

# **Interpretaciones del pasado en la producción artística contemporánea de China. Una mirada cultural sobre la transición.**

Flores y Verónica.

Cita:

Flores y Verónica (2009). *Interpretaciones del pasado en la producción artística contemporánea de China. Una mirada cultural sobre la transición. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-089/121>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ezpV/aru>

**Interpretaciones del pasado en la producción artística contemporánea de China.  
Una mirada cultural sobre la transición**

*Verónica Noelia Flores\**

**Introducción**

El presente trabajo tiene como objetivo ofrecer una interpretación de los cambios que ha experimentado la sociedad china en el transcurso del siglo XX, haciendo hincapié en la significación del pasado y su manifestación en la representación plástica, a la luz del intercambio, adaptación y conflicto permanente de valores e ideas, propias y foráneas.

El análisis de la expresión gráfica y pictórica, nos servirá como medio para reflexionar acerca del tránsito cultural de China hacia la modernidad y de los rasgos particulares que ha adquirido el arte contemporáneo en este país. Si bien las formas de manifestación individual plantean un modo de acercamiento parcial, nos resultará útil tomar algunos casos representativos que dialogan con problemas sociales y políticos coyunturales, para observar los cambios en los medios de producción artística y en sus formas de apreciación, así como el lugar del arte en el proceso de reafirmación identitaria reciente. En relación a ello y a modo de conclusión, presentaremos un breve panorama de las nuevas industrias culturales, y su relación con el impacto político y económico de los últimos treinta años.

---

\* Grupo de Estudios del Este Asiático (Instituto de Investigaciones Gino Germani). Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Escuela de Estudios Orientales (Universidad del Salvador).

## I.

Las circunstancias históricas que condujeron el proceso de descomposición del Imperio chino en el transcurso del siglo XIX, fueron producto del debilitamiento progresivo de sus instituciones y de los mecanismos de cohesión que habían mantenido hasta entonces unida a la vieja estructura social. El descontento social y los graves conflictos políticos que enfrentaron al poder central con los poderes locales a nivel interno, se profundizaron a partir de la irrupción de las potencias extranjeras en territorio chino. Los resultados desfavorables del Tratado de Nanking (primer tratado desigual que firmó China luego de la Guerra del Opio en 1842) y las transformaciones que condujo el avance de la influencia extranjera sobre los circuitos de intercambio tradicionales, modificaron la estructura de relaciones que había mantenido dificultosamente la unidad nacional hasta entonces. A nivel general, la militarización del territorio -favorecida por la ruptura del sistema de alianzas entre los jefes locales y la Casa Imperial manchú- y por ende, la pérdida del poder de soberanía real, trajo aparejada a nivel particular, un estado de “alienación”<sup>1</sup> no sólo entre los viejos cuerpos de la aristocracia letrada que intentaban los últimos esfuerzos por resucitar el antiguo régimen, sino entre quienes fuera del Estado, comenzaban a abrazar las ideas de reforma y modernización política, según los modelos extranjeros.

La lenta decadencia del sostén político e ideológico de las clases letradas se cristalizó en 1905, con la eliminación del sistema de exámenes, que tradicionalmente había avalado la autoridad y status diferenciado de los funcionarios letrados, y determinado rigurosamente el acceso a los cargos públicos.

Simultáneamente, como resultado del cuestionamiento y descomposición de los referentes tradicionales y del contacto con las ideas liberales del mundo occidental, se fue conformando un grupo de intelectuales que actuaría de modo directo en la conformación de un cuerpo de ideas para renovar el sistema político en decadencia.

El ingreso de las ideas occidentales se produjo tanto a través de las instituciones de enseñanza instaladas por los extranjeros en territorio chino, como a través de la difusión que de ellas hicieron los estudiantes chinos que habían viajado fuera del país.

---

<sup>1</sup> Ver Jacques Gernet, *El mundo chino*, Ed. Critica, Barcelona, 2005. Cap.XXIX y XXX.

Entre fines del siglo XIX y la primera década del siglo XX, una generación de jóvenes, de diverso origen social, se formó en universidades de Japón, Europa y Estados Unidos, tomando contacto con la cultura y el pensamiento político, literario y artístico occidental.

El resultado más directo del movimiento de renovación que propugnaron fue la constitución de un proyecto republicano, que –tras conseguir el apoyo de los caudillos militares y de la burguesía de negocios de las ciudades costeras- logró derrumbar al debilitado Imperio en 1911, y establecerse en una República a partir del año siguiente.

La vida intelectual de este período se mezcla con los acontecimientos de la historia política, sin embargo, dejaremos de lado el detalle de los sucesos que complejizaron el escenario político de estos años, para concentrarnos en el alcances del movimiento de reforma iniciado por la diáspora, su difusión en los centros urbanos y el impacto que tuvo en la formulación de un imaginario nuevo asociado a la modernidad, en las primeras décadas del siglo XX.

El desarrollo de esta *intelligentsia* se dio al calor de un movimiento más general de gran fervor y entusiasmo de la población urbana de China, por conocer las ideas y tradiciones del mundo occidental, en circunstancias de confusión y desorden político. El modelo que planteaba por entonces Japón, como nación que había adoptado desde su Reforma de Meiji muchas ideas reformistas extranjeras, resultaba el más atractivo, para un grupo heterogeneo de intelectuales, entre los que se contaban algunos antiguos miembros de la elite letrada, así como partidarios de un retorno a un sistema monárquico, al modo japonés.

La influencia de Japón en los círculos intelectuales chinos se produjo en el mismo momento en que se descubrían ciertas corrientes de pensamiento europeas que promovían una visión de lo social y político, asociado a la biología. La teoría evolucionista se presentó como tema de discusión en los debates filosóficos y políticos de la época, desde donde surgieron interpretaciones diversas sobre la situación presente y sobre la tradición misma.

