

El arte contemporáneo de China en el proceso de mundialización

EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO*

RESUMEN: En este artículo se muestran algunos ejemplos de lo que es el arte chino contemporáneo. A partir de las últimas exposiciones internacionales, en las que los nuevos creadores de ese país impactan por su capacidad de producir un arte que encierra, a un tiempo, vanguardias y siglos de tradición, la autora analiza la obra plástica de los expositores y ofrece reflexiones puntuales sobre la forma en que los artistas chinos van emancipándose, tanto de preceptos y tendencias occidentales, como de las fuertes influencias de su tradicional y milenaria cultura.

PALABRAS CLAVE: Arte chino contemporáneo – arte chino y proceso de mundialización – arte oriental – occidentalización del arte – modernidad identificadora – modernización del arte tradicional – pintura china de paisaje – arte experimental chino – neo-orientalismo.

ABSTRACT: In this article, it is shown through several examples what it is now Contemporary Chinese Art. As from the latest international expositions in which new artists of that country cause an impact due to their ability to produce a type of art that contains, avant-gardes and centuries of tradition, the author analyzes the plastic art of exhibitors and offers accurate thoughts about the way Chinese artists are becoming emancipated, as in precepts and western tendencies as in strong influences of their traditional and ancient culture.

* Universidad Complutense de Madrid

KEYWORDS: Contemporary Chinese Art, Chinese Art and globalization process, eastern art, occidentalization of art, identifying modernization, modernization of traditional art, Chinese painting in landscaping, Chinese Experimental Art, Neo-orientalism.

Desde finales de la década de los años noventa del siglo xx el mundo ha asistido sorprendido al despegue económico de China y a una efervescencia cultural y artística sin parangón en el resto de los países tradicionalmente excluidos del discurso artístico dominante. En este panorama, 1998 es un año clave por la celebración de la mítica exposición *Inside Out: New Chinese Art* organizada por la Asia Society de Nueva York y el Museo de Arte Contemporáneo de San Francisco. En ella, para sorpresa de los espectadores, no se mostraban ya el tipo de obras que cabía esperar y que habían estado presentes en las grandes exposiciones internacionales de arte chino: es decir, bien variaciones de la pintura tradicional a la tinta, o bien obras del Realismo Socialista, las únicas expresiones del arte contemporáneo chino hasta entonces conocidas en Occidente y que, por ejemplo, se presentaban en la monumental exposición que ese mismo año 1998 organizó el Museo Guggenheim de Bilbao con el título *China: 5.000 años*, que tenía toda una sección dedicada al arte del siglo xx¹.

Frente a lo que había ocurrido hasta ahora en las exposiciones de arte chino contemporáneo, *Inside Out: New Chinese Art* contó con artistas plenamente integrados en el lenguaje del arte más actual de Occidente; creadores que en ese momento eran en general totalmente desconocidos y que hoy, gracias en parte al empuje de aquella exposición, se han convertido en figuras de primera línea cuyas obras han alcanzado precios desorbitados en el mercado internacional. Efectivamente, esta exposición ofreció al público la oportu-

¹ ANDREWS, Julia F. y SHEN, Kuyi (eds.): *Un siglo en crisis. Modernidad y tradición en el arte de la China del siglo XX*, Bilbao, Guggenheim Museoa, 1998.

tunidad de comprobar que en China existían artistas trabajando en obras perfectamente identificadas con las corrientes occidentales, tanto por las técnicas empleadas (óleo, instalaciones, video, fotografía, performance...etc) como, aparentemente, por los discursos que representaban y por el deseo, en muchos casos, de hacer alarde de la asimilación de las vanguardias y del abandono de la tradición en pos de una arte globalizado; tal sería el caso, por ejemplo, de la obra de Huang Yongping (n.1954), uno de los más importantes agitadores culturales en los años del postmaoísmo en China que con su obra de 1987 titulada “*Una historia del arte chino y Una breve historia de la Pintura Moderna medidas en la lavadora durante dos minutos*”, propone toda una renovación o “lavado” del arte, pero también hace una dura crítica a la asimilación ciega del arte contemporáneo occidental.

La manera en que de un día para otro se ha hecho visible el arte chino de vanguardia o, tal y como los asiáticos se refieren a él: el arte experimental, tiene mucho en común con lo que le ha ocurrido al arte de otras zonas del mundo tradicionalmente excluidas del discurso dominante. Por eso, me gustaría hacer unas reflexiones sobre las dificultades que han encontrado y encuentran las obras de arte y los artistas procedentes de zonas antes consideradas marginales, al incorporarse a eso que los anglosajones llaman el *mainstream* como consecuencia, desde la segunda mitad del siglo xx, de los procesos de descolonización y como resultado también del masivo flujo de las corrientes migratorias y de la violenta penetración del consumismo global en prácticamente todos los rincones del planeta. Unas reflexiones, también, sobre la mirada de Occidente hacia ese otro arte y sobre los intentos de integrarlo en sus museos y discursos.

Obviamente, la presencia del arte de lugares “remotos” en Occidente no es algo nuevo, sino que se remonta a la Antigüedad y su comercio ha jugado un importante papel en el desarrollo de la historia de Europa ya desde la apertura de la Ruta de la Seda. Lo que sí ha cambiado notablemente respecto a este “arte de los otros” en la

época actual es nuestra forma de mirarlo, que ha tomado o ha intentado tomar, a partir de Claude Lévi-Strauss, un enfoque menos etnocentrista que ha llevado a dejar de ver estas obras exclusivamente como un conjunto de productos exóticos o de lujo, valorados por su extravagancia y rareza, para entrar a formar parte de las Bellas Artes.

La manera en que el arte contemporáneo de los otros se formula y la manera en que es observado e introducido en los museos y discursos en Occidente es diversa y su proceso muy complejo. Muy a grandes rasgos, esa otra modernidad, ese arte que, desde los años noventa del siglo xx, pretende incluir a los otros en el discurso occidental, ha seguido, desde mi punto de vista, cuatro estrategias fundamentales que he enunciado de la siguiente manera: 1). Hacer moderno lo tradicional; 2) Hacer occidentales a los artistas provenientes de otros lugares; 3) La modernidad identificadora y 4) El repliegue sobre el individuo.

