

# **Concepciones acerca del arte moderno y la educación estética en China: su proyección política e implicancias sociales (1919-1937).**

Flores Verónica Noelia.

Cita:

Flores Verónica Noelia (2013). *Concepciones acerca del arte moderno y la educación estética en China: su proyección política e implicancias sociales (1919-1937)*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/145>

## **XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia 2 al 5 de octubre de 2013**

### **ORGANIZA:**

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 18

Título de la Mesa Temática: **“Recuperando el dinamismo histórico contemporáneo de los pueblos de origen africano y asiático: estudios de caso y aproximaciones teóricas (siglo XX y XXI)”**

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: **Alcira Trincheri** (Universidad Nacional del Comahue) y **Luciana L. Contarino Sparta** (Universidad de Buenos Aires)

**Concepciones acerca del arte moderno y la educación estética en China:  
su proyección política e implicancias sociales (1919-1937)**

*Flores Verónica Noelia*

*UBA-CONICET-USAL*

*vnvflores@yahoo.com.ar*

<http://interescuelashistoria.org/>

## *Resumen*

Durante las primeras décadas del siglo XX en China, el término “arte” (*yi shu* 艺术) no constituía un concepto unívoco sino que implicaba un amplio rango de prácticas que en su conjunto, conformaban un proyecto social y cultural más amplio que el de las “bellas artes” (*mei shu* 美术) con las que se asociaba al arte occidental y más inclusivo que el de la pintura erudita tradicional (*wenren hua* 文人画) con la que se asociaba al arte aristocrático antiguo. En efecto, la creación de un arte moderno, propio y distintivo era un objetivo compartido por un amplio conjunto de escritores, artistas, dramaturgos, cineastas, traductores, críticos, educadores, editores y estudiantes chinos, aun cuando muchos de ellos albergasen visiones diferentes acerca del contenido y los modos de producción de este nuevo arte. Más allá de esas divergencias, una de las características salientes del clima cultural y del debate reformista durante la era republicana fue la persistencia de los discursos acerca de la significatividad política y social del arte, así como de la necesidad de impulsar el desarrollo y la difusión de la educación estética como parte del proyecto general de modernización del país. Dichos discursos surgían en un contexto de incertidumbre acerca de la posición sociocultural de los artistas, la cual debía reconfigurarse tras la implosión del orden imperial y de la continua erosión de los valores estéticos tradicionales, pero también a la luz de un nuevo proceso de transformación social en el que tanto el público como el objeto en sí mismo de las obras de arte habían cambiado. La interacción comunicativa, aunque no libre de tensiones, con Occidente y Japón, la reflexión profunda acerca de la herencia cultural del pasado y los nuevos desafíos que proponía la emergencia de una sociedad de masas, fueron elementos clave en la determinación política de tales discursos.

A partir de estos lineamientos, el objetivo de este trabajo es analizar las concepciones teóricas sobre el arte y la educación estética en China entre 1919 y 1937, a fin de considerar críticamente las implicancias sociales y la proyección política de estas posiciones, tanto en relación con el proceso de institucionalización de las reformas por parte del Estado como en relación a las prácticas que por fuera de los canales oficiales emprendieron una redefinición profunda del propósito político y la función social del arte y de la educación estética.

## **1. La formación del campo de pensamiento sobre la educación estética y el arte moderno en los albores del siglo XX**

La situación social de China al comenzar el siglo XX planteaba una serie de condiciones que vuelven complejo y multifacético el escenario político y cultural en el que surgieron tanto el campo moderno del arte como las bases teóricas y materiales de la educación estética. Dada la magnitud de los cambios que trajo aparejada la decadencia del sistema imperial, la historia de las ideas en este período se entrelaza estrechamente con el dramático devenir de los acontecimientos y procesos de cambio de la historia política. En un clima de profunda inquietud y desconcierto moral, el proceso revolucionario que provocó el derrumbe formal del Imperio en 1911 y la creación de un gobierno republicano al año siguiente, se vio impulsado por dos importantes fenómenos que dan cuenta tanto de la decadencia y cuestionamiento de los antiguos referentes del pasado como del avance de las nuevas ideas y aportes filosóficos desde Occidente. Por una parte, un profundo fervor nacionalista, que se extendió rápidamente en repudio a la intromisión y los abusos de las potencias extranjeras en territorio chino, y por otra, una profunda pérdida de confianza en la utilidad práctica y en la validez moral de los principios e instituciones del orden social tradicional y en la herencia histórica-cultural basada en el confucianismo.

Los efectos de esta crisis se hicieron sensibles entre los hijos de la elite política tradicional, quienes desde fines del siglo XIX comenzaron a volverse críticos del sistema de valores y modos de obrar de su propia clase y a buscar una renovación completa de la cultura y las instituciones del pasado (Gernet, 2005). La inspiración en esta búsqueda sobrevino en el estudio del modelo que proponía Occidente (*xixue* 西学), basado en los ideales de la democracia, la racionalidad científica, el individualismo romántico y la libertad política. Sumado a esta influencia importante externa, la percepción de las posibilidades y condiciones de su propia clase cambió de manera decisiva entre estos jóvenes cuando sobrevino en el curso de los primeros años del siglo XX una reconfiguración de las vías de acceso a los recursos de poder y de la situación socioeconómica de las antiguas familias acomodadas. En efecto, la caída del imperio “eliminó los símbolos políticos de la ideología confuciana que tradicionalmente habían justificado la posición dominante de la aristocracia

en la sociedad china, y por lo tanto, privó a los miembros de esa clase de la red burocrática de la cual habían dependido por tanto tiempo para obtener riqueza y protección política” (Meisner, 2002: 25). Es por ello que en muchos casos, a pesar de haber recibido una educación clásica, optaron por continuar su formación en el exterior (Japón, Estados Unidos o Europa) o en las escuelas e instituciones de los puertos abiertos donde enseñaban maestros extranjeros, en lugar de suceder a sus padres en los cargos públicos. Si antes la cultura clásica -basada en la observancia de los ritos y en el conocimiento de los textos canónicos confucianos- había sido el baluarte sobre el que se había construido la identidad política de los burócratas chinos, ahora estos mismos instrumentos del poder de clase de la elite letrada eran percibidos como un obstáculo para el desarrollo cultural y la modernización del país (Chang, 1982).

