

Da: *Di fronte al collezionista. La collezione di Uli Sigg di arte contemporanea cinese*, a cura di M. Beccaria, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 25 febbraio - 21 giugno 2020), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 2020, pp. 18-32.

Di fronte al collezionista. Una conversazione tra Marcella Beccaria e Uli Sigg

Marcella Beccaria

Marcella Beccaria Le collezioni sono visioni del mondo e rappresentano un modo specifico di conoscere e comprendere la realtà, per le storie che raccontano e per le narrazioni che sviluppano. Ogni volta che visito una collezione privata, sento di avere il privilegio di entrare nella mente del collezionista. Quando ho visitato la tua casa a Mauensee, in Svizzera, dove parte della tua raccolta è conservata, sono rimasta impressionata dalla varietà degli artisti, ovvero dalla quantità di linguaggi individuali che la collezione riesce a riunire in un unico luogo. "Enciclopedica" è stata una tra le definizioni ricorrenti che hai utilizzato quando abbiamo iniziato a parlare della collezione. "Enciclopedica" è anche tra gli aggettivi che vengono in mente quando si tratta di fornire una concisa immagine della Collezione Cerruti, la raccolta dell'imprenditore italiano Francesco Federico Cerruti che hai visitato l'anno scorso, quando sei venuto a Rivoli.¹ Come ricorderai, il carattere enciclopedico che definisce la Collezione Cerruti riguarda la sua portata storica – dal Medioevo fino a oggi – e la varietà di opere d'arte, dai dipinti e sculture di grandi artisti agli importanti mobili, rilegature di libri rari e tappeti antichi che contiene. Ora che stiamo organizzando la mostra della Collezione Sigg al Castello di Rivoli, vorrei iniziare la nostra conversazione a partire dai pilastri intellettuali che sono alla sua base. Vorrei appunto partire dal concetto di "enciclopedico".

Uli Sigg Ho avuto la fortuna di venire al Castello di Rivoli in occasione della prima apertura della Collezione Cerruti. Quando sono entrato nella villa di Rivoli sono rimasto molto colpito, come sempre mi accade quando vedo l'operato di un collezionista che agisce con passione e cognizione. Capisco che la scelta di Cerruti sia stata di collezionare ciò che veramente amava – come accade per molti collezionisti privati. Così è stato anche per me all'inizio. Tuttavia, la mia collezione di arte cinese si basa su un concetto completamente diverso. Poco dopo aver iniziato la collezione, mi resi conto che nessuno, nessun individuo, nessuna istituzione stava collezionando arte cinese contemporanea in modo sistematico, nemmeno lontanamente. Ho pensato che fosse molto strano, visto che stiamo parlando di uno degli spazi culturali più grandi del mondo. Nessuno stava prestando attenzione al contributo che gli artisti cinesi contemporanei stavano offrendo alla loro stessa cultura.

MB Quando ti sei reso conto di questa carenza? È stato subito dopo la tua visita in Cina nel 1979?

US No, me ne sono reso conto anni dopo. La collezione di per sé è cominciata a metà degli anni novanta, e quello è stato il momento in cui mi sono imposto consapevolmente questo compito. La

¹ Grazie a un accordo tra il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea e la Fondazione Francesco Federico Cerruti, dal luglio 2017 la Collezione Francesco Federico Cerruti è sotto la tutela del Museo.

