nel contesto radio-televisivo nazionale cinese. - <http://www.nrta.gov.cn>.

"The NRTA was established in April 2018 by taking over the functions of radio and television administration from the dismantled State Administration of Press, Publications, Radio, Film and Television (SAPPRT)."

[https://uk.practicallaw.thomsonreuters.com/1-530-5750?originationContext=document&transitionType=DocumentItem&contextData=\(sc.Default\)](https://uk.practicallaw.thomsonreuters.com/1-530-5750?originationContext=document&transitionType=DocumentItem&contextData=(sc.Default))

questioni sociali si presentano. Egli ha sempre sostenuto di aver accettato l'incarico poiché riteneva che un tema talmente importante per la Cina avesse bisogno di un pubblico interno, che riconoscesse la gravità della situazione. Un tentativo di informare la popolazione, portando testimonianze dirette, divulgare dati e contenuti esplicativi.¹⁸ Inoltre, ha escluso di aver ricevuto alcuna forma di finanziamento dallo stato per essersi ritirato dal Festival di Melbourne, nonostante la stampa e i media cinesi abbiano supportato apertamente questa sua decisione, rischiando di compromettere la sua figura di regista indipendente affermando "we have to cooperate with one faction within the party to defeat the other faction."

Per concludere questa prima parte di analisi, si può affermare che la figura di Zhao Liang è sicuramente quella di un regista poliedrico. I suoi lavori innescano riflessioni su più fronti, poiché raccontano il suo paese nella sua vera essenza, evidenziandone le contraddittorietà e peculiarità. Un cinema di osservazione, quasi contemplativo, quello di Zhao, ma non solo: egli interviene anche sulla definizione dell'immagine e sulla sua resa estetica, realizzando opere dotate di un impatto visivo quasi poetico sullo spettatore, che ne viene catturato. Nel capitolo successivo si vedranno nel dettaglio le tecniche adottate e le tematiche affrontate, e si cercherà e di delineare la sua figura di regista nel suo complesso.

¹⁸ Nell'articolo si riporta un'affermazione di Zhao: "I think that a work has to have an audience. The meaning of a piece of work has to be acknowledged by other people. It has to influence other people."

2. Tematiche e tecniche delle produzioni di Zhao Liang

2.1 Le tematiche affrontate: quando un documentario dà voce a chi è costretto a rimanere in silenzio

I documentari e i cortometraggi di Zhao Liang, come accennato nel capitolo precedente, trattano di diverse questioni legate alla società, all'ambiente, ma anche alla salute e alle condizioni di vita di alcune fasce della popolazione della società cinese.

È importante sottolineare come questi documentari non siano reportage, ma vere e proprie opere cinematografiche che utilizzano ambientazioni e questioni reali, in relazione ad un paese, la Cina, che evolve a partire dagli anni '90 in seguito alle riforme di Deng Xiaoping, si apre all'Occidente dopo anni di chiusura economica e sociale, si trasforma radicalmente dopo le proteste del 1989, che segnano la società cinese nel profondo. Emergono quindi differenziazioni all'interno del tessuto sociale della popolazione, nascono problemi legati all'intenso processo di industrializzazione del paese, al diffondersi della tecnologia e all'impossibilità, per alcune persone, di accedere a determinate realtà.

Caratteristiche essenziali che ritornano in vari lavori di Zhao Liang sono principalmente due: primo, la scrupolosa ricerca di questioni sociali marginali, non prese in considerazione nella filmografia gestita dal governo e, inoltre, la volontà di rappresentare tutte quelle categorie che tendono ad essere dimenticate o rilette geograficamente al loro territorio. È tuttavia importante anticipare che a queste si aggiunge una terza peculiarità, che verrà però discussa nel prossimo capitolo, ovvero la presenza di un'estetica innovativa, che conferisce alle sue opere cinematografiche un'espressività artistica unica. In questa macro-classificazione rientrano però svariati temi e questioni, che è opportuno analizzare nel dettaglio, così da poter avere una visione completa della figura di Zhao Liang in quanto documentarista indipendente.

Precedentemente in questo elaborato si è menzionato il premio conferito al regista nel 2010 per il film *Petition* ad Hong Kong,¹⁹ ma è utile ai fini di questa riflessione menzionare anche altri premi che gli sono stati riconosciuti grazie ai suoi progetti, quali

¹⁹ *Ivi*, pp. 13.

l'Human Rights Award, sempre per *Petition* nel 2010 a Buenos Aires, il premio SIGNIS²⁰ per *Behemoth* nel 2015 a Venezia, per *Crime and Punishment* il premio come miglior regista a Praga per il One World International Human Right Documentary Film Festival e il premio al film nel 2009 all'International Nuremberg Human Rights Film Award.

Questi riconoscimenti ci permettono di approfondire il tema dei diritti umani, spesso al centro dei documentari di Zhao Liang.

Ciò che è importante esaminare in questo capitolo sono, più nello specifico, le modalità con cui il regista è in grado di affrontare e trasmettere allo spettatore una questione così delicata, soprattutto in una realtà complessa come quella cinese, in cui emergono diverse figure, ognuna con la propria personale storia. Prima fra tutte, la figura dei *petitioners* e della loro posizione sociale. Quelli che letteralmente possono essere definiti "richiedenti" sono cittadini ritrovatisi nella condizione di dover ricorrere a denunciare dei funzionari del governo. Per fare questo, sono tenuti a recarsi nella capitale e presentare istanza attraverso una serie di documenti per ottenere una sentenza, che spesso richiede giorni, a volte mesi, in altri casi addirittura non si presenterà mai. Il film mette in luce alcune importanti disfunzionalità del sistema giuridico cinese, secondo il quale i cittadini (spesso provenienti dalle zone extra-urbane), sono lasciati in balia delle autorità locali e dagli ufficiali di polizia, che spesso li costringono a desistere e ad abbandonare le proprie speranze. Sono loro i protagonisti dell'intera narrazione, è il loro punto di vista che Zhao Liang riporta ingegnosamente, nella prospettiva quindi di una fascia della popolazione che è costretta ad affrontare la cruda realtà della propria condizione sociale. Questo lo fa trascorrendo con loro del tempo, condividendo le loro storie di vita, ma soprattutto permettendo loro di essere ripresi da una telecamera e, presumibilmente, finalmente ascoltati. In secondo luogo, è opportuno menzionare il ruolo delle autorità, i "potenti". Se in *Petition* ricoprono un ruolo relativamente secondario, in *Crime and Punishment* sono invece loro stessi i protagonisti, a partire dalla prima scena. Sono loro a detenere il potere nei confronti di chi non segue la legge, una legge che risulta tuttavia distorta, aperta al libero arbitrio degli stessi ufficiali e impossibile da contestare per i presunti criminali. Le scene ci mostrano come spesso l'autorità prevalga sul cittadino

²⁰ Il premio SIGNIS, è un riconoscimento attribuito al film in concorso, generalmente nei Festival come Venezia, Cannes o Berlino, più significativo per sensibilità umana e spirituale. Originariamente il premio era conosciuto come OCIC (Organizzazione Cattolica Internazionale per il Cinema e gli Audiovisivi).

e opera “under the façade of maintaining law and order” e, come, di conseguenza, l’esercitazione del potere “authorised by these uniforms might dehumanize” (Jie, 2010: 36). Infine, altra categoria da tenere in considerazione è quella delle persone che vivono ai margini della società, sia geograficamente, poiché rilegati in luoghi periferici, lontani dalle grandi città globalizzate, ma anche (e soprattutto) socialmente. In questa categoria rientrano individui quali quei delinquenti arrestati in *Crime and Punishment*, che spesso sono vittime dell’abuso di potere degli ufficiali, ma anche i lavoratori delle miniere che sono i protagonisti nelle riprese di *Behemoth*: sfruttati, oppressi, vittime di una società che li impiega in uno dei lavori fisicamente più pesanti e psicologicamente debilitanti come quello degli operai nelle miniere di carbone, costretti a trascorrere la loro esistenza in funzione del lavoro. Zhao Liang riesce a riprendere momenti delle loro vite da una prospettiva autentica, la loro, seguendoli nella loro quotidianità e testimoniando le loro precarie condizioni di vita, da cui non possono liberarsi.

È poi la questione ambientale ad emergere dai lavori di Zhao Liang, legata sicuramente alle conseguenze della forte industrializzazione del paese avvenuta negli ultimi anni, ma connessa anche all’insensibilità nei confronti dei problemi che nascono dallo sfruttamento del paesaggio e del territorio, dalla sempre più globalmente dibattuta questione ecologica e dallo scorretto impiego di risorse (non solo ambientali, ma anche umane). I paesaggi che vediamo in *Behemoth* sono infatti decimati, le colline esplodono lasciando impresso allo spettatore quel polverone che copre tutto il resto, le industrie trionfano in questo panorama asettico e sterile, dando origine a quello che altri hanno opportunamente definito un vero e proprio “incubo sociale ed ecologico”, ma anche la causa di un problema sanitario rilevante, legato all’esposizione prolungata di polveri e alla loro inalazione.

Non è la prima volta, tuttavia, che Zhao Liang affronta in una delle sue opere un’emergenza sanitaria vissuta da una parte della popolazione cinese, sebbene in altro modo e con altri intenti. Già precedentemente è stato citato il film *Together*, nel quale viene messo in luce il problema relativo alla diffusione del virus HIV e alla conseguente malattia che questo genera, l’AIDS. In questo caso, però, il documentario è stato in parte finanziato e realizzato per volontà del Ministero della Salute cinese, che ha riconosciuto in questa malattia un pericolo per un vasto numero di cittadini cinesi, spesso rilegati ad una vita di sofferenza e di rassegnazione. I suoi documentari sono quindi testimonianza di problemi legati alla salute dei cittadini e alla diffusione incontrollata di patologie che

potrebbe invece essere controllata e fermata per mezzo di campagne di informazione e miglioramenti delle condizioni di vita di alcune fasce della popolazione.

In ultima analisi, Zhao Liang ci offre, attraverso la sua telecamera, un panorama denso di problematicità causate dalle profonde differenze sociali presenti in un paese che conta oggi milioni di abitanti, innestando una riflessione sulle difficoltà che gestirlo comporta, sul ruolo dello Stato e sul potere che questo esercita sui cittadini, ma anche sul ruolo di un regista indipendente in un paese che non accetta di diffondere questi messaggi al suo interno.

2.2 Le tecniche utilizzate, gli elementi stilistici e la prospettiva dell'autore

Il contesto storico all'interno del quale opera Zhao Liang è rilevante ai fini di una riflessione riguardante la tecnica utilizzata dall'autore, la quale dipende indubbiamente anche dagli strumenti adoperati. La qualità delle riprese è un elemento che influisce senz'altro sulla resa finale del documentario. Nell'epoca in cui il digitale diventa una forma accessibile a tutti, grazie ai suoi prezzi contenuti e alla facile reperibilità, è più semplice per un regista come Zhao Liang²¹ muoversi in modo indipendente dalle strutture politiche che controllano il sistema audiovisivo cinese e, soprattutto, non essere vincolato dallo Stato e da ciò che questo ritiene opportuno diffondere. È importante sottolineare che un tempo gli unici mezzi per operare al di fuori del contesto statale erano spesso apparecchi "di fortuna", difficili da ottenere e complessi da utilizzare per pesantezza e ingombro, non adatti sicuramente allo stile documentaristico, mobile e dinamico. Interessante è la testimonianza diretta del regista:

²¹ Zhao Liang afferma in un'intervista di aver acquistato la sua prima telecamera digitale nel 1996, anno in cui iniziò a girare *Petition*. " (...) a type nicknamed 'Big Eye'. I saw two foreigners shooting with that type at Marc Riboud's exhibition in the Art Museum. I went to that shop near Scitech and took the DV with 4,000 \$ borrowed from Wang Yonggang".

But back then we didn't even have digital cameras, and if you wanted to be a feature film director there were a lot of conditions it was impossible for me to meet. But I had studied art, so I started to use a 35mm camera to make short films. In 1995 I began to shoot in Yuanmingyuan art village using Hi-8 video.

(Zhao Liang, 2012)

Lo sviluppo economico del paese si traduce quindi, in questo contesto, in termini di accesso alle risorse che permettono di abbandonare le prime cineprese a pellicola 16mm o 35mm e sfruttare i prodotti che la tecnologia digitale offre oggi, tra cui rientrano anche gli *smartphone*, e che non richiedono più lo sforzo, economico e tempistico, dello sviluppo della pellicola e del complesso procedimento di postproduzione e, inoltre, permettono di registrare il sonoro in presa diretta.

Il grado di soggettività con cui il regista si rapporta con le scene riprese è differente a seconda dei casi. Tendenzialmente, questo genere di documentari si distingue dal cinema di finzione proprio per la sua realistica e attinenza ai fatti, ma in genere tendono più alla soggettività che alla completa oggettività ed estraniamento del regista. L'intervento del regista, nel caso di Zhao Liang, varia a seconda del contesto in cui si trova, pertanto è opportuno presentare di seguito tre diverse sfumature di azione. Anzitutto, la modalità "intervista", a cui Zhao Liang si affida in diversi suoi lavori, ponendo in prima persona le domande (come in *Paper Airplanes*) o talvolta lasciando libero sfogo ai soggetti intervistati (come nel caso di *Petition* e di *Together*). Interessante è poi la modalità con cui Zhao Liang si avvicina alle riprese di *Crime and Punishment*, dove egli diventa silenzioso testimone dell'ingiustizia. Infine, singolare è il caso di *Behemoth*, in cui fatti reali vengono poi filtrati attraverso la sensibilità del regista, che in questo caso contribuisce alla postproduzione in qualità di artista, come vedremo più avanti. Nel primo caso si fa riferimento quindi a *Petition*; la telecamera diventa quasi uno strumento di sfogo per coloro che attendono fuori dagli uffici in attesa di un'udienza, inizialmente la prospettiva è di tipo frontale, ma, con il passare degli anni (si è già segnalato che il documentario è stato girato dal 1996 al 2008), il regista sviluppa una sorta di empatia nei confronti dei *petitioners*, un legame di conoscenza (e, aggiungerei, complicità) che influenza anche le sue lunghe riprese, rendendole più ferme e stabili. I protagonisti di questo "inferno burocratico" con il tempo si rivelano più a proprio agio con la telecamera e con il regista stesso. Questo approccio permette allo spettatore quasi di inserirsi nella narrazione, di condividere l'angoscia e lo strazio dei *petitioners*, ma anche di percepire la loro profonda umanità. Per

fare questo Zhao Liang, come afferma in un'intervista pubblicata sul suo sito personale, ha trascorso lunghi periodi di tempo in incognito, cambiando le sue vesti a seconda delle persone che doveva riprendere, trasformandosi da ufficiale a mendicante. Nel corso di questa intervista, egli afferma inoltre:

Of course in this film, my self-expression is very important. I present my thoughts here; I reorganize their life in my film in order to tell the audiences my opinion on them. Their excitement or sadness is the element I want to express. Broadly speaking, documentary is more about showing others a personal angle, personal perspective and thoughts.

(Zhao Liang, 2011)

La presenza del regista in questo documentario è evidente e si riscontra nel rapporto di complicità che si è creato tra lui e alcuni dei soggetti protagonisti della narrazione, come Qiu e sua figlia Juan. Dalle riprese si evince come il grado di coinvolgimento di Zhao Liang, che potrebbe essere discusso anche in chiave etica, fosse molto elevato. In *Crime and Punishment*, Zhao Liang non interviene invece sulle riprese in modo esplicito, nonostante egli si sia definito addirittura "troppo coinvolto". Egli decide in anticipo quali personaggi riprendere (compiendo quindi una scelta soggettiva), ma lascia poi la telecamera all'interno delle stanze in cui questi sono sottoposti agli interrogatori, riprende gli ufficiali compiere gesti per loro quotidiani e parte della loro normalità, il tutto senza un controllo sulle azioni dei soggetti. In sintesi, la macchina da presa può essere al centro di una scena e quindi disturbarla o dialogare con essa, oppure osservarla con una certa distanza. Questo influisce sicuramente sugli avvenimenti ripresi.

Il coinvolgimento di Zhao Liang è quindi soggetto a variazioni, dipendenti dal contesto e dalla finalità del documentario. *Petition* si rivolge "a tutti coloro che si battono per ciò in cui credono", diventando una testimonianza delle vite di questi tenaci cittadini, per fare sì che le loro storie possano arrivare ad un più ampio pubblico. Il regista compie un'ulteriore distinzione: differenzia la durata del film per un pubblico occidentale, il quale ritiene possa essere in grado di avvicinarsi al problema e ad interessarsene senza troppo dettagli e, al contrario, mantiene l'originale di 318 minuti per un pubblico cinese, che potrebbe apprezzare una versione senza tagli e riduzioni, ma intessuta di elementi tragici e drammatici. Lo scopo di *Together* è invece quello di sensibilizzare la popolazione cinese e soprattutto informarla, fornendo loro la chiave per comprendere il problema dell'AIDS,

così da ridurre i pregiudizi nei confronti di chi combatte contro il virus e dare loro speranza. È importante qui ricordare che il documentario fu il primo ad essere approvato anche dal governo cinese, motivo per cui Zhao Liang ha dovuto adattare la sua versione originale agli standard governativi e, quindi, eliminare una serie di scene ritenute non idonee alla sua diffusione in Cina. Due esempi, quelli di *Petition* e *Together*, che hanno in comune però un obiettivo, così come gli altri lavori del regista, cioè quello di arrivare a più persone possibili, per far sì che le storie dei protagonisti possano essere diffuse, discusse e non rilette ad una limitata realtà.

Gli elementi stilistici che lo contraddistinguono sono perciò svariati, e risulta difficile classificarli in modo sistematico. Tuttavia, vale la pena analizzare alcuni aspetti peculiari del suo operare, che caratterizzano quasi tutti i suoi lavori. Nonostante si specializzi in fotografia durante il suo percorso di studi, Zhao stesso dichiara di aver sentito l'esigenza di produrre attivamente documentari e cortometraggi, nei quali si riscontra però una certa attenzione e cura anche alla componente estetica delle sue riprese. Questo è evidente soprattutto in *Behemoth*, come si vedrà a breve. L'approccio che Zhao Liang adotta è interessante, poiché spesso opera sul campo senza alcun aiuto tecnico da parte di assistenti, ad eccezione di *Petition*, per cui ha avuto bisogno di un assistente che gli permettesse di lavorare in sicurezza per le strade della città. Inoltre, come tipico per i documentaristi indipendenti, spesso è costretto ad agire in segreto, a cercare autonomamente i contatti di persone che gli consentano di operare liberamente in determinati contesti, di solito, appunto, rischiosi. Le sue riprese sono a volte dinamiche, si muovono nello spazio e nel tempo, nonostante spesso utilizzi dei *long shots* (piano sequenza) per coinvolgere lo spettatore nella scena, per farlo relazionare con i soggetti ripresi, facendolo sentire interno alle vicende.²² Ad essere coinvolto, in realtà, non è solo lo spettatore, ma Zhao Liang stesso; il suo istinto lo porta a documentare diverse situazioni non prevedibili, ad intervistare persone in condizioni di difficoltà e ad instaurare un rapporto di fiducia con loro. Spesso questo compromette quello che dovrebbe essere un rapporto oggettivo tra regista e soggetto ripreso. Tuttavia, questo non impedisce a Zhao Liang di creare dei lavori di forte impatto, girati in condizioni estreme, molto intensi e appassionanti, spesso sconvolgenti.

²² Zhao Liang afferma di essere stato influenzato dallo stile di un regista russo in particolare, Andrei Tarkovsky, rappresentante dello *slow cinema*, di cui si parlerà nel capitolo 5.

Come abbiamo potuto vedere, quindi, i documentari di Zhao Liang danno spazio a chi non ha voce, coinvolgono persone le cui complesse situazioni non vengono mai denunciate, diffuse, contribuiscono a portare in luce problemi che sono parte della società cinese contemporanea, il tutto con una particolare attenzione per tematiche universali quali il rispetto dei diritti umani, dell'ambiente e del benessere fisico e mentale della società. Inoltre, il suo approccio gli permette di essere testimone di circostanze singolari, che lo rendono portavoce di realtà problematiche e complesse, spesso ignorate dalla maggioranza della società e che vengono trasmesse per e positivamente recepite da un pubblico internazionale. Un pubblico che è in continua espansione e che ha imparato negli anni ad apprezzare i lavori di Zhao grazie anche al suo avvicinamento al mondo dell'arte contemporanea, come si vedrà nel capitolo successivo.

3. Zhao Liang artista visuale. Il rapporto con il mondo dell'arte contemporanea

Nel capitolo precedente si è analizzata nel dettaglio la produzione cinematografica legata alla figura di Zhao Liang e la sua carriera di regista. Tuttavia, egli ha da sempre un legame molto stretto anche con il mondo dell'arte, all'interno del quale si inserisce come fotografo e artista visivo. La sua produzione artistica comprende una serie di scatti fotografici e video multimediali, alcuni derivanti dai suoi stessi documentari. Il rapporto con il mondo dell'arte contemporanea è essenziale nel suo percorso e ne influenza anche l'identità di regista indipendente, permettendogli di entrare in contatto con un mondo che si distacca da quello specialistico del festival cinematografici e comprende un pubblico più ampio e diversificato. In questo e nei prossimi capitoli si cercherà di indagare quale sia la relazione del genere documentaristico cinese, e di Zhao Liang in particolare, con il sistema dell'arte internazionale, analizzando i contesti in cui opera, i lavori prodotti, il pubblico raggiunto. È necessario dapprima delineare la figura di Zhao Liang come artista visuale, ripercorrendo la sua carriera dagli anni '90 a oggi. Per fare questo, sono state essenziali le interviste rivolte all'artista negli ultimi anni, poiché fungono da testimonianza diretta per comprendere la sua poetica e l'essenza delle sue produzioni artistiche.