En el plano político, estos dos fenómenos – nacionalismo e iconoclastia- se vincularon con dos objetivos inmediatos que persiguieron los líderes e intelectuales republicanos a comienzos del siglo XX: la independencia política y económica del país y la construcción de un Estado moderno, que superase los problemas que había provocado el anquilosamiento del régimen manchú y el conservadurismo de su clase dirigente. En el plano de las ideas, la conjugación de estos dos factores dio lugar a la creación por parte de esta primera generación de la intelectualidad china moderna de un **discurso reformista**, que aportó una justificación teórica a la difusión de un nuevo modelo cultural. Si bien los intelectuales más célebres de esta época pertenecían aún a las antiguas clases letradas en vías de desaparición, a través de este discurso pusieron por primera vez en cuestión los fundamentos del orden social y político tradicional, exponiendo abiertamente la necesidad de encontrar nuevos medios para lograr la recuperación nacional y emprender el camino de la reforma social (Zarrow, 2005; Gernet, 2005; Fung, 2010).

En este clima de incertidumbre política pero también de enormes esfuerzos de adaptación y de entusiasmo por conocer, surgieron los primeros postulados acerca de la importancia de la **educación estética** (*shenmei jiaoyu* 审美教育) y del **arte moderno** (*xiandai yishu* 现代艺术). Ambos, si bien implicaban funciones y prácticas diferentes, se asociaron en este primer momento bajo un mismo propósito edificante, asociado a la modernización cultural del país

(Buckley, 1996). Uno de los primeros intelectuales que planteó la necesidad de reflexionar sobre ello fue **Liang Qichao** (1873-1929), quien decepcionado por el fracaso de la reforma política de 1898, se abocó como muchos otros académicos de esta generación a la lucha tenaz por la reforma cultural (Levenson, 1970; Chang, 1982; Yang, 2002). Para Liang Qichao, el concepto de educación moderna implicaba una educación pública y estandarizada cuyo propósito fundamental era la formación de un “hombre nuevo” (*xingmin* 新民), tanto en el plano material como espiritual. Sólo a través de ella, las personas podrían conformar una verdadera ciudadanía y China convertirse en una nación en sentido moderno (Yang, 2002: 24). En este sentido, en el *Xinmin shuo* (*Sobre la reforma del hombre*)- uno de sus ensayos más conocidos de 1902- afirmaba que acrecentar las facultades y los derechos (*quan* 权) de las personas a través de la educación sería proveer los medios para aumentar su voluntad de auto-dominio (Liang, 1999: 334). Aquí, la influencia del concepto neoconfuciano de auto-perfeccionamiento permeaba el discurso reformista de Liang Qichao generando un sentido nuevo, que reunía las ideas de auto-dominio a nivel individual y de autodeterminación a nivel nacional. En el plano de lo cultural, la “educación de la sensibilidad” (*lingmindu jiaoyu*, 灵敏度教育), basada fundamentalmente en la búsqueda de nobleza en la personalidad humana, promovería además una mejora integral de la persona. En relación a este concepto, Liang Qichao notaba que a diferencia de la “educación de los sentidos” (感官教育 *ganguan jiaoyu*), que opera como un adoctrinamiento desde el exterior, la “educación de la sensibilidad” se desenvuelve en la formación del hombre como una influencia desde lo interior pero que se hace manifiesta a través del arte (Wang, 2011: 5).

En esta misma dirección, **Wang Guowei** (1877-1927) -otro filósofo relevante de esta primera generación reformista - expresó la necesidad de dar especificidad a la educación estética y de integrarla en el sistema educativo moderno. En similares términos a Liang Qichao, defendía la formación de la “personalidad completa” del hombre, a través del desarrollo tanto de sus capacidades físicas como de sus habilidades espirituales, alejándose de la idea de una educación unilateral, ya sea en el plano de lo moral o mental (Schwartz, 1983). Desde esta perspectiva, la educación estética era un método para lograr la edificación armoniosa de la personalidad humana, pero además, dado el estado de debilidad

y atraso cultural respecto de otros países de Asia (sobre todo de Japón) y Europa, era un recurso “para iluminar al pueblo, para construir una nueva imagen de China y para contribuir a su avance y progreso social como nación” (He, 2007: 135).

El problema de la modernización constituyó el principal foco de debate durante las primeras décadas del siglo XX entre la intelectualidad china. En el marco de las discusiones acerca de cómo encausarla, se puso de manifiesto la estrecha relación entre el progreso social y la necesidad de fortalecer la cultura y la educación del país. La defensa de la educación estética como un proyecto necesario para la modernización cultural del país se planteó como tal en los comienzos mismos de la República, a partir de la labor académica e institucional de **Cai Yuanpei** (1868-1940), quien nombrado por Sun Yat-sen como Ministro de Educación en 1912, abogó por el establecimiento de la **educación estética** a nivel nacional como parte de un proyecto de transformación cultural a largo plazo en consonancia con la construcción del nuevo Estado republicano. Frente a la confusión y anomia general tras la caída del Imperio, el propósito de Cai Yuanpei era desarrollar una educación estética en el marco de los nuevos programas de educación moderna del Ministerio, que favoreciese la recomposición de la cohesión cultural y de la armonía social del país (Tang, 2008). En correspondencia con las propuestas de Wang Guowei, para Cai Yuanpei esta instrucción en el conocimiento y la práctica artística debía integrarse en el sistema educativo moderno a través de su incorporación en las currículas de las nuevas escuelas, de modo que reflejase los valores e ideales de la naciente República.