El planteo de la necesidad de un “hombre nuevo”, capaz de alcanzar el nivel en cuanto a capacidad y potencialidad de los países europeos, apareció en el discurso de hombres provenientes tanto del ámbito político, como del campo literario y plástico. Las nociones de “selección natural” y “lucha por la vida”, se trasladaron como ideas aplicables no sólo en el mundo natural sino en el mundo social como un organismo vivo, encarnado en la “nación”.

Figuras como *Liang Qichao* y *Yan Fu*, sustentaron estas ideas para justificar y difundir una “nueva moral pública”, inspirada en Occidente. Individualismo, libertad y democracia aparecieron en el vocabulario de la nueva *intelligentsia* china, para discutir los proyectos de reforma y modernización.<sup>2</sup>

No obstante, ¿hasta qué punto estas ideas, tan recientes y ajenas a la tradición de pensamiento chino, pudieron penetrar en la práctica política y social, para poder legitimarse y reproducirse en el tiempo? Las nociones de ‘república parlamentaria’ y ‘democracia liberal’ eran aún conceptos difusos, al igual que las instituciones que pretendían encarnarlos. Del mismo modo, el espíritu de empresa, la utilidad individualista y la veneración por la ciencia eran cuestiones que permanecían en discusión y conflicto, no sólo acerca de su significado sino sobre su aplicación a las condiciones específicas chinas.

Los límites que pronto se pusieron de manifiesto a la primera República -a partir de los intentos autocráticos de Yuan Shikai- revelaron las contradicciones de un proyecto que carecía de bases reales sólidas. El establecimiento de la República no conllevó la unidad política del país, en tanto el control efectivo del territorio se encontraba aún bajo el poder de los jefes militares locales que se habían arrogado derechos jurisdiccionales sobre sus localidades. Pasaría largo tiempo hasta que la unidad política volviese a recuperarse, dando sentido a la edificación nacional, entendida en términos modernos como un proceso no de fragmentación sino de expansión nacional.<sup>3</sup>

En China, el principio de nacionalidad y la construcción liberal burguesa asociada al proyecto republicano, no encontraron una expresión clara en la sociedad que pretendían reformar. La revolución republicana de 1911 no fue una revolución democrática y burguesa, sino la conclusión de un proceso cuyos antecedentes remitían más a las contingencias que impidieron la supervivencia del régimen, que a las causas nuevas que invocaban los republicanos. La reforma política que pretendía una modernización en términos liberales acusó en última instancia un sesgo de artificialidad que impidió su concreción, dado el carácter marginal de los grupos que lo articularon en el desarraigo, y

---

<sup>2</sup> Ver Jacques Gernet, *El mundo chino*, Ed. Crítica, Barcelona, 2005. Cap XXXI.

<sup>3</sup> Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Ed. Crítica, 1990. Cap. 1 “La nación como novedad: de la revolución al liberalismo”.

las contradicciones de la política real, que seguía condicionada por las dificultades en recomponer una estructura de gobierno fuerte, sobre las ruinas del sistema anterior.

La crisis de la primera República genera los primeros signos de desconcierto al volverse manifiesta la continuidad de los elementos por los que se había cuestionado el gobierno imperial. Es en el curso de estos años cuando se enciende de modo más concreto el debate que opone la sociedad y cultura tradicionales a la sociedad y cultura modernas.

*“El clima político e intelectual se modifica a partir de los años 1915-1917 y es entonces cuando aparecen los primeros signos precursores del desconcierto moral, de la efervescencia intelectual y de la invasión de las modas e ideas occidentales. El fenómeno llegará a su apogeo a partir de 1919. En esta época parece haberse producido un profundo corte generacional. El movimiento lo desencadenan y dirigen la juventud de las escuelas y los estudiantes que han regresado del extranjero (...) En el estado de decadencia que ha cado China, los comportamientos tradicionales, las costumbres, las letras, las artes del letrado y todo lo que queda de la Antigua China les parece una caricatura odiosa. Todo compromiso con el pasado se ha hecho imposible: hay que romper definitivamente con todas las tradiciones chinas y, para sacar al país de su estado de postración, despertar las conciencias y llegar a la mayor cantidad de público posible”<sup>4</sup>*

Este movimiento, en principio atomizado, encontró una expresión colectiva concreta en el ‘Movimiento de la Nueva Cultura, el 4 de Mayo de 1919, concentrando la voz de protesta de los nuevos sectores urbanos: estudiantes, obreros, pequeño burgueses e intelectuales. En principio, se conformó por el descontento en reacción a los resultados desventajosos del Tratado de Versalles que avalaba la cesión a Japón de los territorios chinos que Alemania había controlado hasta antes de finalizar la Primera Guerra Mundial. No obstante, este Movimiento señaló un momento de ruptura respecto del período anterior, proveyendo las condiciones para el surgimiento de nuevas formas de expresión, más críticas respecto al programa nacionalista inicial, pero más concretas en la materialización de la ruptura con las formas asociadas al pasado.

Los debates en torno a cómo conducir la modernización en China, plantearon de forma ineludible la discusión acerca de lo moderno y lo tradicional, como dos categorías excluyentes entre sí. No obstante, esta operación –que se puso en práctica en las diversas revistas y sociedades literarias que se crearon en el momento- era realizada por hombres que se habían formado en la lectura de los Clásicos, comentarios y textos canónicos confucianos. Su oposición respecto a la cultura aristocrática del período imperial, no

---

<sup>4</sup> Jacques Gernet, op cit, pag. 570.

impedía que manejaran los mismos instrumentos –escritura y pintura- y que se instalaran en centros oficiales de enseñanza y universidades, para generar una interpretación diferente respecto de la función y el valor de la práctica literaria y artística. Fue ésta la generación que se reivindicó como modernista, en este contexto transicional, diverso y heterogéneo.