3.1 Le serie fotografiche e le prime esposizioni

Come accennato, Zhao Liang è rappresentato in Cina dal centro d'arte indipendente dedicato alla fotografia *Three Shadows Center* [三影堂摄影艺术中心], il quale ha come missione, attraverso esibizioni ed eventi, quella di esplorare e mettere in mostra l'affascinante mondo della fotografia cinese contemporanea, inserendola in un contesto più internazionale e facilitandone la diffusione sia in Cina che altrove. All'interno di questa istituzione, Zhao Liang è anche direttore del *Moving Image Studio*.

È nello spazio di Pechino che viene organizzata la sua prima mostra indipendente, nel 2008, che prende il titolo di *In an Instant: Moving Image and Photography*²³, e che raccoglie alcune tra le serie fotografiche realizzate dall'artista dall'inizio del secolo. Prima a livello cronologico è la serie *Beijing Green* realizzata tra il 2004 e il 2007. Questa sequenza è composta da diversi scatti raggruppati in 7 diversi gruppi, alcuni suddivisi in più pannelli, alcuni dei quali trittici, realizzati con stampe a inchiostro su carta di riso, come mostrato nella figura qui sotto.



Figura 1. Beijing Green. 北京绿之七 No.6, 3 pannelli. [dal sito di Zhao Liang]

Gli scatti rappresentano una rete di fogli di plastica verde che vanno a ricoprire dei cumuli di resti di un sito urbano in costruzione. Immagini di una Cina in evoluzione quindi, di una tensione tra lo spazio naturale e quello edificato che lo sostituisce, un'inclinazione ad un futuro che prende vita nelle città, di un contrasto tra temi che assumono carica politica ma nel frattempo esteticamente piacevoli, immagini che ci mostrano la noncuranza e l'indifferenza dell'uomo moderno nei confronti di una questione così delicata come quella ambientale. Nella quiete del luogo rappresentato convivono una serie di contraddizioni, le quali delineano una società in continuo conflitto tra tradizione e modernizzazione. Lo stesso accade per *Water Series*, in Figura 2, che consiste di quattro scatti in successione che risalgono al 2006. Quelli che ad una prima occhiata sembrano pesci, più da vicino si

²³ La mostra ha avuto luogo dal 19 aprile al 25 maggio 2008. Il comunicato stampa riporta che l'esibizione "shows Zhao Liang's newest photography and video installation works. Combining projections, installations, sounds, photographs, and light boxes, Zhao Liang's works unite and transform the exhibition space into an organic whole". <https://www.threeshadows.cn/exhibitions/38/overview/>.

manifestano come scarti e rifiuti galleggianti in un'acqua inquinata e sporca. La concezione romantica di quei giardini cinesi, frequentemente presenti nelle pitture più classiche in stile *shanshui*²⁴, ricchi di laghetti con carpe guizzanti e fiori di loto, viene completamente spazzata via da queste poche immagini, testimonianza di un ambiente deturpato e contaminato e di uno Stato che resta a guardare. Come suggerito da Magagnoli (2016) il fatto che queste due serie siano state esibite un paio di mesi prima dell'inizio delle Olimpiadi a Pechino è un segnale politico forte: entrambe rappresentano la risposta dell'artista alla riduzione, da parte del governo, della questione ecologica a pura e mera propaganda, con l'intento di trasmettere al mondo un'immagine positiva del cittadino "civilizzato" che si prende cura dell'ambiente. Zhao Liang, con l'ironia che lo contraddistingue, ritrae una Pechino abbellita, ma, nondimeno, decorata con i simboli del suo degrado ambientale. Se i lavori dell'artista sono frutto di una meticolosa ricerca di colori attraenti e sfumature affascinanti, risultanti quindi esteticamente gradevoli, i soggetti rappresentati sono allo stesso tempo disturbanti. L'abilità dell'artista è quella di essere riuscito a catturare con la fotocamera una realtà deprimente, elevandola però ad opera d'arte, lasciando l'osservatore meravigliato sia per la portata semantica che estetica degli scatti.



Figura 2. Water Series. 水系列 No. 1 e 2. [dal sito di Zhao Liang]

²⁴ Le pitture tradizionali a sfondo paesaggistico i cui soggetti erano solitamente montagne, fiumi o elementi naturalistici. Letteralmente infatti *shan* significa montagna e *shui* acqua. Lo stile è quello tradizionale cinese, di solito originato da inchiostro e pennello.

Parte dell'esibizione presso il Three Shadows Center sono anche una serie di scatti fotografici (o fotogrammi) tratti direttamente da alcuni suoi documentari. Da *Petition*, di cui si è già discusso ampiamente nel precedente capitolo, viene estratto ed esposto uno scatto dal titolo *Desperate People*, in cui sono ritratti alcuni cittadini stesi sulle rotaie di un treno, ognuno di loro con in mano la propria documentazione da presentare all'ufficio del governo per cercare di ottenere giustizia. Vi sono poi altri due scatti che contribuiscono a fornire un'immagine completa dell'artista, ovvero *Man Holding Smoke* e *Moving No.1*, testimonianza di una sperimentazione fotografica estremamente innovativa, volta a rappresentare le diverse sfumature della società cinese contemporanea. La medesima mostra è stata riallestita nello stesso anno anche presso la L.A. Galerie Lothar Albrecht che ha sede a Francoforte. Delle opere di videoarte presenti si parlerà più nel dettaglio nel prossimo paragrafo.

Nel 2009 viene invitato ad esporre la serie *Water* in una mostra collettiva organizzata da Three Shadows in collaborazione a Paradox, un centro d'arte danese, dal titolo *WATW (We are the World): Photography from China and the Netherlands*, per illustrare gli aspetti e le conseguenze di un mondo globalizzato e guidato da una visione consumistica. Un'esibizione itinerante che può essere definita come "a montage of artistic, journalistic, and scientific observations"²⁵, in cui i lavori sono presentati in modo provocatorio e di certo sperimentale.

L'anno successivo, nel 2010, Zhao Liang partecipa ad una mostra collettiva a Bruxelles sempre promossa da Three Shadows e curata da Zhang Li²⁶, che vede come protagonisti tredici fotografi cinesi. Questa mostra mira a mettere in luce i diversi tratti distintivi degli artisti, che hanno però in comune un passato di grandi trasformazioni sociali. La collettiva prende il nome di *Still Life: Chinese Contemporary Photography 2009 Europalia China Photography Exhibition* e si realizza in una serie di immagini contemplative della realtà cinese, seguendo stili che spaziano dal minimalismo al surrealismo, fino ad un realismo estremo. Possiamo quindi affermare che l'Europa rappresenta per l'artista un canale importante per promuovere le sue opere, nonostante il territorio cinese rimanga un punto di riferimento.

²⁵ Dal comunicato stampa della mostra - <http://www.artlinkart.com/en/exhibition/overview/7ddayumo> .

²⁶ È Preside della School of Architecture, Tsinghua University, Cina, dove insegna progettazione architettonica. Sarà il curatore del padiglione della Biennale di Architettura di Venezia nel 2021.

È nel 2014 che presenta una delle ultime serie, *Branch*, sempre a Pechino presso la +3 Gallery, in una mostra personale dal titolo *The Position of Interference*, durante la quale è stato proiettato anche il suo cortometraggio *Bored Youth*²⁷, con l'intento di sottolineare come i suoi lavori siano in grado di aprire spazi mentali e riflessioni (talvolta tragiche) sulla contemporaneità. Immagini che rappresentano la cruda realtà, ma che vengono nobilitate grazie all'intervento dell'artista, che ne risalta le qualità ascetiche ed estetiche, nell'ottica di trasmettere messaggi universalmente comprensibili e interpretabili.

Gli altri progetti fotografici portati avanti dall'artista risalgono alla fine degli anni '90, agli inizi della sua carriera. Si è deciso di procedere a ritroso per una questione di armonia: i suoi ultimi lavori si avvicinano più al suo stile attuale, mentre i primi scatti si rifanno alle sue prime esperienze dopo il completamento degli studi. Nonostante ciò, anche questi risultano tutt'altro che comuni. La sua prima serie *1+1* risale al 1994 e comprende scatti raffiguranti coppie di oggetti (cappotti, ombrelli, urinatoi) ed è stata parte nel 2008 del Fotofest, in una retrospettiva dedicata alla fotografia cinese intitolata *Photography from China 1934-2008*, a Houston, in Texas. Questa fu riconosciuta, all'epoca, come la più completa collezione sull'arte fotografica cinese che ha cercato di indagare le personalità e i diversi stili che hanno contraddistinto questa categoria artistica in quegli anni. Il risultato è straordinario: le coppie di oggetti sembrano completarsi, creando omogeneità e rendendo la serie coerente in sé e singolare. Le serie del 1995, *Relationship* e *Subway*, esaminano i comportamenti umani all'interno di un particolare contesto. Più nel dettaglio, nella prima troviamo corpi avvolti in costumi di plastica trasparente che portano a riflettere sulle esperienze delle relazioni tra persone di diverse culture e genere, e che prendono i nomi dai particolari presenti nella composizione (*Shake Hands, Kites, Thread*). Il risultato è sconcertante e allo stesso tempo affascinante. Lo sguardo dell'osservatore non potrà che essere rapito non solo dall'originale composizione, ma anche dalle scelte cromatiche. La seconda, invece, ha come soggetti i frequentatori della metropolitana, presumibilmente quella di Pechino, dato che in quegli anni l'artista si era appena trasferito nella capitale per frequentare la Beijing Film Academy. Zhao immortalava su pellicola gli sguardi, i volti, i corpi dei cittadini con cui condivide brevi attimi di viaggio.

²⁷ *Ivi*, pp. 16.

Attraverso l'arte fotografica, Zhao Liang esamina perciò i contrasti presenti nella Cina contemporanea; la tensione tra spazio rurale e urbano, tradizione e modernità, progresso e staticità (che spesso tramuta in un sentimento nostalgico), politica e società. I suoi scatti sono rappresentativi di una nazione nella quale è in corso una profonda trasformazione, non solo del paesaggio, ma soprattutto della comunità che lo abita.

Le opere fotografiche di Zhao Liang sono conservate presso archivi appartenenti a diverse istituzioni, di natura artistica e finanziaria, tra cui il Three Shadows Art Center a Pechino, centro d'arte con cui ha un rapporto ormai consolidato. La collezione permanente della Deutsche Bank, la cui sua sede di Hong Kong ha come scopo quello di contribuire allo sviluppo culturale della società, racchiude opere di artisti asiatici sotto l'appellativo *Urban Utopia*²⁸, con l'intento di creare una visione di un ambiente urbano vitale, soggetto ai cambiamenti culturali, politici e sociali. Ancora, le sue opere vengono conservate nella Sammlung Goetz, con sede a Monaco, fondata nel 1993 dal collezionista Ingvild Goetz. Questa collezione, che vanta un carattere internazionale, è composta di diversi dipartimenti dedicati alle varie forme dell'arte contemporanea, tra cui l'arte multimediale, lavori su carta e, ovviamente, la fotografia. È nel 2014 che Zhao Liang è stato parte di una mostra dal titolo *Pictures in Time*, organizzata dalla collezione Goetz presso l'Haus der Kunst, un museo pubblico che non possiede alcuna collezione permanente, ma è a disposizione di altre istituzioni per ospitare mostre temporanee. La sua sede è a Monaco di Baviera dal 1937. La mostra era volta ad indagare il rapporto tra l'immagine statica e quella in movimento, includendo perfettamente alcune delle opere di Zhao, la cui ricerca artistica si delinea proprio tra fotografia e sequenze video.

In sintesi, dopo aver analizzato le diverse serie dell'artista e la loro trasformazione nel tempo in termini di qualità e contenuti veicolati, si può affermare che la fotografia è sicuramente una componente essenziale nella carriera artistica di Zhao Liang. I suoi scatti gli hanno permesso di inserirsi all'interno di spazi per l'arte contemporanea coinvolti nella scena mondiale e di avvicinarsi a questioni che sono alla base di alcuni dei suoi più importanti lungometraggi. Un insieme organico di immagini, denso di contenuti profondi e delicati, che ci dimostra quanto la sua formazione da fotografo lo abbia influenzato. Nella prossima sezione verranno analizzate le opere multimediali realizzate dall'artista nel

²⁸ *Urban Utopia* – Deutsche Bank Collection Hong Kong https://art.db.com/en/img/HK_Folder.pdf.

corso degli anni, ponendo particolare attenzione al contesto in cui sono state riprodotte e mostrate al pubblico.

3.2 Videoarte e installazioni multimediali. Realtà in movimento in mostra

La mostra organizzata da Three Shadows nel 2008 si sviluppava non solo intorno alle stampe fotografiche, ma si concentrava soprattutto sulle opere multimediali. *By its own Nature*, del 2001, si struttura su tre diverse proiezioni che inquadrano una foglia di loto bagnata dalla pioggia. Le riprese continuano fino a che la foglia non riesce a reggere più il peso e l'acqua fuoriesce. Un'immagine che può generare sconforto nell'osservatore, ma allo stesso tempo risultare estremamente poetica. La durata del video e le tre diverse prospettive della telecamera ricordano un piano sequenza tipico dello stile documentaristico; lo spettatore attende di sapere cosa accadrà, ma prima che ciò avvenga, questo deve immergersi completamente nelle immagini davanti alle quali si trova. Altra installazione su tre canali, in cui i soggetti sono però ben diversi da quella precedente, prende il nome di *Interrogation Under Duress*. L'osservatore si trova nella condizione di dover seguire tre storie diverse, che procedono simultaneamente su tre fonti luminose. I soggetti vengono ripresi tramite dei primi piani mentre cercano di giustificarsi con degli ufficiali (probabilmente per difendersi da ingiuste accuse, come si è visto per *Crime and Punishment*²⁹), celandosi dietro una tenda di velluto rosso che funge da sipario per presentare quelli che attori non sono, ma cittadini. La natura rientra come protagonista anche nel cortometraggio *Narrative Landscape*; un paesaggio brullo, spoglio e statico è quello che ci presenta Zhao Liang in questi 24 minuti, un'area naturale deturpata per scopi costruttivi, apparentemente anche abbandonata, in prossimità di ciò che resta di una parte della Grande Muraglia. È la lentezza a caratterizzare queste riprese, interrotta solamente da una fugace raffica di vento. La desolazione del paesaggio è la stessa che caratterizza gli *Heavy Sleepers*, operai che riposano in baracche improvvisate tra un turno e l'altro, anch'essi sotto una tenda di velluto rosso, che sembrerebbe riprodurre una sorta di intimità, quell'intimità che il sonno dovrebbe avere, ma che qui scompare, lasciando posto allo squallore di un dormitorio. Un altro video mostra simultaneamente gli stessi letti, in questo caso vuoti, facendo sorgere il dubbio allo spettatore, immerso fisicamente nel loro spazio, sulla loro sorte. Un'attesa prolungata, una serie di scene si susseguono in

²⁹ Ivi, pp. 12,23.

una sorta di *panning shot*³⁰ fotografico, ma senza rendere l'idea di alcun dinamismo, bensì di immobilità. Ricordano inevitabilmente i già discussi *petitioners*, i cittadini che Zhao Liang riprende in quel momento ormai da anni, tanto che questi non si curano più della sua presenza: egli è parte di loro e la sua telecamera è quasi invisibile. Nel comunicato stampa della mostra viene citata anche un'altra video opera, dal titolo *Crowd*. Non si è riuscito però a risalire alla fonte, poiché l'opera non è presente neanche nel sito ufficiale dell'artista.

Le stesse opere sono state riproposte, sempre nel 2008 a Francoforte, alla Galleria L.A., che già aveva ospitato l'artista nel 2005 con il suo cortometraggio *City Scene*, riguardo al quale il regista afferma:

I was walking in the city, crossing all the corners, like a somnambulist, watching
the weird people in the city, feeling the absurd between people and the city shell.

(Zhao Liang, 2010)

È la città che racchiude i cittadini, che li plasma, trasformandosi e trasformandoli continuamente. Lo scenario spesso si ripete in alcune opere di Zhao Liang e la capitale è sicuramente uno dei più caratterizzanti, in quanto sfondo delle vite ordinarie degli abitanti, che egli riprende, con perseveranza, per testimoniare i cambiamenti strutturali, economici e sociali del paese. È per questo che, spesso, in occasione delle mostre personali dedicate all'artista vengono proiettati anche i suoi cortometraggi e documentari, che ricevono costanti attenzioni dal pubblico internazionale, il quale lo riconosce e lo apprezza ormai come regista affermato, inserito all'interno del circuito dei più importanti festival cinematografici.

La mostra che ha avuto luogo nel 2009 presso il Walker Art Center, Centro d'arte contemporanea multidisciplinare situato a Minneapolis, negli Stati Uniti, dove ha sede dal 1927 ne è l'esempio. Il centro è specializzato in arti visive, performative, design, digital media, cinematografia sperimentale. Al centro dell'attenzione sono sicuramente le due opere audiovisive di Zhao, *Heavy Sleepers* e *Narrative Landscape* che, ancora una volta,

³⁰ Il *panning shot* è una tecnica fotografica che viene utilizzata spesso per catturare dei soggetti in movimento, cercando però di mantenere la nitidezza dei soggetti principali, che sembrano quasi statici e immobili rispetto al paesaggio retrostante, che appare come mosso.

vengono prese come casi emblematici delle opposte tensioni presenti all'interno della Cina contemporanea. Zhao Liang viene considerato parte di quella generazione di artisti che cercano di dare forma ad un'estetica che tenga in considerazione il metodo già ricercato dallo stile documentaristico, a cui appartengono *Petition* e *Crime and Punishment*, i due lungometraggi realizzati dall'artista e che sono riproposti anche in questo contesto.

A questo punto è necessario esaminare più nel dettaglio quali risultano essere le peculiarità delle produzioni artistiche di Zhao Liang e di quali siano le affinità e le relazioni, nonché le discrepanze, con le sue opere cinematografiche. Abbiamo potuto notare, nel corso dell'analisi delle singole opere, che i punti di contatto tra la logica e lo stile documentaristico del regista e le sue opere artistiche sono svariati. In primo luogo, è importante specificare che, così come nei lungometraggi, anche nel campo artistico-multimediale la finzione non è assolutamente presente, ma la narrazione si compone di immagini concrete, storie realmente vissute dai protagonisti e condizioni degli oggetti ripresi. Inoltre, la prospettiva dell'artista è sempre quella di testimone silenzioso dei fatti, nonostante egli decida soggettivamente su quali eventi o soggetti focalizzare le sue riprese. Infine, la visione prospettica viene talvolta frammentata, in modo da creare scene che si intersecano ad altre, catturando l'attenzione dell'osservatore che, verosimilmente, cercherà di perseguire una visione globale dell'installazione. Si fa riferimento in questo caso alle installazioni composte da diversi canali audiovisivi, di cui alcune già citate (*By its own Nature*, *Interrogation Under Duress*) e altre che verranno analizzate nei prossimi paragrafi.

Se la sua coerenza come regista lo ha reso un personaggio conosciuto a livello mondiale, è proprio grazie a questo percorso che oggi egli può essere definito anche in quanto artista visuale. Nel 2009 ripresenta in occasione dell'evento Photoespaña il cortometraggio *City Scene*, per la prima volta dopo lo svolgimento dei giochi Olimpici dell'anno precedente. Photoespaña è un festival di carattere internazionale che si svolge annualmente a Madrid, città in cui è stato ospite anche nel 2010 in occasione della mostra itinerante *The Potosi Principle: How can we sing the song of Lord in an alien land*, tenutasi al Museo Reina Sofia, all'Haus der Kulturen di Berlino e in Bolivia, per la quale ha estratto dal suo archivio dei frammenti delle scene di *Petition*, contribuendo al fine dell'esposizione volta a sottolineare che "there are human rights to have rights over humans". Sempre nella capitale spagnola, ha presentato nel 2012, in occasione della nona

edizione di *Documenta*, un'esposizione dal titolo *Lanterns* (2010), nella quale sono stati messi in mostra gli abiti di alcune dei *petitioners*, sotto forma, appunto, di lanterne appese.

Ancora una volta, pertanto, la presenza di Zhao Liang si trasforma in attiva denuncia delle condizioni di vita di persone che vivono ai margini della sua società. È stato menzionato nel capitolo precedente il ruolo del regista anche come produttore di cortometraggi quali *Bored Youth* (2000), *Jerks don't say fuck* (2001) e *Wait* (2000). Questi spaccati di vita ritraggono i protagonisti in diversi momenti: nel primo, un giovane viene ripreso mentre corre di notte tra le rovine di un quartiere di Pechino, distrutto in vista di una riqualificazione urbana della città; nel secondo, diverse immagini si susseguono creando una sorta di dinamico pamphlet visuale, contrapponendosi invece alla staticità dell'ultimo, in cui un uomo attende all'infinito un autobus. È sempre al Walker Art Center, e successivamente alla Fondazione Sandretto Re Baudengo di Torino nel 2003 che Zhao Liang presenta questi tre lavori, inserendosi nel programma della mostra *How Latitudes become Forms – Art in a Global Age*, insieme ad altri artisti provenienti da diverse parti del mondo.

I suoi lavori si rivelano non solo un'importante testimonianza di una realtà urbana in evoluzione, ma una vera e propria esperienza artistica per il fruitore.³¹ Attraverso i media digitali e la logica del documentario che egli ha fatto propria, ci riporta una testimonianza sociale e politica, ma anche esteticamente singolare e coinvolgente.

A tal proposito è essenziale menzionare un'opera audiovisuale del 2014, dal titolo *Black Face & White Face*, riportata qui sotto in figura, che rappresenta una sorta di preludio al lungometraggio *Behemoth*, che verrà presentato un anno dopo alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Si tratta di un'installazione in 16:9 che si articola su tre canali audio/video e che ritrae due uomini in primo piano, entrambi in posizione statica, di cui uno fronte e retro. Entrambi i loro volti sono coperti di polvere, precisamente uno di polvere nera e l'altro di polvere bianca, come il suo copricapo. Le riprese, tratte appunto da quelle per il documentario, ritraggono lavoratori che operano nelle zone della Mongolia Interna, rispettivamente un minatore di carbone e un produttore di acciaio, come ci conferma l'artista:

³¹ Analisi critica del curatore Philippe Vergne, mostra *Arte nell'era Global. How Latitudes become Forms*. 6 giugno – 7 settembre 2003, Fondazione Sandretto Re Baudengo, Torino.