1. Hacer moderno lo tradicional.

Una primera forma de reivindicar la existencia de un arte de los otros equiparable al occidental fue la de ascender el arte tradicional de aquellos a la misma categoría que el de éstos. Esta es la estrategia más antigua. Desde finales del siglo xix se habían empezado a publicar en Europa textos que elevaban las producciones plásticas de los otros al rango del arte occidental; en París, la revista *Le Japon Artistique*, editada por Samuel Bing entre 1888 y 1890 con la intención de vender las obras que tenía en su tienda, hizo también de vehículo difusor del conocimiento y despertó en algunos de los artistas más significativos del momento una auténtica admiración por el arte japonés e hizo de cuña para la asimilación del arte chino menos conocido y que no tenía que ver con la chinería y lo chinesco. Otro ejemplo fundamental, referido en este caso al arte africano, lo constituye la aportación de Carl Einstein (1885-1940), que fue de-

cisiva por su innovador análisis formal de la escultura negra, que en su libro sobre escultura africana quiso equiparar al arte occidental².

En los últimos años, sin embargo, estos intentos de aproximación al arte de los otros -y a las modas que trajeron consigo, es decir, el japonismo y el primitivismo- están sometidos al continuo escrutinio de sociólogos, antropólogos y filósofos, ya no solo eurooccidentales sino provenientes de otros lugares del mundo, que lo analizan, en parte desde las propuestas de Michel Foucault y luego de las de Pierre-Félix Bourdieu³, como un instrumento político y tachando a los distintos primitivismos como recursos de los grupos hegemónicos para legitimar su posición de privilegio; incluso hay autores que han hablado de que el desarrollo de la modernidad no habría sido posible de no ser por el “saqueo” llevado a cabo a cuenta de las culturas foráneas.

La idea de que el arte contemporáneo occidental tiene una deuda impagada con las manifestaciones plásticas de otras culturas tradicionalmente excluidas del canon occidental ha hecho que algunos pensadores hablen incluso de que se ha producido una suerte de asalto a las mismas, con el consiguiente pillaje, para conformar nuestra vanguardia; esta afirmación se puso de manifiesto en la polémica exposición y el catálogo realizados en 1984 por William Rubin para el MOMA de Nueva York: *Primitivism and 20th Century Art*, una obra muy criticada por su excesivo formalismo y llena de argumentos discutibles, pero que dio nacimiento a un debate fundamental en el campo de las artes plásticas del siglo xx.

Pasados más de 25 años desde la exposición de Rubin, nadie cuestiona a estas alturas que la configuración del imaginario contemporáneo debe mucho al descubrimiento de lo que hemos dado en llamar arte otro o arte de los otros; algo que Césaire había plan-

² EINSTEIN, Carl.: *Negerplastik* (1915), trad. *La escultura negra y otros escritos* (ed. De Liliane Meffre), Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

³ BOURDIEU, Pierre.: *La distinction*. Paris, 1979, Éditions de Minuit, p. 60. El autor tiene varios estudios sobre la descolonización de Argelia; el último.: *Argelia. Imágenes del desarraigo* (2003). México, 2008, Camera Austria.

teado años antes al hablar de la modernidad como un fenómeno sustentado en el colonialismo y el racismo⁴. Esta visión impregnó la producción artística de muchos pueblos liberados del yugo colonizador que, en lugar de “modernizarse” tomando ejemplo de Occidente, optaron por volver la mirada hacia sus manifestaciones ancestrales y por reivindicar para ellas el estatus de Bellas Artes y la categoría de modernas. En este sentido se puede citar, por ejemplo, el caso de India, donde un grupo de artistas, agrupados con el nombre de Escuela de Bengala, se atribuyó, en pleno movimiento de reivindicación independentista, la misión de recuperar la tradición artística autóctona largo tiempo olvidada. En torno a la figura emblemática de Rabindranath Tagore, que había obtenido el Premio Nobel en 1913, e imbuidos por el espíritu del movimiento *Swadeśi*, que promovía el boicot a los productos extranjeros, estos artistas se interesaron vivamente por el arte popular y tribal llegando a hacer convivir a artesanos y artistas en el germen de lo que luego serían algunos de los proyectos museísticos más interesantes de nuestro tiempo, entre los que destaca el *Bharat Bhavan* de Bhopal, con la importante labor realizada por el poeta y artista J. Swaminathan, y el *National Crafts Museum* de Delhi. Con el redescubrimiento de la artesanía los intelectuales hindúes reinventaron, con un sentido totalmente nuevo, la utopía anti-industrial que Europa había vivido tras la exposición de 1851 del Palacio de Cristal. Años más tarde, coincidiendo con la celebración del cincuentenario del descubrimiento de América, Jan Hoet, comisario de la IX Documenta de Kassel, diría hablando de África: “todo allí es arte”.

En China, a pesar de no ser un territorio colonizado, tuvo lugar un fenómeno similar al ocurrido en India, ya desde las sucesivas humillaciones infringidas por las potencias extranjeras sobre su territorio a finales del XIX pero sobre todo a raíz de la proclamación de la Re-

⁴ CÉSAIRE, Aimé.: *Discours sur le colonialisme*, 1950, trad. cómo *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid, Akal, 2006.

pública, en 1911, cuando algunos de los artistas más representativos fueron, sorprendentemente, artistas de corte muy clásico cuya obra supuso un posicionamiento político en contra del imperialismo eurocéntrico, así como una voluntad y una actitud existencial de los artistas frente a las imposiciones de la vida moderna. Es en este contexto en el que se crea la Escuela de Guangdong, también conocida como Escuela de Lingnan, compuesta por creadores que defienden la, a partir de entonces, denominada “Pintura Nacional” (*guohua*), que utiliza tinta y pigmentos sobre papel a la manera tradicional y entre cuyos más destacados representantes figura Qi Baishi (1863-1957).