Las formas de composición en los campos del arte y la literatura, fuera de los grupos más radicales, tomaban aún las formas tradicionales pero agregando contenidos nuevos. En este contexto y avanzando en la década del treinta, además de la incorporación de temáticas, estilos y géneros diferentes, lo novedoso fue la centralidad que tomó el interés por la cuestión nacional, orientándose hacia la crítica política y social.

En el ámbito de la pintura, existió en las primeras décadas del siglo XX una divergencia, no siempre explícita, entre quienes propiciaban continuar con la pintura tradicional, para no perder el orgullo por lo propio y la tradición de los antiguos maestros y quienes veían en esta actitud, un rasgo más de la decadencia del arte de los letrados, que ya no respondía a las necesidades de la sociedad china.

Desde 1902, el estilo de pintura occidental se incorporó como parte del currículum en la enseñanza en las academias de arte, siendo enseñado al comienzo por profesores occidentales y luego difundido por sus estudiantes. En el transcurso de las siguientes décadas la circulación de ideas y la renovación de estilos se volvieron más ricas, instalándose el debate acerca del rol de la nueva pintura en la modernización del país.

La característica más sobresaliente de este período fue el extraordinario pluralismo de estilos que caracterizó el ámbito del arte, tan cosmopolita en las ciudades más prósperas comercialmente y activas en la circulación y recepción de formas culturales nuevas.

En este contexto hubo dos movimientos de importancia que lograron gran incidencia en la formación del llamado “Nuevo Arte Chino”, desde la década del veinte. Uno dirigido desde la Academia Nacional de Arte de Hangzhou, por *Liu Fengmian*; y otro propiciado por *Xu Beihong* desde la Universidad Nacional de Beijing. Ambos habían estudiado fuera de China y fueron puntales en la renovación del ámbito académico, aunque adscriptos a corrientes y estilos distintos de arte. Mientras que *Liu Fengmian* defendió la difusión de las ideas modernistas en boga en Europa de aquellos tiempos, *Xu Beihong* propició una corriente más bien opuesta, el llamado realismo académico.

*Xu Beihong* fue uno de los pintores que recibió mayor influencia del arte occidental, ejemplificando una carrera que fue común en los artistas de la época. Adscribiendo a las ideas reformistas de *Kang Youwei* –partidario en la corte de los Qing a la formación de una nueva forma de arte en China, conjugando lo propio con lo occidental- fue el primer estudiante de arte becado por el gobierno nacionalista para estudiar en el exterior. A su regreso se convirtió en un pintor de renombre ocupando cargos importantes en las instituciones oficiales de educación artística. No obstante, el realismo académico que logró desarrollar como una marca propia, resultaba anacrónico en el mundo del arte europeo – renovado a principios del siglo XX con el impulso de las corrientes vanguardistas.

La obra de *Xu Beihong* nos resulta atractiva en tanto logra fusionar lo que el viejo *Kang Youwei* ideaba. Si bien emplea los mismos elementos de la pintura tradicional –tinta y pincel - en trabajos generalmente monocromáticos, la técnica de dibujo -marcando el movimiento de las formas a través de líneas espontáneas y planos de claroscuro- es puramente occidental. El tema recurrente que abarcó fue la figura del caballo, largamente proyectada como una representación del Estado en la tradición pictórica imperial, pero impregnándole un sentido de orgullo, que se conecta con el sentimiento de nacionalidad que *Xu Beihong* defendió y expuso en sus trabajos.

Otro pintor destacado en este período fue *Gao Jiangfu*, quien también estableció referencias políticas en sus obras, introduciendo además algunos íconos de la modernidad, del mismo modo que lo hacían los pintores europeos de la época, en clara alusión al impacto de la técnica aplicada al desarrollo de la ciencia, el maquinismo y las referencias al futuro como lugar deseable en contraposición a la decadencia de la sociedad tradicional. Aparecieron además en sus obras, imágenes simbólicas a través de leones, tigres y águilas, que remitían en un sentido político, a la agresividad de la contienda que habían instalado las potencias europeas en China.

El interés en el tratamiento de las obras estaba enfocado, no ya en el valor poético de los elementos, sino más bien en el impacto visual que podían generar en el espectador. Esto señala el cambio en la concepción del artista, en tanto su obra ya no tendría como destinatario exclusivo a un miembro de la aristocracia letrada o a un amigo cercano, sino en mayor medida, a un público anónimo, extendido y con una competencia visual diferente.



Este grupo de pintores, en su intento por desvincularse de lo antiguo para renovarse en un lenguaje nuevo, culminó abrazando a principios de la década del treinta, una forma de realismo que resultó anacrónica en el mundo europeo. Si bien los estilos que practicaron fueron diversos, predominó el gusto por el realismo formal, antes que la abstracción. El aporte de esta generación fue sobre todo el cambio que permitió en el trabajo de los artistas, al occidentalizar las formas de composición, soporte y estilo de las pinceladas. No obstante, coexistieron junto a otros pintores que siguieron apelando al mantenimiento del lenguaje pictórico tradicional.

En otro orden de ideas, la incorporación del lenguaje gráfico desde fines del siglo XIX, con la proliferación de periódicos y revistas, tuvo consecuencias importantes en formación de una nueva cultura visual. Los acontecimientos que complejizaron el escenario de la política interna e internacional del momento, se mostraron a través de la mirada crítica de las sátiras e historietas políticas que aparecieron para ilustrar diarios y periódicos.

