



DMZ (La zona demilitarizzata coreana), barriera di confine tra Corea del Nord e Corea del Sud (foto: Samatha Chia)

Il Padiglione coreano a Venezia: una questione identitaria

Samantha Chia

Abstract The Korean Pavilion was held at Venice Biennale's Centenary, in 1995. This essay reconstructs historical events that led to the creation of a National pavilion for the whole Korean peninsula, which eventually found its place in the traditional site of the Biennale: the 'Giardini' area. The analysis of its exhibitions and the story of the pavilion mesh and intertwine. During these twenty-four years, between 1995 and 2019, the Korean contemporary art changed and today it is so different from the typical Orientalist idea of Korean traditional art. Identity issue is *leitmotiv* of those art shows and of a generation of artists born after the Korean war, traumatised by political fast changes, in a different economical and social scene. The Korean Pavilion at the Venice Biennale is a proof of this artistic and social journey.

Keywords Korean Pavilion. Korean identity. Korean contemporary art. Venice Biennale. Identity issue.

Sommario 1 Il Padiglione della Corea. – 2 Per una storia delle mostre al Padiglione della Corea. – 3 Conclusione.



1 Il Padiglione della Corea

Il Padiglione nazionale della Repubblica di Corea, collocato nella sede storica dei Giardini della Biennale di Venezia, è stato finora l'ultimo Padiglione ad essere edificato, nel 1995. La costruzione di questa struttura si inserisce in un contesto storico e politico ben preciso, motore della proposta del progetto.

Il 1995 è stato un anno simbolico per la Biennale e per la Corea del Sud: a Venezia si celebrava il centenario della rassegna, in Corea ricorreva il cinquantesimo anniversario della liberazione dalla colonizzazione giapponese e veniva inaugurata la Prima Biennale di Gwangju. L'apertura di una struttura permanente all'interno di una delle più importanti mostre internazionali di arte contemporanea sanciva il riconoscimento formale dell'affermazione dell'arte coreana sulla scena mondiale.

L'accettazione della proposta di costruzione del Padiglione all'interno dei Giardini è stata incredibile, se si tiene conto delle norme relative alla costruzione di nuovi edifici a Venezia e alle leggi sulla protezione del patrimonio culturale. Di fatto, essendo Venezia un *unicum* e essendo designata patrimonio dell'umanità tutelato dall'Unesco, le norme sono assai restrittive e non permettevano di costruire nuovi edifici ai Giardini. Questo è un punto importante da tenere a mente nel racconto delle trattative per la costruzione del Padiglione, iniziate nel 1991.

La Corea partecipava alla Biennale veneziana sin dal 1986, in qualità di Paese ospite. All'epoca i Paesi privi di un Padiglione nazionale venivano ospitati nel seminterrato del Padiglione centrale (allora Padiglione Italia) il cui spazio messo a disposizione era di nemmeno cinquanta metri quadrati e, per regolamento, le spese di partecipazione dei Paesi stranieri - proprietari o meno di un Padiglione - sono a carico del Paese. Questa condizione limitava notevolmente la partecipazione delle Nazioni che non detenevano uno spazio individuale, impedendo di mostrare a pieno le potenzialità e i mutamenti della loro arte: non c'era letteralmente spazio.

La volontà di avere una struttura propria era dunque comprensibile, soprattutto per quelle nazioni che potevano sostenere economicamente l'impresa, e questo era ancora più importante a livello simbolico per quei Paesi considerati 'periferia del primo mondo', come la Corea. In quest'ottica la Corea del Sud aveva - e ha tutt'ora - uno status ambivalente, dal punto di vista politico ed economico, essen-

Questo saggio prende avvio da Chia, Samantha (2018). *Il padiglione della Repubblica di Corea alla Biennale di Venezia. Arte come identità* [tesi di laurea magistrale]. Relatore Stefania Portinari; correlatore Nico Stringa. a.a. 2018/2019. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.

do un Paese democratico e capitalista è considerata parte del 'primo mondo', ma dal punto di vista culturale è un paese che non condivide tradizioni e valori con il mondo occidentale, perciò collocata idealmente nel 'terzo mondo'. Avere un terreno di rappresentanza artistica permanente a Venezia significava essere riusciti a entrare a far parte di quel sistema dell'arte e avere opportunità di incontro e confronto con le tendenze mondiali contemporanee, che avrebbero permesso lo sviluppo della stessa arte coreana.

Oltre all'impossibilità materiale di edificare nella sede storica, c'era l'ulteriore ostacolo della 'lista d'attesa', ovvero dei delicati rapporti con le altre nazioni che aspettavano da tempo il permesso di costruire. Tra questi paesi c'erano la Cina, il Portogallo e l'Argentina.

Il caso dell'Argentina è interessante poiché le trattative ufficiali per ottenere il permesso di costruzione di un Padiglione iniziarono già nel 1991. Esiste una notevole quantità di corrispondenza all'archivio della Biennale tra i membri della delegazione del governo argentino in Italia e i rappresentanti della Biennale e del Comune di Venezia. Le richieste si fecero sempre più insistenti nel 1994, con l'obiettivo di ottenere uno spazio in tempo per la celebrazione del centenario. Quell'anno, vista l'eccellenza della ricorrenza, il Padiglione Centrale sarebbe stato dedicato interamente all'arte italiana, dunque non vi era posto per ospitare le nazioni prive di una struttura. Oltre a vedersi negata la possibilità da tempo auspicata di avere un Padiglione nazionale ai Giardini, l'Argentina perdeva anche l'opportunità di uno spazio nella sede storica in occasione di un anniversario così importante e veniva invitata a trovarsi autonomamente una sede al di fuori.