Un ejemplo muy significativo de la estrategia seguida por occidente para “modernizar” el arte tradicional de otras culturas fue la famosa exposición parisina, celebrada en el centro Pompidou de París en 1989 bajo el título *Magiciens de la terre*, en la que el comisario Jean Hubert Martin expuso la obra de 50 reconocidos artistas occidentales junto a la de 50 artistas de zonas ajenas a los circuitos habituales o provenientes de contextos marginales (unos monjes budistas de Nepal, unos aborígenes australianos, un albañil de ataúdes africano, un fabricante de máscaras Yoruba procedente de Benin o varios aldeanos de India que hacían pinturas murales rituales,



Qi Baishi, Lotus Pond, 1924

entre otros muchos). De México, por ejemplo, se invitó a la familia Linares, famosa por sus *Alebrijes* o figuras fantásticas que acompañan en Semana Santa la celebración de la procesión de Judas, pero que enraízan también con toda la práctica artesanal de las figuras de madera o de papel maché de las celebraciones del Día de Muertos, es decir, un tipo de productos que en Europa se habían considerado artesanías y que en la exposición dialogaban con obras de artistas contemporáneos consagrados.

La exposición *Magiciens de la terre* puso de manifiesto el debate entre los límites de la Historia del Arte y la Etnografía. Pretendió también borrar la frontera entre el arte y la artesanía acabando con una de las “debilidades” características de esta última: el anonimato. Los artesanos invitados, que en muchos casos salían por primera vez de sus aldeas y cuya obra tenía una finalidad comunitaria o ritual, nunca comercial, fueron reconocidos como artistas y sus nombres impresos en las cartelas y en el catálogo de la exposición a la par que los de personajes tan afamados ya en aquel momento como Christian Boltanski, Louise Bourgeois, On Kawara, Nancy Spero o Nam June Paik. La idea era huir de la visión de las grandes muestras coloniales procedente de las Exposiciones Universales y establecer un diálogo entre el arte de las distintas culturas para, en palabras del comisario, “salir del ghetto del arte occidental contemporáneo en el que estamos obstinadamente estancados desde hace décadas”. Pero el resultado final obtuvo críticas feroces de muchos autores que vieron en ella una imagen, una vez más, etnocéntrica y hegemónica que consideraba todavía a los otros como primitivos. El propio Martin tuvo que reconocer que se trataba de una exposición hecha desde la óptica occidental, de la cultura europea, para la que no había pedido a los distintos países participantes su opinión, sino que había seleccionado las obras siguiendo como criterio exclusivo su propia intuición artística⁵. Con

⁵MARTIN, Jean-Hubert y BUCHLOH, Benjamin, H.D. “Entretien”, en *Magiciens de la terre*, n°28 de *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, Paris, été, 1989, Centre Georges Pompidou, pp. 5-14.

ello, el comisario hizo algo que no gustó nada a los pensadores vinculados al ámbito de la antropología y de la sociología: estetizar objetos sacándolos de su contexto no occidental y, según éstos, “reducirlos” a un análisis formal o a una sensación retiniana, sin importarles su función mágica, ritual o social.

En el caso de China, esta estrategia particular para modernizar el arte resulta prácticamente irrelevante por varias razones. La primera es que China no pertenecía a ese cajón de sastre que en las Exposiciones Universales se denominaba “las colonias”; en segundo lugar, porque la producción artesanal de China no tiene nada que ver con el primitivismo de otros países excluidos del discurso artístico dominante; su complejidad técnica y su madurez estilística difícilmente la podrían situar en el terreno de la etnología, lo que hace, además, que la diferenciación occidental entre Bellas Artes y artesanía o entre artes mayores y menores sea ajena al mundo chino; y, finalmente, porque su producción artística o artesanal estaba ya presente desde hacía tiempo en las colecciones occidentales en forma de objetos de lujo, fundamentalmente vajillas y todo tipo de objetos cerámicos, de laca o de jade.

2. Hacer occidentales a los artistas provenientes de otros lugares.

Una segunda forma de incluir el arte de los otros en el nuestro fue la de convertir a los artistas no occidentales en occidentales para, así, hacerles modernos. Una de las críticas más inmediatas a la exposición *Magiciens de la terre* había sido la de que la mayoría de los artistas procedentes de los otros países eran artesanos, dedicados a una producción de tipo tradicional, mientras que no había allí expuestos ejemplos de artesanía europea. Por otro lado, la exposición obviaba el hecho de que en los países no occidentales existía también un arte experimental, que había adoptado los medios técnicos y expresivos

del arte europeo, y que había sido dejado al margen. Para muchos críticos, el trabajo que hacen este tipo de artistas es el realmente contemporáneo. Así lo planteó Dan Cameron en la exposición que comisarió en 1994 en el MNCARS de Madrid con el título *Cocido y crudo*



Xu Bing, *El libro del cielo*, 1988.

que pretendía ironizar sobre la dialéctica de lo propio y lo ajeno planteando una alternativa a esta dicotomía utilizada por Claude Lévi-Strauss en la que el antropólogo asociaba el concepto de crudo a lo primitivo y el de cocido a lo civilizado. La exposición de Madrid reunió a artistas de 20 países con la intención de evidenciar la posibilidad de encontrar un lenguaje común para el que no existen fronteras políticas, geográficas o lingüísticas.

En aquella muestra había instalaciones de artistas de países muy distintos, pero que daban la impresión de

hablar un lenguaje común. Entre ellas se encontraba la obra del artista chino Xu Bing (n.1955) *El libro del cielo* que, aunque de similitudes formales con las otras obras expuestas, es, como veremos más adelante, una obra de una gran complejidad que exige un conocimiento de la tradición cultural que subyace a ella.

Esta segunda forma de “modernizar” a los otros debe ser entendida en el contexto del fenómeno llamado globalización o, como algunas personas, entre los que me encuentro, prefieren llamarlo:

mundialización⁶; se trata de una estrategia defendida por quienes sostienen que a estas alturas ya no tiene sentido hablar de arte europeo, arte árabe o arte chino, y por quienes afirman que el arte ha conseguido finalmente dejar de tener que adscribirse necesariamente a unas fronteras físicas o culturales.

El problema de entender el arte actual de los otros desde una perspectiva exclusivamente occidental y contemporánea, ignorando su tradición artística propia, es que se cae en la falsedad de que sus obras no tienen una carga cultural específica y ajena a ésta; en el caso del arte chino es negar, por ejemplo, ese aspecto misterioso y oscuro que durante décadas lo había convertido en exótico y extravagante.