Los efectos de la incorporación de los medios masivos de comunicación, a través de la prensa, el cine y la fotografía generó el surgimiento de incipientes pero nuevas industrias culturales, que se apoyaron sobre los hábitos y experiencia de la clase media que comenzó a surgir en las ciudades de la costa sureste del país, sobre todo Shanghai y Guangzhou.

Un mentor importante del desarrollo de los nuevos géneros literarios fue *Lu Xun*, considerado padre de la literatura moderna en China y uno de los escritores más influyentes de la época. Había participado del Movimiento del 4 de Mayo y de la Liga de Escritores de Izquierda, afín al Partido Comunista Chino (PCCh). En sus discursos reformistas mantuvo un decidido ataque a la cultura china tradicional, planteando la necesidad de una reforma cultural y social profunda. En el ámbito literario, al igual que intelectuales como *Hu Shi*, defendió el uso de la lengua vernácula como expresión literaria verdadera, en reemplazo de la clásica, propia de los letrados eruditos. Durante siglos, la palabra escrita había sido el elemento utilizado de modo ritual por los funcionarios del Estado para mantener y reproducir un sistema social jerárquico basado en el respeto a la tradición y los antepasados. Para *Lu Xun*, la literatura era un instrumento de reforma social, posición que

defendió aún entre otras opiniones de intelectuales como *Liang Shiqiu*, que la consideraban un medio de expresión del sentimiento humano más que un instrumento ideológico.

En enero de 1917, *Hu Shi* publicó en la revista “Nueva Juventud” 新青年 (xīnqīngnián), un artículo que pasaría a la historia, titulado: "Modestas proposiciones para la Reforma de la Literatura", en la que se sugerían 8 proposiciones que el escritor debía seguir: *1. Asegurarse de que su escrito tuviera sustancia, 2. No imitar a los antiguos escritores, 3. Poner mucha atención en la precisión de la gramática y el estilo, 4. No quejarse sin una causa legítima, 5. Nunca usar clichés ni una dicción gastada, 6. Evitar usar alusiones a los Clásicos, 7. Evitar el uso de paralelismos, es decir, la usanza literaria de acoplar tanto el sonido como el sentido en dos líneas u oraciones y 8. Ejercer la libertad de usar expresiones en lenguaje familiar.*

En 1918, *Lu Xun* publicó en la misma revista “Diario de un loco” 狂人日记 (Kuángren Rìjì), donde en sintonía con las ideas que proponía *Hu Shi*, establecía una dura crítica al sistema moral confuciano y a la estructura familiar clánica.

*Lu Xun* estuvo involucrado en el diseño de la tapa de sus libros desde 1909, y en el de muchas publicaciones que editó, hasta su muerte en 1936.

Muchos jóvenes chinos que trabajaron, como *Lu Xun*, en el diseño de tapa de libros, estuvieron influenciados por la tecnología y el arte que se desarrollaba en Japón, pero también por las corrientes que provenían de Europa, más cercanas al constructivismo y la abstracción. Muchos trabajaron entonces componiendo imágenes a través del juego entre la tipografía moderna y las posibilidades estéticas que brindaban los caracteres tradicionales. El movimiento xilográfico, no obstante, expresó la síntesis que realizaron estos artistas vinculados a la literatura moderna, cuyas aspiraciones cosmopolitas no se distanciaban de su lectura aguda sobre la situación particular de China y del rol de su trabajo en ella.

La auto expresión modernista que se había instalado en los círculos académicos con el impacto del arte occidental a principios del siglo XX, no encontró una continuidad directa en este movimiento, en tanto el interés central estaba puesto más bien en la comunicación social, en producir una forma artística no elitista, para una audiencia mucho más amplia. Este panorama cambiaría abruptamente con la llegada de la guerra. La muerte de *Lu Xun* también tendría una incidencia directa en la disolución del movimiento. Algunos artistas se dispersaron desde entonces, muchos otros se involucraron en la movilización política organizada en la zona de Yan´nan, en la provincia de Shaanxi por el PCCh, o en el

territorio controlado por el Partido Nacionalista. En la concepción de estos artistas, el grabado xilográfico se convirtió entonces, no sólo en un instrumento del cambio social en el arte, sino en un 'arma para la salvación nacional'.

El desarrollo de la guerra de resistencia frente a la invasión japonesa, en el marco de la Segunda Guerra mundial en Asia entre 1937 y 1945, marcó un segundo momento de inflexión en la concepción del trabajo artístico y en significó el prelude de lo que vendría a partir de 1949.

El avance de Japón, sobre todo en el área norte del país, devastó buena parte de los esfuerzos que se habían dedicado a la conformación de un ámbito de difusión del arte nuevo en las universidades. Fueron ocho años que plantearon una dura supervivencia a los artistas que debieron exiliarse en el interior, en el marco del enfrentamiento continuo que no acabaría con el fin de la guerra contra los japoneses, sino que continuaría en la guerra civil entre comunistas y nacionalistas un año después. No obstante, por estos años el arte tendría características muy distintas a las del período anterior, al instalarse la cuestión social y política como un asunto insoslayable en la situación nacional. El entusiasmo idealista de la expresión personal de comienzos de siglo, cambiaría rápidamente a un tono más reflexivo y crudo. La construcción del poder político del PCCh en las zonas rurales, durante las décadas del treinta y cuarenta, en este contexto de guerra influyó en la práctica de los artistas que colaboraron con este desarrollo. La producción de imágenes adoptó una función didáctica para transmitir mejor y de manera más directa las consignas políticas. Se apoyaron sobre temas folklóricos, retratos de situaciones cotidianas e imágenes sencillas que remitían a lugares conocidos por los campesinos a quienes estaban dirigidas. La gubia, como una herramienta de trabajo, reemplazaba al pincel de los letrados.