Tra le ragioni che il Paese sudamericano portava per legittimare la propria richiesta vi erano i premi vinti alla Biennale da artisti argentini, il fatto di essere stato il primo Paese dell'America Latina a partecipare alla mostra d'arte e, soprattutto, come reclamano «i fraterni ed indissolubili legami che sussistono tra l'Italia e l'Argentina, dalla grande influenza culturale che le grandi emigrazioni italiane hanno esercitato in Argentina al Patto Bilaterale di Cooperazione firmato dai due Paesi nel 1987».¹

L'Argentina faceva quindi leva principalmente su questioni politiche e diplomatiche.

Nel 1995 invece sarà la Corea a ottenere il permesso di costruzione dal Comune, nonostante partecipasse alla mostra da nemmeno dieci anni e la sua richiesta ufficiale fosse giunta anni dopo rispetto a quella del Paese sudamericano. La differenza sostanziale è nelle ragioni presentate dagli interlocutori coreani, ragioni forse meno concrete, ma sicuramente più attraenti e originali.

¹ ASAC, FS, AV, b. 6120: Biennale 1994 (provvisorio).

Quando nel 1991 il critico d'arte e intellettuale Achille Bonito Oliva visita la Repubblica di Corea, incontra il curatore e storico dell'arte coreano Youngwoo Lee, che gli domanda come poter ottenere un Padiglione nazionale ai Giardini della Biennale. La risposta è categorica: avere un Padiglione ai Giardini è impossibile.

Nel 1992 però Achille Bonito Oliva viene nominato direttore artistico della Biennale del 1993. Questo è un momento di svolta per il raggiungimento dell'obiettivo di Youngwoo Lee, che coglie l'occasione per invitare nuovamente il critico in Corea a visitare una mostra al Recycling Pavilion durante il *Dejeon Expo*, dove espone anche l'artista americano-coreano Nam June Paik. Il critico Lee, insieme a lui, riapre la questione del Padiglione. Al neodirettore artistico viene riferito che se avessero avuto il sostegno della Biennale per il progetto avrebbero provveduto loro a risolvere le problematiche che sarebbero eventualmente emerse con il governo centrale, con il Comune di Venezia e con il Ministero dei beni e delle attività culturali.

Nam June Paik propone di costruire un unico Padiglione per l'intera penisola coreana, ovvero che potesse essere condiviso tra Nord e Sud Corea in attesa della futura riunificazione e che il Padiglione stesso diventasse un mezzo tramite cui raggiungere la pace. Questa proposta, vista in un'ottica contemporanea, appare assolutamente utopica e in un primo momento venne considerata tale anche da molti sostenitori del progetto. Dalla prospettiva di quel periodo storico però l'idea ci appare meno idealista. I primi anni Novanta infatti erano gli anni successivi alla caduta del muro di Berlino e alla riunificazione della Germania, una fase caratterizzata da un eccessivo ottimismo. Questo ottimismo aveva contagiato anche la Corea che era rimasta l'unica nazione divisa al mondo e la cui separazione era stata spesso comparata alla situazione della Germania Est e Ovest, seppure in realtà diversa sotto molti aspetti. Quello che andava tenuto presente era che la riunificazione della Corea non si poteva dare per scontata in virtù degli eventi, ma la riunificazione della Germania era sembrata a molti un evento del tutto inaspettato.

Bonito Oliva durante quell'incontro non dà alcuna garanzia sulla realizzazione degli intenti, ma rimane affascinato dalla proposta e, dopo aver avvisato che sarebbe stata un'impresa difficile, accetta di fare da mediatore e porta il caso al consiglio della Biennale.

Lo slogan «political healing through art» spiega il progetto e il desiderio di Paik di rendere Venezia lo scenario della riunificazione (*Kimsooja to breathe: Bottari 2013, 13*). La realtà dei fatti però era decisamente più complessa e sia il Governo italiano che il Comune di Venezia erano scettici riguardo all'efficacia di un simile piano, l'idea era sicuramente interessante, ma le parole di Paik vengono considerate in un certo senso vuote, in quanto affermate non da un rappresentante ufficiale del Governo coreano, ma da un rinomato artista visionario. Non è dato sapere fino a che punto la proposta di Paik fosse

davvero sostenuta da una reale convinzione, o se fosse nient'altro che un'adulazione nei confronti del Comune di Venezia, ma ha funzionato.

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

Un bell'esempio dell'entusiasmo dilagante riguardo alla proposta del progetto, dopo un primo momento di comprensibile incertezza, è la lettera inviata il 7 luglio 1994 dal ministro degli affari esteri Antonio Martino al presidente della Biennale Gian Luigi Rondi, in cui si legge:

Desidero assicurarle fin d'ora che l'iniziativa - che sta particolarmente a cuore al Ministero della cultura coreano ed a tutto il gruppo di promotori - gode dell'appoggio di questo Ministero, soprattutto in considerazione dell'impatto sull'opinione pubblica in un momento così delicato nelle relazioni tra le due Coree.

Credo fermamente che operazioni in campo culturale e artistico - ove sono meno sentiti i conflitti etnico-politici - possano essere validi strumenti per superare le tensioni. [...]

