



**Universitat  
Pompeu Fabra  
*Barcelona***

**Máster en Estudios Chinos**

Trabajo de final de máster

# **La tradición llevada al límite**

**Una mirada a la obra de Qiu Shihua**

Autor

**Álvaro Salanova**

Director

**Roberto Figliulo**

Barcelona, 2017

## **Abstract**

A lo largo del siglo XX ha habido un interesante debate en China acerca del rumbo que debía seguir su arte tradicional: si tenía que seguir siendo una constante revisión del arte de los letrados, si debía liberarse de esa influencia pero seguir con los medios que lo había caracterizado (tinta y pincel) o si debía renunciar a esos medios y adoptar técnicas occidentales con otros propósitos.

El objetivo de este ensayo es la defensa de una postura concreta: que una obra de arte esté dentro de una tradición no implica que únicamente deba utilizar unos medios concretos, como son la tinta y el pincel, sino que desarrolle las ideas que han ido inspirando la creación de estas obras durante años e incorpore nuevas impresiones obtenidas del presente. Para ello se realizará una mirada al arte producido desde la caída de los Qing hasta Qiu Shihua, un artista cuya obra interpretaremos como el fin de esta tradición.

## **Palabras clave**

*Guohua, shanshui*, tradición, arte moderno, abstracción, *chinidad*, Qiu Shihua.

## **Índice**

Introducción	<b>4</b>
El debate entre tradición y modernidad desde la caída de los Qing	<b>4</b>
La <i>chinidad</i> en el arte chino	<b>19</b>
Qiu Shihua y la tradición llevada al límite	<b>23</b>
Conclusión	<b>29</b>
Índice de imágenes	<b>30</b>
Bibliografía	<b>30</b>
Webgrafía	<b>32</b>

## **Introducción**

Desde finales del siglo XIX, debido a las grandes concesiones que los Qing hicieron a los diferentes países europeos y al gran avance de estos países por la Revolución Industrial, China perdió la hegemonía de la que había disfrutado tiempo atrás. Es entonces cuando una gran reflexión sobre la situación del país se produjo entre los intelectuales chinos. Entre las posturas más defendidas unos abogaban por renunciar a la tradición y adoptar las ideas de occidente sin cuestionamiento, pues ellas habían hecho progresar considerablemente a esos países; otros, sin embargo, defendían la necesidad de una mezcla de las dos culturas para una modernización, adoptando tanto avances técnicos como ideas que podían aportar beneficio, sin por ello dejar atrás las filosofías que habían hecho ser grande a China.

En el mundo del arte el debate también estaba en alza, prolongándose desde entonces hasta nuestros días, pues de alguna manera hoy todavía no está resuelto y, a diferencia de los temas políticos, las posturas no son excluyentes en temas artísticos, ya que varios puntos de vista pueden coexistir durante mucho tiempo.

Mi intención en este ensayo es atender a este largo debate, haciendo entonces un pequeño recorrido por la historia del arte chino del siglo XX, intentando mostrar en especial la renovación de la tradición con el objetivo de fundar un arte moderno propio. Un arte de este tipo debería tener una conexión histórica con sus predecesores, sea con continuas roturas, con la continua adición de normas o con una meditación y transformación de los conceptos y herramientas que han utilizado anteriormente. Con este propósito examinaré las corrientes artísticas y artistas chinos más importantes de estos dos siglos, con el de buscar un verdadero arte moderno.

## **El debate entre tradición y modernidad desde la caída de los Qing**

Para Liang Qichao (1873-1929), uno de los filósofos más relevantes que sentó las bases del pensamiento contemporáneo chino, había tres importantes factores que habían hecho de China un país débil, incapaz de transformarse en un Estado-Nación que pudiese competir con el resto y reivindicar el importante papel que había tenido en el mundo hasta

finales del siglo XIX: la incapacidad de distinción entre nación (*guojia*) e imperio o mundo (*tianxia*), la dificultad para distinguir entre estado y dinastía (que regía un estado) y, finalmente, la falta de conciencia de la relación entre el Estado (*guo*) y los ciudadanos (*guomin*) (Cheng y Bunnin, 2002:20). Esta falta de distinciones provocaba la necesidad de no sólo estudiar el pensamiento chino, sino también el occidental, pues las reglas de juego habían sido globalizadas, siendo necesario aprenderlas y dominarlas para poder aprovecharse de ellas, luchando por, como decía Gao Minglu, una modernidad defensiva (Gao Minglu, 1998: 16). Aprender de Occidente es, pues, fundamental, pero sin olvidar nunca los logros del pensamiento chino. Por ejemplo, a las cinco relaciones humanas que definió Confucio (piedad filial, fraternal, matrimonial, civil y mutua), Liang añadía la relación entre personas privadas, sean amigos o no, del mismo país o de otro (acabando con la concepción de las personas exteriores al imperio como bárbaras), y la relación entre el Estado y los ciudadanos (Cheng y Bunnin, 2002:28).