La protesta en tiempos de guerra, otorgó a las obras de estos artistas un poder expresivo propio, y a éstos un rol fundamental en la construcción de una unidad de sentido, asociada a la labor de liberación nacional conducida por el PCCh.

A partir de la década del cuarenta, el Partido impuso determinados patrones en la producción del arte, siguiendo estrictos criterios que otorgaban igual valor al trabajo y compromiso político en el 'frente militar' como en el 'frente cultural'.<sup>5</sup> Las conclusiones

---

<sup>5</sup> Mao Zedong, *Sobre la literatura y el arte*, Nativa Libros, Buenos Aires, (1968) 1974.

de las “Conferencias en Yan’nan sobre la literatura y el arte”, escritas por Mao Zedong en 1942, fueron la base de la postura política del Partido, sobre todo en el establecimiento del modelo de cultura e ideología marxistas. El arte y la literatura dirigidos al servicio de las masas populares, debía retratar sus condiciones de existencia y lucha material, para lo cual el camino correcto era el conocimiento directo de la realidad que se intentaba retratar y transformar. El servicio a las masas implicaba por ende, borrar las diferencias que tradicionalmente habían mantenidos distantes al ‘trabajo intelectual’ y al ‘trabajo manual’. Esta línea de pensamiento encontraría continuidad en el discurso del viejo líder hasta entrada la década del sesenta, aunque bajo condiciones históricas distintas.

## II.

El cambio general en las artes visuales, con la llegada del PCCh al poder en Octubre de 1949, no fue inmediato. A nivel material, se dieron algunas transformaciones en relación a la adscripción o no al movimiento cultural que se planteaba desde el comunismo. Algunos artistas abandonaron el país, para instalarse en Taiwán u otros países fuera de la región; las escuelas privadas se cerraron, así como los mercados de arte y con ellos el ámbito de mecenazgo privado.

*Yu Yunjie* y *Zhao Yannian*, miembros de una generación nacida con el establecimiento de la República y habiendo recibido formación académica y profesional dentro de China, fueron el ejemplo de esta corriente de pintores que formaron parte del nuevo sistema educativo de arte, propiciado desde 1949, para ubicar la labor artística al servicio del Estado.

La reestructuración educativa, en los primeros tiempos, se orientó siguiendo como modelo el de la educación soviética. Eran los años de alianza estratégica con la Unión Soviética, momento en que profesores rusos como Konstantin Marsimov enseñaban en China, y estudiantes chinos viajaban a Moscú para aprender las técnicas del realismo soviético. En 1953, éste fue proclamado la forma más aceptable del arte contemporáneo, siendo la pintura “de estilo nacional” mantenida bajo sospecha por las reminiscencias de los elementos culturales de la sociedad antigua presentes en ella.

Bajo la influencia del modelo soviético se produjeron imágenes relacionadas a la “cultura del proletariado”, que representaba al trabajador revolucionario como un héroe socialista, dinámico y firme en su compromiso social.

Como característica general de la política que dirigió el Partido en este período, la consigna de Mao hacia todos los artistas como trabajadores del pueblo, de que sirviesen “desinteresadamente”, dio cuenta de la intención de desestimar la individualización y transmitir sin otros miramientos el mensaje político, es decir abandonando otras metas no relacionadas con la construcción nacional. Este momento marca el fin del “arte por el arte”, que había apuntalado como ideal la voluntad creadora de los artistas tradicionales y que se había continuado en los artistas de principios de siglo XX.

Los temas que se trataron en este período en muchos casos remitían a los momentos míticos de los inicios del PCCh, como episodios fundadores del movimiento, en un tono de dramatismo que se acentuaba con la técnica del realismo socialista, que idealizaba la figura de los líderes y teatralizaba los acontecimientos históricos.

Un ejemplo claro de este tratamiento lo encontramos en la obra de Luo Gongliu “*Mao Zedong informando sobre la rectificación en Yan`nan*”. Esta imagen, que tiene de fondo las figuras de los fundadores del comunismo, muestra a Mao en una actitud diligente mientras alecciona a una multitud de oyentes, soldados, estudiantes y campesinos. Esta obra realizada en 1951, es un paradigma de la nueva pintura revolucionaria.

Hubo otras corrientes también que, aún compartiendo la temática asociada a la propaganda política y a la idealización del régimen, combinó elementos del arte chino tradicional con el realismo socialista. Por ejemplo, *Cinco héroes del monte Langya*, de Zhan Jianjun, realizada en 1959 sostiene un estilo propiamente chino, aún cuando se vale del realismo socialista para trabajar las luces y sombras que otorgan dramatismo a los personajes, reconstruye la escena en un paisaje montañoso, con elementos formales próximos a la pintura *guohua*.

La afinidad con el realismo soviético se prolongó sólo hasta fines de la década del cincuenta, cuando el alejamiento respecto a la Unión Soviética, cambiaron la manera de ver la pintura al óleo, considerándola una forma esencialmente extranjera e identificada con los valores del enemigo capitalista. Se recuperaron los fondos planimétricos, resurgiendo elementos tradicionales en la simplificación del color; aún cuando incluso en algunos casos se utilizara el óleo, aunque de acuerdo a criterios diferentes al del realismo socialista de la década anterior. Pintores como *Liu Fengmian*, *He Tianjian*, *Li Keran*, *Shi Lu* y *Pan Tianshou* lograron en este período conciliar sus estilos clásicos en el tratamiento de nuevos

temas. “*Luchando en Shaanxi del Norte*” de *Shi Lu*, representa un paisaje de montaña donde la figura de Mao se integra en la totalidad, pero no ya como un individuo que se pierde en la inmensidad del escenario, sino dirigiendo su mirada hacia ella y otorgándole sentido en ese recorrido. La evocación de la magnificencia de la naturaleza, pintada a la manera tradicional, se une a la reconstrucción del momento histórico en que Mao transforma el espacio rural de Shaanxi. La figura ya no sólo contempla el paisaje, sino que también se dispone a transformarlo. La temática del paisajismo se recuperó, pero sólo para dar una impresión naturalista del escenario donde actúan enérgicamente las figuras.