Black face, a coal miner's face after work is covered in ash
White face, a lime factory worker's face after work is covered with lime powder
The back of a messy-haired migrant worker
A scene of three mine pits

(Descrizione dell'installazione dal sito di Zhao Liang)



Figura 3. Installazione di *Black Face & White Face* su tre canali video, fotogramma.

Il trittico in Figura 3 è stato presentato in occasione della 10° edizione della Biennale di Shanghai, la più consolidata istituzione biennale d'arte in Cina, la quale con il titolo *Social Factory* si proponeva di presentare ai visitatori la questione relativa all'industrializzazione del paese e di come questa possa influenzare la cultura e i conseguenti cambiamenti di una società.³² Il lavoro di Zhao Liang si inserisce perfettamente in questa riflessione, per vari motivi: anzitutto, egli presenta due uomini provenienti da diverse comunità etniche, presumibilmente parte di quelle minoranze che abitano da secoli i territori, ma anche persone provenienti da villaggi più lontani; inoltre, ritrae i protagonisti sottolineandone le difficoltà respiratorie causate probabilmente dalle condizioni di lavoro precarie; infine, ambienta le sue riprese in un'area del paese fortemente industrializzata, al centro dell'attenzione mediatica internazionale. La condizione di sofferenza che si percepisce dai volti dei due protagonisti è legata alla loro situazione lavorativa, personale e di salute. La comunità dei minatori è spesso costretta a lavorare duramente, lontano dalle proprie famiglie ed è incline ad una salute problematica, specialmente per quanto riguarda l'apparato respiratorio. L'opera è stata successivamente mostrata nel corso di una esibizione personale dell'artista presso la

³² *Social Factory the 10th Shanghai Biennale*, in Catalogue of 10th Shanghai Biennale, Power Station of Art. 2014, edited by Anselm Frank.

Pékin Fine Arts, una delle più importanti gallerie di arte contemporanea di Pechino con sede nel Villaggio Caochangdi, distretto artistico dove si trovano le più importanti istituzioni artistiche presenti nella capitale³³ e in occasione della collettiva *Aftermath: Post-Sense Sensibility Fifteen Years On*, tenutasi negli spazi di quella che un tempo era la galleria Duddell's, a Hong Kong³⁴. La mostra era volta a riunire artisti come Yang Fudong 杨福东, Qiu Zhijie 邱志杰, e molti altri. La realtà di quello che accade nei territori della Mongolia Interna ci viene quindi riportato dalle espressioni di questi due lavoratori, i quali ci osservano intensamente per comunicarci che è arrivato il momento di non distogliere lo sguardo o ignorare la loro esistenza. Zhao Liang ci rende partecipi, attraverso questa provocazione visuale, della loro condizione, impedendoci di dimenticare i loro volti segnati dal tempo e dalla fatica. La pneumoconiosi, infezione a livello polmonare che compare in seguito alla prolungata inalazione di polveri lesive, è presente, ma la questione della malattia viene sovrastata da una riflessione più generale che riguarda l'identità, i diritti umani, la razza. I *close-ups* realizzati da Zhao Liang, danno la libertà all'osservatore, all'interno di uno spazio artistico, di creare qualsiasi tipo di associazione mentale, nel tentativo di comprendere chi siano i soggetti ripresi, quale sia la loro esperienza di vita, perché si trovano lì.

L'utilizzo del tritico audiovisivo è stato riproposto da Zhao e lo ritroviamo perciò in diverse opere di videoarte. Si fa riferimento all'installazione del 2014, *1921*, inclusa in un progetto internazionale dal titolo *100x100=900, 100 videoartisti per raccontare un secolo*, promosso dal Festival Magmart nel 2013 e che vede coinvolti artisti internazionali. Il video è stato realizzato appositamente per l'evento³⁵ ed è stato inserito insieme ad altri in cinque diverse mostre, che coprono ciascuna un arco complessivo di vent'anni e quindi comprendono venti opere. I tre video proposti da Zhao come unica installazione hanno come protagonisti due uomini, uno intento a tagliare con una falce delle pellicole, l'altro

³³ Dei distretti culturali si è parlato in breve *ivi*, pp. 10-11.

³⁴ Lo spazio, ora chiuso, così si definiva: "(...) neither museum nor gallery – it is a colorful backdrop against which ideas can be shared and developed, connecting art and people in a new way".

<https://ocula.com/institutions/duddells/exhibitions/aftermath-post-sense-sensibility-fifteen-years-o/>

³⁵ "In this sense, to call 100 videoartists to *interpret* anyone a year of the past century, besides to constitute a really global *narration* of 1900s, represent an attempt to processing the past, not by coincidence entasted to artists, and not by coincidence videoartists - due *the moving imagine* (cinema, television, web) is one of characterising elements of 1900s." <http://www.magmart.it/900/project.php>

impegnato a mangiare rumorosamente dei semi, seduto comodamente su una sedia. Al centro, una scimmia legata con una catena sembra proteggere un teschio.

In conclusione, si può affermare che la figura di regista affermato a livello mondiale abbia contribuito a facilitare l'inclusione di Zhao all'interno di circuiti artistici quali gallerie e centri per l'arte contemporanea, fino ad arrivare a musei di carattere internazionale come il Museum of Modern Arts (MoMA) di New York e il Walker Art Center di Minneapolis. Nel paragrafo successivo si esamineranno nel dettaglio le istituzioni con cui Zhao Liang ha collaborato, distinguendo quali hanno sede in Cina e quali invece all'estero, con l'intento di valutare che tipo di rapporto ci sia con il governo cinese e quali canali invece gli abbiano permesso, negli anni, di diffondere le sue produzioni anche oltreoceano.

3.3 Il rapporto con gli spazi artistici

Una delle prime persone a parlare di Zhao Liang in quanto artista è stato sicuramente il curatore Dong Bingfeng 董冰峰, il quale investe il ruolo di direttore accademico dell'OCAT Institute, figura di cui si parlerà successivamente. Egli ha intervistato l'artista in diverse occasioni, inserendo la sua figura all'interno di un discorso più ampio legato al mondo del cinema di esibizione e della storia della videoarte cinese. Zhao Liang inizia il suo percorso da regista nel 1994, tra i pochi (insieme, ad esempio, a Feng Mengbo³⁶) a produrre cortometraggi che rimanevano tuttavia fuori dalle tendenze dominanti in ambito accademico. All'epoca, in Cina, questi non potevano ancora essere definiti come opere di videoarte, concetto che venne introdotto nel paese solo qualche anno più tardi, nel 1997, grazie alla traduzione di Qiu Zhijie di alcuni pamphlets pubblicati in occasione della mostra tenutasi ad Hangzhou *Phenomena-Video*. L'introduzione di questa nuova forma artistica ha consentito a Zhao Liang di trovare un equilibrio tra il suo ruolo in quanto regista e la sua figura di artista, concedendogli una libertà mentale che, come egli stesso afferma, gli ha permesso di esprimere prospettive e idee diverse, avvicinandosi a soggetti e tematiche svariate.³⁷

³⁶ Nato nel 1966, è un artista contemporaneo cinese, la sua arte si sviluppa soprattutto nell'ambito dei *new media*. Anche lui si è formato alla Central Academy of Fine Arts di Pechino.

³⁷ Zhao Liang (2012). Intervistato da Dong Bingfeng.

Si è accennato, nei precedenti capitoli, alla questione della censura imposta a registi del taglio di Zhao Liang, per mezzo della quale viene impedito loro di divulgare i propri materiali attraverso le piattaforme autorizzate dal governo e quindi, di conseguenza, li ostacola nella diffusione di contenuti che toccano la società cinese da vicino e che fungerebbero da potenti strumenti di denuncia in vista di un miglioramento delle condizioni di vita di alcune fasce della popolazione se fossero accessibili da un pubblico più vasto, di massa. Tuttavia, se queste produzioni fossero accettate dagli organi della censura cinesi, probabilmente non sarebbero così dense di contenuti significativi, così come il regista afferma in un'altra intervista in seguito all'uscita del suo documentario *Behemoth*.³⁸

La diffusione dei materiali attraverso i circuiti artistici ha permesso ad artisti come Zhao Liang di inserirsi in un contesto differente da quello dei festival cinematografici. I canali artistico-culturali nei quali egli si inserisce come artista coinvolgono spazi artistici di diversa natura e realtà. Possiamo distinguere due macro-categorie a livello geografico: le istituzioni cinesi e gli spazi internazionali.

Come si è visto precedentemente, la sua carriera come regista inizia a Pechino, così come quella di artista, grazie all'esposizione fatta negli spazi di Three Shadows, dove egli presenta alcune delle sue installazioni visive e audiovisive. La sede nella capitale (l'altra si trova più a Sud, a Xianmen) si compone di 4600 metri quadri di spazio, di cui 800 adibito a spazio espositivo, a cui si aggiungono 2600 metri quadrati di paesaggio esterno, disegnati da Ai Weiwei, di cui il centro ospita anche un suo studio. Questo centro d'arte no-profit è stato un punto di riferimento essenziale per diversi artisti cinesi e ha permesso loro di entrare in contatto con realtà esterne a quelle del territorio locale. Altro caso interessante è quello del DRC No. 12 (Diplomatic Residence Compound), che si potrebbe definire non tanto come una galleria, quanto più come un vero e proprio spazio espositivo, con la caratteristica di essere anche questo no-profit e quindi non finalizzato alla vendita di opere. Trasformato nel 2015 dall'avvocato e ceramista Peng Xiaoyang, questo appartamento a due stanze è diventato negli anni uno spazio artistico che ospita almeno quattro diverse esibizioni all'anno, ognuna delle quali della durata di diversi mesi. La particolarità risiede nel concetto di "segretezza", poiché non è possibile accedere senza aver prima prenotato un appuntamento. Nonostante ciò, l'ingresso rimane gratuito. Il

³⁸ Zhao Liang (2016). Intervistato da Alex Suber.

compito degli artisti è quello di creare delle opere che si adattino al contesto decisamente inusuale, che facciano riflettere i visitatori e che riportino una sensazione di intimità. Insomma, uno spazio che prescinde da ogni tipo di logica commerciale, volto solamente alla promozione degli artisti che vi espongono (ma senza troppa pubblicità), che si distacca dai musei e dalle gallerie d'arte presenti in Cina, spesso controllate dal governo e che limitano la libertà di espressione degli artisti.³⁹ È tra le mura di questo ex appartamento che Zhao Liang nel 2018 si propone come artista contemporaneo in una mostra personale, presentando uno dei suoi ultimi lavori, *Boundary*⁴⁰. Il titolo dell'installazione fa riferimento al concetto di frontiera, a quello di limite fisico, che si estende in questo caso ad una concezione più mentale, ad una connessione tra diverse identità, pensieri e attività umane. Zhao Liang va oltre questi limiti, mostrando le immagini della vita quotidiana degli abitanti di un villaggio e riprendendo i loro gesti naturali e spontanei, nel tentativo di immaginare e creare una relazione fra i protagonisti. Sempre nel 2018, l'artista viene invitato dall'OCAI Institute⁴¹, diretto da Dong Bingfeng, per una mostra collettiva che coinvolge diversi artisti cinesi contemporanei. L'esibizione, dal titolo *Frontier: Re-assessment of Post-Globalisational Politics* si propone di ricercare nuove strutture narrative, attraverso pratiche artistiche di diversa natura, tra cui video, installazioni, pittura e fotografia, prendendo come temi principali i concetti di frontiera, confine e identità in movimento in un'epoca globalizzata. È importante sottolineare che anche in questo caso si fa riferimento ad un'istituzione artistica no-profit, con tre fini principali: esposizioni, archivio conservativo e pubblicazione di testi scientifici. Attivo dal 2015, è un centro di ricerca e promozione nel campo della storia delle arti visive, punto di incontro nella capitale per diversi artisti cinesi contemporanei. Sono diversi i centri artistici che hanno sede nella capitale, nati in seguito agli eventi in ambito artistico che hanno coinvolto la Cina negli ultimi anni.

Spazi come l'Arrow Factory⁴² nascono dall'esigenza di affermarsi come alternativa possibile a quel circolo vizioso caratterizzato dall'importanza di un profitto economico

³⁹ Intervista del 20 giugno 2019 di Meng-Yun Wang a Peng Xiaoyang per l'editoriale online *The Face*. <https://theface.com/culture/drc-no-12-bunker>

⁴⁰ <https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/zhao-liang-boundary>

⁴¹ http://www.ocainstitute.org.cn/en/about_us

⁴² Si definisce così: "An independently run alternative art space in Beijing that is located in a small hutong alley in the city center. Arrow Factory reclaims an existing storefront and transforms it into a space for site-

emblematico del mondo dell'arte contemporanea (un esempio è il già citato il 798 Art District, nato per volontà del governo cinese con l'intento di creare un centro artistico economicamente vantaggioso per il paese). Gli artisti locali vengono quindi valorizzati in questi 15 metri quadri di spazio che affaccia su uno dei non più così numerosi *hutong* della città, ovvero gli stretti vicoli della Pechino antica, oggi quasi del tutto distrutti in seguito alla riorganizzazione dell'assetto urbano della città. Nel 2015 Zhao Liang trasforma le vetrine della porta d'ingresso di questo spazio in un'installazione artistica, caratterizzata da un lampadario che oscilla creando un effetto quasi ipnotico sui passanti, suggerendo un senso di costante instabilità. L'esposizione, *Middle Class Angst*, racchiude i cambiamenti e i progressi sociali, che si susseguono senza un'apparente forza esterna che li governa, alternandosi tra immobilità ed improvvisa violenza, così come il dondolio del lampadario. La proiezione fa parte di un'opera dal titolo *East Wind & West Wind*, a tre canali, in cui sono presenti anche una candela e una tipica lanterna cinese, mosse apparentemente anch'esse da un'energia esterna non individuabile. La sequenza completa è stata presentata nel 2015 in occasione dell'apertura dell'Asian Art Theatre a Gwangju, in Corea. Zhao Liang si muove quindi all'interno di spazi autonomi, volti a promuovere l'arte contemporanea cinese nel paese, svincolandosi dalle restrizioni imposte dal governo e dai rispettivi canali che questo controlla. Così come in qualità di regista indipendente, egli opera anche come artista al di fuori delle vie statali, che lo hanno spesso ostacolato a causa dei contenuti delle sue produzioni.

Anche in Occidente Zhao Liang si è inserito, come si è visto, nei circuiti dei festival cinematografici internazionali che gli hanno permesso di promuovere i propri lavori e presentarli ad un pubblico ampio e variegato. Tuttavia, la sua figura di regista indipendente gli ha aperto le porte di un mondo ancora più vasto, ovvero quello dell'arte contemporanea. Le strutture che compongono questo sistema sono diverse e di diversa natura, fine e complessità. Se in Cina egli ha dovuto contare su spazi artistici defilati dalle dinamiche del governo, in America e in Europa ha potuto contare sull'appoggio e sui finanziamenti di diverse istituzioni statali, come, ad esempio, i già citati Museo Reina Sofia di Madrid e l'Haus der Kulturen der Welt di Berlino. In aggiunta, egli è stato introdotto all'interno di contesti americani come l'International Center of Photography di New York

specific installations and projects that are designed to be viewed from the street 24 hours a day, 7 days a week" <http://www.arrowfactory.org.cn/?page=about>.

e il Walker Art Center di Minneapolis, ma soprattutto il noto Museum of Modern Arts (MoMa), sempre nella città di New York, che ha ospitato una versione integrale di *Petition* (della durata di 5 ore, rispetto ai 124 minuti della versione ridotta), il documentario che gli ha permesso di far emergere una nuova estetica, basata sull'osservazione diretta della realtà e sull'espressione personale, caratteristiche tipiche di una nuova corrente documentaristica in cui rientrano anche i registi delle generazioni precedenti. L'esposizione organizzata dall'istituzione americana nel 2013, dal titolo *Chinese Realities/Documentary Visions* comprende opere di vario genere e natura, tra cui alcune approvate dal sistema di censura dello stato cinese, opere d'arte concettuali e video amatoriali, con l'intento di approfondire i cambiamenti in atto all'interno di una società in perenne trasformazione. In particolare, i circa 30 lavori selezionati, realizzati tra il 1988 e il 2013, vogliono analizzare l'evoluzione della pratica documentaria messa in atto dai registi. Zhao Liang e il suo documentario assumono qui un ruolo indispensabile per comprendere gli ultimi 15 anni di storia del genere documentaristico cinese.

I vantaggi che un artista come Zhao Liang trae dal mondo dell'arte contemporanea sono diversi in termini di maggiori opportunità di diffusione e, quindi, visibilità, ma anche economici (Pollacchi, 2019). Della relazione tra il settore dei festival cinematografici e i canali dell'arte si discuterà nei prossimi capitoli, nei quali si analizzerà anche il caso dell'ultimo lungometraggio presentato dall'artista al Festival di Venezia, *Behemoth*, e che, vedremo, gli aprirà di nuovo le porte degli spazi del MoMa nel 2015. Inoltre, si indagherà il ruolo della videoarte all'interno del panorama artistico cinese e sul legame con il cinema documentaristico indipendente. Particolare attenzione verrà posta poi sul concetto di "cinema of exhibition" elaborato da Dong Bingfeng e sulla sua dimensione estetica e politica.

A conclusione di questo capitolo, è opportuno specificare che, nonostante la figura di Zhao Liang sia stata presentata secondo due classificazioni differenti, prima in qualità di regista e, in seguito, di artista, egli opera simultaneamente in una sfera e nell'altra. Le sue opere cinematografiche e artistiche sono strettamente interconnesse e lo caratterizzano come produttore di contenuti a sfondo sociale dalla forte valenza estetica. Questo è il risultato della sua formazione in quanto artista visuale e della sua esperienza come regista indipendente, realtà che non possono in alcun modo essere separate, ma che confluiscono in un unico campo di azione e contribuiscono a definirlo una figura poliedrica. È questo a rendere i lavori di Zhao Liang un riferimento fondamentale per

un'analisi accurata della Cina contemporanea e delle diverse realtà che la compongono, che spesso vengono escluse dalle produzioni cinematografiche promosse dallo stato e distribuite sul territorio cinese. Attraverso canali comunicativi differenti, le produzioni artistiche di Zhao sono fruibili soprattutto da un pubblico internazionale, che ha il compito non solo di apprezzarle per la loro qualità estetica, ma di comprendere i profondi significati che queste racchiudono.

4. Il caso *Behemoth*

Nei precedenti capitoli si è anticipata l'importanza che assume nella carriera di Zhao Liang il lungometraggio *Behemoth*, presentato per la prima volta sugli schermi nel 2015, in concorso alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. È importante analizzare nel dettaglio le caratteristiche del presente documentario in quanto questo può essere considerato emblematico nell'analisi del ruolo di Zhao Liang non solo come regista internazionale, ma anche come artista contemporaneo. Di questo si affronteranno nel dettaglio la trama, le tematiche, che riprendono quelle già viste nelle altre produzioni dell'artista, ma anche la tecnica utilizzata, di certo un unicum tra le sue opere.

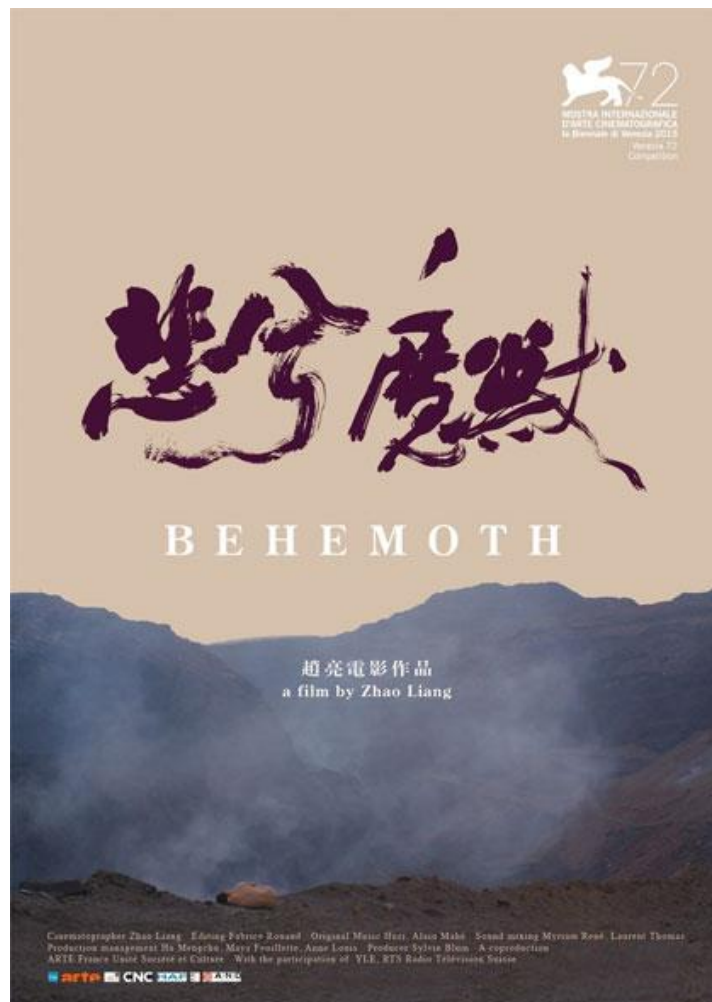


Figura 4. Locandina di *Behemoth*, 72° Mostra del Cinema di Venezia.