La afirmación de que el lenguaje del arte es uno y global, bajo la apariencia de un nuevo universalismo humanista, encierra no pocos peligros. En primer lugar, el de la estandarización y el de la anulación de las particularidades; algo que no es nuevo en la historia del arte y que con la excusa de disfrazarse de “multiculturalismo” puede encerrar también la amenaza de iniciar una nueva forma de imperialismo cultural, parecido al que tuvo lugar en el momento de la creación de los grandes imperios coloniales, con la consiguiente aniquilación de la artesanía, el desarraigo y los intentos por parte de la metrópolis de imponer una lengua, una cultura y unas costumbres ajenas a las de los territorios colonizados. Hay que señalar, sin embargo, que el motor de esta homogeneización actual no es ya exclusivamente la creencia en la necesidad de extender los valores occidentales sino, fundamentalmente, la de adaptarse a las implacables directrices del mercado del arte y al evidente deseo por parte de algunos de sus creadores de agradar al

⁶ *Globalización* es un anglicismo que se refiere a un fenómeno económico que consiste en la tendencia de los mercados a extenderse para alcanzar una dimensión mundial. Aunque la acepción económica se ha ampliado a lo cultural, en español *global* no equivale, como sí ocurre en inglés, a *mundial*; por lo que algunos autores consideran más correcto el término *mundialización*, que es un galicismo procedente del francés *mondialisation*.

negocio internacional, lo que ha dado lugar a un fulgurante, y quizá efímero (lo comprobaremos en los próximos años) éxito de algunos artistas procedentes de África, del Mundo Árabe o de Asia. En este sentido, es muy significativo en los últimos años el *boom* del arte de India y de China, dos grandes nuevas potencias económicas cuyas expresiones contemporáneas eran supuestamente “inexistentes” hasta finales de los 90 y que hoy, paradójicamente, han ocupado algunos de los altares del mercado artístico. Así, podemos encontrar artistas chinos cuya obra en nada hace pensar en una filiación geográfica, política o cultural concreta; un caso significativo es, por ejemplo el de algunos trabajos del hoy reconocidísimo Cai Guo-Qiang (n.1957), como sus enormes instalaciones hechas con coches o con animales disecados.



Cai Guo-Qiang,
Inappropriate Stage, 2004.

3. La modernidad identificadora.

Una tercera forma de arte contemporáneo de los otros es aquella que asume las formas del arte tradicional adaptándolas al momento presente y a la realidad de cada una de las situaciones en que se realiza. Una producción artística, por tanto, que busca traer al momento presente las tradiciones ancestrales y los rasgos distintivos e identitarios de cada una de las múltiples culturas para hacer lo que Rashida Triki llama, aludiendo a una parte del arte árabe contemporáneo, una “modernidad identificadora.”⁷ Con este término nos referimos, así, a aquel arte que hoy asume las formas convencionales y los rasgos específicos de su tradición, que en el caso árabe son la pureza de formas, la geometría, la importancia de lo decorativo, la presencia de la caligrafía o la autonomía del color, por ejemplo, o que en el caso chino serían el empleo de tinta sobre papel, la gestualidad o la imbricación con la poesía, entre otros. Ser contemporáneo para uno de estos artistas es, por tanto, inscribirse estéticamente en las formas inéditas de su actualidad, que no es necesariamente la de los países occidentales, y establecer un diálogo entre sus orígenes y el arte contemporáneo occidental que reconoce, como diría Todorov, que las voces implicadas en el intercambio son diferentes sin que una de ellas constituya la norma, mientras que la otra sea “desviación, o retraso, o mala fe”⁸.

En los años 90 del siglo xx triunfó el debate posmoderno sobre la necesidad de universalizar principios que no fueran los derivados del pensamiento colonial occidental; en Estados Unidos y Europa se hablaba continuamente de internacionalismo y muchos artistas reflexionaban sobre la identidad y la diferencia, proponiendo nuevas cartografías del planeta. Muchos de los críticos volvieron su mirada entonces hacia esta tercera vía que intenta vertebrar la cultura

⁷ TRIKI, Rashida.: “Modernité et contemporanéité des arts plastiques arabes”, en *Actas del 1er Foro sobre Inmigración y Cultura Árabe*. Madrid, 2009, Universidad Rey Juan Carlos .

⁸ TODOROV, Tzvetan.: *El miedo a los bárbaros*. Madrid, 2008, Galaxia Gutemberg, p.281.

de la diferencia no occidental y que hoy tiene sus más importantes exponentes en las bienales periféricas: Sydney, La Habana, Estambul, Johannesburgo, Kwangju, Dakar, Taipei o Santa Fe, donde se ofrece una alternativa a las grandes ferias de arte clásicas: Kassel y Venecia. Dos de los pensadores más emblemáticos en esta línea de trabajo son Homi K. Bhaba, que plantea la necesidad de diluir las fronteras en experiencias intersubjetivas y colectivas y Nestor García Canclini que habla de los géneros híbridos y de la intersección entre lo culto y lo popular, lo visual y lo literario.

Muchas voces de países no occidentales, como la de la escritora india Yasodara Dalmia han criticado fuertemente los discursos occidentales sobre la globalización y la consecuente homogeneización del arte tachándolo de discurso colonizador; el multiculturalismo que se anuncia es tan blanco y eurooccidental como el discurso anterior –dice esta autora– y es necesario comprender que el arte contemporáneo de cualquiera de estas regiones del mundo no es el resultado de la negación de su identidad, sino todo lo contrario⁹. Hablando del arte actual de India, otra importante autora, Geeta Kapoor, incluso añade que éste no debe entenderse como una forma de arte global y uniformado sino, muy por el contrario, como un campo de batalla para la diferencia cultural¹⁰.

En esta estrategia de modernización podría incluirse, por ejemplo, a la artista franco argelina Zineb Sedira (n.1963) que, establecida en Londres, analiza la manera en que su identidad se ha formado en un doble exilio, en una superposición de tres lenguas distintas, así como en la amalgama de varias religiones y culturas. Por ejemplo, en su instalación *Quatre générations de femmes* (“Cuatro generaciones de mujeres”), presentada en la bienal de Venecia de 2001, construyó un espacio de azulejos típicamente

⁹ DALMIA, Yashodara.: “The paradigms for post-modern art in India”, en AAVV.: *Contemporary Indian Art. Other Realities* Mumbai, 2002, Marg, pp.75-85.

