

TERRITORIOS

La punta de una rama de ciruelo



• • •

JUAN ANTONIO MOLINA

Cuentan que una vez el poeta y pintor Su Tungp'ó dejó el siguiente poema en la pared de su anfitrión:

Salen retoños de mis secos intestinos / mojados de vino / y de mis pulmones e hígado crecen bambúes y rocas. / Tan llenos de vida crecen que no puedo contenerlos / y por eso los escribo en tu pared blanca como la nieve.

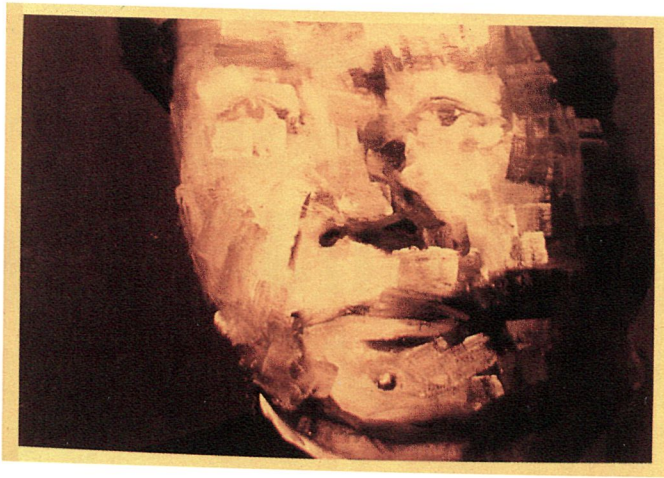
Corría el siglo XI y se encontraba en su apogeo la llamada pintura de los literatos, dentro de la escuela meridional de pintura china. Su Tungp'ó –intelectual y aristocrático como la mayoría de los miembros de esa escuela– solía crear bajo los efectos del vino y la danza erótica de su amiga, de donde extraía en parte el ritmo peculiar de sus trazos. El resultado podía ser una pintura cargada de poesía, con fuerte influencia de la caligrafía, o un poema “gráfico”, que describiera un paisaje mental, nacido de la experiencia sensitiva individual y libre de las ataduras de la verosimilitud.

El que algunos de los maestros de esa escuela recurrieran a la ebriedad como estado óptimo para la creación, formaba parte de toda una concepción del hecho artístico como captación de la espiritualidad de las cosas. Una espiritualidad que no estaba en las cosas mismas, sino en su imagen tal como la construye la mente humana. Uno de los principios básicos de esa pintura sería que el concepto precede al pincel. Por eso Lin Yutang decía que hacer un

dibujo en China no era más que escribir un concepto, con lo cual hacía alusión a dos puntos clave de esa tradición pictórica: la relación constante entre poesía y plasticidad, escritura y pintura, y la libertad de la imagen respecto a la realidad exterior [1].

La palabra usada por Ling Yutang para resumir todas las características de esa escuela es *lirismo*. Una cualidad que –según el filósofo oriental– fue lograda como resultado de dos revoluciones que ocurrieron en el arte chino en el siglo VIII: la revolución contra la sujeción de las líneas del artista a los objetos que pinta (gracias a la influencia de la caligrafía), y la revuelta contra una reproducción fotográfica de la realidad material, gracias a la influencia de la poesía. Lo interesante es que ambas revoluciones ocurrieron doce siglos antes de que ocurrieran en Europa, y lo irónico está en que después de transcurrido todo ese tiempo, los artistas chinos volvieron a encontrarse ante la responsabilidad de resolver ambos dilemas.

De aquí se derivan dos de las principales paradojas dentro de la evolución del arte chino hasta nuestros días. El arte del período feudal haría ruborizarse a cualquiera de los líderes de las vanguardias artísticas europeas. Sin embargo, fue hacia esas vanguardias que los artistas chinos dirigieron sus miradas para buscar patrones formales y conceptuales que les permitieran, primero, rechazar su



Yan Pei Ming, *Mao*, 1992. Óleo / lienzo.

propia tradición estética, y después oponerse al realismo socialista. Por otra parte, el grueso de las obras pictóricas producidas en China en el tránsito de la década pasada a la presente, con intenciones de renovación y crítica del realismo socialista son, sin embargo, obras en las que persiste el realismo como un código manipulado con intenciones paródicas, dentro de una corriente de pintura mucho más imaginativa, subjetiva e individualista.