En esta época (finales del s. XIX, primeros del s. XX) en China se empezará a forjar una historia que en muchas ocasiones hará renunciar a la tradición o a la parte considerada perjudicial de la tradición, en pos de una idea de progreso casi impuesta por una Europa guiada por el mismo principio. Uno de los movimientos más relevantes que surgirán será el Movimiento por la Nueva Cultura (*xin wenhua yundong*) o Movimiento del 4 de Mayo (*wusi yundong*), que aparecerá tras una manifestación en Tian'anmen contra la resolución del Tratado de Versalles acerca de las concesiones alemanas, que no serían devueltas a China, sino a Japón. Los componentes de este grupo, a diferencia de filósofos que habían apostado por la república con una serie de reformas como Liang Qichao, abogaban por una rotura con la tradición confuciana, conectada con el orden feudal. Esto se puede ver en las narraciones de Lu Xun (1881-1936), por ejemplo en *La verdadera historia de Ah Q*, una de las obras más defendidas y difundidas por el marxismo chino. Como dice Carles Prado, “la asimilación de diferentes tradiciones europeas y de los conceptos que estaban asociados (democracia, individualismo, evolucionismo) se hizo de manera rápida, presurosa, lo cual también contribuyó a este giro hacia el radicalismo” (Martínez y Prado, 2008:135).

El arte, entonces, al igual que el ámbito filosófico y material, tuvo una fuerte influencia occidental al final de la dinastía Qing y al inicio de la república. En cuanto a la pintura, que es lo que más nos interesa en este trabajo, muchos académicos han dicho que empezó a occidentalizarse a partir del siglo XVII, pues los misioneros europeos introdujeron las

perspectivas originadas durante el Renacimiento en el país. Gao se opone a estas teorías alegando que:

*“Modernized nation with a concomitant anti-tradition did not emerge in China until the late nineteenth century. At the turn of the twentieth century, under continuous pressure from modern western military, economic, and cultural forces, Chinese intellectuals and artists began an art revolution by taking various western modern art forms as models to revive their weakened tradition, which was perceived as backward”* (Gao Minglu, 1998:16).

El Sistema educativo cambió completamente, pues tradicionalmente se había enseñado arte únicamente copiando a los maestros, en un estudio privado. De esta forma, la historia china de la pintura no había sido tan drástica como la occidental, sino con pequeñas variaciones en el estilo influenciadas principalmente por el estudio de la filosofía taoísta y también, posteriormente, budista Chan. Las técnicas occidentales enfatizaban la necesidad de estudiar diferentes corrientes artísticas que se habían sucedido durante la historia de la pintura. Una de las primeras escuelas de este tipo fue la que abrió Liu Haisu (1896-1994) en Shanghái, un famoso pintor que había viajado dos veces por Europa, conociendo a varios de los principales pintores de la época, como por ejemplo Picasso y Matisse (Lin Xiaoping, 1987:47).

Para salvar el arte tradicional lo primero que se hizo es distinguirlo del arte occidental e institucionalizarlo, denominándolo *guohua*, traducido como arte nacional o nativo. Este término incluiría obras con ciertas características totalmente diferentes a las europeas: en primer lugar el material usado para pintar: tinta. En segundo lugar un estilo de pincelada heredado o ampliamente influenciado por los maestros, así como un estilo compositivo estandarizado. Finalmente, dentro de su temática se incluirían los paisajes, los animales, las flores y los grandes maestros o figuras mitológicas (Andrews, 1990:558). Incluso, como dice Kuiyi Shen, en cuanto a estilos concretos dentro de la pintura tradicional como el *shanshuihua* o pintura con temática de paisajes, se mantuvo ese término frente al novedoso paisaje o *fengjing* para distinguirlo de la pintura de paisajes occidental<sup>1</sup>.

Aunque hubiera cierto riesgo de pérdida de interés en pos de otro arte más contemporáneo, en el sentido de importado e innovador, hemos de decir que en la década de 1930 el *guohua* pudo volver a gozar de cierto prestigio, pues se comprendía como una esencia nacional. No obstante, hubo muchos movimientos que querían renovar este arte

---

<sup>1</sup> VV.AA. (2013), *Another Modernity or Contemporaneity? Traditional Chinese Media in the Context of Contemporary Art*, p. 53.

influenciados por las corrientes occidentales sin por ello destruir su esencia. En 1917, por ejemplo, Chen Duxiu, creador de la revista *La Jeunesse (Xin Qingnian)* en 1915, así como cofundador del Partido Comunista Chino (PCCh) en 1921, decía que los pintores debían seguir los principios del realismo<sup>2</sup>. Esta misma opinión la defendería unas décadas después el artista político Jiang Feng. Él declaraba que había sido posible usar técnicas del *guohua* para describir la vida real, criticando a continuación el sector conservador que denunciaba que ese uso innovador de las técnicas no tenía que ver nada con la esencia de la pintura tradicional, defendiendo entonces la necesidad de una renovación de este tipo de pintura, desprendiéndose del idealismo feudal y mostrando únicamente la realidad (Andrews, 1990:564). Vemos que la misma oposición que hacía la escuela que se había originado por pintores del siglo XVI, como Dong Qichang (1555-1636), entre realismo y expresión personal seguía vigente tanto a principios como a mediados del siglo XX. Las ideas defendidas por este famoso pintor de la dinastía Ming (sin meterme en el material usado) se podrían resumir en el aprendizaje a partir de la copia del maestro para crear, posteriormente, un estilo personal alejado de la simple copia realista. Así, por ejemplo, Craig Clunas dice que

*“In a painting like ‘Invitation to Reclusion at Jingxi’, painted in 1611, the middle-aged Dong Qichang has made a landscape which carries the rejection of representation of the observed scene to a new intensity. Quite deliberately, this is not a ‘real’ landscape, even if Jingxi is a real place. What it is, above all, is ‘a Dong Qichang’”* (Clunas, 1997:160).