¹⁰ KAPOOR, Geeta.: “Dismantling the Norm”, en AAVV.: *Traditions/Tensions*. New York, 1996, Asia Society.

árabes, que realizan diseños decorativos que evocan una forma artística tradicionalmente masculina, pero que ella ocupa, de manera casi imperceptible desde la distancia, con los rostros de las mujeres de su familia pertenecientes a cuatro generaciones y superponiendo, así también, la tradición anicónica del arte islámico a la multiplicación seriada de los rostros que crean una pauta decorativa en arabesco.

Hay muchos artistas árabes, africanos, hindúes y chinos contemporáneos que traen al presente el arte tradicional haciendo obras en las que esos lenguajes del pasado se actualizan a la luz de los materiales y técnicas expresivas de la contemporaneidad. Este fenómeno fue muy importante, por ejemplo, en India, donde desde los años de lucha por la independencia, se produjo, como ya hemos visto, un claro repliegue sobre la tradición por parte de muchos artistas que, imbuidos por la política de boicot a los productos extranjeros, se interesaron vivamente por el arte popular; tal es el caso, por ejemplo, de los miembros de la Escuela de Bengala, o de Jamini Roy (1887-1972), cuya obra apela al folklorismo hindú, con figuras muy simplificadas (colores planos y técnicas y materiales), propias de los artesanos de Bengala.

Entre los muchos ejemplos posibles de artistas chinos que adoptan esta estrategia, podemos señalar el de Huang Yan (n.1966), que utiliza la pintura de paisaje, siguiendo la más pura técnica milenaria del arte del pincel chino, pero empleando como soporte el cuerpo.

Como ya he señalado, en China, a lo largo del siglo xx, la utilización por parte de algunos artistas de la tradición ha sido frecuentemente no una forma acomodaticia ni una mirada nostálgica al pasado, sino muy por el contrario, una manera de rebelarse en primer lugar contra las imposiciones extranjeras, que muy especialmente con la ocupación japonesa, hundieron todo el optimismo reinante respecto a la bondad de lo foráneo y, en segundo lugar, también, como una forma de rebeldía contra el régimen comunista y contra la Revolución Cultural, que prohibió y persiguió



Huang Yan, *Chinese Landscapes*, 1999

las expresiones del pasado. Así, Huang Yan hace una auténtica performance, en la que el cuerpo humano se convierte en soporte, es decir, utiliza dos formas expresivas de la vanguardia occidental: el cuerpo y la acción, como medios para una pintura en que reinterpreta, sin embargo, la idea clásica de la pintura china, enunciada entre otros por el artista y teórico del siglo XI d.C. Guo Xi, autor del tratado *Elevados mensajes de los bosques y las fuentes* (*Linquan gaozhi* 林泉高致). Se trata de obras en las que se identifica al paisaje con el cuerpo humano y donde los manantiales son las arterias, los árboles y las hierbas el cabello o las mandíbulas o el pecho las montañas.

Otro artista chino que ha reinventado la pintura china de paisaje, género por excelencia del arte y la estética china, es Liu Wei (n.



Liu Wei, *Parece un paisaje*, 2004

1972) que, en su obra *Parece un paisaje*, de 2004, se sirve de la fotografía en blanco y negro (una técnica occidental que sustituye aquí a la tinta negra sobre papel propia del arte del pincel chino) para representar, a través de cuerpos humanos en distintas posturas, la atmósfera de un paisaje montañoso.

En esta obra puede apreciarse, sin duda, un homenaje al arte clásico, pero tampoco se nos puede escapar la ironía que entraña, teniendo en cuenta que las escarpadas laderas de las montañas, consideradas sagradas en la tradición china, son en realidad nalgas y muslos y que, en medio de esa velluda frondosidad, y atendiendo a la más pura tradición del arte del paisaje, en ellas se encierran las cavidades rocosas donde monjes y sabios buscan cobijo.

Y es que, otra manera muy significativa de incorporar el elemento tradicional a la modernidad occidental ha sido la de subvertir los mitos de la tradición para ironizar sobre ellos. Esto en India resulta muy evidente, por ejemplo, en la obra de Gogi Saroj Pal (n.1945) que en los años 80 realizó varias series tituladas *On Being A Woman* (“Sobre el hecho de ser mujer”), en las que trata el rol femenino y también la vulnerabilidad a la que la mujer está expuesta por el hecho de serlo y en las que sus personajes se convierten en seres

míticos pero cargados de sentido del humor, como su *Kamadhenu*, de 1989, en la que osa ironizar sobre el intocable ícono de la vaca sagrada de la India. Algo similar hace Atul Dodiya (n.1959), al colocar a la diosa Lakshmi como tapadera de una realidad siniestra y llena de violencia en su serie de *Pinturas sobre Persianas*, o al reinventar el omnipresente y también intocable icono hindú de Mahatma Gandhi, como a un artista en compañía de Joseph Beuys en *An Artist of Non Violence*.



Gu Hongzhong, *Las veladas de Han Xizai*, ca. 970, copia posterior a la dinastía Tang, rollo horizontal de pintura. (Reproducción en blanco y negro de la original en color)



Gu Hongzhong, *Las veladas de Han Xizai*, ca. 970 (fragmento)



Wang Qingsong, *Las veladas de Lao Li*, 2000



Wang Qingsong, *Las veladas de Lao Li*, 2000 (fragmento)

En China, Wang Qingsong (n.1966) recrea obras de la antigüedad clásica sirviéndose de la fotografía digital; por ejemplo, en su obra, *Las veladas de Lao Li*, del año 2000, utiliza el rollo de pintura de la dinastía Song conocido como *Las veladas de Han Xizai* en el que se representa a un funcionario sospechoso de conjurar contra el emperador. En su trabajo, el artista reconstruye la escena respetando escrupulosamente los principios de composición y de concepción del espacio de la pintura Antigua, pero colocando en él a personajes fotografiados con atuendos modernos y extravagantes; en la obra, el funcionario es sustituido por un famoso crítico y comisario de arte contemporáneo que fue destituido como editor de una revista de arte a principios de los años 80, a causa de su apoyo al arte experimental chino.