La imposición del realismo revolucionario (nombre que tuvo el realismo socialista durante el período de Mao Zedong) estuvo acompañada de un rechazo a la pintura tradicional china, que fue entonces calificada de elitista y retrógrada. Sin embargo, éste no era un fenómeno nuevo en la historia del arte chino. Ya desde antes de 1911 la decadencia del imperio había venido acompañada de una pérdida de fe en los patrones de la cultura nacional, y un creciente interés en los paradigmas de la cultura occidental, que habían penetrado en China con más fuerza desde el siglo XIX, a veces mediante la violencia y las humillaciones. En el arte, los paisajes con tintas y acuarelas de corte tradicional fueron sustituidos en el gusto de las nuevas generaciones por el impresionismo o el expresionismo, entre otras tendencias artísticas.

Bajo el gobierno de Mao todas esas experiencias fueron también calificadas de decadentes, y ese criterio oficial no cambió durante el período de Deng Xiaoping, pese a su apertura hacia los aportes occidentales en el campo de la economía, la ciencia y la tecnología. La política cultural de Deng Xiaoping parecía ignorar que es imposible aislar las expresiones espirituales de las expresiones materiales de la cultura. Por eso al dirigente chino le parecía

tan insólito que junto con ciertos modelos económicos y ciertos adelantos de la tecnología y las comunicaciones se infiltraran en el país nuevas líneas de pensamiento, y que fueran tan bien acogidas dentro de la intelectualidad artística. Era un impulso que haría evolucionar al arte chino en apenas una década desde las restricciones del realismo socialista a la libertad de opciones expresivas que proveían los modelos estéticos de Occidente.

La década de los ochenta parece haber comenzado para el arte chino en 1979. En ese año se realizaron varias exposiciones que incluían tanto las experimentaciones con las técnicas y temas tradicionales como obras de estilo cubista, impresionista o expresionista. Estas muestras sirvieron de puente entre la asimilación (de carácter esencialmente formalista) de las primeras vanguardias europeas por los artistas chinos durante el período de la república, y la nueva asimilación conceptual del arte postmoderno, al que se acercarían las promociones más recientes.

Después de las exposiciones de 1979 (*Nueva Primavera, Doce Artistas* o *Estrellas*) siguió una serie de muestras que se incrementaron a mediados de la década de los ochenta. Es el llamado Movimiento Artístico de 1985, formado por jóvenes que desarrollaban el surrealismo, el dadaísmo o el arte pop. Este movimiento culminó con una de las exposiciones más famosas en la historia del arte chino: *China Vanguardia*, realizada en 1989, cinco meses antes de los sucesos de la plaza Tiananmen. Bajo el slogan “sin retorno” se dio la confluencia del arte moderno chino y al mismo tiempo la evidencia de nuevas posturas estéticas derivadas de la asimilación de las tendencias del postmodernismo. Esta muestra incluyó instalaciones, performances, happenings, fotografías, pinturas y dibujos surrealistas y expresionistas, experimentaciones con técnicas y materiales. Se trataba de recoger las diferentes líneas que se habían desarrollado durante toda la década. Esto sirvió sobre todo para resumir el espíritu utópico del movimiento, que pretendió actuar dentro del sistema para cambiar sus reglas de juego.

Tal vez el fracaso de esa utopía de arte socialista condicionó un cambio de actitud en los noventa. Los artistas de nuevas promociones, e incluso algunos del movimiento de la década pasada, adoptaron una posición menos ingenua, en tanto ya no pretendían actuar de una manera tan directa en el contexto político. El crítico chino Li Xianting califica el movimiento de los ochenta como un

grupo de idealistas que quisieron crear una nueva cultura china con ayuda de la cultura occidental, y lo contraponen a las nuevas tendencias que practican la parodia estética y lo que él llama un “realismo cínico” [2]. Dentro de esa postura cínica entenderemos mejor el lugar que ocupa la iconografía realista, y su resemantización mediante un suprarrealismo apropiativo e irónico.