mia prima visita in Cina, alla fine degli anni settanta, ha coinciso con il momento che possiamo definire come il vero inizio dell'arte contemporanea cinese, prima non c'era nulla del genere; da allora ho iniziato a seguirne l'evoluzione. La conoscevo, ma non la collezionavo perché non la trovavo interessante: al mio sguardo occidentale sembrava indietro di cent'anni. Gli artisti cinesi erano stati completamente esclusi dal flusso di informazioni relativo agli sviluppi dell'arte occidentale, direi a partire dagli albori dell'Espressionismo. Questa era la situazione. L'arte cinese non sembrava stimolante, almeno per chi volesse ricercare le ultime tendenze. Così l'ho seguita, ma senza collezionarla. Più tardi, negli anni novanta, quando ho ritenuto che gli artisti in Cina avessero trovato il loro linguaggio – non derivato dell'arte occidentale, come nei primi tempi – ho cominciato a raccogliere alcune opere. All'inizio ho fatto come qualsiasi altro collezionista, almeno immagino. Tuttavia, quando mi sono reso conto che nessuno stava facendo ciò che pensavo dovesse essere fatto in un contesto culturale così importante, ho cambiato idea e mi sono dato questa missione: fare ciò che avrebbe dovuto fare un'istituzione nazionale, ma che nessuno stava facendo. Ho quindi cominciato a collezionare come ho immaginato dovesse fare un'istituzione nazionale. In questo modo sono arrivato all'idea di costruire una collezione enciclopedica di arte contemporanea cinese. Con enciclopedica intendo che la collezione doveva rispecchiare la produzione artistica del Paese attraverso tutti i media e lungo una linea temporale specifica. La collezione non è dunque basata sul mio gusto personale.

MB Questo è un punto chiave. A livello intuitivo, potrebbe sembrare strano dire che una collezione non rifletta il gusto del collezionista. Vuoi dire che hai acquisito lavori che non ti piacciono?

US Voglio dire che la collezione non riguarda il mio gusto personale. Questa è la differenza con la Collezione Cerruti. Penso che la mia collezione di arte cinese sia davvero enciclopedica, e non credo che possiamo usare la stessa parola per la sua. La mia collezione corrisponde a quanto un'istituzione dovrebbe assemblare per scrivere la storia dell'arte contemporanea dello specifico spazio culturale cinese. In questo modo ho deciso di creare ciò che in seguito ho chiamato "il documento", poi ampliatosi fino a includere circa 2600 opere. Se in futuro si tornerà a guardare questa collezione, si potrà capire cosa stessero facendo gli artisti contemporanei cinesi negli anni ottanta, negli anni novanta e oltre. Sono anni cruciali nella storia della Cina.

MB Il "documento" è quindi il risultato consapevole di un approccio collezionistico che definirei "orizzontale", un progetto legato all'idea di ritrarre in maniera oggettiva un paesaggio culturale secondo il punto di vista che, parlando in generale, potrebbe essere quello di una istituzione museale. Penso sia stato Alfred Barr, il primo direttore del Museum of Modern Art di New York, a paragonare le dinamiche del museo alla scrivania del direttore di un giornale in una grande città, con il flusso quotidiano di informazioni da selezionare. Mi chiedo quanto della tua esperienza di giornalista abbia influenzato il tuo progetto collezionistico.

US Come giornalista devi rapidamente entrare in un luogo, un'idea, una teoria, un pensiero e, pur senza averne elaborato una conoscenza approfondita, devi coglierne il senso per comunicarlo ad altre persone in un linguaggio comprensibile. È così che ho sempre inteso la mia professione di giornalista. Per rispondere alla tua domanda direi sì, in un certo senso mi sono avvicinato così al collezionismo: esplorando il campo e poi facendo le mie scelte. Scelte che sono state anche influenzate dalla mia attività di uomo d'affari coinvolto in più aspetti della vita cinese, dall'esperienza diplomatica e dal mio incontro con l'arte cinese contemporanea ai suoi inizi. Queste tre fonti sono state molto importanti. In un certo senso, si tratta del genere di ricerca che farebbe un giornalista.

MB Accanto all'approccio orizzontale di cui abbiamo appena discusso, ne individuo anche uno fortemente verticale che definisce l'intera architettura del tuo progetto. Mentre lavoravo a questa mostra, più studiavo la collezione più notavo che ci sono alcuni artisti – e in molti casi stiamo parlando di figure ora riconosciute a livello internazionale – che hai seguito e collezionato per molto tempo. Per me, come curatore, questo approccio verticale significa che la collezione mi permette di studiare lo sviluppo del lavoro di un certo numero di artisti, poiché ne include molte tipologie, e comprendere i modi in cui la loro ricerca si è sviluppata, modificata, oppure è rimasta intenzionalmente la stessa. Ad esempio, uno degli artisti che hai seguito sin dall'inizio è Ai Weiwei. L'hai incontrato quando lavorava come artista oppure in una situazione diversa?