Otro artista que hace una cita constante del pasado para ironizar sobre el presente y para criticar tanto la violenta irrupción del capitalismo occidental en el arte chino, como la veneración ciega por la tradición es el iconoclasta Ai Weiwei (n.1957) que, entre 1995 y 2004, realizó una serie de performances tituladas *Dejando caer una urna de la dinastía Han*, en la que rompía en mil pedazos una vasija de la dinastía Han, o que en 1995 realizó su famosa *Vasija de la dinastía Han con el logotipo de Coca-Cola*.

Esta tendencia del arte no occidental a adoptar una contemporaneidad que retoma la propia identidad, encierra, sin embargo, también el peligro volver a caer en el exotismo y en la valoración del arte no eurooccidental por lo que tiene de extravagante, de exótico y de inusual, algo que es, por otra parte, una demanda acuciante



Ai Weiwei, *Vasija de la dinastía Han con el logotipo de Coca-Cola*, 1995

del mercado, como lo ha sido en muchas otras épocas de la historia desde la Antigüedad.

A este exotismo tradicional se suma además en la época actual lo que algunos autores han llamado el “neo-orientalismo”: ese afán por convertir el tradicional gusto por lo extravagante en una visión excesivamente simplificadora de algunos temas políticos, como son la censura o la violencia terrorista o machista. Un ejemplo muy evidente de ello es la identificación del arte árabe contemporáneo con una crítica al islamismo radical, como si los artistas procedentes de las regiones del mundo influenciadas por la cultura árabe no pudieran tratar de otros temas que no fueran el terrorismo o el velo de las mujeres; así mismo, los artistas chinos que han triunfado de manera más sonada en Occidente son los que han hecho con su trabajo una crítica al sistema comunista y a la falta de libertad de expresión, y algunos de los artistas indios más conocidos aquí son aquellos que tratan el tema de las castas o de la situación de la mujer en India. Esta tendencia del arte encierra el peligro de identificar a las culturas de los otros con los dramas políticos que atenazan a nuestra sociedad lo que, desde mi punto de vista, es otra forma de establecer una vez más la superioridad de Occidente respecto al resto. Además, asistimos al fenómeno frecuente y alarmante de que muchos de los artistas que han intentado convertirse en la voz de los que no la tenían y que han hecho un arte político con la intención de hacer crítica de la situación postcolonial, de los gobiernos corruptos, de la violencia o del machismo, han acabado por convertirse en la voz de quienes ejercen el poder de la forma más autoritaria.

Un caso muy significativo es el de China, donde muchos de los artistas más representativos de los últimos tiempos, que habían comenzado por hacer de su arte un ejercicio de lucha contra el régimen comunista, han acabado convirtiéndose en los mejores reclamos y escaparates de éste ante el mundo occidental; Ai Weiwei, por ejemplo, trabajó en la construcción del estadio Nacional de Beijing para los juegos Olímpicos.

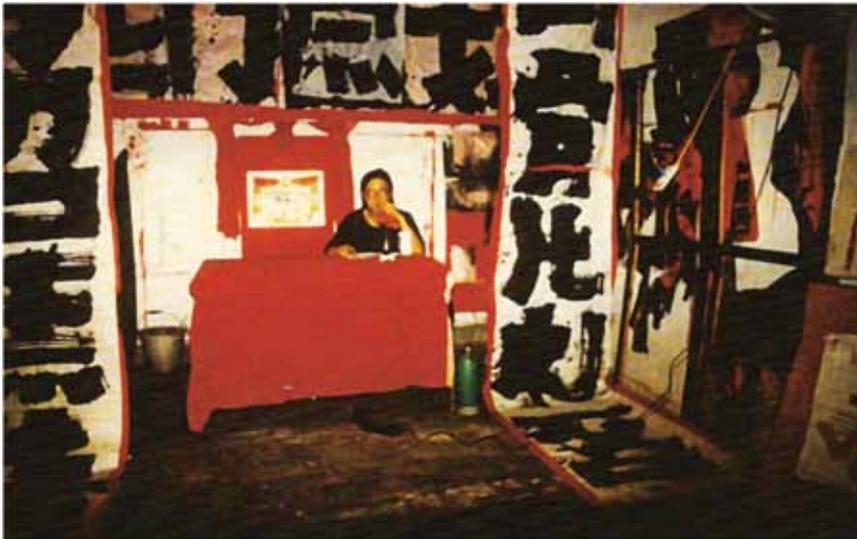
4. El repliegue sobre el individuo.

Considero que existe una cuarta estrategia mediante la que artistas de otras procedencias irrumpen en la modernidad occidental sin necesidad de caer en la politización de su arte y sin por ello tener necesariamente tampoco que dejar de ser de donde son. Se trata del recurso por parte de muchos artistas actuales de la vuelta al mundo de la infancia como forma de afrontar la ruptura de la utopía de un arte universal ajeno a las fronteras y a los particularismos, en un momento histórico en el que la crudeza y la virulencia del acontecer político necesariamente resitúa a los artistas reasignándoles roles, adscripciones e identidades que muchos creían haber podido felizmente dejar atrás. Me interesan especialmente aquellos artistas que intentan evitar el discurso político en su trabajo, pero que retoman de una manera o de otra su posicionamiento en el mundo y reinventan sus orígenes en los términos en que Rainer María Rilke decía que la única patria verdadera es la infancia; y creo que resulta especialmente interesante cómo lo hacen remontándose a un momento presimbólico y a un estadio de la vida previo al lenguaje.

Muchos creadores de distintos ámbitos han reivindicado en su madurez toda una serie experiencias de niñez; entre ellos, los cuentos que oían contar a sus madres o abuelas; sobre ellos habla por ejemplo Walter Benjamin analizándolos como nexo entre la tradición y la actualidad en su teoría sobre el poder de la narración y de la palabra sobre el cuerpo. Precisamente sobre la transmisión de la cultura materna, pero desde la perspectiva de la multiculturalidad, reflexionan muchos nuevos artistas procedentes de ámbitos ajenos a la vanguardia eurooccidental. Tal es el caso, por ejemplo, de la obra de la artista Zineb Sedira titulada *Mother Tongue* (“Lengua materna”), de 2002. En ella, la artista coloca tres monitores de video y fotografías de tres generaciones de mujeres: su madre, su hija y ella misma, que hablan entre sí comunicándose, sin embargo, en tres lenguas distintas: árabe, inglés y francés.