Confido nel suo aiuto al fine di accelerare l'iter per la concessione dell'autorizzazione necessaria all'avvio definitivo dei lavori.²

Nel 1993 Nam June Paik viene invitato insieme ad Hans Haacke ad esporre al Padiglione Germania. Ciò accade in un momento particolarmente propizio essendo sia il sindaco Cacciari, che il direttore artistico Bonito Oliva, sostenitori del progetto. Grazie all'organizzazione della mostra Paik quell'anno si trova spesso a Venezia, ciò gli permette di fare pressioni in prima persona, avvalendosi anche dell'aiuto dell'architetto Seok Chul Kim che in quel periodo insegna come visiting professor all'Università IUAV di Venezia. Kim viene incaricato da Paik di trattare con il Comune fino a che il progetto non fosse stato approvato.

² ASAC, FS, AV, b. 6120: Biennale 1994 (provvisorio).

Dopo la vittoria del Leone d'Oro come migliore partecipazione nazionale assegnata al Padiglione della Germania, Paik sulla scia del riconoscimento stringe maggiormente i rapporti con le istituzioni veneziane e ha un ruolo attivo nella risoluzione dei momenti di crisi e di stallo con esse.

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

È nel settembre del 1994 che arriva l'autorizzazione del Comune per l'avvio dei lavori, dopo la delibera della commissione Salvaguardia Venezia dell'8 agosto 1994. Si autorizzava la costruzione di un Padiglione provvisorio sul progetto degli architetti Kim Seok Chul e Franco Mancuso,³ alle condizioni che il Padiglione sia smontabile, che non vengano abbattuti alberi o variato l'andamento altimetrico del terreno e che il Padiglione sia smontato entro il 31 dicembre 1998, a meno che entro quella data non venisse approvato uno specifico strumento urbanistico che ne riconfermasse la permanenza.⁴ Con la soluzione del Padiglione provvisorio e smontabile si fa così fronte al divieto di costruzione.

Nel novembre del 1994 viene organizzata dal Ministero della Cultura e dello Sport della Repubblica di Corea e dal Comune di Venezia la mostra dei bozzetti del progetto del nuovo Padiglione nel negozio Olivetti in piazza San Marco. La mostra del centenario viene inaugurata l'11 giugno del 1995, così come il Padiglione coreano: il ventiseiesimo Stato e il secondo Paese asiatico ad avere una rappresentanza ai Giardini.

Il Padiglione è posizionato su una collinetta artificiale situata tra i Padiglioni della Germania e del Giappone, è una posizione un po' nascosta, che non attira subito l'attenzione dei visitatori, in disparte rispetto agli altri Padiglioni che costeggiano il Gran Vialone che si conclude con quello della Gran Bretagna. Anche le dimensioni non sono particolarmente grandi se confrontate con quelle di altri Padiglioni nazionali, quali Russia, Germania, Francia.

Al problema dell'impossibilità di costruire un nuovo edificio siopperisce attraverso il recupero di una costruzione in mattoni già

³ Mancuso, Franco, «Padiglione della Corea a Venezia», *Spazio e Società: rivista internazionale di architettura e urbanistica*, 76, 1996.

⁴ ASAC, FR, AV, b. 6120: Biennale 2004 (provvisorio).

presente, ormai in stato di degrado, al fine di integrarla a una nuova struttura, creando così un edificio composto da due parti unite. La costruzione preesistente era un antico bagno pubblico che è stato ampliato e corrisponde ora al retro del Padiglione coreano. La nuova struttura sorge a nord dell'edificio esistente, è leggera e trasparente, progettata per non interferire con le alberature che la circondano ed è sorretta da supporti per non modificare l'andamento del terreno. La costruzione è in acciaio, aperta, permeabile e leggera, dall'interno si ha piena visibilità sul bacino di San Marco e sugli alberi. L'accesso principale è sul lato orientale, attraverso un'ansa nel punto di contatto tra i due volumi che affiancano l'edificio esistente. Rispetto agli altri Padiglioni è dotato di un sistema di protezione esterno per l'inverno con aperture e chiusure veloci e semplici, che non è un accessorio ma è parte integrante dell'edificio. Questo sistema di protezione si basa su elementi in legno, ripiegabili e appesi a cornici esterne (quando sono aperti) riprendendo una tecnica tipica dell'architettura tradizionale coreana.

La composizione e l'aspetto dell'edificio sono semplici, caratterizzati da un andamento longitudinale dello spazio espositivo principale (orientato sull'asse est-ovest) in modo da proiettarsi visivamente sul bacino di San Marco. Questo nuovo spazio e l'edificio esistente sono uniti tramite un corpo cilindrico, leggero e trasparente a sua volta. La copertura dello stabile è piana e accessibile (ma non dal pubblico) e dunque utilizzabile per esposizioni all'aperto ed eventi, visibili dal giardino. Il legno viene utilizzato nelle balconate, nella parete nord con configurazione ondulata dettata dalle alberature e nelle chiusure esterne. Questo materiale è stato scelto per raccordarsi in maniera naturale con il contesto circostante, tanto che l'edificio è pienamente integrato con l'ambiente vegetale che lo circonda.