US Ho incontrato Ai Weiwei per la prima volta nel 1995. Un amico comune ci ha presentati, siamo subito entrati in sintonia ed è nata un'amicizia. In quel periodo, Ai non si considerava un artista. In realtà aveva smesso di produrre arte dopo il suo ritorno dagli Stati Uniti intorno al 1993. Stava facendo altre cose, tra cui collezionare oggetti e mobili antichi e pubblicare libri sulla performance art cinese. I suoi *Libro nero*, *Libro bianco* e *Libro grigio* hanno avuto un certo successo. Dunque era più un autore, un critico d'arte, un curatore, ma dal suo punto di vista aveva smesso di fare arte. Tuttavia a casa sua mi trovai di fronte *Coca-Cola Vase* (Vaso Coca-Cola).

MB Immagino tu ti riferisca al primissimo esempio di quella che poi divenne un'importante serie di opere in cui Ai Weiwei dipinge con vernice rossa il logo della Coca-Cola su un'antica urna della dinastia Han.

US Sì, e quel primo vaso era un oggetto davvero sorprendente. Al tempo Ai Weiwei non lo considerava un'opera d'arte. Ricordo che mi disse: "Ero in giro e ho visto quel vaso. L'ho preso in mano e ho pensato 'questo vaso è così vuoto, sembra che stia chiedendo a forza di poter aggiungere qualcosa sulla sua superficie'". Non riteneva di aver creato un'opera d'arte. Le cose sono cambiate quando presentai Ai Weiwei ad Harald Szeemann. Szeemann stava preparando la Biennale di Venezia 1999 e, dopo questo incontro e numerose conversazioni, decise di presentare il lavoro di Ai a Venezia. Ai era molto sorpreso. Questo importante invito ovviamente lo ha spinto a riconsiderare in una nuova ottica la sua produzione artistica. Da quel momento abbiamo fatto diversi progetti insieme, e continuiamo ancora oggi.

MB Per la mostra al Castello di Rivoli, all'ingresso del museo i visitatori saranno prima accolti da un lavoro di Liu Ding, *The Orchid Room: Cerruti's Attic and Earthly World* (La stanza delle orchidee: la soffitta di Cerruti e il mondo terreno) (2019), un omaggio reso dall'artista alla Collezione Cerruti, lavoro che hai generosamente donato al Castello. Come ricorderai, abbiamo discusso del fatto che questa mostra della Collezione Sigg arriva in un momento specifico della storia del Castello, poiché l'introduzione della Collezione Cerruti nel Museo ci ha indotto a considerare da un nuovo punto di vista il rapporto tra la collezione museale e le raccolte private. Poi, subito dopo quest'opera, allestita nella scala principale del museo, i visitatori incontreranno *Uli Sigg (Newspaper Reader)* (Uli Sigg – Lettore di giornale) (2004), un tuo ritratto mentre leggi il giornale realizzato da Ai Weiwei. Abbiamo appena discusso della tua attività passata di giornalista e di quanto abbia influenzato il tuo modo di collezionare. In conversazioni precedenti mi hai detto che continui ad essere un appassionato lettore di giornali. Ai Weiwei chiaramente non sta solo raffigurando una tua attività quotidiana: immagino ci sia altro dietro questo lavoro.