4.1 Una trama svincolata dal tempo

Il titolo in lingua originale, 悲兮魔兽- *beixi moshou*, fa riferimento a quello che internazionalmente è conosciuto come, appunto, *Behemoth*, documentario che offre una visione distopica del nostro presente, dell'era geologica dell'Antropocene ⁴³ (Sorace, 2016), con uno stile del tutto singolare e unico, attraverso il quale presenta le conseguenze dell'intervento umano in una particolare area della Cina, la Mongolia Interna, ufficialmente riconosciuta come regione autonoma, e le cause che stanno portando ad una sempre più evidente distruzione dei territori.

Una distruzione, quella che Zhao Liang riprende, generata dal perseverare delle attività di estrazione di combustibile fossile dalle miniere circostanti e l'impiego di questo all'interno di fabbriche e acciaierie. Il prelievo di carbone, gas naturale e altre sostanze dalle praterie cinesi contribuisce anche ad una desertificazione delle aree verdi, essiccando ogni forma di vegetazione presente per sfruttare la presenza di acqua, la quale è essenziale per le attività estrattive. Parte di questo panorama danneggiato e deturpato è anche l'uomo, al quale però il regista non dà modo di parlare. Tuttavia, questo viene incluso nelle riprese come parte integrante del territorio. L'unico suono che ci proviene dai minatori è quello del loro respiro ansimante e rantolante, elemento che diventa tematica fondamentale del documentario, si vedrà in seguito più nel dettaglio la motivazione.

La narrazione ha inizio nei pressi di una miniera di carbone, una panoramica di un paesaggio, lunga qualche secondo, viene interrotta da una forte esplosione all'interno di una cava. Questo incipit permette allo spettatore di inserirsi subito all'interno della realtà rappresentata. La devastazione provocata dallo scoppio rappresenta solo uno dei numerosi segni che hanno sconvolto (e continuano tuttora a sconvolgere) le zone rurali cinesi, che hanno portato le popolazioni locali di pastori e allevatori a spostarsi in zone più rigogliose e idonee, sostituiti dai minatori e dagli operai delle fonderie dell'acciaio, come ci viene mostrato in un fotogramma del documentario in Figura 5 qui sotto. La relazione spaziale che Zhao mette in luce nel corso delle riprese sottolinea proprio la

⁴³ Da Treccani: "L'epoca geologica attuale, in cui l'ambiente terrestre, nell'insieme delle sue caratteristiche fisiche, chimiche e biologiche, viene fortemente condizionato su scala sia locale sia globale dagli effetti dell'azione umana"

storia dell'invasione dei minatori dei territori fino a quel momento pacificamente abitati dalle comunità autoctone locali. La questione è legata ad un processo di migrazione che è ormai consolidato nelle realtà periferiche cinesi. L'urbanizzazione delle aree di campagna porta le popolazioni del luogo a spostarsi, lasciando la propria terra in cambio di un futuro incerto. Di conseguenza, la loro identità linguistica e culturale viene messa in discussione, in un processo che prende il nome di "assimilazione culturale", una politica che vede coinvolto il governo cinese e le popolazioni di alcune zone autonome. Non solo: in questo caso non si tratta principalmente di privare le comunità della propria autonomia culturale, bensì territoriale. È inevitabile, tuttavia, il risvolto sociale che queste operazioni di devastazione causano, che porta le popolazioni nomadi ad un lento dileguamento, fino alla loro definitiva scomparsa.



Figura 5. L'immagine mostra i pastori che si allontanano dai territori. [Fotogramma #10, dal sito ufficiale]

Il regista ci guida in prima persona in questo Inferno in terra: in sottofondo, la sua voce⁴⁴ ci accompagna insieme alle riprese, sentenziando frasi poetiche dal contenuto che rimanda esplicitamente a quello dei versi della Divina Commedia:

[*Midway on our life's journey/ I seem to have had a dream/ In the dream, I was suddenly/awoken by the sound of heavy explosions. / I open my eyes onto a boundless smoky haze. / The smoldering ground beneath my feet makes me feel / I am in some dark, / desolate place. / Only looking all around me do I discover/ I have arrived at the pit's edge of the inferno*]⁴⁵

Alla componente narrativa si aggiunge quella estetica, che si inserisce nelle riprese fin da subito. Lo spettatore non può fare a meno di notare il personaggio che, nudo, coricato in una posizione fetale, è circondato da un paesaggio arido e sterile (Figura 6). La presenza umana quasi disturba l'asetticità conferita dal grigio polvere delle montagne e del terreno circostanti e ci ricorda la fragilità dell'uomo e la sua impotenza di fronte alla sublime devastazione della natura. Egli non è tuttavia l'unica presenza ambigua. Un altro uomo, o forse lo stesso, con in mano uno specchio, si aggira su questi territori (Figura 7), attraversando luoghi e incontrando le persone che, nonostante siano vive, sembrano essere parte di uno spazio infernale. Egli assume il ruolo che era stato attribuito a Virgilio, ci guida, respirando faticosamente, tossendo, trasportando il fardello della morte:

[*There / I meet a guide / Burdened with a heavy portrait of the dead, / Walking, weary from his dusty journey. / The mountains he comes from offers no path to paradise. / He does not know how to write poetry, yet the eloquence his heart exhales / Is no less powerful than the Divine Comedy*]

⁴⁴ I testi qui riportati, tratti dalla versione sottotitolata in inglese del documentario, compaiono sulla schermata in basso a destra delle scene. La stessa versione mantiene però l'audio in lingua originale, cioè cinese mandarino.

⁴⁵ Rielaborazione della traduzione inglese dell'incipit dell'opera dantesca: "Midway upon the journey of our life / I found myself within a forest dark, / For the straightforward pathway had been lost."



Figura 6. L'immagine di un uomo nudo su un panorama che mostra il confine tra la prateria e le miniere. [Fotogramma #8 dal sito ufficiale]

Se la maggior parte del documentario si concentra sulle zone delle miniere e delle fabbriche, mettendo subito in rilievo il problema legato all'urbanizzazione delle vaste aree verdi delle zone più interne della Cina, è necessario attendere quasi fino alla fine delle riprese per capire che all'Inferno seguono anche un Purgatorio, contrassegnato dalla presenza di malati ricoverati in letti di un ospedale, ai quali non viene data la parola, poiché basta udire il rantolo del loro respiro affannato, conseguenza inevitabile di una vita trascorsa in miniera. Infine, Zhao ci presenta anche una sorta di "Paradiso", che apparentemente si concretizza nella città di Ordos, che per molti cittadini rappresenta una meta a cui ambire. Della struttura del documentario si parlerà più nel dettaglio nel paragrafo successivo.

Come anticipato, i riferimenti all'opera dantesca sono evidenti, così come quelli biblici. Il titolo del documentario rimanda all'antico Libro di Giobbe, nel quale compare la figura mostruosa del Beemot, un essere leggendario, insaziabile, e che secondo la storia ebraica si incarnerebbe in un ippopotamo. Sarebbe, insieme allo Ziz e al leviatano, una delle tre creature più potenti create da Dio.

La devastazione non solo ambientale, ma anche sociale, è evidente già da queste poche scene. Con l'intento di contribuire ad un potenziale miracolo economico volto alla crescita della produttività industriale del paese, l'intervento umano porta invece ad una de-umanizzazione degli operai stessi, ad una distruzione del territorio, alla costruzione di presunti paradisi che si rivelano invece l'esatto opposto.

[Descending with my guide, / I see the monster's playthings / Carrying out
invisible orders]

Ma chi è il mostro? È forse la macchina? Oppure l'uomo? È importante definire il soggetto della frase, in quanto è questo il responsabile della devastazione. Per scoprirlo, dobbiamo attendere fino all'ultima ripresa:

[And yet, / There is no dream / This is who we are / We are that monster, / The
monster minions.]

Si tratta quindi dell'uomo stesso, il quale crea e distrugge, distruggendosi.



Figura 7. L'immagine del nostro Virgilio, che porta con sé uno specchio fino all'arrivo in Paradiso [Fotogramma #6 dal sito ufficiale]

Il giorno e la notte si alternano, i lavoratori continuano indistintamente a svolgere il proprio compito, lo spettatore rimane in contemplazione della devastazione del terreno in contrasto con il cielo all'alba, segno di una potenza estetica che si aggiunge ad un'urgenza narrativa. Tuttavia, non vi è una narrazione che prevale. Le riprese spaziano da un luogo ad un altro, senza un'apparente coerenza, senza una spiegazione esplicita. Si possono osservare le miniere, le esplosioni, l'immagine di un uomo a cavallo che viene interrotta nuovamente dai camion e dalle macchine che trasportano carbone. Talvolta le operazioni di estrazione mineraria vengono intervallate da scene di vita quotidiana dei lavoratori stessi, ripresi durante l'orario dei pasti e del riposo. Le riprese mettono in luce la faticosa condizione fisica dei lavoratori delle miniere e delle fonderie, ma anche il loro stato di salute precario, dovuto all'inalazione delle sostanze che causano spesso pneumoconiosi, una malattia dell'apparato respiratorio, come già citato nel capitolo precedente in riferimento alla videoinstallazione dal titolo *Black Face & White Face*, che risale all'anno precedente al film, realizzata proprio durante le riprese. La figura del minatore coperto di polvere nera ritorna infatti anche nel presente documentario.

I protagonisti di questo Inferno sono svariati: i minatori e le loro rispettive famiglie, i nomadi, le due figure che intervallano le riprese, la voce che ammonisce e commenta. Questi sono tutti accomunati dallo stesso destino, quello dell'essere oppressi, al contrario di quello che l'epoca post-comunista aveva promesso, ovvero un periodo caratterizzato dall'emancipazione di tutti gli esseri umani, svincolati da ogni forma di sfruttamento e liberi di esercitare la propria creatività. Una soluzione politica che in realtà ha fallito da ogni prospettiva e che ha effetti devastanti sull'uomo e sul territorio che questo abita. Ma qual è il loro ruolo rispetto all'urbanizzazione sistematica attuata dal governo? Sono vittime di un sistema, sono coloro che sperano di poter vivere nel paradiso ma che non riusciranno mai ad uscire dall'inferno. La telecamera di Zhao li segue nella loro quotidianità, nei momenti più intimi e personali come il rituale della pulizia, quello dei pasti, del riposo. Uno di loro coltiva una minuscola pianta, che riporta il verde in mezzo alla polvere, un'immagine che ritorna più volte nel corso delle riprese, in contrasto con la morte naturale che li circonda. I pastori rimasti vivono in tende in mezzo alle poche aree verdi rimaste, nella speranza di poter restare. Ci si addentra poi nelle fabbriche, fin sottoterra, nel cuore degli scavi. Fumi di fuoco invadono il cielo, mentre chi riposa si cura le ferite, si pulisce dalla polvere. In ospedale ritroviamo alcuni lavoratori, ora nelle vesti di pazienti che vengono fatti respirare, ansimanti. Una donna ci mostra la foto di un uomo,

forse il marito, probabilmente defunto per cause legate a problemi respiratori. Le immagini si susseguono catturando l'osservatore, che non può far altro che attendere un finale. Il regista segue poi un camion diretto nella città di Ordos, quello che dovrebbe essere il Paradiso, ma che, vedremo, Paradiso non è. L'alienazione degli abitanti è percepibile: alcuni uomini sono impegnati nella pulizia delle strade deserte, in una città che sembra abbandonata. Tutto sembra fuorché l'immagine di un centro abitato. Le riprese si concludono così, lasciandoci attoniti, quasi increduli di fronte al vuoto che la città contiene. Il nostro Virgilio si allontana con il suo specchio per le strade desolate. Nel riflesso intravediamo uno degli operai che è diventato ormai un simbolo del documentario, colui che ancora trasporta in mano quella pianta verde di cui ha cercato di prendersi cura per tutto il tempo.

Alcune brevi frasi che fungono da epilogo ci accompagnano verso la fine:

According to statistics, there are hundreds of newly constructed "ghost cities" in China, lying idle and vacant. The developed areas are unaccounted for. Millions of migrant workers suffer from pneumoconiosis in China. Hundreds of thousands have already died from the disease. In the past 30 years, coal extraction has reduced the lake areas in Inner Mongolia by approximately 20% and done incalculable damage to the soil.

Il documentario è dedicato, come ci viene svelato sul finale, *"to those who face the hardship of live with extraordinary courage"*, a coloro che vivono un'esistenza incentrata su uno stile di lavoro coercitivo, limitante e debilitante fisicamente e mentalmente, ma che dimostrano umiltà e forza interiore.

Nei titoli di coda Zhao ha inserito alcuni dei nomi delle famiglie e dei lavoratori incontrati nel suo cammino dantesco dall'Inferno al Paradiso, in qualche caso specificando solo il loro ruolo all'interno delle riprese. L'intento è quello di rendere le condizioni di vita dei lavoratori rappresentate nelle scene come una condizione umana universale.

4.2 Caratteristiche e costruzione del documentario: dalle tematiche alle peculiarità tecniche. La realtà di una produzione che sensibilizza l'umanità

Il documentario è stato prodotto grazie all'intervento dell'*Institut National de l'Audiovisuel* (INA)⁴⁶, un ente commerciale di carattere pubblico francese, che si occupa dal 1975 della conservazione, la messa a disposizione, di monitorare l'evoluzione del patrimonio radiofonico e audiovisivo. (Kuo, 2019). *Behemoth* è stato trasmesso anche sulla la piattaforma ARTE nel novembre del 2015 e distribuito poi in diversi festival cinematografici internazionali. Esempio di produzione transnazionale (Pollacchi, 2019: 11), termine secondo cui si intende un cinema che affronta i problemi legati agli effetti della globalizzazione da un punto di vista sociale e culturale e che tocca in prima persona un pubblico globale e variegato (Berry, 2010) offre una critica relativa ad una cultura distante da quella europea, dalla quale però viene compresa e apprezzata. La diffusione attraverso il canale dei festival non cinesi ha reso il film difficile da reperire sul territorio cinese e, simultaneamente, un successo all'estero.⁴⁷

La costruzione complessa, ma curata nei dettagli, permette allo spettatore di seguire linearmente il susseguirsi degli eventi. In primo luogo, è necessario specificare che il film rientra nel genere del documentario cinese, di cui si sono già delineate le principali caratteristiche nell'Introduzione del presente elaborato. Di conseguenza, è opportuno specificare che a prevalere è un realismo quasi estremo, che tuttavia incontra qui una minuziosa ricerca dal punto di vista estetico, rendendo le riprese un potente strumento visivo oltre che narrativo. In questo modo, il documentario viene elevato ad una dimensione concettuale, che vedremo essere necessaria per uscire dal contesto cinematografico e inserirsi in quello artistico delle gallerie di arte contemporanea. È opportuno poi segnalare che Zhao compie un rilevante lavoro etnografico e politico, poiché i protagonisti delle scene sono parte di una comunità che abita da sempre il territorio, ma anche operai probabilmente costretti a trasferirsi per attuare un

⁴⁶ <https://www.ina.fr>.

⁴⁷ “By creating a visual space in which Italian poetry, Mongolian documentary images, and unspecified images of ‘ghost towns’ converge, Zhao gives shape to a travelogue that connects China to the rest of the world while at the same time addressing global issues of corruption, dehumanizing labor conditions, and environmental exploitation.” (Pollacchi, 2019: 11-12)

consistente processo di urbanizzazione. Infine, per quando riguarda la struttura del documentario, geometrica e precisa, questa è stata sicuramente ispirata da quella della Divina Commedia dantesca, così come i già citati riferimenti “dialogici”, che più che dialoghi è il caso definire commenti di una voce fuori campo. La voce, conferma lo stesso regista in un’intervista del 2016, è la sua. A testimonianza dell’importanza dell’assenza di una struttura dialogica, Zhao afferma “(...) conversations construct dramatic elements and sometimes sensationalism, and I am a little tired of it (...) I want the image to speak for itself”.

L’estetica che viene messa in pratica in *Behemoth* è quella dello *slow cinema*. Definito “a genre of art cinema film-making that emphasizes long takes, and it is typically characterized by a style that is minimalist, observational, and with little or no narrative”⁴⁸, viene talvolta classificato come cinema contemplativo. Le specificità di questo genere si inseriscono perfettamente in quest’opera di Zhao Liang. La scelta dei piani sequenza non è una novità per il regista, il quale, come si è visto precedentemente, predilige questo tipo di approccio per permettere all’osservatore di introdursi nella scena e fare esperienza diretta degli eventi in corso. Pecic afferma che “by suturing the slow aesthetic to the environmental destruction of Inner Mongolia’s landscape and the exploitation of China’s migrant workers, *Behemoth* reorients the viewing gaze from the spectacular and the exotic towards the self-aware and the introspective” (2020: 235), introducendo una struttura complessa e basata sui principi tecnici ed estetici, appunto, dello *slow cinema*.

La mobilità della telecamera dà quindi allo spettatore la possibilità di immergersi in questa distopica realtà che altrimenti non sarebbe probabilmente in grado di visualizzare a pieno, rendendolo attivamente partecipe delle condizioni dei lavoratori e del territorio. Anche l’assenza di dialoghi, come già sottolineato, contribuisce a rendere il documentario un importante mezzo di trasmissione di contenuto visuale. Più nello specifico, il regista compie una scelta consapevole e precisa: l’eliminazione delle conversazioni permette non solo di adattare le riprese alla realtà degli spazi artistici, ma soprattutto impedisce allo spettatore di soffermarsi troppo sulle condizioni individuali dei protagonisti. “The decision not to give the miners a voice” afferma Sorace (2016: 41) “amplifies the singularity of each physical presence in the face of its precarity and serial interchangeability”, confermando il ruolo che ricoprono gli operai e i pastori in queste

⁴⁸ Da Wikipedia Eng / Slow Cinema: https://en.wikipedia.org/wiki/Slow_cinema#cite_note-fights-1.

vicende. Essi sono i protagonisti, ma vengono ripresi solamente da una prospettiva che li vede parte di un insieme di persone dedite ad un lavoro quasi forzato, costretti a vivere in una condizione che non permette al singolo di distinguersi, ma che unifica tutti sotto un'etichetta, quella della precarietà, che li porta a dedicare la loro esistenza allo svolgimento delle proprie mansioni, privandoli di un'identità e di condizioni di salute idonee. È quindi principalmente grazie alle immagini che l'osservatore può fare esperienza diretta della realtà del territorio e delle persone che lo abitano. In generale, perciò, ciò che traspare dalle riprese è l'intento del regista di porsi nell'ottica di osservatore, rendendo accessibile la realtà a coloro che la osservano a distanza. Questo è reso possibile dall'uso consapevole della telecamera, che spesso si sofferma su dettagli essenziali ai fini di un coinvolgimento psicologico dello spettatore, quali le mani rovinata o il sudore che imperla la fronte degli operai. Per questa occasione, il regista ha scelto di abbandonare la "grezza" MiniDV optando per una Red Scarlet, una delle videocamere più economiche ma qualitativamente valide, che registra in qualità 4K, così da garantire una resa estetica delle immagini professionali. Nonostante ciò, Zhao sottolinea come la possibilità di confrontarsi con limitazioni dovute a budget e condizioni tecniche sia in realtà uno stimolo per superare i suoi precedenti canoni e sperimentare tecniche innovative. In *Behemoth* questa scelta è sicuramente riscontrabile e rende il documentario, come già visto, un importante strumento visivo.

Inoltre, come alcune recensioni del film affermano (Ide, 2016; Qin, 2015) e come lo stesso Zhao conferma in diverse interviste (in particolare quella del 2015 e del 2016), la scelta dei colori è un ulteriore "dispositivo stilistico" volto a dare una forma più definita alla realtà. Si è analizzata nei precedenti paragrafi l'installazione multimediale presentata in occasione della Biennale di Shanghai *Black Face & White Face*⁴⁹, le cui immagini sono state girate durante le riprese di *Behemoth*. Zhao compie una scelta cromatica interessante per la versione documentaristica, rimuovendo l'uomo coperto di polvere bianca, un lavoratore in una miniera di calcare poco distante dalle aree di estrazione del carbone protagoniste delle vicende. Le miniere di calcare compaiono solamente in una scena sullo sfondo, in lontananza. L'eliminazione del bianco permette al nero di prevalere, coerentemente con la negativa visione del regista in merito al futuro del genere umano. È poi suggestivo l'uso del rosso, del fuoco, che egli stesso contrassegna come il colore

⁴⁹ Si è fatto riferimento a questa installazione già nel capitolo precedente, riferimento visuale Figura 2.

dell'Inferno e che ritroviamo nel fuoco dell'acciaieria, nel pannello che interrompe per un attimo le riprese, nel rosso brillante dei vestiti di alcune donne, che richiama l'atmosfera nelle fonderie, del metallo incandescente. I grattacieli hanno invece colori pastello sgargianti, il tutto controllato dal colore blu del cielo, che ritorna anche in uno *still* nel momento in cui anche la telecamera fa il suo ingresso in questo presunto paradiso.

In generale il verde, che un tempo predominava su quel territorio, scompare. Rimane solo la pianta di cui uno dei protagonisti si prende cura. Evocativa in questo senso è l'immagine in Figura 6, nella quale si nota il contrasto con il grigio del terreno che pian piano si sta sostituendo alle distese di erba, così come il bianco, lasciando il nero prevalere.

Notevole è anche il lavoro che è stato fatto con l'aspetto sonoro delle riprese. Sempre a causa del budget limitato e quindi in assenza del supporto di un esperto, il regista e i suoi pochi collaboratori hanno cercato di elaborare un sistema audio che potesse creare contrasti e affinità (singolare è la scena in cui al belare delle pecore si sovrappone il rumore delle macchine), registrando direttamente sul campo e talvolta aggiungendo suoni nella fase di post-produzione. La voce del regista fuori campo, i canti di Tuva⁵⁰ che inaugurano le prime riprese, i quali "sound like ghosts from a past that is about to be obliterated", il cigolio delle macchine, il respiro affannato dei lavoratori; tutti elementi che contribuiscono ad un risultato apprezzabile e valido. La scelta di enfatizzare i suoni prodotti direttamente sul campo "serves as a substitute for speech, a haunting language that is both audible and visible" (Pecic, 2020: 241).