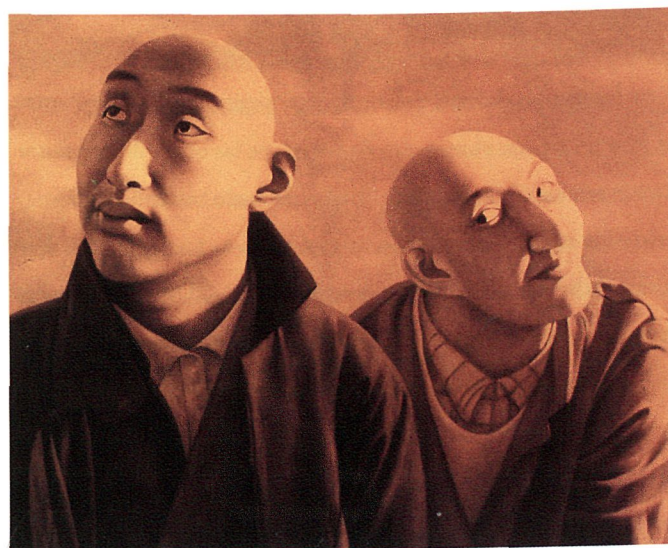
El cambio de actitud evidencia una situación peculiar del arte chino contemporáneo. Si en la década de los ochenta predominaba un tipo de arte que se acercaba a los estilos de la modernidad para exhibirlos en un gesto contestatario que no se apartaba demasiado de las tesis marxistas sobre la función social del arte, en la actualidad es más visible el tipo de arte que busca más lo conceptual que lo estilístico en la experiencia occidental postmoderna, en tanto muestra un profundo escepticismo respecto a los dogmas sobre la finalidad social de la actividad artística. Puede decirse que mientras en los ochenta existió un arte socialista que rechazaba el realismo, en los noventa se ha desarrollado de manera paralela un arte realista que rechaza el sociologismo. Esta nueva posición se manifiesta sobre todo entre los pintores, quienes realizan obras entre las que predomina el interés en expresar una situación psicológica individual, y una personal posición filosófica y perceptiva ante la realidad.

Si bien la nueva pintura china tiene ejemplos de la revalorización de la pintura tradicional (como Jianjun y Song Gang, participantes de la exposición *China Vanguardia* en el 89; Ma Desheng, uno de los fundadores del grupo *Estrellas*; e incluso la utilización de la caligrafía en la obra del conocido Gu Wenda), es el tipo de pintura suprarrealista el que da la medida de los cambios ocurridos en los últimos años en la mentalidad de los artistas. Es un arte figurativo, realizado con un máximo de atención al detalle y con carácter alegórico en la mayoría de los casos. La dependencia mimética entre la imagen y el referente es complementada por una ruptura del vínculo entre el referente y la realidad convencional. De ese modo se origina un diálogo entre el realismo de la representación y la negación de su valor de verdad. Y cada cuadro parece estar proclamando al estilo de Magritte: esto no es lo que parece.

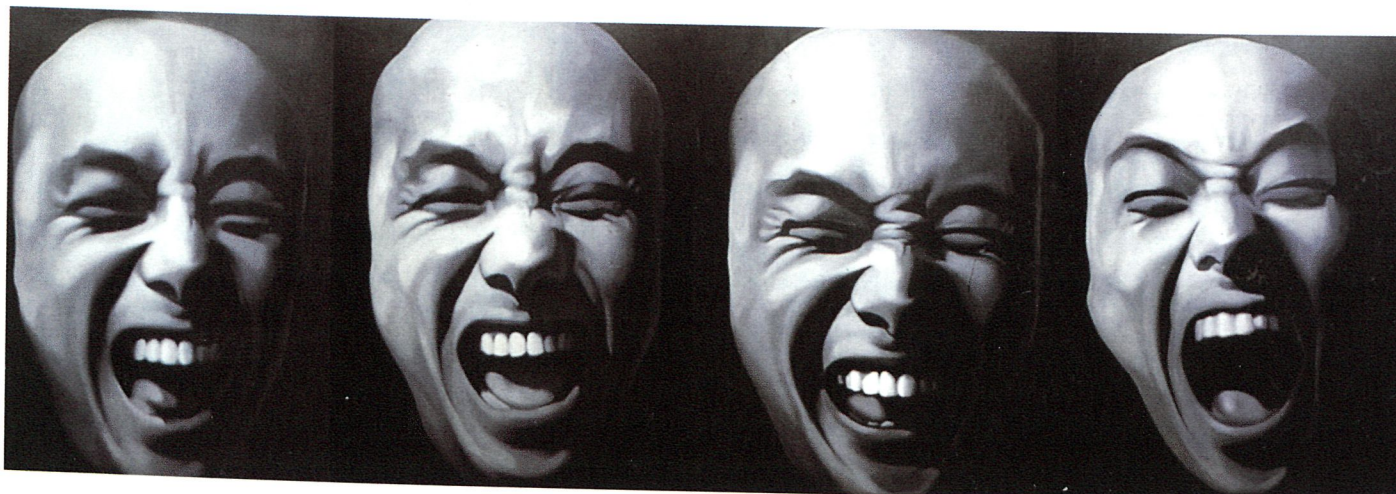
En ese arte se concentran algunas de las contradicciones fundamentales de un par de generaciones de artistas educados en la visualidad mimética y la funcionalidad propagandística del arte social realista, deseosos ahora de salir de las limitaciones concep-