El proyecto de educación moderna que ideaba Cai Yuanpei valoraba la educación estética en igual importancia que la educación técnica y práctica. Esta posición fue de gran importancia en la consolidación del pensamiento moderno acerca del arte, la educación y la cultura en China así como de su difusión, en tanto implicaba el reconocimiento de la necesidad de crear un espacio propio para el desarrollo de estos ámbitos, que fuera a la vez público e impulsado por el Estado. A través de este proyecto y con miras a avanzar en la urbanización del país, los objetivos planteados eran modernizar las costumbres tradicionales y desarrollar nuevas instituciones y espacios culturales como museos, bibliotecas, galerías de arte, teatros, jardines botánicos y zoológicos (Zarrow, 2008).

Desde el punto de vista de Cai Yuanpei, el cambio cultural debía instalarse en el plano de lo material e institucional pero sobre todo debía abarcar el plano de lo personal y subjetivo. En este sentido, la nueva educación debía ser por sobre todo una forma de estímulo ético y de formación moral para los jóvenes. El apoyo a la institucionalización de la educación cultural y estética, mediante la cual se lograría el cultivo de las virtudes morales, sería la diferencia entre el carácter inclusivo y democrático de la nueva República y el sistema despótico y elitista del pasado. La educación estética era concebida como una educación sobre el arte, pero siendo ésta un tipo especial de método de educación moral. En este sentido, señalaba en sus “Sugerencias para una nueva educación” de 1912: “*La educación moral debe ser enfatizada, complementada con la educación práctica y la educación militar nacional y perfeccionada aún más con la educación estética*” (Zhou, 1984: 58). Más aún, Cai Yuanpei afirmaba que “la ciencia, la ética y la educación estética estaban destinadas a elevarse como sustitutos de la religión”, en tanto consideraba al sistema filosófico confucianismo inadecuado como conocimiento y como código moral para dar respuesta a la búsqueda de progreso individual, frente al avance de las nuevas disciplinas liberales que pretendían modernizar al país (Tang, 2007: 14). El arte así como la educación formal en el arte constituían experiencias subjetivas “purificadoras”, cuya virtud consistía en cultivar la sensibilidad y la nobleza humanas.

En consecuencia con esta concepción, compartida como vemos con otros reformistas de la primera generación de la *intelligentsia* china moderna, Cai Yuanpei promovió incansablemente el desarrollo y la modernización de las ideas, tanto en el ámbito de las artes plásticas como en el de la música, el teatro y la literatura, favoreciendo la introducción de corrientes de pensamiento extranjeras e intentando oficializar estos cambios para darles legitimidad y mayor alcance a nivel nacional. Cabe mencionar la fuerte influencia formativa de la filosofía alemana en Cai Yuanpei tras su paso por la Universidad de Leipzig en 1907. En su adhesión a los ideales liberales de razón, humanidad y libertad, pero sobre todo en su visión humanista de la educación estética como un medio para alcanzar el equilibrio entre la razón y el sentimiento, era notable la impronta de Friedrich Schiller (Wang, 2002). Habiendo estudiado filosofía, psicología e historia del arte bajo la tutela de Karl Lamprecht, Cai Yuanpei reconoció la necesidad de incorporar a la enseñanza en China las nuevas ideas, modelos y técnicas presentes en Occidente. Esto lo llevó a estimular desde



su cargo de rector de la Universidad de Beijing desde 1916 el otorgamiento de becas de estudio fuera del país y la incorporación como profesores de artistas, educadores y académicos que regresaban al país luego de haberse formado en Japón, Europa y Estados Unidos. Como resultado de sus iniciativas, además, en Abril de 1918 fue fundada en Beijing la **Academia Nacional de Bellas Artes**, desde donde se impulsó la investigación y el estudio de las técnicas, métodos y estilos de la pintura occidental, con el objetivo de renovar la pintura tradicional china –baluarte del antiguo patrón estético de China- y promover la creación de un nuevo tipo de pintura que sintetizase los aportes de ambas culturas (Clunas, 2007).

En concordancia con esta perspectiva integracionista, un pensador reformista aunque no liberal como **Kang Youwei** (1858-1927) al considerar el modo en que debía afrontarse la educación artística luego de la caída del Imperio y de la desaparición de su mecenazgo cultural, se pronunció a favor de una renovación en el campo del arte que pusiese fin a la exaltación elitista del arte erudito tradicional y de sus expresiones subjetivas. Kang Youwei proponía una revisión conceptual profunda a partir de la cual los artistas chinos debían abandonar la adhesión a la copia de los modelos y prácticas del pasado, restaurando el interés primigenio en la representación realista e incorporando el principio de la verosimilitud, propio de la pintura occidental (Andrews y Shen, 1998). A pesar de antecedentes e incluso posturas políticas dispares como las de Cai Yuanpei y Kang Youwei, es notable la coincidencia de ambos a favor de la necesidad de reavivar el arte tradicional de China a partir de la adopción de conocimientos y técnicas occidentales. Esta idea de renovación en el caso de la pintura entrañaba una nueva mirada sobre su aplicabilidad práctica y sobre el aspecto técnico de su desarrollo formal. No obstante, se constata que las lecturas eran hechas a través del prisma de las tradiciones autóctonas, en tanto su función esencial se mantenía asociada al perfeccionamiento moral del individuo.