La posizione periferica di cui si è detto è inaspettatamente vantaggiosa, il fatto di essere circondato dal verde dà il beneficio ai visitatori di apprezzare maggiormente l'intimità che si crea tra la natura e lo spazio. Quando durante il giorno la struttura è illuminata dal sole, essa sembra dissolversi, smaterializzarsi, mentre rimane solo il paesaggio esterno, grazie ai materiali che dominano l'edificio: vetro e acciaio.

L'interno è irregolare, composto da forme diverse: rettangoli, cerchi, mezzi cerchi, elementi ondulati, sono tutte forme che non hanno alcuna aderenza ad un preciso schema mentale ma sono dettate dall'ambiente esterno e dalla costruzione preesistente. Nell'insieme l'effetto è quello di una irregolarità organica, che dona al Padiglione una rappresentazione di intimità ambientale combinata all'architettura contemporanea. È in questo senso che il Padiglione può essere paragonato all'architettura tradizionale coreana: le vetrate che racchiudono nel fronte e nel retro la struttura consentono all'ambiente circostante di pervaderne l'anatomia stessa, in modo che l'interno

diventi l'esterno e viceversa, creando una sorta di dialogo circolare, ciò riprende la composizione aperta del tradizionale Padiglione coreano dove non si ha distinzione tra il dentro e il fuori, tutto dialoga. Questo è un luogo da cui è possibile contemplare ciò che si ha intorno, è possibile il dialogo con la natura, come quello rappresentato in molte opere calligrafiche coreane, le *sansuhwa* (letteralmente dipinti di montagna e mare).

È per la creazione di questo rapporto intimo dovuto alla struttura aperta che l'architettura del Padiglione Corea è stata descritta come «an expression of the Asian spirit through Western architecture» (*Landscape of Differences* 2003, 63).

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

Il Padiglione in sé non è soltanto un involucro, un contenitore di oggetti artistici, ma è ricco di significati semantici e simbolici, è parte attiva delle esposizioni, rimane sempre elemento determinante nel pensare all'esposizione artistica, sia quando le sue caratteristiche architettoniche vengono nascoste, che quando vengono esaltate. A differenza di altri Padiglioni nazionali, con pompose forme neoclassiche, non è stato costruito per autocelebrare l'architettura stessa. Quando i riflettori della Biennale sono spenti il Padiglione Corea somiglia più ad una casetta tra tanti mausolei, è un oggetto insolito, nascosto tra gli alberi, ambiguo e pacato.

Le due Coree non hanno condiviso il Padiglione, la Corea del Nord non ha mai partecipato alla Biennale e l'unificazione non è avvenuta. Solo la Corea del Sud è riuscita ad ottenere uno spazio permanente nella vetrina d'arte internazionale, mantenendo comunque l'iscrizione 'Corea' sulla porta d'ingresso. Così facendo il governo Sudcoreano non ha voluto ignorare una divisione geopolitica che è ormai permanente, ma ha desiderato creare uno spazio unitario per tutta la penisola, sollecitare il popolo ad una riflessione, quella relativa ai legami di sangue, come possono coesistere quando non si condividono più gli stessi valori culturali.

2 Per una storia delle mostre al Padiglione della Corea

Dal 1995 la Repubblica di Corea ha partecipato ufficialmente a tredici mostre internazionali d'arte. Nel ripercorrerle tutte ci si imbarca in un viaggio attraverso il rapido cambiamento della Corea tra la fine degli anni Novanta e il Duemila: un mutamento politico, economico, culturale e sociale raccontato attraverso il filtro dell'arte, che è anche racconto del rapido cambiamento dell'arte coreana stessa. La scena artistica nazionale ha raggiunto in un brevissimo tempo una dinamicità, originalità e varietà tale da rendere difficile per il pubblico esterno categorizzare e definire un'arte che sia specificamente coreana. La successione delle edizioni mostra il risultato di una lunga lotta degli artisti coreani per affermare la propria individualità, una lotta che nell'ultimo secolo e mezzo è stata segnata dallo scontro tra la tradizione e l'ibridazione culturale e artistica.

Nei ventiquattro anni di esistenza del Padiglione si possono intercettare delle tematiche comuni che ritornano e si evolvono nel corso delle mostre. Tra queste vi sono: la critica della società capitalista, il complesso e contraddittorio rapporto con l'Occidente e con la tradizione, la guerra fratricida del 1950-1953, il veloce sviluppo economico e tecnologico, un possibile futuro distopico e apocalittico. Questi temi dialogano tra loro grazie a molteplici fili conduttori, uno di questi è la *questione identitaria*.

Le caratteristiche di una specifica identità culturale e la crisi identitaria che può derivarne variano in base alle specificità del luogo in cui questa identità si è plasmata e trasformata. Gli sconvolgimenti storici, politici e sociali attraverso cui la Corea è passata nel secolo scorso (il colonialismo giapponese, la divisione della penisola, la guerra, la rapida modernizzazione, l'afflusso indiscriminato della cultura occidentale) hanno dato vita a fenomeni di discontinuità culturale, tra quella tradizionale coreana e quella contemporanea, causando un'inevitabile crisi identitaria nella popolazione ed erodendo e trasformando quella che veniva percepita come 'tradizione'. Ciò è stato particolarmente significativo e traumatico per un popolo che vanta una cultura ultra-millennaria, rimasto territorialmente unito dal VII secolo fino al 1948 e pressoché non intaccato da punto di vista etnico.