Uno de los objetivos de la pintura de paisajes, que veremos luego, es representar o crear en sí un microcosmos que lo contenga todo, que contenga el Tao del pensamiento taoísta que influenciaría el budismo Chan. Por eso no se puede realizar una simple copia, porque es necesario incluir elementos para nosotros antagónicos, haciendo que la pintura adquiriera fluidez como el mundo.

No obstante, la crítica principal y a veces irracional a la que fue sometida esta pintura durante el siglo XX se debe a que era una arte que pertenecía a las élites, a los letrados, un símbolo del conservadurismo confuciano que había que abolir. Por eso se intentaba hacer de este arte un arte popular, alejando su aura espiritual y orientándolo hacia el realismo<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Painting Academies and Western Influence, p. 20.

<sup>3</sup> VV.AA., *Another Modernity or Contemporaneity? Traditional Chinese Media in the Context of Contemporary Art*, p. 53.

Normalmente, durante el gobierno del PCCh, los pintores se dedicaban a realizar dibujos o pinturas propagandísticas acordes a la ideología del nuevo régimen, de forma que el arte se pusiera al servicio del pueblo y no fuera un elemento burgués (o más bien feudal en China), pero también perduraban otros estilos artísticos que, como he dicho, se nutrían del arte occidental. Un ejemplo claro de este arte orientado hacia occidente es el pintor Xu Beihong, que estudió en Japón y Europa y luchó por crear una nueva era de la pintura china incluyendo técnicas occidentales en la que el realismo sería el objetivo principal. Su estilo fue apoyado por altos cargos del PCCh como Mao Zedong y Zhou Enlai, por lo que, tras la liberación de China por el Ejército Popular de Liberación, fue elegido presidente de la Academia Central de Bellas Artes (*Zhongyang meishu xueyuan*), que unía varias importantes academias del país (Lin Xiaoping, 1987). Esta academia, en su programa educativo, también incorporaba toques de las escuelas soviéticas, enseñándose entonces el realismo soviético, pues era un arte sencillo con una función alejada del arte por el arte de las décadas anteriores: la educación. Esto último estaba un poco alejado del modelo que defendía Xu, el cual, como dice Lin, “*for instance, one day [...] was surprised to see students copying a model mechanically with a bunch of pencils in their hands, as was demanded by the Russian Drawing method*” (Lin Xiaoping, 1987:48).



Fig 1. XU BEIHONG (1895-1953)  
*Running Horse*, 1942.  
 Tinta sobre papel.  
 90.5 x 59.2 cm.

A las posibilidades ofrecidas por la tinta y el manejo de pincel chino, Xu añadía técnicas occidentales como el claroscuro, anatomía, distribución de las formas a lo largo del papel y, por tanto, diferentes perspectivas. Un claro ejemplo sería su famosa serie de pinturas de caballos. En la imagen podemos ver que se trata de una manera de pintar occidental, por mucho que haya utilizado materiales característicos de China y lo haya acompañado de los tradicionales caracteres al lado. No se detectan trazos característicos de la pintura china, por lo que lo podríamos denominar, parodiando la definición del sistema socialista chino, como “pintura occidental con características chinas” en vez de “nueva pintura china” (*Xin Guohua*).



En 1955, después de la Segunda Exposición Nacional, Cai Ruohong (1910-2001), dibujante, caricaturista y uno de los fundadores de la Liga de artistas de Izquierdas, declaró que la política del PCCh respecto a la pintura no quería limitarse únicamente a la adopción y simple reproducción de las técnicas artísticas occidentales, pero tampoco se quería defender la idea conservadora de que si no se hacía de tal forma, si no se usaban sólo las técnicas y materiales chinos, no podía ser denominado *guohua* (Andrews, 1990:566). Una mezcla de los dos podía mejorar el arte chino adaptándolo a una época de cambios que necesitaba una actualización de las prácticas feudales para promover la liberación de cada uno de los ciudadanos de la República.

En la década de los 50 hubo entonces tres prácticas enfrentadas: la tradicional, que seguía las enseñanzas de los grandes maestros, la que mezclaba arte tradicional con arte occidental, que sería la más defendida por las academias de arte, y, finalmente, una utilitarista que abogaba por el realismo socialista como método principal para educar a las masas. Volvemos a ver que durante el siglo XX hubo un eterno debate en cuanto a las corrientes artísticas que debían utilizarse según el fin deseado. Es importante resaltar que el desarraigo y el nacionalismo eran, finalmente, el tema clave del debate, pues siempre surgía una postura intermedia que quería adoptar el progreso sin por ello renunciar a las raíces.