US Effettivamente c'è di più. Secondo me tutto ciò che è destinato a diventare importante e a passare alla storia apparirà prima di tutto su un giornale – non necessariamente stampato, può anche essere online, nel sito di un giornale curato dall'editore. Sto parlando in particolare di quelle notizie o informazioni che magari escono in ultima pagina, o che sono pubblicate in modo poco visibile. Questo è il motivo per cui leggo sempre tutto il giornale, dall'inizio alla fine, in particolare ciò che non mi interessa. Lo vedo come un modo per ampliare la mia conoscenza. Questa mia abitudine ha fatto sorridere Ai Weiwei, ma lo ha anche colpito. Mi ha visto molte volte leggere il giornale e per questo ha realizzato questa scultura.

MB Vorrei continuare la nostra conversazione approfondendo il progetto di mostra a cui abbiamo lavorato negli ultimi mesi. Tuttavia, prima di entrare nel dettaglio delle opere, dovremmo chiarire che la mostra è intesa come una selezione focalizzata di lavori appartenenti alla Collezione Sigg – la raccolta privata che si trova nella tua residenza a Mauensee – e opere della Collezione M+ Sigg, situata a Hong Kong, come il monumentale *Fragments* (Frammenti) (2004) di Ai Weiwei, che funziona da cardine della prima sala. Anche se include lavori degli anni ottanta e novanta – alcuni saranno proprio nella prima sala della mostra – la Collezione Sigg consta principalmente di opere acquisite dopo il 2012. La Collezione M+ Sigg è invece la grande raccolta di 1500 opere – dal Realismo Socialista fino al 2012 – che hai donato appunto nel 2012 a M+, il museo che sta per aprire quest'anno a Hong Kong. Non solo questa è una delle più grandi donazioni nella storia dei musei, ma penso anche che tu sia probabilmente l'unico collezionista contemporaneo che abbia sentito l'impulso, per sua volontà indipendente, di fare un tale gesto, ridando a un paese i manufatti culturali lì prodotti. Quanto è stato difficile prendere la decisione di allontanarsi da una parte così vasta e significativa della tua collezione?

US Già dall'inizio, quando decisi di costituire questa collezione secondo la visione enciclopedica di cui discutevamo poco fa, già da allora avevo deciso che un giorno sarebbe dovuta tornare in Cina. Non sapevo come, né quando, né dove. Tuttavia, perché la collezione avesse senso, il suo scopo doveva essere di far vedere ai cinesi la loro arte contemporanea, che di fatto non conoscono. Solo in Cina questa raccolta avrebbe avuto senso. Quindi, non avendola costruita con l'intenzione di tenerla, la successiva decisione di lasciarla andare non è stata dolorosa, perché le cose non potevano andare diversamente. Attorno al 2010 notai che, in particolar modo a Pechino, cominciava a svilupparsi l'idea di un museo nazionale. Pensai che fosse arrivato il momento di decidere il futuro della collezione e di definirne la destinazione. Il primo impulso mi spinse verso Pechino e Shanghai: cominciai, fra mille difficoltà, a negoziare con entrambe le città e con il ministro della Cultura. Una questione delicata, ad esempio, era la censura: dichiarai ai miei interlocutori di essere disposto ad accettare la censura, ma volevo conoscerne le regole. Volevo sapere cosa poteva essere esposto e cosa invece sarebbe probabilmente scomparso per decenni in fondo a un deposito. Nonostante le lunghe conversazioni, non arrivammo mai a una risposta soddisfacente. Nello stesso periodo ero stato contattato da Hong Kong poiché erano venuti a conoscenza delle negoziazioni. Mi dissero: "Perché non pensi anche a noi, dal momento che abbiamo intenzione di aprire questo incredibile museo? Non potrebbe essere il posto giusto per la tua collezione?". Decisi di approfondire la cosa. Se a Pechino e Shanghai le cose stavano andando per le lunghe per i motivi di cui parlavo poco fa, Hong Kong insisteva invece in modo deciso e aggressivo; incontrai quindi il segretario e il chief executive del primo ministro per discutere il futuro della mia collezione. Per me si trattava di un'offerta irresistibile, con questo ambizioso progetto di un museo grandioso per l'Asia e per il mondo. E non dimentichiamo che Hong Kong è comunque Cina. Ero rimasto particolarmente impressionato dal fatto che ogni anno circa 45 milioni di cinesi continentali visitano Hong Kong (in questo momento, a causa