Por estos años muchos artistas se dedicaron a colaborar con proyectos culturales que abarcaban desde la escultura de monumentos hasta decoración de salones y espacios públicos construidos por el Estado.

En las escuelas de arte hubo un énfasis nuevo en el dibujo desde la observación directa, retratando la vida real, antes que desde la emulación y dominio del estilo de los artistas precedentes.

Con el inicio de la Revolución Cultural en 1966, los artistas no menos que la población en general se vieron atrapados en conflictos personales y profesionales en relación al compromiso con las ideas políticas radicalizadas del momento.

A pesar de la crítica posible de los resultados a los que condujo el proceso, es innegable que durante este período se produjeron un sin número de imágenes, que se distribuyeron en todo el extenso territorio. Su valor no sólo residía en su capacidad para transmitir de manera directa el mensaje político, sino también para fijarlo y reproducirlo en el tiempo.

Entre 1966 y 1976, pósters, afiches, historietas y sobre todo retratos de la figura de Mao se hicieron presentes del mismo modo en espacios públicos y privados.

De modo análogo a la obra de *Shi Lu*, “*El presidente Mao va a Anyuan*” de *Liu Chunhua*, realizada en 1967, muestra al líder como un titán dominando el paisaje. Esta imagen-ícono de este período, se reprodujo en 900 millones de copias y fue anunciada como una obra de creación colectiva. Esta práctica de mantener en el anonimato la autoría de las obras fue un mecanismo recurrente para inhibir el individualismo y la búsqueda de reconocimiento personal entre los artistas. Sólo muy posteriormente se conocería la autoría de muchos de estos trabajos, tan difundidos.

La síntesis que combinó el mensaje político y la imagen en los afiches de propaganda se convirtió en el medio preferido de adoctrinamiento, ya que de manera directa funcionaba organizando la información y transmitiéndola a través de símbolos y referentes conocidos en el folklore popular.

La utilización generalizada del color rojo, en alusión a lo abundante, alegre y pasional, se conectaba con las creencias populares antiguas. Del mismo modo, la identificación de Mao como el gran sol (*tai yang*) cubría su imagen de un halo de luminosidad, asociado en la representación religiosa taoísta a los elementos generadores por excelencia (*yang*). La figura de Mao se multiplicó no sólo en posters callejeros y pinturas de livings, sino también en esculturas -de busto y de figura completa-, muchas veces de tamaño monumental. También aparecieron pequeñas piezas en porcelana y prendedores de todo tipo, producidos en serie, que reproducían la figura o el rostro del líder.

A partir de la década del setenta, el estricto control ejercido por el Estado se hizo más sensible en todos los ámbitos de la cultura. Siguiendo la línea discursiva del Partido, se tendió a subestimar el valor del trabajo de artistas considerados profesionales, promocionando el trabajo realizado por artistas supuestamente “menos expertos y más rojos”. En un momento en que el compromiso ideológico se sobrestimaba por encima de los conocimientos técnicos, muchos artistas fueron enviados a las zonas rurales para retratar las realidades de clase. Es por ello, que el trabajo supuestamente amateur de los artistas de la década del setenta, en realidad es producto del esfuerzo consciente por seguir una pauta de dirección política. Los llamados “Pintores campesinos” de Huxian (Provincia de Shaanxi) eran en realidad pintores que se habían formado académicamente, pero que en estas circunstancias se vieron restringidos a amoldarse a la política general. El “*Viejo secretario del Partido*”, una imagen muy difundida por estos años, es una obra que refleja una versión idealizada de un cuadro veterano local, experimentado y envejecido en el servicio a la revolución, que lee un periódico marxista en un momento de descanso de su trabajo físico. La actitud del viejo secretario, eran una representación del partido mismo, para sí mismo y para el mundo.

Entre 1971 y 1976, el estilo pictórico se modificó bajo la nueva orientación de la política cultural china bajo la dirección de *Jiang Qing*, esposa de Mao. La deificación del viejo dirigente y la representación idealizada de la sociedad se reprodujeron en los mismos

soportes, pero bajo un estilo llamado 'hong-guang-liang', 'rojo, suave y radiante'. Mao apareció entonces presidiendo e iluminando directamente con su corporeidad las escenas y los personajes que lo rodeaban. Se recrearon estas composiciones como en un ámbito teatral en el que la abundancia y la felicidad de todos los personajes se afirmaban en la juventud de sus rostros, siempre sonrientes, y en la salud y fortaleza de sus cuerpos. Uno de los exponentes más destacados de este estilo fue *Lin Yong*, quien combinó elementos del realismo socialista con recursos técnicos tradicionales.

### III.

El relativo relajamiento del control político que siguió a la muerte de Mao, en 1976, produjo efectos notables en el campo de las ideas y el arte. Muchos jóvenes intelectuales y artistas que habían sido trasladados al campo durante los años previos, volvieron a instalarse en las ciudades, tomando contacto de nuevo con las ideas provenientes de fuera de China. El panorama que se fue conformando desde entonces fue muy plural, del mismo modo que lo había sido a principios de siglo. Algunos artistas buscaron recuperar el lenguaje perdido de la tradición, otras abrazaron la confrontación directa con la política del régimen, ejerciendo un movimiento de disidencia que tomaría diversos caminos.