tuales y morfológicas que impone la dirección dogmática de la cultura. Debe tenerse en cuenta que la mayoría de estos artistas son formados en las academias mediante los modelos de representación instituidos. Un artista como Yan Pen Ming, después de casi quince años viviendo en Francia, sigue haciendo una obra marcada por su experiencia visual en China. Él confiesa que su obra actual todavía le debe mucho a su educación en la pintura propagandística. Sin embargo, no es de los pintores chinos que llevan el realismo hasta sus últimas consecuencias. La obra de Ming es más bien de corte expresionista, con un uso de la pincelada muy cercano al de la pintura tradicional y la caligrafía. Con ese recurso realiza retratos de personas desconocidas, pero también de Mao. Lo interesante de esos retratos es que son hechos en amplia escala, de modo que desde cerca sólo es visible un conjunto de manchas de pintura, componiendo planos abstractos. Es necesario alejarse de los cuadros para poder identificar los rostros.

Ming es uno de los artistas importantes que ya desde los años ochenta señalaba en su obra la disolución de los criterios de realismo que en China siguen siendo oficiales. El realismo socialista parte de un criterio de realidad preconcebido e inflexible –idealista por demás– al cual debe atenerse la imagen artística de una manera acrítica. Los pintores contemporáneos chinos, cuando no parodian esos esquemas de representación, los usan para demostrar alternativas de la realidad que no habían sido contempladas por el discurso oficial. En el caso de Yan Pen Ming, la disolución de estos conceptos está asociada al acto real de disolver los rostros



Fan Lijun, *Grupo Uno No. 5*, 1990. Óleo / tela.



Geng Jianyi, *El segundo estado* (Cuatro fragmentos de la obra), 1986. Óleo / lienzo. Colección Wang Luyan.

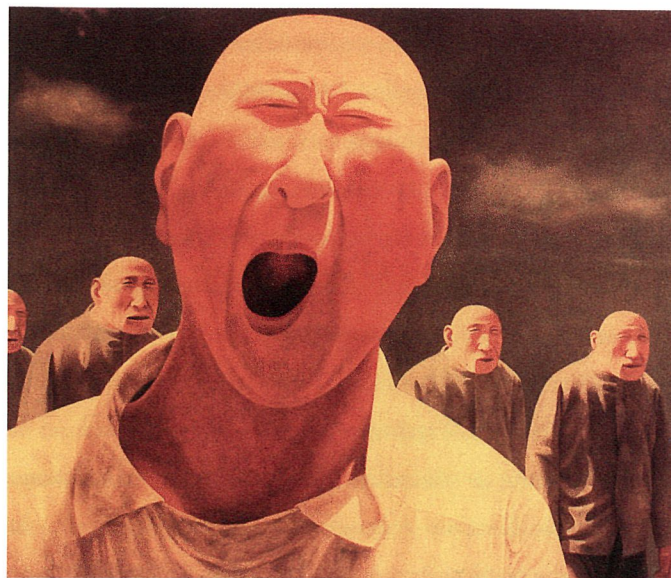
de los individuos retratados, condicionando la identificación de los sujetos a los mecanismos de representación y percepción.

Esa tendencia a poner en crisis las identidades de los sujetos se da en la pintura china actualmente a través de diferentes vías. Todas conducen al anonimato de los personajes, a la banalización de los iconos oficiales y a la conformación de todo un imaginario del absurdo y la enajenación.