Es sorprendente también la cantidad de artistas chinos que, con su traslado a Occidente, utilizan la lengua y la escritura como temas centrales de su trabajo y cómo lo hacen precisamente para liberarlas de la enorme carga conceptual que tienen en su país de origen, para convertirlas en recursos puramente visuales; este hecho es comprensible si tenemos en cuenta dos circunstancias: por un lado, la dificultad de comunicación a la que los chinos se enfrentan cuando se trasladan a vivir a Occidente y, por otro lado, la importancia que la escritura tiene en China como transmisora de la cultura y portadora del peso de la tradición. Algunos artistas inventan lenguajes y nuevos códigos de comunicación. Tal es el caso de Wu Shanzhuan (n.1960), que en 1988, realizó una acción llamada *Conferencia crítica*, en la que aparecía sentado en una mesa y rodeado de grandes papeles pintados con falsos pictogramas que evocaban los *dazibaos* de la revolución Cultural.

Y es que, como no podía ser de otra manera, la euforia y la efervescencia artística que se había puesto de manifiesto en las calles de mu-



Wu Shanzhuan, Conferencia crítica, acción realizada en 1988.

chas ciudades chinas, y fundamentalmente en Beijing, iba de la mano de las reivindicaciones reformistas y de los anhelos democráticos que desembocaron, dos meses después de la exposición, en los trágicos acontecimientos de la plaza de Tian'anmen, donde una masa de estudiantes, intelectuales y artistas fue brutalmente reprimida. Otro artista chino exiliado en Estados Unidos: Xu Bing (n.1955), en su monumental obra de 1986 *The Book from the Sky* ("El libro del cielo"), plantea con sus lenguajes inventados una respuesta al problema de la incomunicación y también una alternativa al arte conceptual, proponiendo la irrealidad del mundo y la imposibilidad de conocerlo a través del lenguaje planteando, por tanto, una vuelta a esa fase preverbal que también es una mirada a la infancia en la que el universo se hace comprensible no a través de la cultura o del



Xu Bing, *A case Study of Transference*, 1993-1994

conocimiento, sino de la experiencia vital, de los garabatos sin sentido y de la espontaneidad lúdica. *The Book from the Sky* es una instalación hecha a base de inmensos rollos de papel colocados en el suelo y colgados del techo impresos con caracteres inventados, en la que realizó cerca de dos mil planchas de madera con más de cuatro mil pictogramas; Xu Bing, que se había formado como grabador, era hijo de una pareja de intelectuales represaliados y en su trabajo reflexiona sobre la alienación sufrida durante la Revolución Cultural pero también sobre los problemas de lenguaje, la incomunicación y los malentendidos que la lengua produce en un exiliado inmerso en otra

cultura. En consonancia con el pensamiento chino, el artista propone un universo que se hace comprensible no a través de la cultura o del conocimiento, sino de la experiencia vital. En este sentido, y como no puede ser de otra manera, la ironía se convierte en una de sus armas fundamentales en obras que precisamente tratan sobre la anticultura o el anticonocimiento, como *A Case Study of Transference (Un estudio de caso sobre transferencia)*, una instalación realizada entre 1993 y 1994 donde, en un recinto vallado, lleno de paja y de libros desparramados por el suelo, se encontraban dos cerdos, una hembra con el cuerpo tatuado con falsos pictogramas chinos y un macho con el cuerpo con un falso texto en inglés, que acaban por copular ante el público; o en *An Introduction to New English Calligraphy (Una introducción a la nueva caligrafía inglesa)*, una performance de 1994-96, en la que el artista construye un aula, dotada de pupitres, libros, instrumentos de caligrafía y un programa audiovisual con una profesora, para enseñar a los alumnos (los espectadores) una nueva escritura resultado de la fusión de la escritura china e inglesa, donde las letras del alfabeto inglés se alteran para adoptar la forma cuadrada de los pictogramas chinos.

Otros artistas procedentes de los nuevos ámbitos artísticos han planteado con su trabajo la formulación de nuevas utopías, la creación de universos nuevos, donde la distancia entre los dos mundos queda definitivamente solventada. El caso de Taiwán es extraordinario, pues sus artistas viven la realidad de su lugar de origen como una auténtica atopía donde la deslocalización, el desarraigo y la identidad cobran un nuevo sentido, en una realidad geográfica que permanece en un limbo diplomático al no tener reconocimiento internacional como nación. Ante esta ausencia de pasado o de presente, el artista Tu Wei-Cheng (n.1969) ha inventado un pasado propio con su proyecto *La civilización de Bu Num*, que consta de toda una serie de obras que incluyen los restos arqueológicos de esta cultura inventada, que tiene sus mitos y dioses propios, su lengua y sus propios artefactos.



Wei Zheng, *La Civilización de Bu Num*

Desde mi punto de vista, entre los debates más interesantes del arte actual está el de los creadores que, tomando la tercera opción, consideran que la verdadera mundialización está en el mestizaje y no en la supresión de las diferencias, pero que son capaces de huir de los lugares comunes de lo local, especialmente cuando lo que se hace es reproducir tópicos muy extendidos sobre los otros (la crueldad y la violencia, la falta de democracia o la discriminación sexual, fundamentalmente) enfrentándose, además, a las presiones homogeneizantes del mercado que son uno de los escollos más difíciles de superar. El reto de estos artistas es seguir siendo de donde son sin tener por eso necesariamente que responder a las imágenes estereotipadas que se esperan de ellos y sin tener que hacer ningún tipo de discurso patriótico o político que, como acabo de señalar, a veces acaba por convertirse en la misma cosa. Paul Klee decía que la modernidad

es un alejamiento de la individualidad, y esta cuarta vía de creación a la que me refiero sería justamente lo contrario, un repliegue sobre la identidad como experiencia individual. Una identidad que no es una forma de filiación geográfica, étnica, lingüística o cultural, pues ésta ha dejado de tener validez en un mundo donde los orígenes ya no arraigan necesariamente en un territorio físico concreto y donde las fronteras se diluyen, a pesar de la imparable construcción de muros físicos e ideológicos que pretenden evitarlo. Muchos artistas insertos en este nuevo panorama recurrirán a la búsqueda de la única patria verdaderamente posible entonces: la infancia; un lugar



Hu Xiaoyuan, 'Un recuerdo al que no puedo renunciar', 1-1-2005/17-3-2006, 17 cm x 31 cm de diámetro, cabello de la artista, seda blanca, viejo marco de bordado

donde la identidad se asienta firmemente y cuya cartografía puede ser continuamente evocada, reinventada e imaginada, al margen de las realidades socio-políticas.