delle dimostrazioni, il numero è inferiore; ma è destinato a risalire in futuro). Così cominciai ad accarezzare l'idea che con una donazione a Hong Kong la collezione di arte contemporanea cinese sarebbe stata vista da un numero di visitatori maggiore che nel resto della Cina. Mi sembrò un'opportunità davvero allettante: così nel 2012 donai 1455 opere d'arte e ne vendetti circa altre 50, come da loro suggerito. Ora hanno 1505 opere che costituiscono la Collezione M+ Sigg. Vorrei aggiungere che ho selezionato questi pezzi con l'obiettivo che la Collezione M+ Sigg al museo M+ permetta di leggere la storia completa, il più completa possibile, dell'arte contemporanea cinese dagli inizi nel 1979 a oggi, o almeno fino al 2012, quando avvenne la donazione. Ero felice che da qualche parte nello spazio culturale cinese ci fosse un luogo dove vedere questa narrazione. Nessun'altra collezione lo consente. Il materiale semplicemente non è più disponibile, e il costo per compiere un'impresa del genere sarebbe oggi enorme.

MB Sei addirittura tornato alla ricerca di opere quasi sconosciute o almeno dimenticate, prodotte al tempo della Rivoluzione Culturale.

US Sì, nella collezione ci sono alcune opere realizzate prima del 1979, prima della comparsa dell'"arte indipendente", come la definisco, riferendomi al periodo in cui gli artisti furono liberi di scegliere i loro soggetti. Questi precursori erano da un lato il cosiddetto No Name Group (Gruppo Senza Nome), persone che segretamente si incontravano nei fine settimana in luoghi segreti e realizzavano qualcosa di molto diverso dalla pittura ufficiale. Nella collezione ci sono esempi del No Name Group della metà degli anni settanta, e poi ci sono alcuni importanti esempi di Realismo Socialista, che era l'arte ufficiale fino alla fine della Rivoluzione Culturale e per ancora uno o due anni dopo la morte di Mao Zedong, quando tutto ciò giunse alla fine. Nella mia visione queste opere sono essenziali per comprendere la prima generazione degli artisti contemporanei cinesi, perché quella era l'arte a cui erano inizialmente esposti. Alcuni di quei dipinti esistevano come poster riprodotti in milioni di copie, appesi nella maggior parte delle case delle famiglie cinesi.

MB Nella mostra mettiamo in evidenza alcuni nomi, come Wang Keping e Zhang Wei, che hai tenuto nella Collezione Sigg in quanto artisti chiave che per primi hanno espresso in Cina l'idea di un'arte indipendente. Esponiamo anche rappresentanti del Realismo Cinico, come Fang Lijun. L'inizio della tua collezione coincide proprio con l'emergere del Realismo Cinico, il movimento che definisce il contemporaneo cinese subito dopo gli eventi di piazza Tienanmen nel 1989.

US Sì, quello fu un momento in cui gli artisti erano consapevoli di non avere alcun potere in quanto artisti. I volti che ridono ritratti in alcune di queste opere sono una reazione all'impotenza.

MB Da quando abbiamo iniziato a parlare del progetto di mostra, ho capito che ci sono alcuni artisti ai quali tieni particolarmente. Uno di questi è Qiu Shi Hua, l'autore dei dipinti quasi monocromi che raccoglieremo in una sala monografica al Castello. La sua storia personale è particolarmente significativa anche nel contesto della tua collezione. Cresciuto durante la Rivoluzione Culturale, il lavoro artistico di Qiu era quello di dipingere poster per i film, usando un linguaggio che gli era totalmente imposto. In mostra abbiamo alcuni dei suoi magnifici paesaggi, opere profondamente legate alle sue credenze taoiste. Un altro artista che desideravi fortemente in questo progetto è Shao Fan. In modi diversi, entrambi si relazionano con le antiche tradizioni cinesi per poi sviluppare i propri linguaggi contemporanei. In interviste precedenti hai menzionato la possibilità di identificare nelle opere che attualmente raccogli una quintessenza cinese – una "Chineseness".