Per comprendere le avverse condizioni in cui si ritrova a lavorare un artista che è sì riconosciuto a livello internazionale, ma che opera in circostanze complesse è utile una testimonianza diretta di Zhao:

⁵⁰ I canti tuvani sono parte del patrimonio artistico-musicale non solo di alcune zone della Federazione Russa, ma anche della Mongolia. Più nello specifico, ci si riferisce a questo tipo di canto diafonico con il termine *Xöömej*, il quale presenta diverse varianti. Quello mongolo è ad oggi parte del patrimonio intangibile dell'umanità poiché rispetta i criteri UNESCO. Secondo la tradizione e le credenze popolari, questo tipo di canti sarebbe volto a stabilire un contatto tra gli spiriti della natura e gli esseri umani. La scelta di inserire questo tipo di canti nel documentario è dovuta probabilmente al voler valorizzare, dal punto di vista etnografico, l'importanza delle popolazioni locali, le quali sono costrette, date le circostanze, ad abbandonare i propri territori.

While I was making *Behemoth*, the production team had very limited resources. Basically there was me; an assistant cameraman, due to the technical difficulties of operating the professional camera I chose to use; a soundman; and sometimes a field producer. In general, I'd say that it is less stressful for me to shoot alone, because when I am alone I am less distracted. Also, the people I film are less distracted, so their behavior in front of the camera will be more spontaneous, more natural.

(Zhao Liang, 2016)

La questione legata alla distrazione e alla spontaneità era già emersa nell'analisi di documentari precedenti a questo, come *Petition* e *Crime and Punishment*. La presenza del regista, si è visto, spesso ha influenzato i comportamenti dei soggetti ripresi, sia per la natura delle riprese, spesso realizzate con la modalità dell'intervista, sia per la presenza stessa della telecamera, che era in grado di filmare anche i momenti più intimi dei protagonisti. Il documentario si rivela ancora una volta un mezzo per avvicinarsi a diverse realtà, sebbene con approcci svariati e diversi a seconda della situazione. In *Behemoth* Zhao Liang compie sicuramente una scelta diversa, sperimentando anch'egli in prima persona una metodologia diversa dal suo standard. Tuttavia, questo è un segnale che ci dimostra la poliedricità di un giovane artista che, come si riscontra nelle sue opere, sta compiendo un percorso in evoluzione, cercando di mettersi in discussione e di sperimentare una varietà di opzioni possibili per dare voce alle minoranze, portare alla luce questioni sociali, ambientali e etiche di un paese complesso come la Cina.

Emerge poi in modo evidente l'elemento politico del racconto, sempre presente nei lavori di Zhao Liang in quanto la componente politica è vista da lui come parte di qualsiasi tipo di relazione umana. Nonostante ciò, i suoi lavori non hanno come scopo principale quello di rendere Zhao un attivista che opera contro le dinamiche del governo. La presenza distruttiva dell'uomo nelle praterie della Mongolia Interna è segnale di scelte politiche, così come l'esistenza delle inquietanti città-fantasma, nate di conseguenza al modello economico cinese, le cui caratteristiche comprendono una non regolamentazione dei prezzi di mercato, guidati da dal sistema della domanda e dell'offerta. Zhao stesso le definisce "bolle artificiali", create dal sistema politico cinese con l'intento di espandere i

centri urbani e debellare le arretrate zone rurali, insieme alle comunità che le abitano.⁵¹ Il risvolto sulla società che queste decisioni ai vertici hanno è visibile nelle condizioni di vita dei lavoratori, costretti a scontare la propria esistenza all'interno di miniere e fonderie, sfidando la malattia, nella speranza di un futuro migliore che però non arriverà mai.

La struttura del documentario interviene come supporto per comprendere meglio le vicende. Questo è diviso in tre parti: le miniere rappresentano l'Inferno, la condizione delle comunità costrette a lasciare i propri territori e l'immagine dei malati di pneumoconiosi verso la fine raffigurano il Purgatorio, infine la città di Ordos incarna il presunto Paradiso. La telecamera discende fisicamente sottoterra, concettualmente sempre più verso l'Inferno, riportando alcune scene di vita dei lavoratori, apparentemente non disturbati dalla presenza del regista. Questi sono parte di un sistema che li costringe a pesanti turni lavorativi, privi delle adeguate protezioni ed esposti ad un alto grado di rischio. Le conseguenze di queste condizioni precarie di vita sono visibili più avanti, verso la fine, quando Zhao Liang ci porta all'interno di un arrangiato ospedale, all'interno del quale sono ricoverati svariati pazienti accomunati però da un principale sintomo: difficoltà respiratorie. Fanno parte di questi non solo i minatori, ma anche i lavoratori delle acciaierie, ripresi da così vicino tanto da poter notare il sudore sulle loro fronti, e i contadini-pastori. Il regista esegue dei loro *close-ups*, come in Figura 8, che inevitabilmente portano lo spettatore ad interrogarsi sulla loro identità, la quale non viene mai intenzionalmente rivelata dalle riprese. Gli unici momenti in cui l'autore sembra voler ri-umanizzare i lavoratori, spesso alienati dal senso del loro ruolo e del loro lavoro, sono quelli più privati e intimi, durante i quali il regista riprende scene di vita quotidiana soffermandosi per svariati secondi su gesti ordinari come il consumo di un pasto o il

⁵¹ Un interessante studio sulle "ghost-town" è stato svolto dall' *Institute of Remote Sensing and Geographic Information Systems* dell'Università di Pechino, scaricabile da <https://arxiv.org/pdf/1510.08505.pdf>. Gli autori cercano di fare chiarezza sulla sempre più discussa questione, sottolineando le difficoltà che hanno riscontrato nel trovare dati attendibili ed evidenziando le problematiche economiche e sociali relative a queste realtà urbane. Ordos, conosciuta anche come Kangbashi (per distinguerla dalla vecchia città di Dongsheng, che si trova ad appena 25km di distanza) è uno dei più evidenti esempi di speculazione edilizia e rappresenta un grande fallimento per il governo cinese. Se inizialmente erano previsti 1 milione di abitanti, oggi è abitata solo da qualche centinaio di migliaia di persone.

rituale del lavaggio del corpo per rimuovere la polvere accumulata durante il turno. (Pecic, 2020)



Figura 8. Uno dei numerosi *close-ups* del documentario, raffigurante uno degli operai della fonderia [Fotogramma #12, dal sito dell'artista].

L'intento di Zhao non è commuovere l'osservatore o porlo nella condizione di provare empatia per i soggetti ripresi, bensì egli desidera che questo sia "moved inside". La ragione che lo porta ad affermare ciò e a prediligere l'arte contemporanea come strumento per trasmettere questo sentimento è legato alla natura stessa dell'arte, più estrema e diretta dei più tradizionali documentari. In particolar modo, egli sostiene che "(...) it's cold, and it doesn't allow you to get too close to the subject"⁵².

L'approccio del regista all'arte contemporanea verrà analizzato più nel dettaglio nel paragrafo successivo, dove si analizzeranno le caratteristiche del presente documentario nel suo adattamento per gli spazi artistici.

Se una buona parte del lungometraggio è ambientata quindi tra Inferno e Purgatorio, dove le anime degli operai e dei minatori, nonché quelle delle comunità locali,

⁵² Parole di Zhao Liang, da Qin, A. (2015) *As China Hungers for Coal, 'Behemoth' Studies the Ravages at the Source*.

si trovano a dover convivere con la costante presenza della morte, la parte finale ci porta in quello che potrebbe apparire come un Paradiso agli occhi degli stessi protagonisti, ma che in realtà non si avvicina affatto alla perfezione celeste in terra. Diversi elementi contribuiscono a creare quell'ironia all'interno della tragedia di cui Zhao Liang ci ha voluto rendere testimoni. Anzitutto, nella lingua mongola, Ordos significa "il palazzo del paradiso"; nella città risiedono quindi le speranze dei lavoratori, i quali desiderano essere accolti dai suoi edifici. In secondo luogo, le scelte cromatiche, che si discostano da quelle iniziali, sono caratterizzate da colori pastello, armoniosi e pacifici, che avvolgono le costruzioni di un'aurea quasi sovrannaturale. Infine, l'osservatore attento noterà che all'interno della città non vi sono abitanti, le strade sono vuote, se non per la presenza del già citato Virgilio, che con il suo specchio non abbandona lo spettatore neanche in questo presunto Paradiso. Come già menzionato, la città è evidentemente una delle numerose *ghost-town* dislocate su tutto il territorio cinese. L'abilità con cui il regista ci illude, per una consistente parte del documentario, che possa esistere qualcosa di alternativo alla sofferenza infernale, risulta essere un elemento essenziale per porci nelle condizioni di seguire dall'inizio alla fine le vicende narrate. La struttura che caratterizza la costruzione del documentario è frutto di esperienze passate, di professionalità, ma anche di un istinto che contrassegna Zhao Liang come un regista dinamico, che "thanks to its peculiar lyrical narrative (...)" è stato in grado di trasmettere "how economic, social and environmental issues are interconnected, and they ultimately link to real estate speculations." (Pollacchi, 2019: 11-12). In conclusione, la struttura permette al regista di delineare una sorta di catena industriale, che partendo dall'attività di estrazione mineraria ci conduce fino al prototipo di una città fantasma.

Anche dal punto di vista tecnico il regista compie scelte interessanti, alcune tipiche del suo modo di operare, altre sicuramente innovative. Si è già discusso delle scelte cromatiche e sonore qui sopra, ma è necessario sottolineare, come anticipato, che a dare forza all'intero documentario è soprattutto la potenza delle immagini. Le scene sono il risultato della combinazione di diversi elementi. Ai già citati *close-ups* si aggiungono quindi diversi *single-shots*, che vengono intervallati da lunghe piano sequenze, spesso volte a creare una visione panoramica del paesaggio (Pollacchi, 2019), o di una

Kangbashi^{53 54} dotata di ogni tipo di infrastruttura, ma deserta. Infine, vi sono evidenti richiami alle tecniche dello *slow cinema* (a cui si è già fatto riferimento per l'estetica), anche se lo stile di Zhao è stato definito da diversi critici *guerrilla filmmaking style* (Ide, 2016; Fisher, 2013), rievocando un approccio tipico dei registi indipendenti, le cui scelte stilistiche dipendono da budget di produzione ridotti, personale limitato al minimo, assenza di protezione legale poiché spesso le riprese vengono fatte senza consenso o autorizzazione del governo. Al contrario però di questo stile caratterizzato da riprese spesso brevi e fugaci, Zhao Liang si pone sempre come osservatore nei confronti di una realtà che procede lenta davanti all'obiettivo della telecamera.

Le tematiche del documentario sono già emerse nel corso di un'analisi più tecnica delle riprese, dello stile adottato dal regista e dagli elementi che lo rendono una vera e propria opera d'arte cinematografica. Tuttavia, è importante aggiungere che *Behemoth* incarna alcuni valori e principi da cui l'uomo non può prescindere per far sì che l'ambiente in cui viviamo sia sano e idoneo. Pecic (2020) accuratamente lo esamina come un caso di quello che possiamo definire come *ecocinema*, nella misura in cui rappresenta un esempio di documentario che invita l'osservatore a rivedere la sua percezione del mondo e dell'ambiente che lo circonda. Questo lo porta inevitabilmente ad assumere un atteggiamento contemplativo verso il mondo, "in a new light different from usual mainstream commercial filmmaking" (Lu, 2017: 3). Per questa ragione, nel 2015 è stato conferito al regista come riconoscimento legato alle tematiche affrontate in questo lungometraggio il Premio "Green Drop Award", un premio collaterale della Mostra del Cinema di Venezia. Questo viene assegnato annualmente, a partire dal 2012, dalla Onlus Green Cross Italia, che si impegna da diverso tempo per sensibilizzare la popolazione in merito a temi legati all'ecologia e alla sostenibilità ambientale.

⁵³ Si fa sempre riferimento alla città di Ordos.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 61, in nota.

Behemoth rappresenta una denuncia dello sviluppo insostenibile della Cina e delle società industrializzate. Gli uomini, le donne, l'ambiente e la natura sono rappresentati come sacrificio in nome di un progresso che, con un colpo di scena finale, si rivela inesistente. Nel viaggio dantesco simulato dal regista cinese non c'è salvezza, ma insegnamento morale.

(parole del Presidente della Giuria⁵⁵)

Inoltre, sempre in occasione del Festival veneziano, al film è stato conferito il Premio SIGNIS, promosso dall'*Organizzazione internazionale cattolica per le comunicazioni*, la quale lo ha ritenuto un'importante rappresentazione di come la pesante industrializzazione porti ad una distruzione non solo dell'ambiente, ma anche delle numerose vite umane rilette a condizioni fisiche e geografiche ai margini della società.

Behemoth sgorga dalla profondità dell'anima di un artista che parla delle sofferenze di coloro che sono senza nome.

(estratto della motivazione presa dal Comunicato Stampa⁵⁶)

Un'affermazione che ricorda il concetto di privazione dell'identità, di de-umanizzazione e di unificazione ad una sola classificazione: esseri umani.

Il documentario ha ricevuto altri prestigiosi premi. Nel 2015, ha vinto il titolo di miglior documentario al Stockholm Film Festival. Inoltre, nel 2016, in occasione dell'Hong Kong International Film Festival ha ottenuto un riconoscimento come miglior documentario, grazie alle sue potenti immagini, alla sua struttura e alla sua visione critica della realtà ripresa.

Behemoth rappresenta uno spaccato di realtà in cui emergono evidenti e profonde questioni sociali, ambientali, generate da una politica che sembra apparentemente non dare peso a ciò che ormai è una triste realtà consolidata e che coinvolge numerosi cittadini cinesi. Parallelamente, si è sviluppata una sempre più preoccupante attitudine alla negligenza e all'indifferenza da parte del governo cinese, il quale, come si è visto, non solo insiste nell'esercitare il potere in modo coercitivo, ma oltretutto nega alla società cinese la possibilità di venire a conoscenza di queste realtà periferiche e marginalizzate

⁵⁵ Remo Girone, presidente della giuria per il 2015. <https://www.greendropaward.org/premiazione-del-green-drop-award-2015-cs/>.

⁵⁶ <https://comunicazionsociali.chiesacattolica.it/signis-a-veneziam-premiato-liang-zhao/>.

attraverso pesanti azioni di censura⁵⁷. Si può affermare che il messaggio del regista assume il ruolo di insegnamento morale da un lato, e diviene monito per la Cina, ma anche per l'Occidente, che ha il compito di osservare, informarsi attivamente e trasmettere i fatti di cui è diventato testimone avendo preso visione delle scene.

Concluderei questa analisi riportando la frase con cui il regista stesso apre la breve sinossi sul suo sito ufficiale:

沉痾遍地，病魔肆虐

财富聚集，众生危亡

—— 奥利弗·哥德史密斯 《荒村》

(1770)

*[La malattia viaggia per la terra, affrettando la fine delle sue prede,
laddove si accumula ricchezza, e l'umanità viene estirpata]*

—— Oliver Goldsmith, *Il villaggio abbandonato*

(1770)

⁵⁷ Del rapporto di Zhao con il sistema della censura se ne è parlato nei precedenti capitoli.

4.3 Un *Behemoth* rivisitato per gli spazi artistici

L'importanza di un documentario come *Behemoth* ai fini di questo elaborato è legata alla sua affermazione non solo come opera cinematografica, ma anche come opera d'arte in grado di presenziare all'interno di spazi artistici internazionali. Il regista ha espresso il suo punto di vista in diverse interviste, affermando che le produzioni più "convenzionali" di documentari sono per lui limitanti e troppo lineari.

La possibilità di inserirsi all'interno del circuito dell'arte contemporanea ha dato modo a Zhao Liang non solo di liberarsi di certe costrizioni imposte per forza di cose dal genere documentaristico e di avvicinarsi ad un pubblico che si distanzia da quello specialistico del mondo dei festival cinematografici. Questa scelta, cioè quella di creare videoinstallazioni adatte alle gallerie, gli ha permesso di avere più libertà d'espressione, di sperimentare un nuovo approccio alle tecniche del genere, attribuendo alle riprese un impatto visivo esteticamente appagante e coinvolgente.

I lavori destinati agli spazi artistici, tuttavia, necessitano di alcune componenti, oltre a quella estetica. Prima di tutto, è fondamentale ridurre l'elemento narrativo, che tende a interferire con le riprese, le quali in questo contesto assumono un ruolo diverso, poiché diventano un importante strumento di comunicazione. Le immagini diventano infatti ancora più importanti di quanto già non lo fossero nella versione cinematografica e a loro viene affidata principalmente la trasmissione del messaggio. Nondimeno, è anche l'elemento sonoro a dover essere rielaborato. In uno spazio artistico, tendenzialmente, il fruitore si concentra più sull'impatto visivo delle opere, per poi soffermarsi solo in un secondo momento sugli altri elementi che caratterizzano l'installazione. Inoltre, in questo caso, essendo il documentario in lingua cinese, sarebbero necessari comunque i sottotitoli in traduzione per la comprensione dei testi da un pubblico internazionale. Il testo viene, tuttavia, rimosso dalla versione museale (Pollacchi, 2019)⁵⁸. A comunicare con lo spettatore sono quindi le immagini stesse, che vengono riportate senza filtri e mediazione alcuna, nell'ottica di una rappresentazione il più fedele possibile all'esperienza sul campo. Ancora, è necessario rivedere la durata del video, la quale spesso varia a seconda del contesto in cui la produzione viene proposta. Ad esempio, per quanto riguarda il

⁵⁸ Si fa riferimento all'evento del 17 e 18 marzo 2016, durante il quale il MoMa ha proiettato l'opera diretta da Zhao Liang prima nelle sue sale espositive e successivamente al Lincoln Center: <https://www.moma.org/calendar/events/1897>.

documentario *Petition – The Court of Complaints*, del quale si è già ampiamente discusso nei precedenti capitoli ⁵⁹, nel momento in cui si è pensato di inserirlo nella programmazione del Museum of Modern Arts di New York, nel 2013, si è optato per la versione integrale di 5 ore, al posto di quella ridotta che spesso si trova in circolazione. Questo è stato fatto per allungare i tempi di proiezione, per permettere al fruitore di fare esperienza dell'opera completa, senza però dover stare all'interno di un teatro ⁶⁰.

Di conseguenza possiamo affermare che lo spazio artistico permette di sfruttare anche un diverso canale comunicativo, dando modo, ad esempio, di proiettare su più schermi, collocati nello spazio secondo il volere dell'artista. In generale, come afferma anche il curatore Dong Bingfeng, la combinazione di questi elementi porta non solo ad influenzare l'esperienza spaziale dell'osservatore, ma anche a "suggesting and implying the coming of some democratic consciousness" (Dong, 2014: 83), che porta inevitabilmente l'osservatore a relazionarsi con l'opera con una maggiore libertà sia interpretativa che di azione fisica nell'ambiente. Questo processo è determinato proprio dalla concezione diversa dello spazio, che in questo caso deve essere riempito dal visitatore. Dall'altra parte, gli elementi che caratterizzano di norma la visione di un film all'interno di un teatro o cinema, necessita di contenuti non solo visuali, ma anche uditivi. Un'esperienza che viene vissuta dallo spettatore a pieno stando perlopiù seduto in sala, in attesa di fare esperienza della realtà narrata dalla sequenza filmica.

Come anticipato, infine, all'interno di un ipotetico spazio artistico, che può essere galleria, ma anche museo, mostra, esposizione, o qualsiasi forma di manifestazione artistica, è presente un pubblico che si diversifica da quello delle proiezioni cinematografiche più "tradizionali" e tipiche dei festival internazionali in occasione dei quali vengono presentati documentari di questo tipo. I visitatori di un museo come il MoMa, il quale conta solo nel 2018 più di 1 mln di ingressi ⁶¹, hanno un approccio diverso nei confronti delle opere e assumono un ruolo attivo nel processo di comprensione delle

⁵⁹ *Ivi*, pp. 13-20, 46.

⁶⁰ Si fa riferimento all'evento *Chinese Realities/Documentary Visions*.
<https://www.moma.org/calendar/film/1345>.

⁶¹ Emily Sharpe and José da Silva. Research compiled by Valentina Bin, Anna Musini and Vanessa Thill.
<https://www.theartnewspaper.com/analysis/fashion-provides-winning-formula>, published on 24th March 2019.

immagini, le quali spesso sono presentate nella loro più pura essenza, non spiegate in modo esplicito. Bensì, queste necessitano di un'azione attiva di comprensione da parte dell'osservatore. La motivazione che spinge un visitatore a recarsi in un museo è, generalmente, diversa da quella di un appassionato di cinema d'essai che frequenta le rassegne cinematografiche annuali. Questa differenziazione, a mio parere, si basa su due fattori: prima di tutto, l'accessibilità e, secondo, la varietà di contenuti. Da un lato infatti i musei sono diventati luoghi della cultura accessibili alla maggioranza della popolazione, sia per quanto riguarda prezzi e agevolazioni per alcune categorie, sia per quanto riguarda la disponibilità di fruizione. Per essere più precisi, l'apertura degli spazi museali va incontro alle esigenze di diverse fasce di pubblico. Questo ragionamento si può estendere anche a gallerie e spazi temporanei adibiti ad esposizioni d'arte. Gli eventi cinematografici come i festival, in questo caso, sono, appunto eventi e come il termine stesso implica, si realizzano nel corso di pochi giorni. Si pensi al festival di Venezia, che dura in media 5-6 giorni o il Festival di Cannes, il quale si sviluppa su due settimane. Dall'altra parte, i musei sono caratterizzati, solitamente, da una varietà di contenuti, che spaziano a volte diversi campi tra arte, architettura, design. Già da qui si può intuire che coinvolgono, in termini numerici, un pubblico più ampio. Inoltre, all'interno di una realtà museale si possono trovare diversi artisti le cui opere sono esposte in mostre collettive o parte di una variegata collezione permanente. Il visitatore ha quindi modo di scoprire nuovi artisti e farsi coinvolgere dalle opere in modo differente rispetto allo specialista o al competente appassionato che assiste ad una kermesse cinematografica.