Desde mediados de los ochenta, una nueva generación de artistas emergió expresando su experiencia sobre temas que antes habían sido considerados tabú, así como trabajando sobre medios no convencionales.

El conocimiento y la incorporación de técnicas del arte contemporáneo occidental, modificaron las formas de expresión de los artistas que permanecieron en China tanto como en las de los que migraron fuera del país.

El realismo fotográfico, bajo influencia norteamericana, tuvo un impacto muy fuerte al generar obras que pusieron en cuestión el período traumático de la Revolución Cultural, siendo evidencia del sentimiento generalizado de incertidumbre que vivía la población en ese momento. La inmediatez y crudeza de las imágenes que aportó el uso de la fotografía como base de la pintura, constituyó una novedad para quienes deseaban redefinir su interpretación del pasado. Una obra muy polémica, realizada en el año 1980, fue *Padre de Luo Zhongli*, que representa a gran escala el rostro de un anciano maltratado por la pobreza



y el hambre. Los rostros felices y sonrosados del período anterior se recordaban como máscaras o figuras irreales.

La actitud crítica acerca de la historia reciente, que se instaló entre la dirigencia de la llamada Segunda Generación de Líderes, promovió la búsqueda de nuevas formas de expresión y de recuperación de lo identitario, operando de manera inversa al período maoísta, al intentar la revalorización de las artes tradicionales clásicas.

Este nuevo reconocimiento de las raíces antiguas, como fundamentos de la herencia cultural de la civilización china, se dio simultáneamente a la incorporación de elementos de vanguardia, en un nuevo contexto internacional, donde la información acerca del panorama del arte en el resto del mundo y la circulación de las obras se abrió más, dando lugar a un pluralismo de medios y estilos de expresión.

La pintura *guohua* o de estilo nacional recuperó el terreno que había perdido durante el período maoísta, incorporándose en el escenario de la academia, tratando de reinstalar el gusto por el tratamiento refinado y sutil de la pintura tradicional, aunque con elementos innovadores en la composición.

La gran desilusión experimentada en vistas de los acontecimientos políticos recientes, condujo a muchos pintores a adoptar un sentido de responsabilidad histórica, retirándose de la política y dedicándose a la introspección y a la búsqueda de expresiones individuales. Esta actitud recordaba la de los antiguos funcionarios letrados que se retiraban del ámbito de la práctica política al caer una dinastía a la que eran leales, o en momentos de incertidumbre social.

Se rescataron muchos elementos del arte tradicional, aunque subvirtiendo su tratamiento o contextualización, tendiendo al expresionismo o a la abstracción. Lo tradicional sirvió entonces para reconstruir en este nuevo contexto, referentes que afirmasen lo propiamente chino.

La caligrafía, como forma estilizada de escritura, asociada a la poesía y a la pintura, recuperó su protagonismo, aunque cambiando su contenido semántico y abstrayendo incluso su significado para integrarse como elemento puramente estéticos dentro de las obras. El valor poético asociado al significado de los ideogramas perdió la función y el sentido que se le otorgaba en el arte tradicional.

Los movimientos de vanguardia modernistas y posmodernistas que atacaron las políticas oficiales del régimen en el campo del arte y la cultura, expresaron desde fines de la década del noventa una corriente de pensamiento que cuestionaba todos los mecanismos que se habían utilizado para mantener el arte como un instrumento del Estado. Se organizaron, no sin reacción por parte del gobierno, performances, conferencias y actos públicos que intentaban subvertir las ideas asociadas a la producción artística como mero soporte de la propaganda ideológica. Muchas de estas muestras generaron una confrontación entre el público y el Estado, que puede ser vista como un síntoma de la crisis institucional que vivió el régimen a principios de los noventa.

El lugar predominante que alcanzó el mercado, al desarrollarse la economía china según las nuevas políticas de apertura y reforma que introdujo la generación de *Deng Xioping*, impactó a aún más en el panorama del arte, cambiando rápidamente las referencias y patrones de producción y apreciación. La incorporación de los hábitos de consumo propios de la cultura popular occidental, el proceso vertiginoso de urbanización y los grandes cambios sociales que trajo aparejados la llamada “economía socialista de mercado”, diversificó la producción artística, volviéndola más compleja y multifacética, no ya sólo dentro del marco de una sociedad parcial, sino como parte de un sistema económico global. Las nuevas industrias culturales crecieron con el impulso de renovación de los espacios urbanos que posibilitó el crecimiento económico acelerado del país en los últimos años. La fotografía y el cine crecieron en un grado imprevisto, dando lugar a corrientes de artistas que, lejos de adaptarse sin réplica a las modas del mundo occidental, se han apropiado de su lenguaje y sus técnicas para ofrecer una visión particular de su sociedad y de los cambios ocurridos en los últimos años.

## **Conclusiones:**

A la caída del Imperio manchú a principios del siglo XX, el ocaso de sus funcionarios letrados y el resquebrajamiento del sistema de valores de la sociedad tradicional, se produjo sin soluciones de continuidad o cambio claros, sino como un lento proceso en el que convergieron a la par elementos nuevos y tendencias disolventes del período anterior. La pérdida de cohesión moral y política que sobrevino aún después de constituida la primera República nacionalista, se evidenció en la falta de referentes propios en la defensa o ataque hacia el cuerpo de ideas del sistema anterior. En los primeros años del siglo XX, los jóvenes intelectuales que llegaban a China luego de estudiar en el extranjero, sentían la necesidad imperiosa de reformar los viejos modelos culturales, para poder sacar al país del atraso económico, en tanto las transformaciones que observaban en otros países y que buscaban instalar en su país, era vistas como una condición esencial para sobrevivir en un mundo competitivo.

