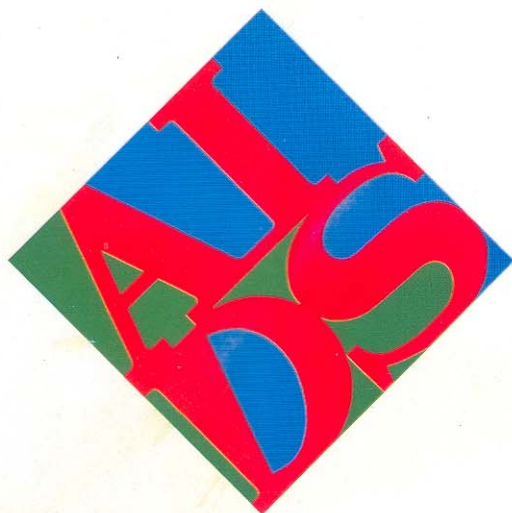


AL

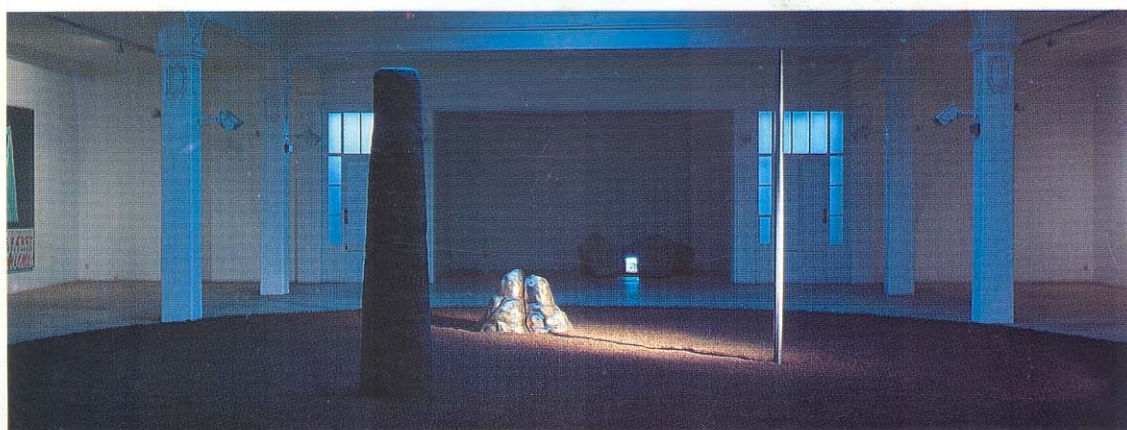
A

Revista Internacional de Arte.
 Año VI. Número 61. España.
 Precio: 800 pesetas.
 France, FF 55; USA, \$9;
 Canada, \$11;
 Great Britain, £5.5;
 Deutschland, DM 17
 Italia, L. 13.000;
 Switzerland, SF 15;
 Nederland, g. 19;
 Belgique, BF 350;
 Australia, \$ 13;
 Japan Y. 1.300;
 Portugal, Esc. 1.400;
 Österreich, ÖS 120



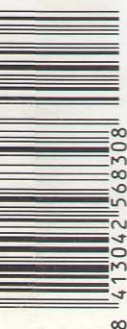
P

I



Veinte años median entre dos palabras: LOVE y AIDS. 20 años de agitación artística que General Idea ha protagonizado y resumido en estos dos símbolos generacionales. Jeff Koons ha traspasado los límites de la desmitificación del arte. La

presencia en su obra del consumo, el dinero y el mal gusto le han convertido en el más polémico artista de Nueva York. La postura crítica de Francesc Abad le hace utilizar el arte como revulsivo social y postura estética.



Z

China, tradición y modernidad

CARMEN MARTIN

Tradición y modernidad, respeto a lo propio y atracción por lo ajeno, son los polos en torno a los cuales gira la cuestión cultural de la China de hoy. Es en este ámbito de tensión esencial, de vaivén entre ambos polos de atracción, donde se mueve toda la producción artística china.