Durante los 60 nos tenemos que trasladar fuera de China continental, pues ahí es donde residen las escuelas más interesantes que continuaron con la tradición de una manera más respetuosa o, más bien, más histórica. En Taiwán surgieron dos movimientos muy importantes para la pintura de paisajes y para nuestro trabajo: el Fifth Moon Group (*Wu yue hua hui*) y el Eastern Painting Group (*Dongfang hua hui*). Liu Kuo-Song (1932), uno de los principales artistas de la época, explicaba de esta manera el cambio de orientación del movimiento, que pasó de basarse en el arte occidental a mezclar ambos:

*We realized that Abstract Expressionism in America was inspired by the West's impression of Chinese calligraphy, so why don't we advocate our own traditional heritage? We therefore decided to develop a new path, combining the two great cultures to cultivate our own aesthetic* (Spencer, 2016).

Este movimiento surgía en oposición a la introducción de elementos occidentales como la perspectiva en el arte chino por artistas como Xu Beihong, Liu Haisu o Chen Duxiu. Se preguntaron por la situación del arte chino y decidieron modernizarlo, basándose principalmente en los escritos de un pintor del siglo XVII que tuvo un importantísimo

papel en la pintura de paisajes china: Shitao (1642-1707). Liu Kuo-Song creía que sus escritos estaban a la orden del día y eran necesarios para la modernización del arte chino. Así lo declaraba en una conferencia de 1991:

*“I emphasized that even traditional Chinese ink painting, in the opinion of Shitao, allowed a great deal of subjectivity . . . I said Shitao’s opinion happened to be in line with the direction of Western contemporary painting, . . . an artist’s creativity and his technique were often inseparable, . . . total dependence on old techniques was a blind alley, and that even the most respected technique in Chinese art history could be improved”* (Goedhius, 2012:19).

Otro ejemplo importante de esta época es la pintora Hung Hsien. Aprendió a pintar de la mano de su maestro, el famoso Puru o Pu Xinyu, de la misma forma que los pintores de paisajes hasta la época: copiando sus cuadros, estudiando detenidamente sus trazos, repitiéndolos continuamente hasta tener la suficiente habilidad para empezar con sus propias pinturas, que adquirieron un estilo muy original debido al estudio del expresionismo en Chicago. Poco a poco comenzó a experimentar, a romper la tradición en la que había sido educado, pero, como bien indica Martha Sutherland, *“Yet, without the years of discipline under Prince Pu Hsinyu’s tutelage, Hung would never have had the technical skill—and confidence—to break free of the limits of traditional ink painting”* (Sutherland, 2016:6). Las pinturas de Hung se acercan a la abstracción de Shitao y continúan con la dinámica de la pintura de paisajes, como la muestra del fluir de la naturaleza, de una forma innovadora.

En esta década, también hubo en Hong Kong un intento interesante por unir el arte occidental y oriental. Debido a esta unión, se produjeron más rupturas con la tradición que ampliarían las posibilidades de la pintura de paisajes. A diferencia de los taiwaneses, que lucharon contra el carácter reaccionario del gobierno explorando y ampliando los límites de la pintura de paisajes, en Hong Kong se reaccionó contra una cultura popular característica de una sociedad de libre mercado (Gao Minglu, 1998:26). Una de las figuras más relevantes fue Lu Shoukun, que intentó mezclar esa pintura tradicional con el expresionismo abstracto estadounidense, cuyos gestos se podían encontrar en el movimiento de pincel de la caligrafía china. En pinturas como *Dwellings Among Hills* vemos cómo logra una perfecta síntesis: un pincel grande que dibuja unas montañas con movimientos bruscos, montañas que se confunden con nubes debido a otros tipo de trazo del pincel, casas dibujadas de otra manera para crear un universo en el que habite todo y, finalmente, un fondo blanco que separa las diferentes secciones del paisaje para dejar circular al *qi* o hálito-energía, que traducía François Jullien.



Fig. 2. LU SHOUKUN (1919-1975)  
*Dwellings among Hills*, 1961  
 Tinta sobre papel  
 37.5 x 89cm

Otro de los pintores más importantes de Hong Kong que intentó mezclar estos dos tipos de arte fue Wucius Wong. Jason C. Kuo describe su estilo de la siguiente manera:

*“His best paintings combine the monumental style of the early Northern Song masters such as Fan Kuan and the lyrical style of the Southern Song masters such as Xia Gui and Muqi. His dramatic and yet subtle use of light and panoramic views have allowed his paintings to speak to viewers of diverse cultural backgrounds”* (Goedhius, 2012:19).

En años posteriores, volviendo a la República Popular China, llegada la Revolución Cultural, pudimos ver como la exaltación de un arte anti-tradicional, a favor de las masas, llegó a su máximo esplendor. Como dice Luo Xu: *“On June 1, an editorial of the People’s Daily (the Party’s mouthpiece) called for destroying the so-called “four olds” – old ideas, old cultures, old customs, and old habits – that allegedly continued poisoning Chinese society”* (Luo Xu, 2011:145). La intención de Mao era utilizar a las masas para limpiar el partido de enemigos políticos que podían dificultar el progreso de la revolución. Ellas podían mostrar sus quejas a partir de *dazibao*, acusando al que podría ser denominado burgués y castigándole a base de ridiculizaciones u otros actos violentos, incluso la muerte. El riesgo principal era el caos que podía surgir al dar el poder a las masas para realizar ese acto de “limpieza”. Surgieron los Guardias Rojos, aparentemente al servicio de la revolución y de Mao Zedong. En la primavera de 1966 estos grupos empezaron a surgir bajo el lema que resumiría todo el marxismo: rebelarse está justificado (*zaofan youli*).