## **2. Connotaciones prácticas del pensamiento sobre la educación estética y el arte moderno: nuevos espacios y canales de debate, organización y difusión.**

Un punto de inflexión en el orden de estas ideas llegaría entre 1915 y 1919 con el desarrollo del **Movimiento por la Nueva Cultura**, que permitió dar una expresión política más completa a las ideas reformistas planteadas durante los años previos. Para quienes participaron de este movimiento, “la transformación cultural y moral completa era el requisito fundamental para una acción política efectiva y para una reforma social verdaderamente significativa” (Meisner, 2002:32). El impulso que otorgó esta convicción involucró el compromiso directo de intelectuales, escritores, artistas y estudiantes que promovieron decididamente la revisión y crítica de todas las instituciones, referentes y prácticas de la cultura aristocrática confuciana. Sin embargo, la pluralidad de las expresiones de estos nuevos actores, sus exigencias de transformación cada vez más concretas y el accionar político con el que las llevarían a cabo, dan cuenta del corte generacional que los separó de aquellos primeros intelectuales reformistas.

A lo largo de los años veinte, sería la literatura el ámbito donde se impulsarían las propuestas más radicales de cambio y de ruptura con las formas del pasado. El debate que sobrevino a partir de las propuestas iniciales de modernización del arte chino a través de la adopción del principio de representación realista, se complejizó políticamente al plantearse ciertas cuestiones de gran relevancia en torno al objeto/sujeto de las obras, ya fueran artísticas o literarias. Si antes el interés de cambio se había centrado en cómo representar ahora se trasladaba a qué y a quiénes representar. Así por ejemplo, la “revolución literaria” (*wenxue gemin* 文学革命) que propugnaron intelectuales como Hu Shi (1891-1962) y Chen Duxiu (1879-1942), estaba orientada a generalizar el uso de un lenguaje más directo y simple -el de la lengua vernácula (*baihua* 白话) en reemplazo de la estilística clásica (*wenyan* 文言)- y de un tipo de literatura orientada no ya a un círculo minoritario de eruditos letrados sino al público heterogéneo y amplio que comenzaba a inundar las ciudades (Grieder, 1970).

La problemática de la modernización en el campo del arte continuó tratándose paralelamente a la del desarrollo educativo, pero ahora cobrando mayor fuerza su difusión a través de masivos de comunicación como periódicos y revistas (*baokan* 报刊). Con el impulso logrado gracias a la difusión de la revista *Nueva Juventud*, dirigida por Chen

Duxiu, los debates se expresaron a través de **nuevas publicaciones y revistas sobre literatura y arte** donde aparecieron artículos que abarcaban reflexiones sobre la teoría, práctica y enseñanza artísticas. Una de las más importantes fue la Revista *Educación estética* que comenzó a publicarse mensualmente desde Abril de 1920, contando con la participación de pintores, escritores, dramaturgos y músicos, en un intento por conjugar el propósito de progreso en el campo de la educación artística con la consecución práctica de las propuestas teóricas del Movimiento por la Nueva Cultura. Uno de los temas que sobresalió en su primer número fue el debate en relación al llamado “arte democrático” (*Minzhu yishu* 民主艺术) en contraposición al “arte aristocrático” (*Guizu de yishu* 贵族的艺术), donde se describía como estática y nostálgica a la literatura y al arte tradicional y se defendía a las nuevas corrientes como formas democráticas de expresión, que permitían la libre autoexpresión individual. Así por ejemplo, el escritor y dramaturgo **Ouyang Yuqian** (1889-1961) afirmaba que mientras que el arte democrático era abierto, dinámico y visionario, el arte aristocrático negaba las posibilidades de libertad y creatividad individual (Fung, 2010). Asimismo, otros artistas asociaron al carácter democrático del nuevo arte a su significación social y potencialidad política<sup>1</sup>. Así por ejemplo, **Yu Jifan** lo caracterizaba en estrecha relación con la necesidad de tomar como fuente de inspiración y objeto de representación la vida cotidiana de la gente común (*Laobaixing* 老百姓), de sus conflictos y luchas, y no ya las escenas conformistas y estáticas de la vida cortesana (Tang, 2008). Unos meses después apareció en la misma revista un ensayo del artista **Lu Cheng** titulado *¿Qué es el arte para el pueblo?*, en adhesión a las formulaciones de Yu Jifan en relación a la construcción de un arte orientado a la representación de la gente común. En este ensayo, Lu Cheng subrayaba que como todo arte moderno, el arte popular (*Dazhong yishu* 大众艺术) debía tomar a la gente común como su objeto y su público, pero más aún ser didáctico y dramático, a fin de que sirviese como instrumento práctico para educar de modo sencillo y directo a las clases más desfavorecidas. Lu Cheng, sin embargo, consideraba desde una mirada universalista, que este propósito no debía opacar ni restringir el fin último del arte

---

<sup>1</sup> Esta promoción de un arte democrático con consecuencias sociales encontraba puntos de contacto con las propuestas de otras revistas que aparecieron en el período Taishō en Japón entre 1912 y 1926. En el clima liberal de ese período, surgieron en este país –donde muchos jóvenes artistas chinos realizaron sus primeros contactos con el arte occidental- movimientos en pos de un arte público (*Minzhong yishu* 民众艺术), a partir de la influencia de los desarrollos artísticos de esa época en la Unión Soviética.

que era involucrar no sólo a una parte sino a toda la humanidad en sus manifestaciones (Tang, 2008).