US Questi artisti sono molto importanti per me. Mi ci è voluto del tempo per trovare Qiu Shi Hua; avevo visto i suoi lavori, ma prima di comprarli ero deciso a conoscerlo. Quando finalmente lo incontrai parlammo moltissimo e mi raccontò la sua storia. Mi disse che a un certo punto della sua vita riusciva a sedersi al tavolo del suo soggiorno e disegnare come voleva solo alle 3 o 4 del mattino, dal momento che sarebbe stato troppo rischioso farsi vedere. Le opere che ancora oggi produce mantengono lo stesso linguaggio, emerso dalle sue credenze taoiste, anche in dialogo con opere impressioniste che aveva visto all'inizio degli anni ottanta. Secondo l'approccio taoista, ciascun visitatore deve trovare il proprio accesso ai dipinti: il dipinto è lì, in tutto il suo dettaglio, ma bisogna fare uno sforzo per poterci entrare. L'opera si costituisce nella mente di chi la incontra solo nel corso del tempo; le opere su carta forse si colgono in modo più rapido, mentre per i dipinti il processo è più lento. Per Qiu è un po' come nella relazione maestro/allievo: l'allievo che pone una domanda al maestro commette un errore. La risposta deve emergere da sola attraverso la pratica. Queste sono alcune delle componenti tipicamente cinesi del lavoro di Qiu Shi Hua.

MB Nella selezione di opere di Shao Fan abbiamo il ritratto *Lohan with Long Eyebrows* (Arhat con lunghe sopracciglia) (2011), encomio di un uomo anziano, e un'opera scultorea del 2006 prodotta con un'antica sedia cinese. In un catalogo monografico del 2018 hai pubblicato una conversazione con Shao Fan in cui approfondisci con lui idee come antico e vecchio, e il ruolo che questi concetti hanno nella sua ricerca.

US Sì, Shao Fan è un artista che mi ispira. Dalla prospettiva dell'arte occidentale, non è facile contestualizzare l'arte contemporanea cinese. Per me il suo lavoro è un ponte molto efficace verso la tradizione autoctona, un riferimento che è nuovamente diventato importante per gli artisti di oggi; negli anni ottanta o novanta era invece fondamentale prendere le distanze dalla tradizione! Hai citato il dipinto che ritrae l'uomo anziano, un'opera che a uno sguardo occidentale potrebbe risultare non attraente. E perché? I canoni estetici della cultura occidentale hanno origine nell'arte ellenistica o romana, dove l'ideale di bello per eccellenza riguardava la giovinezza, concetto che ha ancora un ruolo molto importante nella società contemporanea. In Cina i criteri estetici danno maggior rilievo alla maturità piuttosto che alla giovinezza. La parola "vecchio" appare in molte espressioni e ha un ruolo prominente nella cultura cinese. Ritengo che quest'opera sia molto significativa perché porta alla luce le differenze tra culture. La sedia è come il disegno esplosivo di una sedia, de-strutturata e ricostruita in un altro modo. I mezzi usati da Shao Fan sono piuttosto contemporanei, sebbene le sue opere sembrano essere senza tempo.

MB Un altro artista in mostra per il quale si riscontra una forte relazione con le antiche tradizioni è Feng Mengbo. Il suo lavoro mi appassiona, lo volevo davvero esporre. Il nostro progetto al Castello, pur offrendo una selezione mirata della Collezione Sigg, vuole anche fornire un ritratto di Uli Sigg, trasmettendo ai visitatori il tuo ruolo anche quale committente di nuove opere. Quando si parla di una collezione, è sempre importante ricordare il modo in cui alcuni pezzi ne diventano parte e vengono acquisiti. Piuttosto che acquistare opere esistenti, in alcuni casi hai dedicato tempo e sforzo intellettuale intraprendendo lunghi processi per commissionare opere che sono il risultato di intensi scambi con gli artisti. Questo è il motivo per cui sin dall'inizio volevo in mostra *GB2312-80* (2014) di Feng Mengbo.