La adopción de elementos foráneos en la construcción de un proyecto de modernización, por los intelectuales, artistas y políticos chinos del momento, estaba supeditado a sus intenciones de renovar la cultura china, pero sin perder sus rasgos de identidad nacional.

El “principio de nacionalidad” era apenas aplicable para la China de ese momento, pero constituía un punto de referencia en el discurso de los intelectuales y dirigentes políticos reformistas. Recién se volvería central para la reconstitución de la comunidad política, con el avance del fenómeno de la cultura de masas.

La introducción de nuevas técnicas compositivas que apelaban, ya no a los valores y la ética de comportamiento ritual de la aristocracia letrada, sino a cuestiones más subjetivas, fueron planteando un modo distinto de enfrentar el trabajo y la apreciación de las obras.

Sin embargo, los parámetros de la modernización, en tanto ruptura con el pasado próximo, alcanzaron el límite que la sociedad del momento planteó a la incorporación de lo nuevo. El compromiso de los reformadores con el proyecto de modernización fue más amplio que sus resultados inmediatos.

La modernidad en términos pictóricos, durante las primeras tres décadas del siglo XX, no necesariamente significó un quiebre por completo con los elementos que habían otorgado prestigio y legitimidad al pintor y su obra por más de dos mil años.

Lo que se incorpora lentamente es un lenguaje nuevo que trastoca la función de la actividad creativa. El arte se desprende del ámbito de la corte, y por ende del control del Estado mandarín, para volverse plural y multifacético con los usos del mercado. No obstante, la nueva pintura que se expresa a la manera occidental, convirtiéndose a la vez en propaganda comercial, expresa un modo de vida aislado, nostálgico e idealista. El discurso romántico e iconoclasta de la generación modernista cambia de tono en vísperas de la guerra, al tiempo que irrumpe la movilización política de la población mayoritaria en China. Los esfuerzos de resistencia e integración nacional en las áreas rurales vuelven necesaria la transformación del arte y la literatura en beneficio de la comunicación social y la crítica política, extendida a un público cada vez más amplio.

La propaganda política que extiende y difunde el PCCh desde 1949 y hasta culminar la Revolución Cultural, cambia los patrones de la cultura visual conformada hasta el momento. El realismo socialista chino retoma algunos elementos de la pintura tradicional, pero altera por completo su sentido, al reproducir un modo de vida igualmente idealizado, pero cuyo referente es ahora la cultura de las clases trabajadoras y la ética del sacrificio y el compromiso social en pos de la construcción del socialismo.

El período que inauguraron las reformas económicas y la apertura de China al intercambio internacional, a fines de la década del setenta, abrió el desarrollo de una conciencia histórica y crítica en los intelectuales y artistas sobre su propio pasado, diferente al que se había planteado en la coyuntura crítica de transición del Imperio a la República.

El rechazo a las formas que radicalizaron la expresión artística al servicio del Estado en el período anterior, y el contacto con las nuevas corrientes de pensamiento fuera de China, provocó la aparición de un sinnúmero de manifestaciones que afirmaban la especificidad del arte contemporáneo chino, ya no oponiéndose a la cultura distante de los eruditos letrados, sino a la homogeneidad de las representaciones del período maoísta reciente.

La gradual toma de conciencia no sólo entre los artistas e intelectuales que trabajan dentro de China, sino también entre sus dirigentes políticos, acerca de la necesidad de mantener una identidad cultural sólida, en mundo globalizado e incierto, parece haber instalado el acuerdo en retomar algunos parámetros del arte y la filosofía tradicionales, que permitan transitar de un modo menos traumático que a principios de siglo, la relación tensa entre la memoria e la historia.

## **Bibliografía:**

- Clifford Geertz, *Conocimiento local*, Buenos Aires, 1994, Cap V “El arte como sistema cultural”.
- Craig Clunas, *Art in China*, Oxford History of Art, Oxford University Press, 2009, Cap. V “Art in the market place” p.194 a 235.
- Enrica Collotti Pischel y otros, *La Revolución cultural china*, Cuadernos de Pasado y Presente, Vol. 23.
- Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Ed. Crítica, 1990. “Introducción” y Cap. 1 “La nación como novedad: de la revolución al liberalismo”.
- Jacques Gernet, *El mundo chino*, Ed. Critica, Barcelona, 2005, cap. XXIX “La disgregación de la economía y de la sociedad”, cap. XXX “La evolución política de la primera mitad del siglo XX” y cap. XXXI “La evolución filosófica y literaria”.
- Mao Zedong, *Sobre la literatura y el arte*, Nativa Libros, Buenos Aires, (1968) 1974.
- Maurice Meisner, *La China de Mao y después. Una historia de la República Popular*, Ed. Comunicarte, 2007.
- Mary Tregear, *El arte chino*, Ed. Destino, Trad. Antonio Vicens, Barcelona, 1991. Cap. Introducción.
- Mary Tregear, *Chinese art*, Ed. Thames & Hudson, Cap. “Inquire and dislocation (19th-20<sup>th</sup> centuries)”.
- Min Anchee, *Chinese propaganda posters*, Taschen, 2008.
- Patricia Buckley Ebrey. *China*, Cambridge Illustrated History, Cambridge University Press, 1996, Cap. 10 “Taking action: The early Twentieth Century” y Cap 11 “Radical reunification: The People’s Republic”.
- Robin Harrison, *About Chinese art*, Beijing, 2008. Cap. 1 “Chinese movies arts”.
- Yasunari Kitaura, *Historia del arte de China*, Ed. Cátedra, Madrid, 1991. Pag. 91-174.
- Wang Ban, *Illuminations from the past, trauma, memory and history in Modern China*. Stanford University Press, 2004.