Otra las controversias que se suscitó en los debates publicados sobre la cuestión del arte durante la década de 1920 fue la que enfrentó a dos visiones diferentes acerca del **propósito del arte**, bajo los lemas de “el arte por el arte” (*Wei yishu er ishu* 为艺术而艺术) y “el arte para la vida” (*Yishu shenghuo* 艺术生活). De acuerdo a un ensayo publicado por el artista **Tang Juan** en la revista *Misceláneas de Oriente* en 1921 ambos eran conceptos que referían a una visión moderna del arte pero a su vez cada uno tenía implicancias distintas en el compromiso y la práctica concreta de cada artista (Buckley, 1996). En los años siguientes, estas dos frases serían utilizadas como lemas de manera recurrente en las discusiones que opusieron al **expresionismo romántico frente al realismo**, como dos corrientes estéticas que simbolizaban dos visiones distintas tanto del arte moderno como del rol de los artistas. Uno asociado al concepto de las “bellas artes” occidentales y centrado en la exaltación subjetiva de la belleza y otro asociado con una concepción del arte moderno, centrada en la representación directa y objetiva de lo real (Andrews y Shen, 1992). La coexistencia de estas dos visiones se expresaba en el uso ambiguo del término “representación” (*biaoshi* 表示), que contenía dos acepciones que implicaban compromisos artísticos y operaciones epistemológicas contrapuestas. Por una parte, según el artista Li Puyuan el concepto de “representación” señalaba la expresión de la conciencia subjetiva, mientras que por otra, para su colega Jiang Guangci, aludía a una realidad externa a ser representada. Los artistas modernos debían servir a la representación de su época, y esto necesariamente incluía la representación de los trabajadores y campesinos (*Gongnong* 工农), como un nuevo sujeto colectivo (Tang, 2008).

Si bien la revista *Educación estética* dejó de publicarse a mediados de los años veinte, los intercambios que suscitó pusieron de manifiesto algunas de las cuestiones más importantes presentes en la discusión sobre la educación estética y en el carácter general del discurso moderno sobre el arte en el curso de estos años. Estas manifestaciones expresaron la relevancia de la discusión acerca de la posición social y la identidad de los artistas en una sociedad de masas emergente como lo era China en ese momento, pero a su vez evidenciaron que el carácter de las reformas planteadas pasaba no sólo por una

transformación de estilos y técnicas en la pintura tradicional sino también por una reflexión profunda acerca del propósito y la función del arte.

En el campo de las artes visuales, la noción de un movimiento centrado en las bellas artes como componente importante de la nueva cultura se mantuvo como un tópico de interés a lo largo de este período, pero a raíz de la pluralidad de ideas y propuestas que se presentaron desde las sociedades de estudio y círculos literarios, la relativa unanimidad que había caracterizado la postura de los primeros reformistas se quiebra para dar lugar a un período de mayor confrontación individual y de competencia institucional. Además de la aparición de publicaciones académicas y revistas de arte, donde se pusieron de relieve los debates más importantes sobre el estado del arte y los proyectos para transformar las prácticas artísticas tradicionales, un segundo elemento que puso de manifiesto este mismo proceso de cambio, aunque a nivel institucional, fue la fundación de **nuevas escuelas de educación moderna**.

El interés creciente entre muchos artistas formados por desarrollar un arte que fuese útil y didáctico se expresó en los esfuerzos de muchos de ellos por buscar la integración de la educación estética al nuevo sistema educativo moderno, un objetivo que se había postergado largamente desde la fundación de la República. En principio buscaron realizar actividades y exhibiciones públicas que contasen con el apoyo directo del Estado. En este sentido, nuevamente la labor de Cai Yuanpei fue clave para posicionar la problemática de la educación estética como un elemento primordial en la conformación de la cultura nacional, a partir de la década de Nankín (1927-1937). Sin embargo, el militarismo creciente y el clima de agitación política durante la década de 1930, retrajo una vez más el tan esperado apoyo del gobierno. No obstante, fuera del ámbito oficial, los esfuerzos individuales y colectivos puestos en a favor del desarrollo del arte fueron fructíferos al surgir numerosas instituciones educativas de arte que poco a poco fueron integrándose al sistema de enseñanza oficial. Este fenómeno se dio en las principales ciudades del norte (Beijing y Tianjing), centro (Wuchang y Chengdu) y sur del país (Xiamen), pero sobre todo tuvo mayor amplitud en Shanghai y sus ciudades vecinas (Zarrow, 2005). La estructura básica de la educación artística se estableció durante estos años, siguiendo el modelo de

enseñanza moderna en Japón. Las categorías establecidas en las currículas incluían pintura occidental, pintura tradicional china, diseño gráfico, historia y teoría de las artes y con frecuencia también música.

Sumado a ello, **la educación de arte como una profesión moderna** logró reconocimiento y legitimidad durante este período. Las escuelas de arte que nacieron en la década de 1920 sirvieron como puntos de apoyo institucional para la primera generación de artistas chinos que se había formado en el exterior y que volvían a China, dispuestos a proseguir su vocación artística como una profesión práctica, moderna y socialmente útil. La educación de arte en los medios urbanos se convirtió entonces en un medio viable de trabajo, como también en un modo nuevo de integrar la función social de estos jóvenes involucrados en la creación artística y en la educación estética, en un momento en que el antiguo patronazgo privado había dejado de tener validez. Como consecuencia de este proceso, el desarrollo de las principales escuelas de arte creó un espacio social nuevo y una base institucional para la formación de sociedades de arte, para la organización de exhibiciones, la experimentación con nuevas teorías y estilos, y eventualmente también para la vinculación en actividades políticas. El surgimiento durante la década de 1930 de movimientos radicales de arte no habría sido posible sin la iniciativa en la década previa por parte de estos grupos de estudiantes en las ciudades más importantes del país.