US Questa pratica può essere una semplice commissione o può implicare il mio coinvolgimento nell'intero processo creativo, cosa che in alcuni casi l'artista auspica. Nel caso dell'opera di Feng Mengbo che hai citato, stavo preparando una mostra sulla calligrafia cinese e su come gli artisti ci-

nesi contemporanei si relazionano con questo importante pilastro della tradizione. Pensando che fosse una sfida non semplice – esporre qualcosa che nessuno nel mondo occidentale sarebbe stato capace di leggere – iniziai anche a riflettere sui caratteri cinesi e sui dispositivi intelligenti. E poi feci quello che faccio spesso se ho una questione insidiosa riguardo alla società cinese: parlo con l'artista che mi sembra più appropriato e affronto l'argomento commissionando un'opera d'arte. In questo caso la questione che mi interessava riguardava i caratteri che si trovano in uno smartphone, chi li decide, cosa succede ai caratteri che non ci sono ecc. È una domanda interessante, ma nessuna persona cinese che conoscevo era riuscita a rispondermi. Allora abbiamo scavato più a fondo – era una questione nuova anche per l'artista – e abbiamo prodotto quest'opera in cui compaiono tutti i caratteri presenti nello smartphone, poco più di settemila. Ma ovviamente l'universo dei caratteri cinesi è un multiplo molto più vasto e la domanda rimane: cosa accade a quelli che non ci sono? Il lavoro di Feng è fatto con inchiostro simpatico, quello invisibile, su carta di riso. L'inchiostro diventa visibile solo quando l'artista utilizza sul retro della carta dell'inchiostro nero.

MB Un'altra caratteristica che ti distingue e che intendiamo esprimere attraverso la mostra è il tuo costante interesse per la nuova generazione di artisti, una passione che continui a coltivare dopo quarant'anni di collezionismo. Nella raccolta, accanto agli artisti che guardano alla tradizione, ce ne sono altri che si concentrano sull'impatto della realtà digitale sulla vita delle persone. Mi riferisco ad esempio a Miao Ying, che è presente in mostra con *Blind Spot–words censored by google.cn* (Punto cieco–parole censurate da google.cn) (2007) e l'installazione video *Aphasia* (Afasia) (2019), una delle ultime opere ad entrare nella tua collezione. Non solo Miao analizza il mondo digitale e la realtà di internet, ma anche la natura del cosiddetto Chinternet, l'internet dall'altra parte del Great Chinese Firewall.

US È bene ricordare che in passato Chinternet è stato per un certo periodo più aperto, e i cinesi avevano accesso a Google e ad altre fonti occidentali. Prima che fosse completamente tagliato fuori da Chinternet, Google cominciò a essere censurato ed è stato in quel momento che Miao Ying ha realizzato il suo progetto *Blindspot*, che prevedeva di cancellare dal dizionario le parole che non si trovavano su internet. Poi Google scomparve.

Nel caso di *Aphasia*, ritengo che il lavoro sia collegato a una serie di discussioni avute con Miao riguardo al cosiddetto credito sociale, un sistema a punti per valutare i cittadini cinesi. Il punteggio ottenuto può avere delle sostanziali conseguenze sulla vita quotidiana, con immediate ricompense o sanzioni. Questo sistema è in fase di rodaggio, ma non è ancora chiaro come funzionerà davvero una volta messo a regime. Si tratta di una questione importante per la società cinese. *Aphasia* è un altro esempio di come, attraverso la collaborazione con un artista, posso svolgere le mie ricerche rispetto a un determinato argomento, sia esso artistico o sociale. L'artista ha trovato un modo di trattare un soggetto complesso producendo un'opera che può anche essere esposta in Cina – dove attualmente si trova, tra l'altro. Ha usato la metafora di un pastore che viene sostituito da un drone, così come sta accadendo anche nella vita reale, e la colonna sonora è fatta da un testo elaborato dall'Intelligenza Artificiale.