Otro artista que fuera importante ya desde la década de los ochenta es Fang Lijun. Su obra es conocida por esos personajes, todos parecidos entre sí, mostrando siempre expresiones ambiguas y actitudes alienadas. La repetición de un mismo rostro y un mismo gesto en un grupo de personas alude a la pérdida de la individualidad en una sociedad excesivamente colectivizada. El hecho de que el rostro representado sea generalmente muy parecido al del autor, pone en evidencia su interés en referirse a sí mismo a través de estas imágenes. Fang Lijun dibuja sus cuadros basándose en fotografías, lo cual es un procedimiento muy común entre los jóvenes artistas chinos. Sin embargo, en las obras de este autor predomina un ambiente surrealista, enfatizado bien por la presencia de los sujetos en un espacio casi onírico, bien por el hecho mismo de las actitudes y las fisonomías retratadas. Parecería que el autor recurre a la fotografía, no como garantía de verosimilitud, sino como elemento de distanciamiento entre la representación pictórica y la realidad. Tanto Lijun como los otros artistas fotorrealistas chinos buscan en la fotografía justamente la cualidad abstracta e idealista. La imagen fotográfica es para ellos un sustituto ideal, que interpone entre la realidad y la pintura. Después de

la experiencia del fotorrealismo norteamericano ha sido común encontrar entre los pintores que reproducen fotografías esta tendencia a concentrarse en los problemas de la representación en sí, más que en la realidad representada. A esta actitud es inherente una concepción del arte como acto cargado de subjetividad. A diferencia del realismo socialista, que consideraba la representación como una forma de legitimar una realidad, el fotorrealismo la propone como forma de criticar la noción única de realidad, e incluso como forma de autocriticarse. La representación deja de ser un ejercicio reproductivo y pasa a ser un acto interpretativo.

La manera en que la artista Yu Hong trabaja las referencias espaciales es totalmente abstracta y convencional. De esta forma se refuerza la idea de que estamos ante una representación y no ante



Fan Lijun, *Grupo Dos No. 2*, 1990. Óleo / tela.

una extensión de la realidad. El contraste entre esos espacios ideales y el tratamiento meticuloso de la figura humana es lo que da el tono surrealista a estos cuadros. Incluso, en una obra como *Jóvenes Pioneros* (1990) el contraste es acentuado por la colocación en primer plano de figuras grises con el rostro sombreado, una nueva variante de disolución de las identidades que ya hemos visto en la obra de Fang Lijun y Yan Pen Ming.

Entretanto, Zhao Bandi recurre a la instantánea para mostrar escenas de un mundo personal carente de aliento épico. En sus cuadros existen generalmente referencias a un modo de vida —o a un aspecto de la vida en la China contemporánea— que no es el divulgado por la propaganda oficial. Estas escenas son captadas con un punto de vista fotográfico, del que se derivan dos rasgos significativos de su obra: la mirada intrusa en el mundo íntimo de las personas y la representación fragmentada de ese mundo. El resultado final es una versión aparentemente banal de la realidad, que tiene que ver también con una pérdida de interés en el tipo de obras explícitamente politizadas que predominaron en los ochenta. La misma Yu Hong, quien representa situaciones colectivas, ha expresado que le interesan las relaciones entre las personas, pero no tiene nada que ver con la sociedad.

Tal vez a eso se deba también la tendencia a reforzar la cualidad pictórica de las obras. En éstas el color desempeña un papel esencial, ora creando relaciones de fondo-figura casi teatrales, ora creando referencias espaciales simbólicas o constituyéndose en índice del nivel de realidad e identidad de los individuos. El color es también un elemento importante para reforzar el carácter lírico de la nueva pintura china. Claro está que éste no es un lirismo al estilo medieval. El artista chino no volverá a ser ese que Lin Yutang describía como “... un hombre en paz con la naturaleza (...) cuyo espíritu está hondamente sumergido en montañas y ríos...” [3], pero ha retomado el interés en la belleza, ahora a partir de conceptos contemporáneos. Muchas de las pinturas chinas actuales muestran un aire poético muy particular. La mujer que baila a la entrada de la ciudad prohibida, teniendo como fondo un retrato de Mao, en un cuadro de Zhao Bandi; la escena de adolescentes desnudos en un cuadro de Liu Xiaodong; el juego de espejos en un salón de belleza, pintado por Li Tianyuan, o los cuadros que pinta Wang Jinsong.



Zhao Bandi, *Escúchame*, 1992. Óleo / tela.