Podríamos pensar que el arte en China fue nefasto en esta época, porque el nivel de censura fue muy alto. Se persiguió a importantes artistas por el mero hecho de estar

relacionados (o hacer que estén relacionados) de una u otra forma con el impedimento del avance de la revolución. También se establecieron ocho óperas modélicas que se retransmitieron hasta la sociedad con el objetivo de crear o reforzar un sentimiento de comunidad que apoyara la revolución pese a sus desgracias. Además, en 1974 comenzó la campaña anticofunciana, pues a Confucio se le consideraba como un filósofo reaccionario utilizado en el feudalismo como método de represión del pueblo. Años atrás se podían sacar ideas progresistas del confucianismo como por ejemplo la oposición al gobierno injusto o el cuidado de sí con el que se podía crear personas responsables para el progreso de la revolución. Lo que se comenzó a criticar fue el idealismo y esencialismo, así como la cuestión del genio, un individuo que se encuentra a un nivel superior del resto, de forma que podemos ver una conexión con una crítica a la pintura letrada en ese aspecto.

Con Confucio además se creaban estamentos en la sociedad que se mantendrían favorecidos por la armonía colectiva. Proponía una ética que nos enseña a amoldarnos al mundo en el que vivimos. James Gregor y Maria Hsia Chang destacan que “*the central preoccupations of the campaign involved efforts to recentralize, reinstitutionalize, restore ideological unity, and augment economic production*” (Gregor y Hsia Chang, 1979:1078). Lo sorprendente es que todas estas características se pueden extraer de la tradición, algo que habría sido aparentemente más sencillo intentando desprenderse de lo que no interesaba.

Vemos entonces que la tendencia en los procesos más intensos de la revolución era renunciar a la tradición. Sin embargo, Barbara Mittler nos recuerda con varios ejemplos que

*While during the Cultural Revolution all artistic production was subject to extreme political regimentation, and only certain correct colors, forms, and sounds, too, would be officially acceptable, it turns out that there was a large gap between what was officially acceptable and what was freely available* (Mittler, 2008:479).

Aunque el aparato de censura fuera muy potente, muchos artistas pudieron seguir reproduciendo otras obras que, aunque no estaban oficialmente registradas como revolucionarias, eran pasadas por alto. Podemos decir entonces que el arte avanzó en esa época y que no hubo un completo estancamiento ni nada interesante. Es más, podemos incluso decir que sentó las bases para una generación posterior de artistas que daría sus frutos en la siguiente década, no sólo por una temática más que explotada en la actualidad, sino por una considerable formación que, desgraciadamente, se centraría en muy pocos

estilos. Como dice Andrews, “*its rejection of professionalism in science and economics pushed many ambitious young people into the arts. [...] Its populist emphasis expanded the practice of official painting to regions of China that had previously produced Little art*” (Andrews, 1994:315). Sin embargo, otra cosa que la autora resalta a continuación y que concuerda con lo mencionado antes será que muchos de los pintores de la época renunciarán a la tradición al verse influenciados por el marxismo leninismo-maoísmo y su visión de las artes:

*“For most of them, traditional Chinese painting, with its poetry and its lofty ideals, was an art practiced by artists of the past; the art of the present was representational and was founded in the artist’s human experiences and practical concerns”* (Andrews, 1994:316).

Tras la Revolución Cultural y durante toda la década de 1980 hasta los sucesos de Tian’anmen en 1989, el arte experimentó una de sus épocas doradas en el país. Con la Fiebre Cultural (*Wenhua re*) se empezó a traducir una gran variedad de autores occidentales que habían sido prohibidos en China. Yu Hua en *China en diez palabras* nos cuenta que había largas colas en las librerías y que sólo los primeros, que habían estado esperando un día entero, podían acceder a algunos ejemplares occidentales que se ofrecían (Yu Hua, 2013).

Los artistas, en muchos casos, reivindicaron la necesidad de un arte por el arte, de abandonar o reducir una práctica con fines políticos con el objetivo de crear nuevas formas de expresión interesantes para el desarrollo del país. Uno de ellos fue Wu Guanzhong (1919-2010), que publicó una serie de ensayos entre 1979 y 1980 en los que denunciaba el énfasis que se le había dado al arte socialista, un arte en el que predominaba siempre el contenido sobre la forma (Wu Hung, 2013:20).

Se debía abandonar la retórica del maoísmo porque había sumido el país en el caos. Con cierta similitud al Movimiento del 4 de mayo, los artistas se preguntaban qué elementos eran necesarios para el progreso, cómo debían combinarse las nuevas artes sin por ello olvidar las propias raíces (Martínez y Prado, 2008:179). Al igual que a principios de siglo, entonces, se originó un debate en la sociedad sobre la postura que debía adoptarse, dando lugar a un florecimiento sin igual de las artes, a un espectro, digámoslo así, democrático, en el que había posturas radicales y moderadas hacia un lado y hacia otro. Como dice Gao, en el debate hubo tres fases, tal como sucedió a principios de siglo:

*First, there was an analysis of similarities and differences between China and the West (Zhongxi yitong); second, comparisons took place considering the respective merits and*

*flaws of Chinese and Western culture (Zhongxi youlue); and third, discussions concerning the future of Chinese and Western culture (Zhongxi qushi) ensued (Gao Minglu, 2011:33).*