MB Un altro artista della nuova generazione che hai seguito in modo approfondito è He Xiangyu. In mostra è presente una versione del suo famoso *Coca-Cola Project* (Progetto Coca-Cola). È anche esposta *The Death of Marat* (La morte di Marat) (2011), un'opera scultorea raffigurante il cadavere di Ai Weiwei, che ci porta alle ultime sale del percorso espositivo, in cui è allestito *One for All* (*Ash Column*) (Uno o tutti – Colonna di cenere) (2007) di Sun Yuan & Peng Yu. Discutendo di quest'ul-

timo lavoro, hai sottolineato che esso si riferisce a una mancanza di spiritualità, suggerendone una lettura molto informata che va ben oltre il consueto disagio provocato dal materiale "scomodo" che spesso è al centro del lavoro di Sun e Peng.

US Queste opere appartengono ai primi anni duemila. Si tratta di un periodo in cui la società cinese ha attraversato cambiamenti impressionanti. Ancora una volta, le persone hanno dovuto adattarsi a un nuovo sistema di valori, rimettendo in discussione tutto ciò che era stato detto e fatto prima. Ciò ha condotto a una sorta di vuoto spirituale, legato al consumismo di massa e alla brama di denaro, considerato ora come l'obiettivo finale. L'opera di Sun e Peng è una colonna di ceneri umane: letteralmente, ciò che resta dopo la morte, niente di più. Per quanto riguarda il *Coca-Cola Project* di He Xiangyu, penso si tratti di un'opera eccezionalmente audace per un artista di vent'anni. All'epoca comprò e fece bollire circa 120 tonnellate di Coca-Cola. Parliamo di un'impresa durata più di un anno, col coinvolgimento di diverse persone. L'opera è parte del residuo di questo lungo processo, un gigantesco mucchio di massa scura: ciò che resta quando fai bollire la Coca-Cola. Quest'opera ci mostra cosa consumiamo quando consumiamo, e rende visibili aspetti su cui normalmente non ci soffermeremmo. La Coca-Cola ha rappresentato a lungo il prodotto occidentale per eccellenza in molte nazioni in via di sviluppo: un processo ricco di implicazioni che riguarda un prodotto che, a sua volta, è pesantemente connotato.

MB Mi sembra che la natura della tua collezione ci permetta con questa mostra di raggiungere un doppio obiettivo. Da un lato, come ho già detto, l'idea era di dare un ritratto di te come collezionista, e penso che in questa conversazione siamo anche riusciti ad approfondire alcuni degli aspetti che hanno guidato il tuo progetto. Allo stesso tempo, la mostra può essere anche letta come una visione dall'interno di alcune caratteristiche della Cina contemporanea. Tutte le opere hanno in comune il fatto che la Cina è in qualche modo il soggetto principale. Da un punto di vista occidentale ciò è abbastanza singolare, perché oggi ci sono pochissimi artisti, in Europa ad esempio, che si concentrano così intensamente su questioni riguardanti il Paese in cui vivono. In un'intervista una volta hai detto che, attraverso l'arte, forse hai visitato più Cina di molte persone cinesi.

US Nella mia collezione ci sono opere di circa 500 artisti cinesi: ciò significa che ho discusso e negoziato con molti di più. Penso di aver avuto contatti e conversazioni con circa 2000 o più artisti nei quarant'anni durante i quali ho avuto a che fare con l'arte cinese. Si potrebbero leggere cento libri sulla Cina, eppure, dal mio punto di vista, non si riuscirebbero neanche lontanamente a percepire tutte le tensioni, le contraddizioni, l'energia illimitata e l'audacia propri della società cinese che questi artisti ci presentano.