Questi avvenimenti hanno fatto emergere la problematica identitaria, che non è solo sentita concretamente dagli individui, ma è diventata prioritaria nelle politiche culturali dei governi che si sono succeduti sin dalla prima Repubblica. Tali politiche si sono incentrate sulla costruzione di un *io* coreano, che non riusciva più a collocarsi nel mondo contemporaneo, come se attraverso l'identità fosse possibile creare delle suture che rattoppassero gli strappi della società.

Tuttavia, se da una parte ci sono le politiche culturali, dall'altra ci sono l'arte e gli artisti. Le nuove generazioni sentendosi sempre più ostacolate e limitate dai dogmi estetici che finivano per tar-

pare le ali alla creatività e alla sperimentazione, in nome di un'arte che esprimesse una fantomatica identità coreana, hanno intrapreso un viaggio sempre più introspettivo rivendicando l'importanza delle identità singole.

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

Il filo conduttore della *questione identitaria* che lega - forse inconsapevolmente - le mostre non si è mai spezzato. Talvolta lo si nota chiaramente, esce in maniera vistosa, urgente, inequivocabile. Altre volte si fa più sottile, si nasconde, e se non ci si ferma ad un'analisi superficiale delle forme, ma si indaga il contenuto, ci si accorge che è sempre onnipresente.

Un breve focus su alcune delle singole edizioni restituisce un'istantanea della trasformazione avvenuta e una prima storia del Padiglione Corea.

Nelle primissime mostre, quelle tra 1995 e il 1999, i commissari puntavano alla rappresentazione di un'estetica coreana contemporanea legata alla storia e alle tradizioni, tuttavia già da queste edizioni emerge una commistione di elementi tradizionali e nuovi media. Le personalità dei singoli artisti non vengono repressi ma la selezione di essi ricade su quelli che riescono a tradurre l'animo più puro e antico dell'arte coreana di fronte alla platea mondiale. Queste edizioni a primo impatto trasmettono ancora quella sensazione di esotico e orientaleggiante che gli occidentali associano all'estremo Oriente.

Siamo qui sulla soglia di un cambiamento radicale, se gli artisti coreani vengono selezionati in base a quanto sanno esprimere la 'coreanità', ben presto verrà chiesto loro di essere 'personali' in quanto in loro stessi c'è anche la componente coreana, che non è un fattore totalizzante ma solo una parte del loro essere. Il Padiglione coreano può essere inteso come testimonianza di questo passaggio, da un'arte che secondo le politiche culturali doveva esprimere l'essenza di un popolo, a un'arte che è espressione del singolo, prodotto di un *io* che è necessariamente diverso dal *tu*. La Corea si conquista una 'casa' a Venezia proprio quando questo processo di slittamento, dal popolo all'individuo, è all'apice.

Nelle edizioni in cui era figurata come Paese ospite la Corea era sempre intervenuta con opere pittoriche, solo nel 1990 aveva partecipato con un'opera installativa. Questa scelta fu dettata unicamente dal limite di non avere uno spazio proprio. Adesso che il Padiglione

ne era stato costruito, gli artisti coreani potevano esprimere a pieno le loro potenzialità attraverso medium differenti, non solo quello pittorico. Per questa ragione tra i quattro artisti selezionati per la prima mostra solo uno è un pittore: Yun Hyong-keun, il più anziano del gruppo, nato nel 1928.

Yun è forse l'animo più antico che il Padiglione coreano ha ospitato, ultima testimonianza di una generazione dimezzata e segnata dagli eventi più cruenti del secolo scorso, portatore del clima artistico del dopoguerra, prima che tante voci diverse, nuove ed originali lo popolassero. L'artista nel suo rapporto ambivalente con l'arte tradizionale ha continuato a praticare una «pittura coreana», ibridandola con metodi e tecniche non disponibili nella stessa tradizione, ma finendo in questo modo per recuperarla, così come era richiesto dal clima artistico dell'epoca. È un pittore delicato, interprete di un sublime che emerge da uno specifico contesto coreano, il suo scardinare la rappresentazione, lo stile e i materiali tradizionali proviene da una solida consapevolezza: le vecchie maniere non sono più in grado di parlare al presente. Egli cerca attraverso la non-figurazione, le immagini non definite e il vuoto pittorico di attirare l'attenzione sulla crisi sociale e ontologica derivata dalla catastrofe della guerra civile e della sommersione della società tradizionale causata dallo tsunami della modernizzazione. Il rapporto con la tradizione è ambivalente: da un lato la ritiene superata e non più utile al contesto attuale, ma vi attinge costantemente mescolandola con nuovi stimoli. Quello di Yun non è uno spirito postmoderno, ma ha un eco antico. È una figura di transito tra generazioni d'artisti.

Nell'ottica di un'arte coreana che si muove sempre di più verso la rappresentazione dell'individuo, la mostra del 2001 segna in qualche modo un punto di svolta: si riporta al centro l'idea del singolo e si denuncia la pericolosità di una collettività forzata a condividere un'identità imposta.