En esta época surgieron corrientes como el “arte de las cicatrices” (shanghen) o el “arte de las raíces” (*xungen*) a partir de artistas que habían vivido la Revolución Cultural en sus propias carnes, influenciados por una visión humanista, de reconciliación, a la hora de crear sus obras. Se abandonó el realismo socialista, que era la combinación del realismo revolucionario y el idealismo revolucionario, para adoptar un realismo que ya no se dedicase a pintar los sujetos revolucionarios idealizados, ya sean campesinos, obreros o militares. La carga idealista desaparecía para centrarse en un realismo crítico que intentaba denunciar los males de la sociedad del momento (Wu Hung, 2010:18). Para estos artistas el arte debía reflejar la experiencia humana, la vida, por lo que se alejaban del arte tradicional chino siguiendo con un arte con toques realistas.

A partir de 1985, siendo conscientes del cambio cultural del país debido a un largo debate, un arte elitista de vanguardia se consolidó en el movimiento nacional '85 New Wave ('85 *Meishu Yundong*), que culminó con la exposición de 1989 en el Museo Nacional de Arte de China. Esta vanguardia defendía una ruptura con la tradición, en el sentido de que el arte debía expresar ideas y experiencias. Li Xiaoshan, un crítico de arte, publicó un ensayo llamado “My View of Today’s Chinese-Style Painting” en el que defendía que el *guohua* había empezado su declive a principios del siglo XX debido a la visión escapista y a los pocos intereses de los letrados. Para él la teoría de este arte necesitaba rehacerse, abandonar ideas viejas y centrarse en lo que hace a una pintura moderna (Wu Hung, 2013:20). A partir de estos acontecimientos se generó un gran debate sobre la tradición y su remodelación para adaptarse a los tiempos actuales.

En esta época nació también una corriente que quería fundir el arte occidental y el chino conocida como *modern ink painting (xiandai shuimo)*. Uno de los artistas principales fue Gu Wenda (1955), que decía trascender las diferencias entre occidente y oriente, buscando un arte que siguiera los intereses de la humanidad (Gao Minglu, 2011:28). En obras como *Storm Clouds Gathering Over a Small Hut*, vemos cómo combina trazos tradicionales con pintura abstracta, creando paisajes en los que los caracteres son el elemento protagonista, con dimensiones que corresponderían a montañas en la pintura tradicional. La dicotomía occidente/oriente es superada en paisajes que muestran rasgos de las dos tradiciones, perspectivas diferentes combinadas para ofrecer una experiencia

interesante que conecta con las filosofías tradicionales del país, así como con las que habían motivado el progreso o la evolución del arte en Europa y Estados Unidos.



Fig. 3. GU WENDA (1955)  
*Storm Clouds Gathering Over a Small Hut, 1993.*  
Tinta en papel  
99x68'5cm.

La pintura de tinta moderna se establecía pues contra el arte socialista popular y el arte de letrados chino, tanto el viejo como el nuevo, que veremos a continuación. Aun así, es un género que comprende un alto rango de pinturas no uniformes en la que se experimenta con la tradición. Dice Wu Hung que *“this understanding provides a general framework to survey experimental ink painting in three areas, namely experimental landscape and figure painting, abstract ink painting, and contemporary art projects utilizing ink and paper as integral visual elements”* (Wu Hung, 2013:24).

Uno de los mayores representantes del movimiento fue Wang Gongyi, el cual estaba influenciado por el expresionismo abstracto y otras corrientes europeas como el minimalismo. En sus obras podemos ver un intento de abstracción combinada, en alguna ocasión, con el uso de caracteres chinos, cuyos movimientos expresionistas son característicos de la pintura tradicional. Se añaden también formas geométricas, así como patrones lineales y circulares.

El arte no tenía nada que ver con el estilo o la técnica defendida por autores más conservadores (Gao Minglu, 1998:21). Algunos de estos artistas, como las vanguardias europeas, querían explorar las posibilidades del arte, des-subjetivándolo, eliminando la autoría, disolviendo el objeto y el sujeto influenciados por “la muerte del autor” defendida por

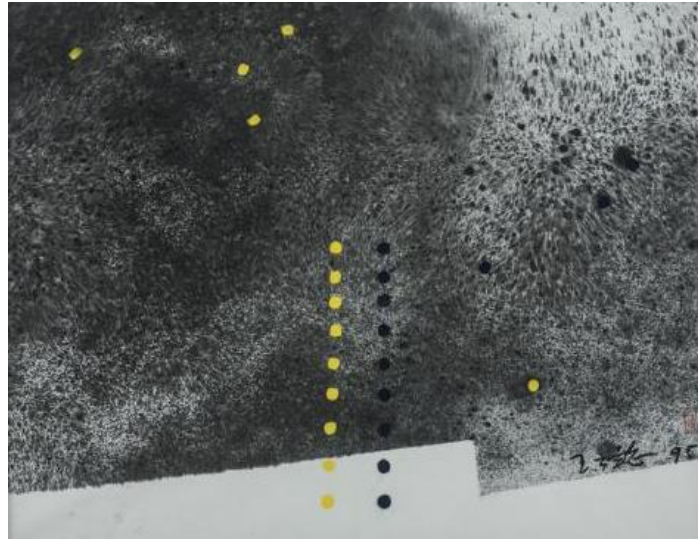


Fig. 4. WANG GONGYI (1946).  
Sin título, 1995.  
Tinta y pigmento metálico sobre papel.

el semiólogo Roland Barthes, el filósofo Michel Foucault o el escritor Umberto Eco. La intención principal era cambiar la sociedad a través del arte, tal como habían hecho los antecesores europeos, principalmente las vanguardias de principio de siglo XX (dadaísmo, surrealismo, futurismo...) pero inspirándose también en el arte producido a continuación, desde lo abstracto y conceptual hasta el arte performativo.