Questa analisi porta ad alcune conclusioni, che è opportuno delineare prima di proseguire con il prossimo capitolo, che si concentrerà proprio sul ruolo dell'arte multimediale e, come vedremo più nel dettaglio in seguito, del "cinema di esposizione/esibizione", e la sua presenza nel circuito degli artisti cinesi. L'approccio di questi ultimi, che prevede l'introduzione di nuovi temi e il raggiungimento di forme estetiche innovative, nonché l'inserimento di tecniche narrative sperimentali, è sicuramente un fenomeno che coinvolge, tra gli altri, anche la generazione di Zhao Liang. Tuttavia, è importante sottolineare che egli non rientra in una corrente artistica definita, bensì ritiene importante non essere coinvolto in un gruppo limitato o classificazione alcuna. L'essenza della sua produzione artistica si concentra nella libertà del singolo, nella manifestazione della sua personale visione della realtà e del mondo, nella sua interpretazione individuale di alcune realtà. In generale possiamo affermare che, come

Behemoth esemplifica perfettamente, l'inserimento di alcune produzioni all'interno degli spazi artistici simboleggia non solo una nuova combinazione di temporalità ed estetica, ma rompe l'esperienza visiva dell'osservatore che viene qui supportata da forme di arte visuale su display. In aggiunta, il maggiore cambiamento che si avverte nel trasferire i film al cinema o ai festival negli spazi espositivi risiede nella liberazione delle immagini dai confini dello spazio teatrale, offrendo possibilità differenti in termini di visibilità e apprezzabilità. Di conseguenza, questo porta gli artisti a godere di vantaggi anche sul piano economico; fare parte di circuiti come quello dell'arte contemporanea può garantire continuità ai propri lavori, ma anche contribuire a supportare concretamente artisti che spesso si servono di materiali *low budget* per le loro produzioni, talvolta anche per scelta.

In definitiva, questo documentario rappresenta un'estetica della realtà, che tende all'astrazione e che si trasforma in un'arte estremamente concettuale, adattandosi perfettamente anche a spazi esterni alla sala cinematografica. *Behemoth* dà vita ad un'analisi interessante che vede coinvolti due settori, apparentemente distanti, ovvero quello del cinema documentaristico e della videoarte, che rivelano invece affinità e analogie, nonostante conservino alcune differenze evidenti. Sicuramente il dialogo tra queste due realtà permette a registi come Zhao Liang di applicare la propria esperienza a nuovi modi di fare e divulgare l'arte attraverso svariati mezzi di comunicazione. Un caso emblematico, perciò, che permette di estendere la riflessione al panorama artistico cinese e a quello internazionale, come si vedrà nel capitolo successivo.

5. Arte multimediale e videoarte in Cina, o meglio *xin meiti yishu*

Nel capitolo precedente si è analizzato il caso del documentario *Behemoth*, il quale, come si è visto, risulta essere un importante strumento per un'analisi approfondita su Zhao Liang e il suo ruolo di artista contemporaneo. Le considerazioni fatte fino a questo momento portano inevitabilmente a dover definire in modo più chiaro il ruolo che la videoarte ha avuto in Cina, le modalità con cui si è diffusa e, soprattutto, l'impatto che questa ha avuto sugli artisti cinesi. Si delineeranno quindi le caratteristiche dell'arte multimediale e del suo sviluppo all'interno del contesto cinese, sottolineandone le peculiarità più evidenti. Si procederà poi evidenziando gli aspetti dell'opera d'arte come installazione audiovisuale, nell'ottica di analizzare nel dettaglio le modalità con le quali interagiscono le realtà artistiche contemporanee e gli spazi dedicati invece alle produzioni cinematografiche e come queste due dialoghino tra loro. L'ultimo paragrafo sarà invece dedicato di nuovo al caso di Zhao Liang e sarà essenziale per comprendere la sua posizione all'interno del panorama artistico internazionale.

5.1 La diffusione delle videoarte in Cina: un fenomeno recente e singolare

Il concetto di videoarte è stato introdotto in Cina grazie alla pubblicazione di due *pamphlet*, tradotti solo nel 1996 da Qiu Zhijie⁶², in Italia rappresentato da Galleria Continua, noto in quegli anni per essere tra gli artisti trasferitisi in una affascinante Pechino e per aver partecipato ad una delle prime esibizioni di arte multimediale in Cina. Con il titolo *China's New Art, Post-1989*, la mostra organizzata nel 1993 aveva come scopo quello di portare fuori dal territorio cinese alcuni artisti sperimentali e all'avanguardia. Si decise di presentare la collezione in occasione dell'Hong Kong Arts Festival e, successivamente, di renderla una mostra itinerante in diverse tappe: Taipei, Melbourne, Londra, Vancouver e altre città degli Stati Uniti fino al 1997.⁶³

Image and Phenomena – così era il titolo della mostra curata da Qiu Zhijie insieme a Wu Meichun nel 1996 ad Hangzhou è un punto di riferimento essenziale nella storia della diffusione dell'arte multimediale in Cina. Questa infatti non fu solo una mostra con carattere espositivo, ma un vero e proprio evento che tentò di posizionare la videoarte

⁶² Ivi, pp. 42.

⁶³ <https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/chinas-new-art-post-1989-47542>

all'interno di un dibattito molto più ampio, intersecandola con il campo della teoria cinematografica, della filosofia e ovviamente della storia dell'arte. A questa esibizione parteciparono in qualità di relatori anche membri della Beijing Film Academy. (Grube, 2014). Questa mostra consolidò i primi tentativi sperimentali di videoarte, cercando di mettere in luce il potenziale artistico di uno strumento come il video e creò una base per permettere anche ad altri artisti di approcciarsi a questo nuovo canale comunicativo.

In generale, come dichiara Grube (2014) questo strumento “sought to establish a theoretical and art historical platform for the continued development of video art within China’s mainstream fine art establishment”. I materiali video, continua, “difference from mainstream art practices operated as a symbol agent and conceptual device to surface formal, institutional and stylistic conventions.” L’apporto che questo nuovo mezzo ha dato all’arte contemporanea cinese è sicuramente essenziale per comprendere i profondi cambiamenti della struttura del sistema dell’arte. Nei primi anni ’90, infatti, i video si proponevano come alternativa ad un tipo di arte convenzionale, statale e commerciale. Dong Bingfeng (2018: 166) afferma, “in a way, the birth of video art in China is inseparable from the fact that, as a new form of art and technology, video provided a way out of the impasse of Chinese contemporary art in the 1990s and a self-organizing way of artistic practice”. Di conseguenza, questo portò ad una presa di consapevolezza da parte degli artisti, i quali, grazie anche ai nuovi dispositivi tecnologici che avevano a disposizione e le loro diverse applicazioni, riuscirono a dare vita ad un’esposizione che, tutt’oggi, viene considerata il punto di partenza per definire un’evoluzione dei media artistici alternativi. Sempre Wu e Qiu hanno organizzato nell’agosto del 1997, presso la Central Academy of Fine Art una mostra intitolata *Demonstration of Video Art China '97*, questa volta a Pechino, con l’intento di proseguire il progetto iniziato l’anno prima.

È importante tuttavia sottolineare che, già nel 1988, Zhang Peili, artista di Hangzhou, partecipò ad un’esposizione con un’installazione che viene considerata da molti storici e critici ancora oggi come un primo esempio di videoarte cinese (Dong, 2014). La mostra, dal titolo *China/Avant-Garde*, è considerata ancora oggi un momento significativo nella storia dell’arte contemporanea e uno dei primi tentativi di valorizzazione di progetti artistici sperimentali, la quale ebbe luogo presso il Museo Nazionale d’Arte di Pechino dal 5 al 19 febbraio 1989. Come si legge da un annuncio ufficiale pubblicato dagli organizzatori:

This exhibition is the first of its kind to be held on such a large scale in China since the introduction of the open-door policy of reform ten years ago. It will give the public a comprehensive view of the efforts of Chinese artists in recent years to develop a genuinely contemporary art. [...] Above all, the exhibition will show the response of the *new generation of artists* emerging since the Cultural Revolution [...] The works on display will be of many different forms and will include paintings, sculptures, *installations* and performance art. There will also be *video films*, lectures [...].

A contribuire al successo di questa esposizione furono giovani critici, teorici e artisti che misero la loro esperienza e conoscenza in gioco, con il fine di proporre un'alternativa fresca alla tradizione e, soprattutto, per proporre un'analisi del conflitto tra tradizione e innovazione. Essi cercarono di trasmettere queste idee attraverso nuove forme artistiche, cercando di inserirsi all'interno di un contesto più internazionale. Nato nel 1957, Zhang Peili 张培力, oggi rettore del New Media Department della China Academy of Arts ad Hangzhou, presenta in occasione di questa mostra il suo video *30x30*, una ripresa a ripetizione di circa tre ore di un paio di mani guantate nell'atto di distruggere uno specchio per poi ricomporre i suoi pezzi. Il video, intenzionalmente disturbante e quasi straziante, risulta essere una critica alla televisione, la quale si aggiunge agli strumenti di controllo del pensiero in Cina. Ciò che rende questo un lavoro decisivo per lo sviluppo della videoarte in Cina non è tanto legato alla sua natura di video, quanto più al fatto che è in grado di coinvolgere il pubblico, cercando di renderlo partecipe degli eventi ripresi, creando un'esperienza che, nonostante la sua apparente banalità, possa lasciare qualche traccia all'interno della loro vita. Inoltre, il video rappresenta un monito agli spettatori, invitandoli a rendersi conto delle proprie esistenze, delle proprie routine e stile di vita, che spesso prevalgono e ostacolano le loro potenziali aspirazioni. Come sottolinea Luengo Aguirre (2019: 176) "by using repetition, the signifier is endlessly repeated, and the signified may lose its original meaning", mettendo quindi in evidenza la presenza del fattore "ripetizione" per quanto concerne l'ambito delle opere video e la possibilità di fare trasformare un'immagine in un pensiero più complesso.



Figura 9. Due momenti del video 30x30 di Zhang Peili.

La natura multidisciplinare da cui è caratterizzata la tecnica della videoarte gli ha permesso di rappresentare una complessa realtà, quella della Cina. Oltre ad essere uno strumento già diffuso e consolidato in Occidente, Zhang sceglie il video non solo per esaminare il contesto politico e sociale del paese, ma anche per dare una visione completa del contesto storico dell'arte contemporanea cinese. A testimonianza di ciò, Dong (2018: 165) dichiara che "video art established its name and emerged as an indispensable new art phenomenon", un fenomeno volto ad allontanarsi dalle forme artistiche più tradizionali e a trasmettere messaggi che coinvolgono anche il pubblico stesso, nel tentativo di mostrare una determinata realtà. Ciò che risulta interessante ai fini della presente analisi, sono le caratteristiche dell'arte multimediale, la quale presenta diverse forme di manifestazione, che si concretizzano non solo nel video, ma anche nella fotografia, nell'arte performativa e nei mondi virtuali. La sua natura indipendente e neutrale la rende uno strumento potenzialmente in grado di manifestare diversi linguaggi ed esprimere concetti innovativi. Il video diventa perciò un veicolo per la narrazione di messaggi universali, che si articolano attraverso immagini in movimento. Nonostante l'origine alquanto "esotica" della videoarte come genere in Cina, questa non segue la stessa evoluzione della corrente più occidentale. Pi (2009) suggerisce infatti che questa variante si sarebbe sviluppata in Cina in risposta ad una potenziale imposizione di un genere da parte del pensiero occidentalista legato al post-colonialismo e allo sfruttamento dell'arte cinese emergente per scopi di profitto. Per contrastare questa tendenza, pertanto, i giovani artisti cinesi:

Wished to find a new art medium which would *not be commercialised by Western galleries* and their world also posed a strong contrast to official art. The medium would not only allow for personalised feelings and languages but also be *easy to use, spread and communicate*. Under such circumstances, video art became their choice.

(Pi, 2009: 304. Corsivo mio)

A celebrare i vent'anni della videoarte in Cina è stato il Museo Pecci di Prato nel 2012, grazie alla mostra *Moving Image in China 1988-2011: Vent'anni di video arte cinese*, che si pone sul panorama internazionale come una notevole retrospettiva sulla storia del genere, che si discosta dalla sua declinazione in Occidente. La mostra prevedeva l'esposizione di opere di diversi artisti contemporanei, tra cui ricordiamo non solo il già citato Zhang Peili, ma anche Feng Mengbo, 冯梦波, Cao Fei 曹斐⁶⁴, e Yang Fudong ⁶⁵ ed era volta a valorizzare il video come "determinante nell'evoluzione dei linguaggi artistici contemporanei"⁶⁶. In particolare, l'intento principale era quello di mettere in evidenza la natura singolare e distinta dalla tradizione Occidentale della videoarte cinese le differenze con i più recenti new media, che vengono definiti come "un organismo in continua espansione, con connessioni reticolari che provengono da diversi campi della vita reale e della fantascienza"⁶⁷, di cui i social media sono solo uno degli esempi di manifestazione. Il legame tra *new media arts* e innovazione tecnologica vanno infatti di pari passo. Questi hanno ormai raggiunto livelli di complessità e potenzialità elevati, coinvolgendo non solo il campo artistico, ma anche quello economico e dello sviluppo digitale e informatico (Liu, Li, 2014). In questa sede non verranno analizzate nel dettaglio le caratteristiche dei new media, in quanto non coinvolgono direttamente Zhao Liang. Tuttavia, è bene tenere in considerazione che stanno via via sostituendo quelle tecniche ormai considerate superate quali, appunto, la videoarte, nonostante questa rappresenti ancora oggi un punto di riferimento fondamentale per l'espressione artistica di molti.

⁶⁴ Cao Fei è un'artista che ha avuto modo di affermarsi anche nel panorama artistico italiano. Palazzo Grassi di Venezia la definisce così: "Coniugando l'estetica popolare con una visione documentaristica, nei suoi lavori Cao Fei muove forti critiche sociali, riflettendo sulle incongruenze e sulle speranze del proprio paese". <https://www.palazzograssi.it/it/artisti/cao-fei/>

⁶⁵ Di questo artista si parlerà nel prossimo paragrafo più nel dettaglio.

⁶⁶ Tratto dal Catalogo della mostra *Moving Image in China*, pp.20.

⁶⁷ Li Zhenhua, Catalogo della mostra *Moving Image in China*, pp. 154.

5.2 Un mercato connesso: il rapporto tra videoarte e cinema documentaristico, tra spazi artistici e cinematografici

La nascita proprio in quegli anni di questo linguaggio artistico in Cina non è accidentale, bensì è strettamente legata ad un altro momento nella storia culturale cinese che ha come protagonista sempre l'immagine in movimento: l'avvento del cinema documentaristico indipendente, di cui il pioniere fu sicuramente, come abbiamo visto nella parte introduttiva di questo elaborato, Wu Wenguang con il suo *Bumming in Beijing – The last dreamers* nel 1990⁶⁸ o, meglio, come specifica Pi (2009: 306) una corrente che viene denominata “new documentary art”. Questa viene intesa come un'evoluzione del documentario stesso, reinterpretato in chiave artistica. La videoarte intesa quindi come genere con un valore estetico intrinseco, che la porta a dialogare con la realtà dei documentari, i quali da generiche riprese diventano uno specchio di complessi fenomeni sociali e culturali.

Quello che accomuna questi due ambiti così apparentemente lontani, come potevano sembrare all'epoca, è senza dubbio la loro natura “indipendente”. È necessario specificare che essi agiscono in difesa della libertà creativa ed espressiva. Pertanto, entrambe le comunità di film-maker e artisti erano (e sono tuttora) mosse da uno spirito dinamico e vivace, volto a fornire un'alternativa al sistema ufficiale. Come Costantino (2006: 159) specifica: “sin dall'inizio adotta un proprio linguaggio e forme espressive del tutto originali, facilitata in questo dall'assenza di un'eredità pregressa”. La mancanza di una vera e propria tradizione consolidata ha permesso all'arte video di affermarsi con una maggiore libertà. Si può confermare quindi che la tradizione occidentale è stata un mero supporto metodologico per lo sviluppo di questa tecnica in Cina, dove si afferma come nuova forma espressiva. Viene introdotta così quella che può essere definita un “nuova estetica della documentazione”, (Costantino, 2006: 178) la quale permette il collegamento tra l'elemento visivo, caratteristico della fotografia e della videoarte e quello invece documentario-narrativo legato al mondo cinematografico.

Le analogie tra le due realtà messe in relazione anche dallo stesso Zhao Liang, focus centrale di questo elaborato, sono svariate e sono riscontrabili nelle modalità di esecuzione, nelle tematiche scelte, nel ruolo degli artisti nei processi di sviluppo del paese e, infine nella presenza nello spazio urbano.

⁶⁸ Ivi, Introduzione.

Anzitutto, è importante ribadire che questa forma artistica nasce in concomitanza a quella del documentario, negli anni in cui anche il *modus operandi* dei registi viene drasticamente sconvolto dall'avvento della tecnologia digitale. L'analogico viene sostituito da dispositivi più facilmente reperibili, economici e flessibili.⁶⁹ Questo permette anche agli artisti di fruire di strumenti utili per la sperimentazione di nuove tecniche ed effetti, sempre sfruttando il video come mezzo principale, la cui versatilità permette di ottenere risultati interessanti e originali. I vantaggi che il digitale ha portato in termini di immediatezza, economicità e diffusione sono sicuramente da tenere in considerazione nell'ottica di un'analisi dell'evoluzione del genere artistico.

Inoltre, risulta evidente come queste due realtà siano legate da tematiche comuni. Le immagini trasmesse dagli artisti e dai registi indipendenti contribuiscono a delineare il profilo di un paese caratterizzato da profondi disagi sociali, ambientali e culturali. In generale, quindi, i registi danno voce a coloro che vivono ai margini della società, riprendendoli nella loro quotidiana realtà. Gli artisti, d'altro canto, utilizzano un canale diverso per proporre riflessioni in merito a questioni simili e affini. Si pensi, ad esempio all'opera di Yang Fudong *Backyard – Hey, Sun is Rising!*⁷⁰ con la quale cerca di comprendere il significato attuale di tradizione⁷¹ o il video di Liang Yue, *The happiest winter*⁷², in cui viene ripreso uno spaccato di vita di alcune famiglie di contadini della zona del Sichuan. Se, da un lato, il genere documentaristico si fa testimone della realtà, dall'altro l'inserimento di materiale artistico lo rende accessibile anche ad un pubblico diverso, come si vedrà a breve.

Per quanto concerne il ruolo dei registi e degli artisti nei diversi settori, possiamo affermare che questi assumono un ruolo fondamentale per una migliore comprensione delle dinamiche interne del paese, poiché forniscono una prospettiva da "outsiders", ma "insiders" allo stesso tempo, portando alla luce alcune delle sue realtà più nascoste e problematiche. Risulta evidente che a giocare un ruolo fondamentale per entrambi i generi è lo spazio urbano, quello delle città in continua costruzione e, parallelamente, di quelle in distruzione. Il cambiamento urbano voluto dal governo soprattutto in seguito agli eventi legati alla Rivoluzione Culturale e alla più recente apertura della Cina al

⁶⁹ Ivi, Introduzione.

⁷⁰ Opera del 2001, durata 13 minuti.

⁷¹ Catalogo mostra *Moving Image in China*, pp.236.

⁷² Opera del 2003, durata 8 minuti.

mercato globale, si concretizza nelle città. Sono i centri cittadini, e non le campagne, a trasmettere i cambiamenti della società stessa, o, più precisamente, lo svuotamento delle campagne e l'emigrazione verso i centri abitati sono i due fenomeni più caratterizzanti dell'evoluzione del paese degli ultimi decenni. L'avvento delle tecnologie digitali e dei relativi strumenti più facilmente gestibili come le videocamere non più analogiche e, per forza di cose, condizionanti, ha permesso sia ai registi che ai videoartisti di avvicinarsi sempre di più al contesto urbano, filmando gli avvenimenti e i particolari più, a prima vista, privi di significati profondi di alcun tipo, che avevano come protagoniste le esistenze quotidiane di alcuni cittadini e gli spazi dentro i quali questi si muovevano. Come Costantino (2006: 182) afferma in merito alla videoarte, definita come "veicolo di creazione poetica, indagine sulla realtà", lo stesso si può quindi dire per il genere documentaristico, in particolare nel caso esaminato nel capitolo precedente in riferimento all'opera di Zhao Liang, *Behemoth*. Queste considerazioni portano necessariamente a ritenere i due generi come importanti testimonianze di un paese in costante evoluzione.

Nonostante, come si è visto, sia possibile riscontrare diverse affinità tra il mondo cinematografico e quello artistico, è importante sottolineare che esistono anche dei profondi contrasti che portano queste due realtà a due dimensioni separate e non comunicanti. La relazione riscontrabile tra le due realtà non è infatti immediata.