Gli artisti che espongono nel 2001, Michael Joo e Do Ho Suh, risiedono entrambi negli Stati Uniti. Il primo è nato in America, figlio di immigrati coreani, il secondo è un immigrato di prima generazione nato in Corea. Nell'analisi del loro lavoro è importante tenere in considerazione questa differenza generazionale in quanto l'esperienza dell'immigrazione ha delle peculiarità specifiche in base a se si è nati nel Paese di origine e ci si trasferisce successivamente in terra straniera, oppure se si è nati nel 'Paese ospite'. Questa è una differenza che va considerata nell'analisi del lavoro degli artisti che affrontano il significato di shock culturale e di identità transnazionale. Questi temi emergono in maniera prepotente nella mostra: Joo con un approccio scientifico porta avanti un'indagine tra i diversi rapporti che animano il mondo postmoderno, quello tra la natura e l'artificio, la distruzione e la ricostruzione, l'Oriente e l'Occidente, il frammento e l'intero, l'individuo e il gruppo, ma sono le installa-

zioni di Do Ho Suh che esprimono in maniera lampante il mutamento di espressione artistica in atto. Suh affronta direttamente e apertamente la questione della massa e dell'individuo con le loro dinamiche di potere, insieme a quella della società coreana e dell'identità militare e collettiva.

Quella del 2003 è la prima mostra ad avere un titolo proprio, che risulta essere emblematico: *Landscape of Differences*. Partendo dalle differenze che contraddistinguono il Padiglione dagli altri, si vuole mostrare la peculiarità coreana, ed elevarla nel contesto internazionale al pari degli altri, in tutta la sua diversità. Tra gli artisti è evidente la differente visione estetica, formale e concettuale. Tuttavia, c'è un terreno comune: l'approccio astratto e concettuale di affrontare la realtà, che è il *Landscape* comune che unisce le diverse e numerose dimensioni create dagli artisti.

Nel 2005 il Padiglione coreano celebra il suo primo decennio e per l'occasione si fa contenitore di una policromia di voci. La mostra *Secret Beyond the door* è stata pensata come una sorta di retrospettiva storico-artistica di questa ultima decade. Per mostrare le tante finestre e realtà che si sono aperte negli anni appena trascorsi vengono selezionati ben quindici artisti, l'esposizione risulta così essere un variegato e variegato insieme di scenari, piuttosto che un'accurata ricostruzione storica, in cui viene rimarcata l'unione delle diversità.

Dal 2007 fino al 2015 è il momento invece delle personali. Quella di Hyunjkoo Lee è la prima *solo exhibition* allestita al Padiglione, dal titolo *The Homo Species*. L'artista trasforma la struttura in una sorta di museo di storia naturale e in uno sterile laboratorio per raccontare il complesso d'inferiorità culturale del suo popolo, filtrato dalla sua esperienza personale, attraverso un lavoro comico e al contempo misterioso.

Haegue Yang nel 2009 allestisce il Padiglione sulla scia del titolo generale della mostra della Biennale *Fare Mondi/Making Worlds*. Il direttore artistico del 2009 Daniel Birnbaum voleva che gli artisti invitati non approdassero alla Biennale come difensori dei propri mondi inseriti all'interno di confini politici, sostenitori della propria lingua e cultura, parte di un sistema espositivo suddiviso in nazioni di cui si ritrovano inevitabilmente a fare da portavoce. La sua idea era invece che costruissero i loro personali mondi e li condividessero, ispirando un tipo di riflessione che va al di là di ogni qual si voglia differenza culturale e aspettativa sociale. Haegue lo fa esplorando i luoghi della sua vita e della comunità, riproducendoli e filmandoli, dando maggior enfasi agli spazi privati, spesso considerati marginali e secondari.

Lee Yongbaek, che rappresenta la Corea nel 2011, è uno di quegli artisti che si è tenuto distante nel corso della sua carriera dalle strategie di mercato dell'arte asiatica, quali l'utilizzo di motivi considerati esotici derivati dall'arte buddista, dall'*Oriental Painting* e dall'*Asia Folk Culture* per richiamare i riflettori internazionali sul proprio

operato ed ottenerne il conseguente consenso. In *The Love is Gone but the Scar Will Heal* Lee si rifiuta di creare nuovi lavori appositamente per il circuito Biennale, o di attirare l'attenzione costruendo gigantesche installazioni, preferisce esporre completamente il suo lavoro che è in un continuo *work in progress*. Egli è uno sperimentatore di materiali, tecniche diverse, dalla video art, interactive art, installazioni sonore, alla ricerca di sinestesia e sperimentazione robotica. È noto per questa versatilità e per aver trattato importanti questioni culturali dell'era digitale come la questione della soggettività decentrata nell'epoca della realtà virtuale, il cambiamento epistemologico, i nuovi simulacri digitali e l'incombere del paganesimo culturale. Il suo lavoro al Padiglione coreano mostra quattro differenti serie realizzate con tecniche diverse ma interconnesse tra loro dallo stesso tema. È l'affascinante titolo della mostra che convoglia tra loro le diverse opere: *The Love is Gone but the Scar Will Heal*, un titolo che esprime il dolore sofferto dalla popolazione coreana per la sua recente storia, ma anche la speranza che dopo tutto rimane.

Nel 2013 le caratteristiche strutturali del Padiglione sono il punto di partenza del ragionamento espositivo. Prerogativa fondamentale doveva essere quella di non modificare in alcun modo l'architettura, mantenere un rispetto quasi religioso per essa. Lo stesso tipo di logica era stata utilizzata nel 2003, ma in questa situazione l'intervento è ancora più radicale: nulla viene aggiunto, nulla viene sottratto. Quel che si cerca è una fusione tra l'architettura e la visione dell'artista.