Y es que son tiempos de desconcierto para este país. Un desconcierto general que se ha traducido (casi a modo de metáfora que recubre o apunta a una tragedia mucho más profunda) al terreno artístico, en el que se reflejan las tensiones y contradicciones que dominan la esfera social y política de China.

Los graves problemas de expresión que viene atravesando aquel país desde hace ya varios años (si bien nunca tan radicalmente como en estos momentos) se reflejan ahora metafóricamente en su arte, concretamente en la pintura. Pero, a pesar de que el arte sirva de catalizador para tensas situaciones sociales, a pesar de que sea un medio para buscar espacios alternativos, no por ello resulta ser una forma de expresión que escape de las contradicciones: recrea, sí, posibilidades alternativas, espacios diferentes, pero no puede dejar de encerrar, tras la fachada, una tensión trágica: tensión que muestra, que aparece sin decirse y que hace posible un juego continuo de interacción entre lo que se quiere ocultar y lo que se busca como alternativa a lo que ya se tiene. De esta tensión, de este juego entre opuestos, surge el arte chino de hoy.

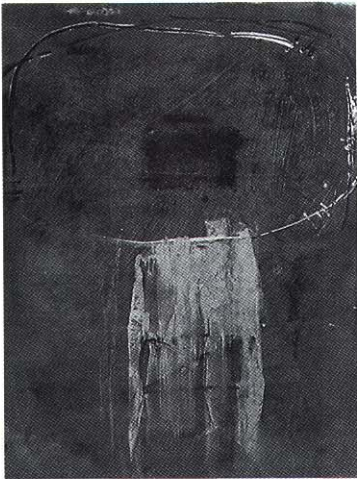
Sin embargo, aunque China esté pasando ahora por uno de sus momentos más terribles, esta doble situación de la sociedad china (y, por extensión, de su pintura) no ha surgido de la nada; casi podría decirse que gran parte de la historia del arte de este país es el producto de un juego continuo y elaborado entre lo que puede decirse, porque está permitido decirlo, y lo que podría decirse si estuviera permitido

(un juego entre lo que se calla —y se muestra— y lo que se dice). Quizás todo arte esté siempre mostrando y ocultando a la vez, pero esta dualidad adquiere un cariz muy distinto si es producto, como en el caso chino, de represiones y contradicciones culturales. El cuerpo humano es sin duda uno de los objetos en torno a los cuales más se ha estructurado esta tensión entre el poder decir y el querer decir. Como ejemplo más reciente de esto, baste con citar la muestra de desnudos celebrada recientemente en Beijing (diciembre del año pasado). Qué mejor ocasión para avivar la polémica que una exposición en la que 136 cuadros de 28 pintores (sólo una mujer) se encargan de poner de manifiesto las muchas posibilidades del cuerpo humano como objeto de recreación artística. Y de recreación visual, ciertamente, para una gente no del todo acostumbrada a estas imágenes-tabú, imágenes eróticas puras ofrecidas para el consumo inmediato de las masas populares. Si bien el arte chino se desarrolló durante miles de años a partir de temas de connotación sexual, el contenido erótico de la pintura era tratado con gran sutileza, nunca con el propósito (digámoslo así) obviador que alumbraba la mayoría de las piezas que estuvieron presentes en esta muestra. El consumo de la imagen (y también la producción de la imagen), en definitiva, como un medio de apropiarse de lo inaccesible, o, en todo caso, escaso; así, por ejemplo, un conjunto de postales de las pinturas más realistas de la muestra, generalmente figuras femeninas, se venden en librerías y quioscos, teniendo en la población masculina su sector más amplio de compradores.