Prima di tutto, si deve distinguere la natura dei due generi: quello documentaristico, da un lato, richiede attinenza all'evidente realtà, mentre un'opera d'arte, anche se audiovisiva, è per forza di cose *fictional*, ovvero richiede sperimentazione e immaginazione, una struttura e uno sviluppo precisi. Più nel dettaglio, il documentario ha come scopo quello di rappresentare un frammento di verità, essendo, tendenzialmente, i luoghi e le persone riprese non consapevoli di essere parte di una scena cinematografica. Il risultato è quindi una testimonianza di momenti di quotidianità, da cui il regista cerca il più possibile di estraniarsi, lasciando che sia la telecamera a riprendere ciò che accade sotto i suoi occhi. Talvolta può intervenire per porre domande alle quali verrà data una risposta spontanea e svincolata da un copione. Dall'altra parte, al contrario, un'installazione multimediale è il risultato di un processo di elaborazione ben definito, che prevede spesso una struttura già delineata dal principio, soggetti che interpretano un ruolo preciso e una scenografia "artificiale" e studiata ad hoc. Se, da un lato, questo tipo di approccio permette agli artisti di esprimersi in maniera più concettuale e teorica,

dall'altro è bene ricordare che, come molti affermano, in opere più tarde si riscontra un vero e proprio filone narrativo che guida l'osservatore durante la successione delle immagini sullo schermo. Da qui nasce il legame con il genere documentaristico, che Costantino (2006: 173) definisce correttamente come "una certa tendenza alla documentazione", che ha segnato un'intera generazione di videoartisti, ma che spesso si manifestava in modo involontario e non con l'intenzione precisa di riprendere la realtà o denunciare situazioni di ingiustizia sociale. Più evidente è lo spazio in cui, di norma (ad eccezione di alcuni casi, tra i quali rientra Zhao Liang), si manifestano le diverse produzioni artistiche o cinematografiche. I canali di distribuzione delle opere documentaristiche sono tendenzialmente quelli dei festival cinematografici, che prevedono una fruizione "passiva" dell'opera, in uno spazio fisico e temporale limitato. Lo spazio artistico, al contrario, permette una maggiore libertà. L'approccio del visitatore di un museo o di una galleria è di certo più attivo, poiché lo spazio stesso prevede una maggiore libertà.

La più grande opportunità creata dal video è l'introduzione di tempo e spazi diversi nel sito [artistico]. Il sito si estende all'infinito nel tempo e nello spazio, il tempo si comprime e si dilata, differenziandosi in svariate forme. In quel momento appare un immenso spazio narrativo (...)

(Shiming, 2011: 74)

Insieme allo spazio variano anche le diverse *audience* a cui questi due generi si rivolgono. Non solo i tipi di pubblico differiscono per la diversa natura delle due realtà in questione, ma anche per l'accessibilità ai contenuti proposti. Il pubblico, più generico, di uno spazio artistico ha infatti possibilità di fruire dello spazio in modo autonomo, mentre il circuito dei festival si rivolge ad un pubblico specialistico, più di nicchia, che frequenta abitualmente le rassegne annuali (Pollacchi, 2019).

Da un lato quindi, il documentario indipendente cinese può essere interpretato come resistenza ai contenuti imposti dal governo, come genere che vuole dare voce a coloro che si ritrovano a vivere la propria esistenza in conformità di assurde logiche politico-sociali e, in generale, si pone come denuncia di situazioni di ingiustizia e come testimonianza di cambiamento. In parallelo, la videoarte ha assunto negli ultimi decenni un ruolo essenziale nella propagazione di concetti che erano già presenti all'interno delle

produzioni documentaristiche, ampliando il raggio di trasmissione, entrando in circuiti un tempo estranei all'arte contemporanea cinese e anche al cinema indipendente.

È interessante notare, sempre per quanto riguarda il caso di *Behemoth*, come un'apparente dicotomia confluisca all'interno della stessa produzione, che smuove le coscienze di chi ne prende visione per i contenuti trattati, e che allo stesso tempo lascia incantanti per la forza estetica con cui le immagini si manifestano sullo schermo. Oltre ad essere una produzione sperimentale, per via dell'inserimento di elementi visivi che si discostano dalla realtà, mantiene il suo approccio realistico.

5.3 Zhao Liang nel panorama artistico internazionale: considerazioni e analisi

Nel cerchio di Tarkovskij, come sostiene Schrader in un saggio recente dedicato al suo lavoro del 1988⁷³, il cinema documentaristico indipendente cinese si colloca oltre un limite narrativo, che tende più a mostrare e informare sulla realtà quotidiana (quello che lui definisce *The Surveillance Cam*) piuttosto che a raccontare. Nell'intervista guidata dal curatore cinese indipendente Dong Bingfeng, Zhao Liang afferma che la videoarte rappresenta per lui una modalità di espressione che gli ha permesso di aprire la mente in quanto artista internazionale. Il confine tra cortometraggi e installazioni video non sembra essere così definito, non da ostacolare la produzione di una categoria o di un'altra, almeno. Di conseguenza, il punto di arrivo di alcune delle produzioni indipendenti cinesi, come nel caso di Zhao, sembra quasi spostarsi verso quello delle gallerie d'arte (*The Art Gallery*), verso produzioni museali, che diventano opere d'arte e si rendono fruibili all'interno di uno spazio espositivo diverso. Lo schema proposto da Schrader, il quale include diversi registi che hanno contribuito ad arricchire il panorama cinematografico negli ultimi decenni, ognuno con uno stile unico e innovativo. Sulla base di questo schema, possiamo supporre che Zhao dovrebbe collocarsi quindi all'interno del cerchio, tra le due opzioni già menzionate, ovvero *The Art Gallery* e *The Surveillance Cam*. Questo porta a concludere che egli, nel corso della sua carriera, ha avuto modo di inserirsi all'interno di diverse contesti, che in qualche modo sono però in grado di comunicare tra loro e di divulgare contenuti che hanno tematiche comuni, affini, ma che allo stesso tempo sono in grado di differenziarsi per tecnica utilizzata e *audience* raggiunta. Senza però tralasciare

⁷³ Si fa riferimento a *Il trascendente nel cinema*, riportato in bibliografia.

mai il suo fine principale: trasformare messaggi critici in un linguaggio universale, fresco, originale, che lascia la parola a immagini in movimento.

La figura sottostante (Figura 10) fa riferimento allo schema proposto da Schrader per una classificazione di alcuni tra i più rilevanti registi del panorama mondiale, contemporanei e non. Questo prende come punto di riferimento l'esperienza cinematografica di Andrej Tarkovsky. L'estetica da lui rappresentata si basa su sequenze spesso molto lunghe, le quali rappresentano delle strutture narrative complesse, che si avvicinano ad una concezione quasi spirituale del cinema. Egli fa uso di quella che viene definita come fotografia cinematografica. Ovviamente non tutti i registi di quello *slow-cinema* di cui si è già ampiamente discusso⁷⁴ vengono presi in considerazione. Lo stesso Schrader afferma che:

The placement of various film-makers in the diagram is subjective and to some degree arbitrary. Directors are represented by the films discussed rather than by their body of work. [...] And somewhere in the expanses, each artist finds a place.

(Schrader, 2018:11)

Classificare un artista come Zhao Liang non è semplice, per diverse ragioni. Innanzitutto, egli è un regista contemporaneo, in continua evoluzione personale e stilistica. Risulterebbe difficile, pertanto, etichettarlo all'interno di una classe specifica di registi o artisti contemporanei. Sicuramente, come è noto, sono stati fatti tentativi per delineare il suo ruolo nel panorama internazionale, a partire dalla classificazione in quanto regista documentaristico indipendente. Nonostante ciò, abbiamo visto come egli si distingua per caratteristiche che non sono proprie del genere nella sua forma più "tradizionale", ma che si aggiungono alle riprese conferendo loro una sfumatura certamente più artistica. Dong (2017:171) ricorda che, come la storia testimonia, lo sviluppo della videoarte in Cina fu soppresso dalle autorità e che gli artisti video "differentiated themselves from the New Documentary Movement and independent filmmakers who are dissident voices critically engaged with social problems. Chinese video artists in the 1990s carved out a space for formal and aesthetic experimentation".

⁷⁴ Ivi, pp. 57.

THE SURVEILLANCE CAM

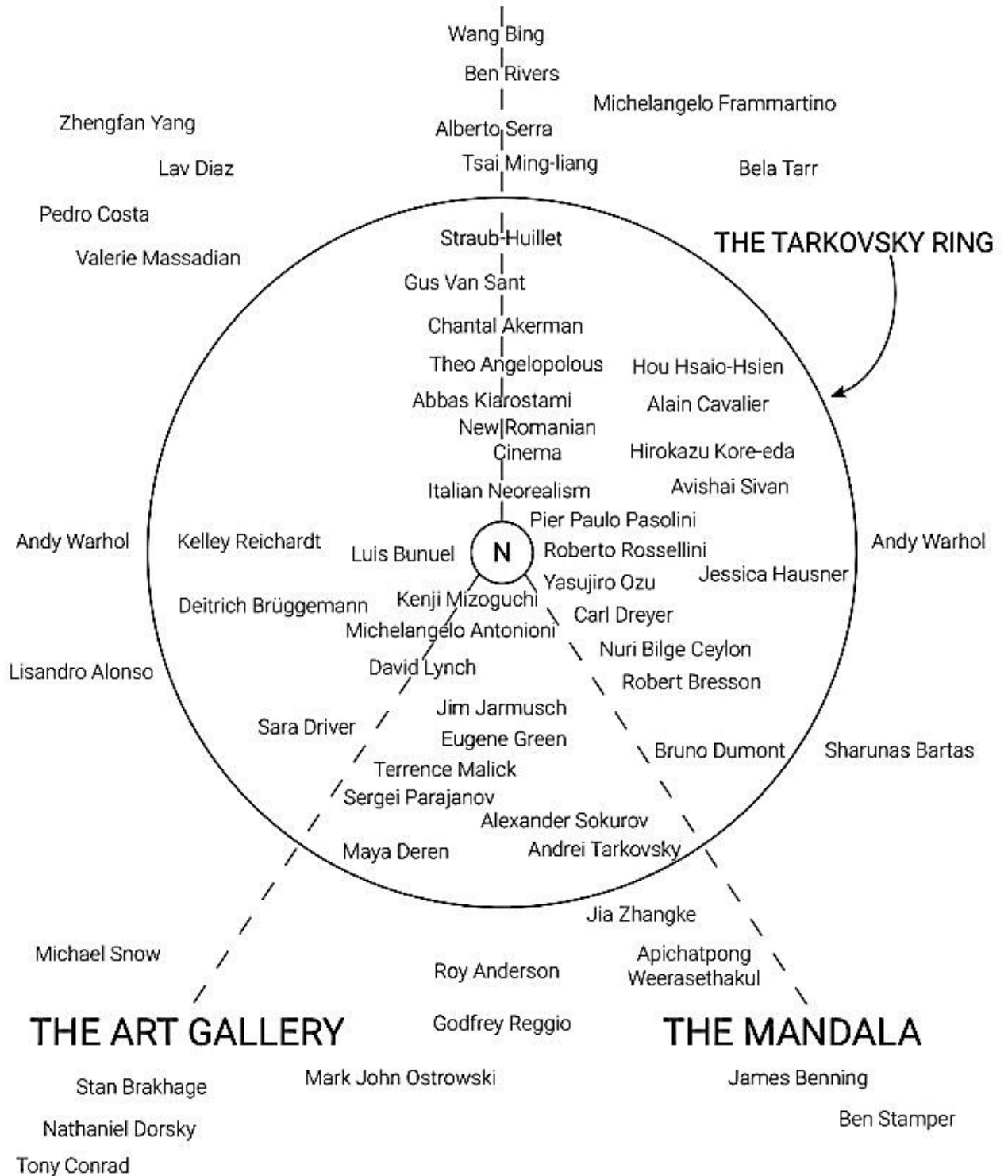


Figura 10. L'anello di Tarkovsky. Elaborato da Paul Schrader.

Questo ci permette, ancora una volta, di esaminare le profonde differenze che, ancora oggi, caratterizzano i due generi, i quali, tuttavia continuano a scontrarsi con i canali statali. Quello che hanno realizzato artisti come Wang Bing e Yang Fudong, suggerisce Dong Bingfeng, sono veri e propri atti di intervento sociale, che li definiscono in qualità di *film auteurs*. Del primo abbiamo già parlato nell'Introduzione a questo elaborato, sottolineando la sua appartenenza ad una generazione precedente quella di Zhao. Più in linea con il percorso di Zhao è invece Yang Fudong, che già dall'inizio degli anni Novanta ha iniziato a creare lungometraggi, ma non solo: le sue video installazioni, create con sequenze lunghe e sospese nel tempo, quasi tutte in bianco e nero, sono state parte di diverse esibizioni internazionali. Solo in Italia, è stato protagonista di esposizioni tenute al Castello di Rivoli di Torino⁷⁵, alla Biennale di Venezia e a Palazzo Grassi⁷⁶. Realizzati in 35 mm, i suoi lavori rientrano in quella dimensione poetica e onirica in cui ritroviamo anche *Behemoth*, interpellano lo spettatore in modo diretto invitandolo a muoversi fra i diversi schermi che compongono l'installazione. *The Fifth Night*, ad esempio, opera del 2010, si compone di sette diverse proiezioni simultanee e sincronizzate, che l'artista definisce "multiple views film". Ancora più monumentale è l'opera *Revival of the Snake, del 2005*, esposta in otto schermi a Rivoli, che si allontana sempre più da una logica lineare e sequenziale, tipica dei generi puramente narrativi. In generale, le sue video installazioni, analizzano il complesso rapporto che si sta creando tra la nuova generazione di intellettuali cinesi e i profondi mutamenti di diversa natura che attraversano la Cina ancora oggi.

⁷⁵ "Le sue video installazioni, così come le fotografie e soprattutto i suoi film, analizzano in modi diversi la complessa relazione tra la nuova generazione di intellettuali cinesi e i profondi mutamenti di natura politica, economica e sociale che stanno avvenendo all'interno del Paese".
<https://www.castellodirivoli.org/artista/yang-fudong/> .

⁷⁶ *Liu Lan* (2003) è stato incluso nella mostra "La voce delle immagini", tenutasi dal 30 Agosto 2012 al 13 Gennaio 2013 e curata da Caroline Bourgeois. L'opera risale al 2003 e racconta la storia di un intellettuale e di una donna di campagna, su uno sfondo in cui si riconosce un tipico paesaggio cinese. La vicenda vede i protagonisti coinvolti in una storia d'amore, che porta però ad una rottura con la tradizione.
<https://www.palazzograssi.it/it/mostre/passate/la-voce-delle-immagini/>.

Questo porta inevitabilmente ad affermare che:

Video art, independent film, and new media art are not separate and opposing art practices, but different reflections on the spectrum of moving image arts. They all reflect different sociocultural conditions, aesthetic strategies and political consciousness.

(Dong, 2017:173)

Si potrebbe continuare ad analizzare analogie e differenze che caratterizzano in maniera provvisoria i generi precedentemente discussi. Tuttavia, come affermato qui sopra, è importante focalizzare l'attenzione sullo spettro che racchiude le caratteristiche delle diverse pratiche artistiche, le quali sono ormai capillarmente diffuse su tutto il territorio cinese e internazionale e contribuiscono in egual modo a testimoniare le condizioni sociali, culturali e politiche del paese, sebbene con approcci diversi. Inoltre, essendo artisti e registi che operano nella nostra contemporaneità, è necessario tenere in considerazione che le pratiche artistiche, così come quelle cinematografiche, sono in continua evoluzione. In questa sede, pertanto, ci si limiterà a valutare la posizione di Zhao Liang in base a ciò che emerge dal percorso compiuto fino ad oggi e alle sue relative produzioni in circolazione.

Ciò che distingue Zhao Liang da molti altri videoartisti e registi cinesi è la scelta di rendere accessibili (sebbene in parte) i contenuti della sua produzione cinematografica e artistica, a partire dalle prime fotografie scattate nel 1994. Questo permette di avere una panoramica completa della sua carriera e della sua evoluzione artistica degli ultimi anni. Inoltre, le versioni integrali della maggior parte dei suoi documentari sono disponibili su Youtube.⁷⁷ Possiamo concordare sul fatto che questa scelta garantisce una libertà che non si ritrova facilmente in questo settore, in cui le opere sono spesso soggette a criteri di copyright restrittivi.

Questa analisi del panorama artistico in cui si inseriscono non solo Zhao Liang, ma anche artisti e registi a lui affini, come si è potuto vedere, è utile al fine di trarre alcune conclusioni sul ruolo di Zhao nello scenario internazionale. Si è cercato di reperire dati di mercato che potessero definire meglio la sua posizione nei confronti del mercato dell'arte contemporanea, ma ciò non è stato possibile non solo per mancanza di strumenti, ma

⁷⁷ I link di riferimento sono stati riportati in sitografia.

anche per carenza di rapporti e dati a riguardo. Di conseguenza, verranno elencati alcuni punti volti a supporre quali siano le motivazioni che spingono un regista cinese ad approcciarsi dapprima ai festival cinematografici occidentali e, in seguito, ad avvicinarsi sempre più al mondo dell'arte.

Il problema della censura è già stato esaminato in relazione a diverse produzioni di Zhao, in cui rientra anche *Behemoth*, ma anche suoi lavori meno recenti. La promozione dei suoi documentari attraverso festival internazionali gli hanno permesso, tra le altre cose, di evitare questo ostacolo e divulgare contenuti realistici e concreti oltreoceano, come si è visto nel capitolo 2 del presente elaborato. In aggiunta, in tempi più recenti questo limite può essere più facilmente superato non solo per via della diffusione su scala mondiale delle sue produzioni, ma anche grazie alla presenza e alla diffusione dei suoi contenuti sul web.

Se i festival sono canali di diffusione ideali per certe categorie di produzioni, è opportuno evidenziare che ciò non si applica alle opere di Zhao Liang nella loro totalità. Il maggiore impatto in termini economici e di visibilità è dovuto alla scelta di fare buon uso dei circuiti artistici, i quali garantiscono una maggiore visibilità, poiché di certo accessibili da un pubblico più vasto, ma presumibilmente, come si è supposto, anche più remunerativi. La logica economica del guadagno sembrerebbe essere uno dei principi alla base del mercato dell'arte contemporanea oggi, aggiungendosi a quelli del valore estetico e della promozione di contenuti validi, che spesso si concentrano su tematiche sensibili dal punto di vista sociale, culturale e spesso anche politico.

In ultima analisi, lo stesso Zhao Liang ha affermato che la libertà concessagli da strumenti come la videoarte e la fotografia gli ha permesso di oltrepassare i limiti imposti invece dal documentario di genere, in termini di qualità, tecniche utilizzate e resa estetica delle immagini.⁷⁸ Grazie alla maggiore autonomia nell'utilizzo di mezzi, ma anche di canali artistici, egli ha avuto modo di seguire il suo istinto e approcciarsi ad una realtà diversa che, come abbiamo visto, ha molti vantaggi. Nonostante ciò, Zhao riesce a mantenere un perfetto equilibrio tra la produzione di documentari, cortometraggi e installazioni

⁷⁸ "I only felt that it gave me freedom (...) My early short films were probably more about film only. Video art helped me to become more open-minded, I think. Contemporary art (photography) is an activity that can expand human thinking with more freedom" (Zhao, 2012).

artistiche, creando un insieme armonico e unico. È questo a renderlo perciò una figura complessa e poliedrica, in grado di dialogare simultaneamente ed efficacemente con due settori complessi e caratterizzati da logiche dissimili.

Conclusioni

Il presente elaborato di tesi si è posto come obiettivo quello di esaminare e valutare il rapporto tra il mondo dell'arte contemporanea e quello dei festival cinematografici, ponendo al centro del dibattito la figura di Zhao Liang, figura che nasce come regista di documentari indipendenti e che si inserisce anche in qualità di artista contemporaneo all'interno del panorama internazionale.

Il lavoro, oltre a delineare la sua carriera e la sua evoluzione artistica, mette in evidenza, in particolare, la natura delle sue produzioni e le caratteristiche di queste in termini di resa estetica, tematiche affrontate e tecniche utilizzate. Ci si è dilungati nel quarto capitolo per analizzare nel dettaglio uno dei più significativi documentari da lui prodotti negli ultimi anni, grazie al quale Zhao ha raggiunto l'apice non solo di quella che si può definire una vera e propria maturazione personale e artistica, ma anche di una consapevolezza e di un utilizzo originale e unico di un genere che ha avuto in Cina una storia del tutto particolare, la videoarte. L'influenza di questa categoria, che si è appropriata nel tempo di strumenti tipici del mondo cinematografico, ma che ha saputo svilupparne di propri, come abbiamo visto, ha avuto un'importanza decisiva nel cambiamento di percorso iniziato da Zhao a partire da *Behemoth*.

L'analisi introduttiva, piuttosto lunga ma necessaria, era volta a contestualizzare il genere documentaristico indipendente in Cina. Si è cercato di approfondire le caratteristiche più generali di questo e di sottolineare i suoi eventi storici più significativi, a partire dalla sua affermazione nel paese, che risale ai primi anni '90. La figura di Zhao è stata poi messa in relazione con le circostanze che lo hanno portato ad affermarsi in quanto regista.

Di conseguenza, si è ritenuto opportuno ripercorrere, nel capitolo successivo, le tappe della sua carriera in questo ambito e il suo complesso rapporto con lo Stato, che tuttora non riconosce i suoi lavori e ne vieta la distribuzione attraverso i canali ufficiali nel paese. Da qui, come si è visto, è nata l'esigenza di relazionarsi con l'Occidente e, in particolare, con i festival cinematografici internazionali, che lo hanno sempre accolto con piacere, insieme ad altri suoi colleghi, e che hanno saputo valorizzare e apprezzare le sue produzioni. Ad oggi, i documentari di Zhao Liang compongono un insieme di tematiche sociali, ambientali, culturali, che egli ha saputo riproporre anche in chiave artistica, adattando il suo approccio alla realtà con l'intento di rendere accessibili a più persone

possibili i contenuti delle sue produzioni. A esempio di ciò si consideri l'installazione a tre canali *Black Face & White Face*, che risale al 2013 e che funge come una sorta di preludio alla proiezione di *Behemoth* sul grande schermo a Venezia. L'opera è frutto del riutilizzo del materiale girato per il documentario, ma è stata distribuita in occasione di un evento in cui l'arte contemporanea era protagonista, ovvero la Biennale di Shanghai. Il dialogo costante con il mondo dell'arte, ma anche l'attrazione che per questo ha sempre provato, ha portato Zhao Liang a concepire opere che acquistano significato solo se poste all'interno di uno spazio artistico. Le varie opere prodotte nel corso degli ultimi anni sono state analizzate nella terza parte di questo percorso di tesi, con l'intento di ripercorrere la carriera di Zhao da un diverso punto di vista e di sottolineare la sua profonda relazione con il mondo dell'arte e l'origine di questa.