La visione che viene scelta è quella di Kimsooja che nell'installazione *To Breathe: Bottari* mantiene intatta la forma dell'edificio ma lo muta profondamente a livello visivo. Una pellicola costituita da un reticolo di diffrazione ricopre il vetro delle finestre, dei muri, del tetto e pannelli in alluminio specchiato vengono fissati al pavimento e al soffitto. L'ambiente viene rimodellato, i materiali utilizzati sfruttano la luce naturale, la pellicola di diffrazione fa scaturire un arcobaleno di colori che si infrange in un'infinità di riflessi mai uguali a loro stessi, crea così un ambiente di luce caleidoscopica, un'esperienza altamente percettiva arricchita dal sottofondo sonoro. Opposta a questa luminosa danza visiva e uditiva è la camera buia. Questa stanza è priva di illuminazione e anecoica, l'assenza di eco e di rumori permette di entrare maggiormente in contatto con il proprio corpo, di sentire il ritmo del proprio respiro, il sangue che pulsa nelle vene, i battiti del cuore. La parola coreana *Bottari* del titolo è il richiamo alla tradizione. I *Bottari* sono fagotti di tessuti colorati cuciti dalle donne, un'immagine che Kimsooja utilizza spesso nel corso della sua carriera, ricordo della sua terra d'origine. Qui i *Bottari* non sono concretamente inseriti, c'è solo la loro memoria, il Padiglione stesso è un *Bottari* metaforico di luce e colore.

To Breathe: Bottari fa vivere l'esperienza dell'individuale e dell'universale, in sottofondo gli echi della tradizione che hanno dato nu-

trimento all'artista, un lavoro originale che si amalgama completamente con il corpo dinamico della struttura.

Moon Kyungwon & Jeon Joohon in *The Ways of Folding Space & Flying* accolgono l'invito del direttore artistico Okwui Enwezor della Biennale 2015, dal titolo *All the World's Futures*, di provare ad immaginare ed esplorare uno dei tanti futuri potenziali e il ruolo che l'arte avrà, o non avrà, in questa realtà possibile. Il duo artistico realizza una videoinstallazione multicanale che non ha una continuità storica e narrativa. In una sorta di asettico laboratorio - che ci accorgiamo poi essere il Padiglione coreano sopravvissuto a una qualche apocalisse in un futuro indefinito - un personaggio dall'aspetto androgino prende coscienza. Nel momento in cui apre gli occhi inizia la sua infinita routine, ripete inconsapevolmente gli stessi gesti negli stessi momenti ogni giorno, non c'è differenza tra ieri, oggi e quel che sarà domani. Ci appare come una figura apatica, priva di emozioni, incapace di comunicare e bloccata in un volgere del tempo circolare. La durata della sua giornata sembra essere quella di una vita. Guardando contemporaneamente e parallelamente momenti diversi trasmessi in loop non siamo in grado di ordinarli cronologicamente. Il futuro, il presente e il passato si mischiano, sono tempi possibili, nulla è definitivo e determinato.

In questi anni, avendo a disposizione lo spazio necessario, i singoli artisti hanno avuto l'opportunità di mostrarci la contemporaneità e la Corea così come la vedono loro e di indagare insieme a noi la loro identità.

Nelle ultime due edizioni, invece, assistiamo di nuovo alla convivenza di più personalità.

Counterbalance: The Stone and the Mountain del 2017 parte dal contesto coreano per approdare al contesto globale: dalla Corea all'Asia, dall'Asia al mondo. Gli artisti Lee Wan e Cody Choi hanno preso coscienza delle disparità esistenti nel loro Paese di origine, così come ovunque nel mondo. Partendo da questo presupposto raccontano un'esperienza che è banalmente umana: la loro esperienza, che può essere anche quella del singolo, che può essere anche quella di una moltitudine. In questa esistenza segnata da forti sbilanciamenti gli artisti attribuiscono all'arte una funzione benefica di contrappeso, in grado di risanare i disequilibri.

La mostra del 2019 *History has failed Us, but no Matter* esplora la storia della modernizzazione in estremo Oriente attraverso le lenti del genere e del ruolo della tradizione. L'edizione risulta essere particolarmente innovativa se inserita nella storia delle mostre del Padiglione: lo sguardo sul mondo è interamente femminile, dalle artiste alla curatrice, e non è un dato di poco conto per una democrazia patriarcale come la Corea del Sud. Per la prima volta alla Biennale d'Arte di Venezia le coreane parlano apertamente di transgender, di queer, di non-genere e lo fanno attraverso il mezzo della videoinstallazione.

Infine, quel che è ancora più interessante, è la scelta di analizzare il presente e parlare di questi temi per mezzo della tradizione e del mito. Quando si pensa alla 'tradizione' la si associa con molta facilità a un pensiero conservatore, limitato, antico. In quanto contemporanei ci riteniamo tendenzialmente evoluti nel pensiero rispetto ai nostri predecessori, ma la storia non è una linea retta in continua progressione e avanzamento, si va avanti ma si torna anche indietro, ed è così che la tradizione può talvolta rivelare un potere emancipatorio, che va al di là dei canoni stabiliti dalla modernità occidentale, come il fatto che il *genere* sia qualcosa di non strettamente definibile ma che sia un discorso più complesso e sfumato.

Le artiste ci raccontano storie e miti di donne del passato, intrecciandole e sovrapponendole con le storie delle donne del presente, tutte abbandonate, emarginate e condannate dalla storia. Infine, è la tradizione a fornire l'antidoto alla tradizione facendo emergere la complessità e la diversità, sostituendo le nozioni di identità, statonazione, patriarcato con quelle di genere 'altro', modernità postcoloniale, transnazionalità.