La mirada de China hacia Occidente se bifurca. Fascinación y un cierto temor; quizás fruto de esa misma atracción. Es una mirada que busca encontrar valores vedados en el propio entorno (del mismo modo que la mirada de Occidente hacia Oriente representa otra búsqueda, si bien distinta: la mirada de

una sociedad que quiere justificar, o fundamentar, su progreso, mediante retornos a lo que se considera *espiritualmente* más simple, más originario y por ello más omnicomprendido y legitimizador de la diversidad de medios y fines de la sociedad occidental...). Sin embargo, pensar en *el otro* debe hacerse a partir de uno mismo (si no, el otro sería tal otro), y, por más que las miradas se ejerzan simultáneamente, siempre habrá un terreno de nadie, una zona a mitad de camino, que es lo que permite que los unos sigan siendo los unos y los otros sigan siendo los otros: aproximación, sí, o curiosidad, incluso necesidad de incorporar *parcialmente* al otro en los propios esquemas culturales, pero nunca apropiación total. Las recientes tendencias artísticas en China ilustran muy bien el hecho de que *lanzar la mirada* sólo puede hacerse si se conserva la propia identidad, y que una colonización artística de Oriente por parte de Occidente puede ser parcial, pero nunca totalmente posible. Los artistas chinos ven en Occidente, en concreto en el arte y en los *mass media* occidentales, una vía de escape a los constreñimientos expresivos y sociales de su cultura. Por ejemplo: si bien durante la Revolución Cultural, época de oscurantismo y cerrazón espiritual (1966-1976), se proscribió absolutamente cualquier técnica pictórica relacionada con el óleo, por considerar que se trataba de un método burgués y capitalista de los *diablos extranjeros*, el arte chino atraviesa ahora un período de recuperación de esta técnica. Curiosamente, la técnica se convierte también en modo de expresión: pintar al óleo en China es algo más que usar una técnica como simple *medio* neutral para decir algo ajeno a la propia técnica: su misma elección es ya una toma de posición frente a una realidad (una toma de postura estética que en realidad dice mucho más respecto del entorno que aquello que narra en la superficie).

El impacto visual, el juego en-



De arriba a abajo, obra de Zao Bao Kang; obra de la exposición Jóvenes Artistas de Pekín, de abril de 1989, y escultura en bronce de Liu Huangzhang.

tre realidad y apariencia que permite el óleo supone un fuerte aldabonazo en ciertas parcelas escondidas y reprimidas en el trasfondo de la libido china. Rompe los esquemas tradicionales pictóricos y contribuye a superar numerosos prejuicios morales heredados en cuanto a la libre contemplación del cuerpo humano. Si bien la influencia de Occidente no es excesiva, debido al gran desconocimiento de la situación artística en el extranjero, se copia, y el comentario más generalizado respecto de la obra de un artista es el de considerar su fuerte parecido con la obra de algún gran pintor occidental. La información que llega de fuera, mal digerida, puede ser peligrosa para la elaboración de un lenguaje plástico verdaderamente auténtico.

Los medios de comunicación tienen gran importancia en la formación de criterios estéticos en la opinión popular. Obtienen más consideración aquellos artistas presentados por los *mass media* especializados y precedidos de una importante muestra pública de su obra, que quienes realmente se encuentran en una línea de trabajo seria, avalada únicamente por sus creaciones. Así, la difusión por ellos del *American Art* ha hecho que éste alcance gran influencia en China, y sus gestos son imitados por los aprendices de artista en las Academias. El arte occidental, en sus variantes de *body art* o *action painting*, enlaza perfectamente con cierto temperamento histriónico del pueblo chino. Incluso la libertad creadora americana, desligada de la tradición que atenaza a los artistas chinos, ejerce una fascinación irresistible (y por ello amenazadora para los guardianes de las tradiciones) sobre las generaciones contemporáneas.

La Muestra de Arte de Vanguardia celebrada en febrero de este año puso de manifiesto esta situación de tanteo, de incursión en terrenos todavía resbaladizos. El diseño gráfico de la muestra, una señal de *prohibida la marcha atrás*, lo dice todo acerca de las intenciones y

conflictos en torno a los cuales gira la producción artística actual.