Ciò che è emerso da approfondite ricerche di natura scientifica, ma anche dalle interviste rivolte direttamente all'artista, è l'immagine di una figura eclettica, che ha saputo adattarsi a diverse realtà, ma che non si è mai allontanato dalla dura realtà degli eventi. Per questo si è scelto come caso emblematico del suo percorso proprio *Behemoth*, perché è in questa produzione che si può vedere Zhao Liang in tutte le sue forme. Il risultato è un lungometraggio che non può che colpire l'osservatore; utilizzo qui il verbo colpire perché penso possa essere interpretato nella sua doppia accezione fisica e metaforica. Le scene feriscono, pungono nel petto, lasciando un vuoto che non siamo in grado di colmare. Tuttavia, conoscere e riconoscere la realtà dei fatti narrati ci rende testimoni consapevoli ed è questo, a mio parere, l'obiettivo di un documentario di questo tipo: andare oltre la mera divulgazione di contenuti e fatti coinvolgendo in modo diretto i sentimenti dello spettatore. La qualità di una produzione di questo tipo fa riflettere su un elemento che spesso non è prerogativa del genere, ovvero l'estetica. La potenza visiva delle immagini che ci vengono trasmesse è qualcosa di estremamente innovativo, nonché manifestazione evidente di un'esigenza espressiva che Zhao Liang riporta nelle riprese. A comunicare con lo spettatore sono quindi le immagini stesse, che vengono riportate senza mediazione alcuna, nell'ottica di una rappresentazione il più fedele possibile all'esperienza sul campo. Allo stesso tempo però queste immagini sono lo specchio dell'abilità dell'autore in quanto artista visuale. Per queste ragioni *Behemoth* è il risultato dell'operare di quelle che sembrano due figure distinte, regista da una parte e artista dall'altra, ma che si fondono in questa produzione creando un'armonia che li rende un tutt'uno.

L'internazionalizzazione è un processo vantaggioso per coloro che fanno parte al giorno d'oggi di categorie che operano nel settore artistico-cinematografico, ma per gli artisti cinesi è un requisito fondamentale. Il mondo dell'arte contemporanea occidentale ha aperto loro le porte e ha reso possibile la diffusione di opere che si discostano da quella che noi possiamo definire come "tradizione" artistica, presentandosi come lavori innovativi e sperimentali, sia per quanto riguarda la tecnica che le tematiche affrontate. Fare attivismo politico per mezzo di opere d'arte è una pratica che tocca gli artisti cinesi da vicino, rendendo la maggior parte di loro degli artisti militanti. L'avvento della videoarte e dell'arte multimediale in Cina ha permesso agli artisti di allontanarsi dalle forme artistiche più usuali e consolidate per confrontarsi con una categoria che ha molti punti in comune con il genere documentaristico indipendente, ma che si apre a varie contaminazioni. Lo stesso Dong Bingfeng ha affermato che queste forme apparentemente lontane sono in realtà differenti espressioni di uno spettro comune, quello delle immagini in movimento. Una descrizione alquanto poetica, che cattura però perfettamente l'essenza di quanto si cerca qui di analizzare. L'approccio di Zhao alla videoarte, ad esempio, è segno di una necessità evidente, quella di esprimersi in termini di contenuti sia efficaci che, allo stesso tempo, visivamente appaganti.

L'intenzione di questo elaborato era anche quella di esaminare il ruolo di Zhao Liang nel panorama artistico internazionale in termini di posizione nel mercato, nell'ottica di un'analisi più strettamente tecnica del vantaggio economico che un artista può ottenere dal momento in cui viene inserito all'interno di contesti internazionali. L'idea era quella di capire quali sono le possibili ragioni che spingono un regista a prediligere canali comunicativi diversi da quelli cinematografici. La questione è piuttosto complessa, poiché non è stato possibile risalire a dati specifici. Mi sono limitata, in questo caso, ad elaborare, sulla base degli elementi a mia disposizione, delle valide supposizioni, che potrebbero effettivamente motivare la scelta di Zhao Liang. Sarebbe opportuno, a mio avviso, svolgere un'indagine di mercato per avere elementi più certi volti a garantire l'effettiva realtà delle cose per quanto riguarda non solo Zhao, ma anche altre personalità che si muovono all'interno del panorama artistico cinese.

Il presente lavoro rappresenta perciò un preambolo di un percorso che si potrebbe articolare secondo diverse modalità. Si potrebbe approfondire la questione legata ai benefici economici che contraddistinguono la sfera dell'arte contemporanea, con l'intento di rapportarli a quelli invece propri del settore cinematografico. Si potrebbe poi

estendere la questione ad altri soggetti che presentano un percorso affine a quello del regista qui preso in considerazione; dalla comparazione potrebbero infatti emergere elementi rilevanti e interessanti.

Limitandoci al caso di Zhao, ulteriori approfondimenti potrebbero essere fatti in merito al suo approccio alle questioni più strettamente politiche o, ancora, alla percezione che il pubblico occidentale da un lato e quello cinese dall'altro hanno nei confronti delle sue produzioni.

Vi sono questioni che, tuttavia, rimangono dei punti interrogativi irrisolvibili, a mio parere, in questo momento storico. Abbiamo avuto modo di osservare una lenta evoluzione nelle opere di Zhao Liang, evoluzione che è dipesa, per buona parte, dalla sua maturazione personale in quanto regista e artista visuale. Il suo agire nella contemporaneità rende difficile classificarlo in modo categorico e definitivo. Come per il suo documentario *Petition*, al momento il percorso di Zhao può considerarsi pressoché delineato, ma la storia in realtà continua, nella speranza che presto possano aggiungersi nuovi elementi che contribuiscano a renderla sempre più variegata e complessa, in una sola parola 真实.

I'm like a fish, swimming in the reality of Chinese society. My deepest feelings and thoughts are about the institutional system. I'm touching it all the time and all I want to express is related to it.

(Zhao Liang, 2010)

Bibliografia

Beretta, Sara. 2013. "Vita, niente di più. Video e soggettività nella Cina contemporanea". Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano Bicocca.

Berry, Chris. 2010. "What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation", *Transnational Cinemas*, 1:2, (111-127). DOI: [10.1386/trac.1.2.111.1](https://doi.org/10.1386/trac.1.2.111.1)

Berry, Chris. 2011. "Transnational Chinese Cinema Studies", in *The Chinese Cinema Book*, Edited by Julian Ward and Song Hwee Lim. Bloomsbury, (9-16)

Berry, Chris, and Rofel, Lisa. 2010. "Introduction", in *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, edited by Chris Berry, Lu Xinyu, and Lisa Rofel, (3-13). Hong Kong: Hong Kong University Press.

Boille, Francesco. 2015. "Un film visionario dalla parte degli ultimi" in *Internazionale*, 13 Settembre. <https://www.internazionale.it/opinione/francesco-boille/2015/09/13/behemoth-di-zhao-liang-e-un-film-visionario-dalla-parte-degli-ultimi>

Dong, Bingfeng. 2014. "Cinema of Exhibition: Film in Chinese Contemporary Art: In conversation with Tianqi Yu" Translated by Hui Miao. In *China's iGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-First Century*. Ed. Matthew D. Johnson, Keith B. Wagner, Tianqi Yu and Luke Vulpiani. New York: Bloomsbury Academic. (73-88). Bloomsbury Collections

Dong, Bingfeng; Junyuan, Feng; Zoe Meng, Jiang. 2019. "Chinese moving image arts, 2015-2017: Observations and reflections", *Journal of Chinese Cinemas*, 13:2, (164-180). DOI: 10.1080/17508061.2019.1670420

Edwards, Dan. 2013. "Petitions, addictions and dire situations: The ethics of personal interaction in Zhao Liang's Paper Airplane and Petition", *Journal of Chinese Cinemas*, 7:1, (63-79). DOI: 10.1386/jcc.7.1.63_1

Edwards, Dan. 2017. "Alternative visions, alternative publics: contemporary independent Chinese documentary as a public sphere." Monash University. Thesis. DOI: <https://doi.org/10.4225/03/58b3a76b7d947>

Erwin, Kathleen. 2006. "The Circulatory System: Blood Procurement, AIDS, and the Social Body in China", *Medical Anthropology Quarterly*, 20,2, (139-159).

Fisher, Max. 2013. "A society discovering itself: the amazing, subversive rise of Chinese documentary film" in *The Washington Post*, 23 Maggio, <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2013/05/23/a-society-discovering-itself-the-amazing-subversive-rise-of-chinese-documentary-film/>

Grube, Katie. 2014. *Image and Phenomena: Video Art and Exhibition-making in 1990s China*. Scaricabile da: <http://www.aaa-a.org/programs/image-and-phenomena-video-art-and-exhibition-making-in-1990s-china/>

Guanghua, Chi; Yu, Liu; Zhengwei, Wu; Haishan, Wu. 2015. "Ghost Cities". Analysis Based on Positioning Data in China. *Computer Science – Research and Development*. 68(12).

Huang, A. L. 2011. "Leaving the City: Artist Villages in Beijing." *M/C Journal*, 14(4). DOI: <https://doi.org/10.5204/mcj.366>

Guangyu, L. 2014. "On New Media Art. Its Development and Achievements in China, *Icono* 14, 12 (168-180). DOI: 10.7195/ri14.v12i2.718

Ide, Wendy. 2016. "Behemoth review – a paradise lost to profiteers" in *The Guardian*, 21 Agosto. <https://www.theguardian.com/film/2016/aug/21/behemoth-zhao-liang-review>

Iovene, Paola. 2014. "A madwoman in the art gallery? Gender, mediation and the relation between life and art in post-1989 Chinese independent film", *Journal of Chinese Cinemas*, 8:3, (173-187). DOI: 10.1080/17508061.2014.960674

Jie, Li. 2010. "Filming Power and the Powerless", *China Perspectives*. (35-45)

Jones, Dalu; Salviati, Filippo; Costantino, Mariagrazia. 2006. *Arte contemporanea cinese*. Edizioni Electa.

Kuo, Marie-Claire. 2018. "Translation and distribution of Chinese films in France: A personal account*", *Journal of Chinese Cinemas*, 12:3, (237-249), DOI: 10.1080/17508061.2018.1522804

Li, Jinying. 2012. "From D-Buffs to the D-Generation: Piracy, Cinema, and an Alternative Public Sphere in Urban China". *International Journal of Communication*, vol. 6. (542-563)

Li, Li. 2016. "Alone Together: Contagion, Stigmatization and Utopia as Therapy in Zhao Liang's aids Documentary Together" in *Discourses of Disease. Writing Illness, the Mind and the Body in Modern China*. Chapter 8, (231-251). Brill Publisher.

Lu, Sheldon. 2017. "Introduction: Chinese-language ecocinema", *Journal of Chinese Cinemas*, 11:1, (1-12), DOI: 10.1080/17508061.2016.1273599

Luego Aguirre, Maite. 2019. "Exploring repetition in Chinese video art through pleasure and laughter", *AusArt* 7,2 (169-179). DOI: 10.1387/ ausart.20680

Ma, Ran. 2009. "Rethinking Festival Film: Urban Generation Chinese Cinema on the Film Festival Circuit", cap. 8 in *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, edited by Dina Jordanova with Ragan Rhyne, St. Andrews Film Studies.

Magagnoli, Paolo. 2016. "The civilized artist beautifies pollution: Zhao Liang's Water and Beijing Green", *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 3. (367-376)

McGrath, Jason. 2011. "The Urban Generation" in *The Chinese Cinema Book*. Edited by Julian Ward and Song Hwee Lim. Bloomsbury. (167-175)

Newland, Joseph N. (edited by). 2010. *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Duke University Press.

Pecic, Zoran Lee. 2020. "Haunting China: Eco-poetics of Zhao Liang's *Behemoth*", *Asian Cinema*, 31:2, (235-251).

Pi, Li. 2009. Chinese Contemporary Video Art, *Third Text*, 23:3, (303-307), DOI: 10.1080/09528820902954937

Pickowicz, Paul G. 2006. "Social and Political Dynamics of Underground Filmmaking in China" in *From Underground to Independent. Alternative Film Culture in Contemporary China*, edited by Paul G. Pickowicz and Yingjing Zhang, Rowman & Littlefield Publisher.

Pickowicz, Paul G. 2016. "Independent Chinese documentaries: finally, a hundred schools contending", *Journal of Chinese Cinemas*, 10:1, (48-53), DOI: 10.1080/17508061.2016.1144707

Pollacchi, Elena. 2017. "Extracting narratives from reality: Wang Bing's counter-narrative of the China Dream", *Studies in Documentary Film*, 11:3, (217-231). DOI: <https://doi.org/10.1080/17503280.2017.1357107>

Pollacchi, Elena. 2019. "Porous circuits: Tsai Ming-liang, Zhao Liang and Wang Bing at the Venice International Film Festival and the interplay between the festivals and the art exhibition circuits". *Journal of Chinese Cinemas*. DOI: 10.1080/17508061.2019.1665239

Qin, Amy. 2015. "As China Hungers for Coal, 'Behemoth' studied the Ravages at the Source" in *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2015/12/29/world/asia/china-film-zhao-liang-inner-mongolia-coal-behemoth.html>

Robinson, Luke. 2010. "From Public to Private: Chinese Documentary and the logic of *xianchang*", *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, edited by Chris Berry, Lu Xinyu, and Lisa Rofel, Hong Kong University Press.

Rüling, Charles-Clemens, Pedersen Jesper Strandgaard. 2010. "Film festival research from an organizational studies perspective". *Scandivian Journal of Magazine*, 26, (318-323).

Ruff, Morgen. 2012. "Instant Canons: Film Festivals, Film Criticism, and the Internet in the Early Twenty-First Century". *University Honors Theses. Paper 13*. DOI: <https://doi.org/10.15760/honors.13>

Schrader, Paul. 1988. *Il trascendente nel cinema*. Donzelli editore. (Edizione del 2002 a cura di Gabriele Pedullà)

Schrader Paul. 2018. "Rethinking Transcendental Style" – nuova introduzione dal libro *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Univ of California Press, ristampa 2018. Scaricabile da:
<https://content.ucpress.edu/chapters/383001.introduction.pdf>

Scott, A.O. 2011. "In China you can't fight City Hall", in *The New York Times*, 13 Gennaio, <http://www.nytimes.com/2011/01/14/movies/14petition.html>

Sniadecki, John Paul. 2013. *Digital Jianghu: Independent Documentary in a Beijing Art Village*. Doctoral dissertation, Harvard University. <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:11064403>

Sorace, Cristian. 2016. "Paradise under Construction", *Made in China*. (39-43)

Wong, Edward. 2011. "Chinese Director's Path from Rebel to Insider", in *The New York Times*, 13 Agosto, <https://www.nytimes.com/2011/08/14/world/asia/14filmmaker.html>

Xiaobin, Jin; Ying, Long; Wei, Sun; Yuying, Lu; Xuhong, Yang; Jingxian Tang. 2017. "Evaluating cities' vitality and identifying ghost cities in China with emerging geographical data". *Cities* 67, (98-109).

Zhao, Liang. 2009. Intervistato da Hildegund Amanshauser, Alice Creischer and Andreas Siekmann. <http://zhaoliangstudio.com/p/7>

Zhao, Liang. 2010. Intervistato da Dan Edwards. <http://screeningchina.blogspot.com/2010/12/zhao-liang-on-his-new-documentary.html>

Zhao, Liang. 2010. Intervistato da Zhao Lili. <https://www.dgeneratefilms.com/post/zhao-liang-interviewed-about--i-petition--i>

Zhao, Liang. 2012. Intervistato da Dong Bingfeng. <http://zhaoliangstudio.com/p/dong-bingfeng-1>; <http://zhaoliangstudio.com/p/interviewer-and-interviewee>

Zhao, Liang. 2012. Intervistato da Dan Edwards. "Every Official Knows What the Problems Are" in *Senses of Cinema* 63. <http://sensesofcinema.com/2012/63/every-official-knows-what-the-problems-are-interview-with-chinese-documentarian-zhao-liang/>

Zhao, Liang. 2016. Intervistato da Michael Guarneri and Jin Wang. <http://www.filmcomment.com/blog/interview-zhao-liang-behemoth/>

Zhang, Yingjin. 2004. "Styles, Subjects, and special points of View: A Study of Contemporary Chinese Independent Documentary", *LEWI Working Paper Series*. (32pp).

Zhang, Peili. 2018. "Rethinking 30x30" / 张培力：重新思考《30X30》 in *Creative Disturbance Podcast*. <https://creativedisturbance.org>

Zhou, Xiang. 2014. "Increasing Returns to Education, Changing Labor Force Structure, and the Rise of Earnings Inequality in Urban China, 1996–2010", *Social Forces* 93:2, (429-455).

Cataloghi mostre

Catalogo mostra *Moving Image in China: 1988-2011*. A cura di He Juxing, Guo Xiaoyan, Zhou Tiehai e Marco Bazzini. Museo Pecci Prato, 2012. Silvana Editoriale.

Catalogo *10th Shanghai Biennale – Social Factory*, Power Station of Art. Shanghai, 2014, edited by Anselm Frank.

Catalogo *Documenta* Madrid, 2012. Versione digitale scaricabile:

<https://www.documentamadrid.com/documentamadrid12/downloads/catalogo2012.pdf>

Sitografia

Ai fini della stesura del presente elaborato, sono stati essenziali alcuni riferimenti sitografici:

Archivio e sito ufficiale di Zhao Liang. www.zhaoliangstudio.com

Archivio dGenerate. www.dgeneratefilms.com

Archivio digitale mostre ed eventi del MoMa.

<https://www.moma.org/calendar/events/1897>;

<https://www.moma.org/calendar/film/1345>

Archivio mostre Shangart Gallery. <https://www.shanghartgallery.com/>

Articolo di Marco Andronaco “Una ricognizione sul cinema cinese contemporaneo”.

<https://specchioscuro.it/una-ricognizione-sul-cinema-cinese-contemporaneo/>

Approfondimento. *Zhao Liang and his films Petition, Crime and Punishment and Together*.

<http://factsanddetails.com/china/cat7/sub42/item1835.html#>

Asia Art Archive. <https://aaa.org.hk/en>

Behemoth. Versione integrale del film.

<https://www.youtube.com/watch?v=bXAOnIrNsYs>

Chinese Visual Festival. <https://chinesevisualfestival.org/about/>

Estratto dal documentario *Bumming in Beijing* (1990), Wu Wenguang -

<https://www.youtube.com/watch?v=EKIQHICNXcI>

Estratti dal documentario *Three Sisters* (2012), Wang Bing -

<https://www.youtube.com/watch?v=vlnji0VDLVo>

<https://www.youtube.com/watch?v=OHRZik1DdII&t=78s>

Evento. *Asian Film and Video Screening*.

https://www.connectingspaces.ch/rooftop_jitze_prog/

Mostra "How Latitude become Forms".

http://latitudes.walkerart.org/images/text/zhao_latitudes.pdf

Mostra "Chinese Avant Garde Photography 1980s-90s".

<https://blindspotgallery.com/exhibition/new-framework-chinese-avant-garde-photography-1980s-90s/>

Open City – Documentary Festival. <https://opencitylondon.com/other/about-us/>

Petition. Versione integrale. <https://www.youtube.com/watch?v=1TeQQJRytag>

Petition in programma al Festival di Cannes. <https://www.festival-cannes.com/en/films/petition>

Sito ufficiale del Three Shadows Center. <https://www.threeshadows.cn/cn/>

Sito ufficiale del Diplomatic Residence Compound.
<https://www.drc12.org/906830794598>

Video Essay Catalog. Chinese Realities / Documentary Visions - The Museum of Modern Art (MoMA). <https://vimeo.com/65574725>

Video Kangbashi (Ordos). <https://www.youtube.com/watch?v=sqriZ6Zl6Rw>

Videointervista a Zhao Liang. *APA Interview with Zhao Liang About "Together" at Berlinale 2011*.

<https://www.youtube.com/watch?v=yWxrQJHiTZc>

Videointervista a Zhao Liang. *'Behemoth' Q&A | Zhao Liang | New Directors/New Films 2016*. <https://www.youtube.com/watch?v=IWqUZopHNY0>

Videointervista a Zhao Liang. *Interview with Zhao Liang (Director of "Behemoth")* 與《悲兮魔獸》導演趙亮訪談. <https://vimeo.com/386435296>

Videointervista a Zhao Liang. *Filming China's Dark Side*. Jonah Kessel for the New York Times. <https://vimeo.com/25387694>

Indice delle figure

Figura 1. Beijing Green No.6, 3 pannelli. <http://zhaoliangstudio.com/work/beijing-green-series>

Figura 2. Water Series. 水系列 No. 1 e 2. <http://zhaoliangstudio.com/work/water-series>

Figura 3. Installazione di Black Face & White Face su tre canali video. [https://ocula.com/institutions/duddells/artworks/zhao-liang/black-face-white-face-\(trip/](https://ocula.com/institutions/duddells/artworks/zhao-liang/black-face-white-face-(trip/)

Figura 4. Locandina di *Behemoth*, 72° Mostra del Cinema di Venezia.

<http://zhaoliangstudio.com/work/behemoth>

Figura 5. [Fotogramma #10]. <http://zhaoliangstudio.com/work/behemoth>

Figura 6. [Fotogramma #8]. <http://zhaoliangstudio.com/work/behemoth>

Figura 7. [Fotogramma #6]. <http://zhaoliangstudio.com/work/behemoth>

Figura 8. [Fotogramma #12]. <http://zhaoliangstudio.com/work/behemoth>

Figura 9. *30x30*, Zhang Peili. Fotogrammi estratti dal video disponibile qui https://www.youtube.com/watch?v=d08Uv_wDK0E ù

Figura 10. L'anello di Tarkovsky secondo Schrader.

<https://content.ucpress.edu/chapters/383001.introduction.pdf>. (pp.32)