A pesar de dar una importancia mucho mayor al arte individual, pues cada persona ha vivido una vida y puede engendrar nuevas obras a partir de la mezcla de sus experiencias personales y la transformación de lo aprendido (porque nadie crea algo de la nada), el '85 *New Wave* tenían un fuerte sentimiento de grupo, pues entre todos se habían propuesto una serie de objetivos resumidos en la mejora de la sociedad del momento tras una época oscura. Este sentimiento se fue apagando a final de la década de 1980 y llegó a su culmen en 1989 con las protestas en la plaza de Tian'anmen, suceso que daría paso a una nueva década en la que la situación del país cambiaría considerablemente debido a la apertura económica. Poco a poco se fue criticando el movimiento, como dice Wu Hung, por “*its lack of artistic standards and art historical vision, for its indulgence in pseudophilosophical discourses, and for its uncritical borrowing of modern Western styles*” (Wu Hung, 2010:66). El gobierno acabaría con una élite intelectual y con el movimiento democrático que promovía, cerrándose así la época de la Fiebre Cultural.

El interés por las raíces aumentó también en esta misma época. Varios artistas empezaron a estudiar la filosofía oriental y a reconocer las virtudes del pensamiento de su tierra. Surgió un interés por la pintura letrada que se condensó en lo que conocemos como *New*



*Literati Painting (xin wenren hua)*, opuesta a la pintura de tinta experimental que hemos mencionado, mucho más abstracta y, a veces, sin conexión alguna con la pintura del pasado. Uno de los artistas principales es Lu Yushun (1962) que, al igual que los artistas taiwaneses y hongkoneses que hemos visto, se dedicó a experimentar con el arte tradicional y el arte abstracto, haciendo obras sin perspectiva, en la que los límites son marcados por el color. Las zonas del papel contrastan entre ellas, quedando zonas vacías y otras aparentemente vacías pero llenas. Podemos apreciar también figuras humanas desproporcionadas que se confunden con parte del paisaje, de forma que la subjetividad del artista juega un papel esencial en la obra, haciéndola inconfundible.



Fig. 5. LU YUSHUN (1965)  
*Character and Landscape*, 1997.  
 Tinta sobre papel.  
 70x137cm.

Sin embargo, lo que acabó predominando en el movimiento de la nueva pintura letrada es la pintura de artistas como Zhu Xinjian (1953-2014). Éste denunció el elitismo de la pintura letrada anterior y ofrecía un enfoque más realista, sin tapujos (Hugo Hess, 2016). Es famoso por sus despreocupadas pinturas de mujeres desnudas en posturas atrevidas que causaron un gran impacto en la población. Este arte surgió prácticamente como una forma de oposición a las vanguardias que renegaban de toda tradición china en pos del progreso. La pena es que, como dice Li Xianting,

*“The development of New Literati painting was inhibited by the fact that it relied too heavily on a mere borrowing of the uniqueness and eccentricities of classical painters as a means of fulfilling a psychological craving: in the end the artists failed to address their own current reality”* (Li Xianting, 1993:18).

Será Wu Hung quien declare que “*Because New Literati artists are unable to confront reality, they can only amuse themselves by looking back at historical subject matter and artistic forms, making only a small splash through lightweight, playful works*” (Wu Hung, 2013:163). De esta manera, este arte se convirtió en un mero objeto visual, sin la esencia del arte letrado y únicamente estético y fácil de consumir. Al final esto sería perfecto para lo que estaba por venir: un mercado del arte mundial en el que un arte con esencia china encontraría un buen nicho de ventas.

El arte de Zhu Xinjian es un arte humorístico que se reía de la tradición y es uno de los primeros ejemplos de lo que empezaba a suceder en China: una pérdida de valores y deshumanización que surgiría con la ya inevitable apertura económica del país. Es un arte divertido, que recurre constantemente a la mofa, y sus efectos se pueden ver en una serie de corrientes que se empezaron a reconocer a escala internacional a principios de los 90 como el Pop Político (*Zhengzhi bopu*) o el Realismo Cínico (*Wanshi xianshi zhuyi*). Estas corrientes supondrían una burla a las décadas anteriores del país, convirtiendo la figura de Mao o el realismo socialista en objeto de consumo. También parodiarán la situación del momento: “*They used a roguishly cynical approach to illustrate themselves and their immediate and familiar environment, with its tableaux of boredom, chance, and absurdity*” (Li Xianting, 1993:20). El nihilismo de estas corrientes estaría relacionado con el concepto de *Imperio* del que hablaban Toni Negri y Michael Hardt en su libro mismo nombre, el cual habría entrado también en el país chino debido a su apertura económica. Esta apertura supondría una pérdida de valores, sobre todo en la juventud, que se refleja muy bien en libros como *I Love Dollars* de Zhu Wen, donde lo más importante para el protagonista es el dinero, que permite obtener los bienes de consumo que se deseen, y el sexo, relacionado en este caso con el dinero, pues poco importa al protagonista contratar los servicios de unas prostitutas (Zhu Wen, 2008).