Para muchos, esta muestra ha supuesto un sumario del intenso desarrollo del arte chino desde 1985. Abstracción, arte conceptual, *performances*, esculturas de *poliester...*, en conjunto, el formato y la concepción de las obras difirió de las habituales exposiciones de pintura china. Esta novedad ha producido en los asistentes una gran curiosidad sobre estas formas alternativas a las formas clásicas.

El colectivo artístico chino se ha embarcado en una aventura que puede producir sorpresas: el potencial creativo, sentido como una necesidad vital en tanto que social, es enorme, pero las condiciones y limitaciones de la vida privada en China son muy duras: falta espacio propio, vida privada, y sólo los mejores y más osados podrán salir bien parados de la carrera.

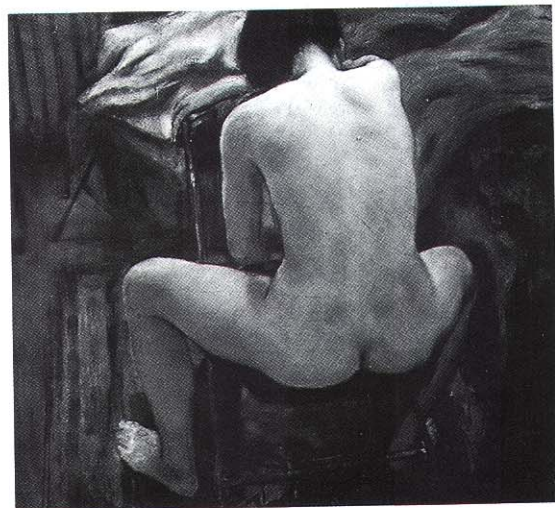
Otra de las constantes del actual panorama artístico chino es su deseo de adaptarse a un patrón de actuaciones similar al que rige los circuitos artísticos mundiales. El artista en China tiene un lugar paradójico, o al menos paradójico desde un punto de vista estrictamente occidental: y es que, si el arte se ha concebido en determinados momentos como expresión de una individualidad que pretende elevar su voz dentro de, por encima de o al margen de una colectividad (la creación como trabajo diferenciador y afirmativo de la propia personalidad), el artista chino aún no ha llegado a concebirse como miembro privilegiado de una forma de expresión, la artística: el artista chino es otro elemento más del engranaje productivo; su producción no es considerada como privilegiada socialmente; se le concibe como un *trabajador del arte*, y como tal se le inserta en un colectivo de artistas que ahogan cualquier posible reafirmación de la propia creación del individuo. Los eslabones de la cadena tienen sentido sólo dentro de la cadena total, y ninguno despunta del

resto. No se buscan los valores del individuo-artista, sino la inserción de éste en una más amplia cadena de trabajadores-artistas. Aún persisten indicios de la rémora artística maoísta, cuando el Gran Timonel señalaba que «todo arte y literatura sirven fines políticos y deben ser hechos para servir los fines del Partido Comunista».

Hoy, los autores viven momentos difíciles y de cambio acelerado y constante en su sociedad: son conscientes de que no hay ya lugar para la irrupción de nuevos y originales modos de expresión, pero también de que sí hay cosas que deben decirse, y que quizás el impacto ha de ser más social que conceptual: no se trata de revolucionar un campo de reflexiones sobre la propia práctica artística desentendiéndose del contexto sociopolítico en que esta práctica se halla inmersa, sino de, poco a poco, ir expresando cosas que hasta ahora no se han podido expresar. Las dos muestras de que hemos hablado, la de desnudos y la de arte joven, no son sino dos nuevas aproximaciones a viejas formas y contenidos artísticos: y la reapropiación (que no la invención) es su peculiar manera de introducir expresiones disidentes. ■



Aspecto de una exposición reciente en Pekín.



El desnudo es un tema recuperado en la joven vanguardia China.