3 Conclusione

La partecipazione della Corea a manifestazioni artistiche internazionali - tra il 1989 e la prima metà degli anni Novanta - e l'apertura di un Padiglione permanente a Venezia ha significato per il Governo coreano entrare in maggior contatto con la comunità internazionale, con l'obiettivo di ricavarne benefit dal punto di vista politico e diplomatico. Per gli artisti invece è stata un'occasione di confronto, un modo per divincolarsi dalle ferree regole imposte da musei, gallerie e scuole d'arte coreane, e per ottenere il atteso interesse per il loro lavoro oltre confine, interesse che spesso era assente a livello nazionale. Non sono pochi gli artisti che hanno esposto a Venezia e che in patria erano pressoché sconosciuti ed oggi godono di maggiore notorietà all'estero.

Per noi pubblico occidentale, invece, ha significato la scoperta avvincente di un'arte sostanzialmente sconosciuta che si stava liberando dagli stereotipi, un aiuto nel distinguere la cultura coreana (la 'vera' cultura coreana, vale a dire 'qualcosa che esiste': un gruppo di persone che hanno una storia comune, vivono in un'area geografica definita e hanno in comune determinati comportamenti,...) dalla 'cultura coreana' (quello che noi, ovvero gli osservatori esterni, intendiamo come 'cultura coreana', vale a dire 'quello che abbiamo creato nella nostra mente': le immagini, le strutture, i concetti. La 'cultura coreana' è quello che noi pensiamo che essa sia e che insegniamo agli altri) (Sasse 1996) per mezzo delle forme e delle voci degli artisti contemporanei. Probabilmente non arriveremo mai a distinguerle nettamente, entrambe mutano costantemente e si influenzano a

vicenda, le confonderemo e mischieremo sempre, così come vengo-
no mischiate dagli stessi artisti, un po' con consapevole ironia, un
po' con naturale contraddittorietà.

La scena artistica coreana è oggi eclettica, fatta di singole per-
sonalità diversificate ed ostinate a rimarcare la loro unicità di indi-
vidui, a Venezia si è aggiudicata una piattaforma sicura per essere
ammirata con occhi curiosi dal mondo, trasmettendo in questi anni
tutta la sua dinamicità.

Bibliografia

- Condensation Haegue Yang* (2009). *Condensation Haegue Yang = Exhibition cata-
logue* (Venezia, Giardini della Biennale 7 giugno-22 novembre 2009). Seoul:
Art Council Korea.
- Counterbalance* (2017). *Counterbalance: The Stone and the Mountain Cody Choi
Lee Wan = Exhibition catalogue* (Venezia, Giardini della Biennale 13 mag-
gio-26 novembre 2017). Seoul: Arts council Korea.
- Do Ho Suh* (2001). *Do-Ho Suh = Exhibition catalogue* (Venezia, Padiglione della
Corea, Biennale di Venezia, 9 giugno-4 novembre 2001). Seoul: The Korean
Culture and Arts Foundation.
- History Has Failed Us* (2019). *History Has Failed Us, but No Matter = Exhibition
catalogue* (Venezia, Padiglione della Corea, Biennale di Venezia, 11 mag-
gio-24 novembre 2019). Milano: Mousse Publishing.
- Hyungkoo Lee* (2007). *Hyungkoo Lee the homo species = Exhibition catalogue* (Ve-
nezia, Padiglione della Corea, Biennale di Venezia, 10 giugno-21 novembre
2007). Seoul: Art council Korea.
- Kim, Youngna (2005). *Modern and Contemporary Art in Korea: Tradition, Moder-
nity and Identity*. Seoul: Hollym.
- Kimsooja to breathe* (2013). *Kimsooja to Breathe: Bottari = Exhibition Catalogue*
(Venezia, Padiglione della Corea, Biennale di Venezia, 1 giugno-24 novem-
bre 2013). Dijon: les presses du reel.
- Landscape of Differences* (2003) = *Landscape of Differences. Exhibition catalogue*
(Venezia, Padiglione della Corea, Biennale di Venezia, 14 giugno-2 novem-
bre 2003). Seoul: the Korean Culture and Arts Foundatio.n
- Lee Yongbaek* (2011). *Lee Yongbaek the Love is Gone but the Scar Will Heal = Ex-
hibition catalogue* (Venezia, Giardini, 4 giugno – 27 novembre 2011). Seoul:
Art Council Korea
- Michael Joo* (2001). *Michael Joo = Exhibition catalogue* (Venezia, Padiglione del-
la Corea, Biennale di Venezia, 9 giugno-4 novembre 2001). Seoul: The Kore-
an Culture and Arts Foundation.
- Morley, Simon (2015). «The Paintings of Yun Hyong-Keun as 'Emergent Blend-
ed Structures'». *Third Text*, 33(2), 482-3.
- Sasse, Werner (1996). «Teaching Korean Culture through Korean Studies». *Ko-
rean Journal*, 36(3), 20-39.
- The Pavilion of the Republic of Korea* (1995). *La Biennale di Venezia – The Pavi-
lion of the Republic of Korea = Exhibition catalogue* (Venezia, Padiglione del-
la Corea, Biennale di Venezia, 11 giugno-15 ottobre 1995). Seoul: The Kore-
an Culture and Arts Foundation.