### **3. El fin del “arte por el arte”: las implicancias políticas del arte moderno en vísperas de la guerra**

Avanzada la década de 1930, el campo moderno del arte se reveló más decididamente como un terreno de confrontación. Las discusiones desatadas a partir de la organización de esta primera exhibición nacional pusieron de manifiesto las tensiones y diferencias entre los movimientos artísticos que buscaban reconocimiento y apoyo económico oficial para dar mayor difusión a sus obras y evitar quedar marginalizados. No obstante, esta competencia por el acceso a los beneficios del patrocinio estatal no fue el único fenómeno que dividió al campo del arte, ya que con el descubrimiento del pensamiento crítico marxista, en estos años se vivió también una división entre intelectuales liberales e

intelectuales de izquierda (Schwartz, 1983). La gravedad de los problemas que enfrentaba la República de Chiang Kai-shek comenzaba a ser más evidente para muchos intelectuales que desconfiaban de la eficacia organizativa del régimen nacionalista y del criterio de sus propios líderes para resolverlos<sup>2</sup>. El proyecto humanista de un arte de carácter universal poco a poco fue quedando de lado frente al avance del discurso social y al radicalismo político de los movimientos de izquierda.

La expresión más acabada del clima de insatisfacción y descontento fue la constitución en Shanghai, en Marzo de 1930, de la **Liga de Escritores de Izquierda** (*Zuo lian* 左联), entre cuyos miembros más prominentes se encontraban Lu Xun, Feng Naichao, Qian Xingcun y Tian Han. Con el apoyo del Partido Comunista Chino (PCCh), la Liga fue la organización que de manera sistemática implementó la mayoría de las estrategias y políticas del ala cultural de izquierda en dicha ciudad hasta principios de 1936, cuando fue voluntariamente disuelta por sus miembros ante el inminente avance japonés y los constantes arrestos y persecuciones por parte del Partido Nacionalista.

En el mismo mes en que se realizaba la primera reunión de la Liga de Escritores de Izquierda en el campus del Colegio Chino de Arte, **Xu Xingzhi** (1904-1991) publicaba en el periódico mensual *Arte* el primero de cuatro ensayos en los que desarrolló los fundamentos teóricos y la descripción de las nuevas tareas del arte, de acuerdo a la concepción impulsada por los intelectuales y artistas de izquierda. En ese primer ensayo, en afinidad con el artículo de Feng Naichao de 1928 titulado *Arte y vida social*, Xu Xingzhi afirmaba que el nuevo movimiento que se iniciaba dentro del campo de las bellas artes no sólo sería parte de un movimiento cultural de carácter general, sino que también afrontaría la cuestión de la conciencia y las relaciones de clase. Para Xu, el desarrollo del arte desde la era del Cuatro de Mayo de 1919 había quedado estancado en gran medida debido a los enfrentamientos entre las diversas escuelas de arte, cada una tratando de monopolizar los recursos de las instituciones educativas y buscando dividir el campo cultural. El resultado

---

<sup>2</sup> Así, por ejemplo, un intelectual liberal como Hu Shi advertía en Abril de 1930 que “los mayores obstáculos para el logro de una República unificada, moderna y próspera no eran ni la amenaza del avance capitalista ni la prolongación del antiguo régimen sino la extensión de la pobreza, la ignorancia, la enfermedad y la anomia entre la población” (Tang, 2004: 99).

de estas luchas fue la producción de obras con títulos incomprensibles, dibujos y composiciones temerarias e individualistas que simplemente escapaban a la mayoría de los observadores. La misión entonces del nuevo movimiento de arte, según estimaba Xu Xingzhi, era articular la conciencia de clase de la clase obrera. En este sentido, apelaba a los artistas a resistir los cánones y las políticas de la clase dirigente, a fortalecer la autonomía de su propio movimiento y a reconocer la estrecha relación entre el arte y la vida misma (Tang, 2008). Su conclusión era que el comienzo de un nuevo movimiento artístico debía reflejar la llegada de una revolución proletaria así como de un nuevo movimiento cultural, que había comenzado a instaurarse ya desde 1928 a partir de los debates en torno a la literatura revolucionaria.

Para Xu Xingzhi, claramente el primer paso hacia la constitución de un nuevo movimiento de arte era cambiar el orden y las instituciones establecidas: el proyecto de usar el arte como un arma efectiva para la revolución social requería una práctica diferente a la de realizar, exhibir y contemplar de manera convencional las obras. Por ello, describía la **función de los artistas en el nuevo movimiento de arte** como un rol participativo y directo en la lucha de la clase obrera, tratando de comunicar las condiciones de vida de los trabajadores a través de técnicas realistas. Los artistas debían movilizar y contribuir a educar a los trabajadores, a fortalecer su voluntad de lucha y a elevar sus niveles de conocimiento cultural (Tang 2008).

El concepto clave en el discurso de Xu Xingzhi al describir esta nueva concepción de las artes visuales seguía siendo el de “representación” (*biaoshi*), que había adquirido una gran versatilidad crítica en el discurso teórico de los años treinta. Sus ensayos sirvieron además como plataforma teórica de la Liga de Artistas de Izquierda (*Mei lian* 美联), que se conformó en 1930 con artistas de Hangzhou y Shanghai.