La artista china Hu Xiaoyuan (n. 1977), utilizando su propia cabellera tejió entre 2005 y 2006 un conjunto de veinte bordados que tituló *Un recuerdo al que no puedo renunciar*, de

manera que aún la tradición china de la pintura del género de flores y pájaros, propio de la corte imperial, con la labor doméstica y artesanal del bordado femenino.

Se trata de una obra que adquiere un sentido paradójico también al evocar, a un mismo tiempo, la costumbre ancestral de la mujeres chinas de regalar un mechón de su cabello a sus maridos como prueba de fidelidad, y el arte del feminismo esencialista norteamericano.

Así, la reivindicación feminista y de modernidad se sintetiza en un material, el cabello humano que es también objeto de veneración y símbolo de los antepasados.

También trenzada con cabello humano está una monumental instalación del artista chino Gu Wenda (n.1955), inventor, del colosal proyecto *United Nations: Babel of the Milleniumn* (“Naciones Unidas: Babel del Milenio”), un proyecto internacional que comprende distintas instalaciones en las que el artista crea una serie de espacios construidos íntegramente con unas finas

cortinas decoradas con los hipotéticos pictogramas y signos de un “antilinguaje” compuesto por escrituras de distintos idiomas, pero sin significado; dichas cortinas están además hechas con pelo trenzado procedente de personas de todos los continentes, de manera que sirve para crear un “anti-muro”, una pared liviana y translúcida que no impide el paso y que evoca ese mundo sin fronteras construido por todos, que también es, al mismo tiempo, una apelación al mundo de la infancia y a la tradición familiar, pues el pelo en China es, como acabamos de ver, un bien muypreciado, cuyo cuidado constituye una de las tareas domésticas diarias de las mujeres, además de un símbolo de los antepasados cuidado y conservado de generación en generación.



Gu Wenda, *United Nations: Babel of the Milleniumn*, 1999

una apelación al mundo de la infancia y a la tradición familiar, pues el pelo en China es, como acabamos de ver, un bien muypreciado, cuyo cuidado constituye una de las tareas domésticas diarias de las mujeres, además de un símbolo de los antepasados cuidado y conservado de generación en generación.

Una de las cosas más llamativas de algunos de estos artistas es la exhaustiva minuciosidad del trabajo, el trenzado artesanal del cabe-



Gu Wenda, United Nations: Babel of the Millennium, 1999



en el arte clásico chino y vinculado, además, a la familia imperial. Según el propio artista, esta obra es en realidad un comentario sobre la naturaleza humana con sus contradicciones, donde se dan la mano la crítica política (Mao era representado durante la Revolución Cultural como el sol, y la gente como girasoles) y al mismo tiempo una reivindicación de la individualidad y el calor que representa el acto familiar, placentero y humilde de comer pipas frente a la frialdad e impersonalidad de la masa compacta y aparentemente homogénea que conforma la conjunto de los seres humanos.

Creo que esta obra puede entenderse también como una alegoría del arte chino actual y debe hacer reflexionar sobre algunas cuestiones que considero importantes y que señalo a modo de conclusión:

1. Que el arte chino actual **no es exclusivamente el resultado de la violenta penetración del consumismo global** a raíz de las transformaciones políticas y económicas que el gigante asiático ha sufrido en estas décadas. Y que es necesario, por tanto, diferenciar el *boom* del arte chino, el evidente deseo por parte de algunos de sus creadores de agradar al mercado internacional, y el fulgurante, y quizás (lo veremos en los próximos años) efímero, éxito que ello ha conllevado, de las transformaciones profundas que se han producido en su manera de entender y hacer el arte.
2. Que no se puede reducir el panorama del arte chino contemporáneo a un reflejo de la realidad socioeconómica que este país vive con la llegada del capitalismo; hacerlo resultaría excesivamente simplificador. **El escenario chino no es unitario, sino convulso y cambiante** y su arte, más que un espejo, es un caleidoscopio que nos muestra una realidad múltiple donde tienen cabida miradas y sensibilidades muy diversas. Es decir, que debemos recordar que el arte lo generan los individuos y



Ai Weiwei, *Sunflower Seeds* ("Pepitas"), 2010





Ai Weiwei, *Sunflower Seeds* ("Pepitas"), 2010



que no se puede entender exclusivamente como ilustración de un problema político.

- 3. Que, a pesar de lo que acabo de señalar, la política y la concepción del arte como un medio para cambiar la sociedad ha sido uno de los motores fundamentales para muchos de los artistas** más interesantes de los últimos tiempos; y es difícil no descifrar el arte de China contemporánea en clave política. Este hecho, por otra parte, debe hacernos pensar en la paradoja que esto conlleva, pues, aunque muchos de los artistas chinos más representativos de los últimos tiempos habían comenzado por hacer de su arte un ejercicio de lucha contra el régimen comunista, han acabado convirtiéndose en los mejores reclamos y escaparates de éste ante el mundo occidental.
- 4. Que no se debe caer en el error, muy extendido, de entender el arte chino actual desde una perspectiva exclusivamente occidental.** De hecho, es frecuente en los últimos tiempos escuchar la afirmación de que ya no existe un arte chino, un arte hindú o un arte mexicano, y de que ya sólo podemos hablar de una arte global. Parece como si hubiésemos pasado de ignorar casi sistemáticamente una tradición artística milenaria que, qué duda cabe, era de un gran hermetismo y había producido objetos de una belleza “extraña” para Occidente, a alabar sus producciones actuales precisamente por creer que hablan el mismo lenguaje del arte occidental, finalmente homogeneizado, cuando resulta evidente que para poder acercarse a la obra de estos nuevos artistas es imprescindible profundizar en su tradición cultural y volver a las raíces de su civilización.