Este último es un ejemplo de cómo la exploración extrema de los códigos realistas puede ser usada para poner en crisis esos mismos códigos. Es decir, pone en evidencia la manera en que el surrealismo chino se construye sobre la base de los códigos de representación social realistas. Por eso he preferido hablar de suprarrealismo, porque se trata de la amplificación del carácter mimético de la figuración hasta llegar al absurdo. Wang Jinsong combina ese procedimiento figurativo con una intención irónica. El absurdo en su obra es mucho más sarcástico que en las pintu-



Yu Hong, *Jóvenes Pioneros*, 1990. Óleo / tela.

ras de Fang Lijun, Yu Hong o Zhao Bandi. Extrayendo sus modelos figurativos del mundo de la publicidad gráfica, los cómics y los maniqués de las tiendas (tal como lo hiciera el arte pop en su momento) logra que sus personajes incorporen un aura de inhumanidad, como si fueran autómatas. En una obra como *El Gran Coro N° 2* la confluencia de todos estos personajes sonrientes resume un mundo de falsas apariencias y conductas artificiales, marcadas por la homogeneidad. En esa misma pintura y en otras del mismo autor volvemos a encontrar sujetos sin rostro, o personajes representados sólo mediante la silueta, como si al ser despojados de la sonrisa disciplinada, se hubieran borrado las señas personales. Este artista manifiesta una posición muy específica hacia la historia del arte. Se acerca a ella como quien se acerca a un archivo de códigos formales, y los aprovecha sin discriminar entre lo occidental o lo oriental, lo moderno o lo tradicional. Por eso sus cuadros están llenos de citas sutiles, tanto al mundo de la pintura como al mundo del teatro. Lo que ocurre realmente es que Wang Jinsong representa el mundo como si fuera un escenario (algo parecido hace la publicidad y el arte de propaganda política) pero él no trata de disimular ese carácter teatral de la representación, no trata de hacerlo creíble, no trata de imponerlo como lo real. Más bien se complace en exhibir su irrealidad, con lo que hace una crítica a las formas estereotipadas del realismo.

Con su acendrado subjetivismo la nueva pintura china sigue ofreciendo elementos para comprender su complejo contexto cultural, en el que están ocurriendo ahora mismo confluencias con-

tradictorias entre los valores tradicionales, la modernización capitalista y el control y la disciplina socialista. Un cuadro de Liu Wei expone de modo elocuente esa simultaneidad de realidades culturales. La obra titulada *Padre mira la TV* (1991) muestra un retrato de su propio padre, vistiendo su uniforme del Ejército; mirando casi de reojo una transmisión de la Opera de Beijing, en un moderno televisor en color. La manera tan poco complaciente en que es retratado el padre del artista pone en evidencia también la cuestión del conflicto generacional, tema que es desarrollado por el pintor en otras obras como *La Nueva Generación* (1991), en la que vemos dos bebés deformes, sentados de espaldas a un espléndido retrato de Mao. Los niños son pintados en un estilo entre realista y expresionista, el retrato del líder conserva todas las convenciones del realismo socialista, incluyendo un paisaje al fondo, que no tiene nada que ver con el concepto tradicional del paisaje.

La evolución estilística de la pintura china ha sido precisamente ésta: de la búsqueda de un vínculo espiritual entre el hombre y la naturaleza a través del gesto pictórico, al reflejo de las nuevas relaciones sociales, resumidas en la figura del líder; y de ahí a la representación del individuo enfrentado a la sociedad o –preferiblemente– enfrentado a su propio conflicto existencial. El primer momento de esta evolución está definido en un ejemplo que pone Lin Yutang: “A veces la concentración en el objeto inmediato es tan intensa que solamente se muestra la punta de una rama de ciruelo en todo el cuadro, que queda así perfecto” [4]. Siguiendo ese recurso de sinécdoque visual, lo que hizo el realismo socialista fue sustituir la punta de la rama de ciruelo por un retrato de Mao. Si bien en cierto modo el nivel de síntesis conceptual de la nueva pintura le acerca a esa especie de abstracción lírica que fue el paisajismo tradicional, lo cierto es que ahora los artistas prefieren pintar el ciruelo completo, añadiendo si es posible un retrato de Mao al fondo del cuadro, que queda así perfecto.

NOTAS

- [1] Lin Yutang. *Mi Patria y mi Pueblo*. Ed. Sudamericana. Buenos Aire, 1942.
- [2] Li Xianting. “An Introduction to the History of Modern Chinese Art”. Catálogo de la exposición *China Avantgarde*. Haus der Kulturen der Welt, Berlín 1993, pp. 44-49.
- [3] Lin Yutang, op. cit., p. 344.
- [4] Lin Yutang, op. cit., p. 356.