El período de mayor politización entre la intelectualidad china llegó con los años inmediatos al estallido de la guerra contra Japón (1937-1945). Fue un período de grandes dificultades tanto para mantener las publicaciones y revistas de índole cultural como para sostener las instituciones de arte. Fueron años de intensas persecuciones políticas, pero



también años de intensa actividad entre los artistas que, fuera de los canales oficiales, organizaron muestras itinerantes y exhibiciones públicas de sus obras. La perseverancia y determinación de estos artistas, a pesar de los numerosos arrestos y persecuciones llevados a cabo por el Partido Nacionalista, en sus intentos por controlar la disidencia en las áreas urbanas del sureste del país, muestra cómo una nueva forma de concebir la práctica artística se articuló con el activismo político de esos años y logró reconocimiento no sólo en el ámbito académico sino también fuera de él, entre un público más amplio.

Este período de declive de la educación estética formal, de marginalidad y de trabajo fuera de los ámbitos institucionales reconocidos, marcó el fin del “arte por el arte” y dio comienzo a un nuevo momento de cambio en el desarrollo del arte moderno en China (Andrews, 1998). La experiencia de la guerra y la violencia generalizada en el país generó en muchos artistas la necesidad de otorgar un contenido social y político más explícito en sus obras, generando de ese modo un registro de los abusos cometidos contra la población, desde una postura política manifiesta. De este modo, con el compromiso de representar la existencia, las condiciones de vida y la experiencia de los grupos sub-representados, excluidos o ignorados en el orden político y cultural precedente, los artistas que se involucraron en la lucha política durante el período de la guerra enfrentaron la búsqueda de nuevas formas de expresión visual y de movilización política. Sobre la base de estos movimientos espontáneos, las consignas instaladas por el PCCh en Yan’nan a principios de la década de 1940 de un arte al servicio de la revolución y de una educación al servicio de las masas, darían a partir de entonces una significación y un compromiso social más radical a la creación y a la práctica misma del arte.

## **Conclusiones**

El estado de convulsión política, que entorpeció durante las primeras tres décadas del siglo XX los esfuerzos organizativos de la nueva república, no impidió sin embargo que en el ámbito urbano surgiera una rica diversidad cultural. Como resultado de la disgregación de las bases culturales de la antigua clase letrada y con el impulso de las nuevas ideas y teorías desde Occidente, se conformó durante este período un núcleo de intelectuales, escritores y

artistas de distinta procedencia y tendencia política, pero cuya iniciativa aglutinante fue el propósito de construir los cimientos culturales de una sociedad moderna. Sería esta nueva elite nacionalista e iconoclasta la que generaría las primeras iniciativas para reformar las instituciones y prácticas del pasado y alcanzar la modernización cultural del país. Sin embargo, lejos de mantenerse una unanimidad de criterios, surgieron diferentes formas de concebir los medios para lograrla. El arte moderno y la educación estética fueron dos campos culturales en estrecha relación que se conformaron durante este período a partir del devenir de los acontecimientos de la historia política y de la posición de los actores involucrados en ella, más o menos moderados o radicales en su voluntad reformista. Para dar cuenta de la construcción de estos campos, de la reflexión teórica y de los intentos por materializar en la práctica las nuevas definiciones sobre el arte y la educación estética en China destacamos en este trabajo tres momentos históricos que se corresponden a su vez con rupturas generacionales al interior de esta *intelligentsia* moderna.

El primer momento corresponde a la etapa de transición entre fines del período imperial y los comienzos de la República, en que la educación estética fue concebida como un método práctico para favorecer la educación moral. El referente más importante de esta concepción fue Cai Yuanpei, quien defendió incansablemente la educación estética como una institución social moderna e instrumental, necesaria tanto como la educación técnica y militar para el logro de la modernización de China, combinando la influencia del confucianismo tradicional y del humanitarismo moderno occidental. Frente a la decadencia de los antiguos valores confucianos, defendió la formación de una nueva moral pública, inspirada en los ideales liberales de Occidente y teniendo como modelo la experiencia reformista de Japón. Sin embargo, al igual que en el arte erudito tradicional, el fin último de la educación estética así como de la práctica artística seguía obedeciendo a un propósito ético. En un clima de anomia y desconcierto moral, el cultivo de la sensibilidad a través del arte era el camino para lograr el perfeccionamiento moral de los individuos y por añadidura, el restablecimiento de la armonía social. Asimismo, los artistas debían incorporar a sus prácticas el conocimiento y las técnicas de Occidente para renovar su mirada y reflejar de manera más natural y directa los temas y acontecimientos de su tiempo. Desde esta mirada, el desarrollo moral y la integración de lo externo a lo propio eran tareas de reforma social y

cultural que podían y debían realizarse en el ámbito académico sin involucrarse en la actividad política.

No sería sino recién al comenzar la década de 1920, luego de los acontecimientos del 4 de Mayo de 1919, que este clima de ideas se modificaría a favor de una renovación más profunda en la concepción del arte moderno y de la función de los artistas. En este segundo momento, la confrontación entre posiciones dispares hizo más visible la definición del campo institucional, de los recursos materiales y simbólicos en juego y de los nuevos medios de difusión a través de los cuales se expresaron las nuevas ideas e propuestas de cambio. La noción de un arte modélico en decadencia daba rápidamente paso por contraposición a la concepción de un arte moderno, tan difuso en su contenido como plural en sus referentes. Sociedades de estudio y clubes literarios, revistas y publicaciones académicas, nuevas escuelas e instituciones de arte fueron los espacios desde donde se entabló la discusión teórica y desde donde se organizaron los movimientos de jóvenes y estudiantes que buscaron una ruptura más decidida con las formas del pasado, así como los modos concretos de implementar los cambios socioculturales planteados en los años previos.

El tercer momento llegaría en los años próximos al estallido de la guerra contra Japón en 1937, a partir del avance del pensamiento marxista en China y bajo su influencia, del desarrollo de corrientes políticas y literarias más intransigentes en sus expresiones y denuncias. La desesperación de la guerra y las persecuciones políticas si bien provocaron la interrupción de la institucionalización de las reformas propuestas, generaron un nuevo fenómeno que daría finalmente un sentido social y político distintivo al arte moderno de China. La movilización de los artistas e intelectuales para participar de la resistencia nacional contra Japón produjo el abandono de las expresiones subjetivas que habían caracterizado a las “bellas artes” de las décadas previas y generó nuevas formas de producción y circulación de las obras, vinculadas a la intención de transmitir un mensaje político directo y simple, a una población mayoritariamente iletrada y rural. Los espacios de confrontación se transformaron lentamente, pasando de los intercambios y exposiciones académicas, a las muestras itinerantes en espacios abiertos a un público más amplio.

En el ámbito de la discusión teórica, una concepción de representación asociada a la exaltación de los sentimientos y valores éticos individuales dio paso a muy distinta, vinculada a la representación realista de los acontecimientos de la época. El arte moderno surge como reacción a las prácticas artísticas del pasado y en virtud del trabajo integrador de los artistas que recibieron el aporte de las ideas y técnicas occidentales, pero también encuentra su carácter propio al vincular esta renovación a la necesidad de aportar nuevas formas de registro y testimonio visual de la historia de su tiempo y de la vida cotidiana de la gente común. La intención de forjar “un nuevo hombre” a la luz de la nueva moral pública inspirada en Occidente, cambia a partir de los años treinta cuando el marxismo como doctrina práctica se difunde con mayor fuerza entre los intelectuales más radicales y el desarrollo cultural se plantea ya no como un medio para perfeccionar la vida interior y reconstruir una sociedad armoniosa sino como un objetivo colectivo vinculado a la acción política directa y a la participación en la guerra de resistencia nacional.

A través de este trabajo, nuestra intención ha sido recuperar el dinamismo histórico de los debates e intercambios de ideas que dieron lugar durante las primeras décadas del siglo XX a una resignificación de las concepciones sobre el arte moderno y la educación estética, tanto como problemas teóricos en el ámbito de la reflexión cultural como proyectos políticos en el ámbito de una sociedad de masas en crecimiento y de un Estado-nacional en crítica expansión. El período entre 1919 y 1937 nos resulta clave no sólo por la síntesis particular de ideas que generó el intercambio comunicativo con Occidente sino también por las implicancias concretas que tuvieron estos cambios en el aporte creativo de los propios intelectuales y artistas chinos en la definición de la experiencia moderna y en la estimación de sus propias posibilidades como sujetos políticos. Las nuevas prácticas que generaron en defensa de la vocación social del arte moderno y de la educación estética, así como los modos de expresar su relevancia política establecieron el puente que posibilitó su propia salida del aislamiento y su vinculación concreta con la gente común.

## **Bibliografía**

Chang Hao (1982), *Chinese intellectuals in crisis*. Los Angeles: University of California Press.

Levenson Joseph (1970), *Liang Ch'i-Ch'ao and the Mind of Modern China*. Los Angeles: University of California Press.

Schwartz Benjamin (1983) "Themes in intellectual history: May Fourth and After", *Cambridge History of China*, Vol. 12 Republican China 1912-1949 Parte 1, Cambridge: Cambridge University Press.

Yang Xiao (2002), "Liang Qichao's political and Social Philosophy", *Contemporary Chinese Philosophy*, Chung Ying Ch. & Bunnin N. (Ed.), Blackwell.

Andrews J. & Shen K. (1998), *A Century in crisis: Modernity and tradition in the Art of Twentieth-Century China*. New York: Guggenheim Museum.

Buckley Ebrey Patricia (1993), Taking action: The early Twentieth Century. *China*. Cambridge Illustrated History. Cambridge: Cambridge University Press.

Clunas Craig. (2007). *Art in China*. New York: Oxford University Press.

Fung Edmund (2010). *The Intellectual Foundations of Chinese Modernity: Cultural and Political Thought in the Republican Era*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gernet Jacques. (2005). *El mundo chino*. Barcelona: Critica.

Grieder, Jerome. (1970). *Hu Shih and the Chinese Renaissance: Liberalism in the Chinese Revolution, 1917-1937*, Cambridge: Harvard University Press.

He Yuming (2007). "Wang Guowei and the beginnings of Modern Chinese Drama Studies", *Late Imperial China*, Vol.28, Nro. 2, Baltimore: John Hopkins University Press.

Liang Qichao (1999). *Liang Qichao QuANJI* (Obras selectas de Liang Qichao), Beijing: Beijing Publishing House.

Meisner Maurice. (2007). *La China de Mao y después. Una historia de la República Popular*. Córdoba: Comunicarte.

Tang Xiaobing. (2008). *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Woodcut Movement*. California: University of California Press.

Wang Xuxiao (2011) "Aesthetic Education and Human's Comprehensive Development". China People University. (Disponible en <http://www.cgie.org/blog/resources/papers-publications/aesthetic-education-humans-comprehensive-development/>. Fecha de consulta: 20/04/2013)

Zarrow Peter. (2005). *China in War and Revolution, 1895-1949*. London: Routledge.

Zhou Tiandu (1984). *Cai Yuanpei zhuan*. Beijing: Renmin.