En los 90, ningún artista se libró, como dice Gao, de las olas comerciales de la economía transnacional que llegaron a China (Gao Minglu, 1998:21). Será un arte, entonces, fácil de consumir, pero también con cierta exclusividad para poder ser vendido. Estas dos corrientes pasarán de tener fama nacional a tenerla internacionalmente, alcanzando grandes precios en el mercado mundial del arte.

## La *chinidad* en el arte chino

Desde 1989 en adelante podemos decir que el país entró en la posmodernidad, aunque comenzó a abrirse a ésta después del maoísmo. Es el *Imperio*, concepto que he mencionado, el que se adentró a continuación en China, adaptándose a otro tipo de racionalidades del país para perdurar en él, dando lugar a un ensamblaje global en el sentido del término de Ong y Colliers: “*As a composite concept, the term ‘global assemblage’ suggests inherent tensions: global implies broadly encompassing, seamless, and mobile; assemblage implies heterogeneous, contingent, unstable, partial, and situate*” (Ong y Colliers, 2005:12). Un país que sufrió una transformación tan radical como China (recordando una Revolución Cultural y el post-humanismo tras 1989, pero también los numerosos debates durante el siglo XX), sumido entonces en cierto vacío por el progresivo desarraigo de un mundo post-colonial, volvió a mirar a sus raíces para encontrar un sentido en el presente. Debido a la inmigración de chinos a distintos países del mundo, a Taiwán y Hong Kong, a la rotura de tradiciones de la china continental, surgirá una inquietud por la idea de lo que los autores de habla inglesa han llamado *Chineseness*<sup>4</sup>, pero no sólo será bajo un deseo sincero por parte de los ciudadanos y artistas chinos, sino también bajo un deseo de control y de publicidad por parte del Partido Comunista de China. El gobierno chino, para justificar el orden imperante, rescatará el confucianismo desde una perspectiva sesgada con el objetivo de paliar los posibles efectos causados por la Revolución Cultural que podrían promover ciertas revueltas al aumentar la desigualdad en el país. Se promovieron con más énfasis conceptos confucianos como la piedad filial, el sacrificio personal por el progreso de la sociedad o la famosa armonía social o armonía con el cosmos: la plena adaptación al mundo en el que se vive (Paul Gladston, 2016:10). Además, está *chinidad* jugará un papel crucial en las estregias chinas para la persuasión relacionadas con el *soft-power*. Veremos entonces la creación de entidades como el Instituto Confucio, por poner un ejemplo.

Si la característica principal de la modernidad es romper con la tradición, la característica principal del mundo post-colonial será una necesidad de resaltar la cultura de la nación para reconstruir lo destruido por las relaciones con occidente durante los siglos XIX y XX. La intención, como dice Paul Gladston, es “*to contrast western and non-western outlooks and does so through the hypostasising (that is to say, the representation of*

---

<sup>4</sup> Lo traduciremos aquí como *chinidad*.

*abstractions as concrete realities) of supposedly essential differences in cultural tradition”* (Pauld Gladston, 2016:3). Sin embargo, la globalización habrá establecido un paradigma en el que las culturas tengan que actuar, de forma que, en el caso del arte chino, hablemos únicamente de un arte global con características chinas. El arte contemporáneo ha propuesto unos medios para pensar la realidad y transmitir experiencias, siendo esas herramientas las que use una gran cantidad de artistas chinos y mundiales. Con esto no busco negar una falta de originalidad en las obras, sino recalcar una falta de tradición y de una esencia nacional en todas ellas. En este siglo podemos establecer muchas semejanzas entre artistas de diferentes países porque han elegido una serie de medios similares para contar algo al mundo, ya sea el cine, el video-arte, el arte performativo o las instalaciones, pero no sólo por eso, sino también por un constante intercambio mundial de viejas y nuevas ideas o filosofías que hace que el arte se mueva en un sentido u otro. Poniendo varios ejemplos fáciles, dentro del movimiento Fluxus, que no podemos definir de forma concreta, artistas como George Brecht (y su maestro John Cage) tienen muchísima influencia de la filosofía del budismo Zen que se difundió tanto por Estados Unidos en la década de los 50. El realismo cínico y el pop político chinos beben directamente del arte pop de los 60, adaptándolo a los problemas de la sociedad del momento. También las pinturas de Gu Wenda en las que reflexionaba sobre la importancia del lenguaje tienen mucho que ver con la influencia de autores como Jacques Derrida.

Hsingyuan Tsao y Roger T. Ames resumen la situación de la siguiente forma:

*“Contemporary Chinese art is in a cultural dilemma. On the one hand, it is not exactly “Chinese” even though it does address the Chinese experience and its issues. And on the other hand, it cannot abandon this “Chinese” identity because it is only by labeling itself “Chinese” that it can gain a place in the international art arena. Today the expression contemporary art discourse is almost synonymous”* (Hsingyuan y Ames, 2011:XIII).

Para entender mejor el concepto de *chinidad* al que se refieren estos autores, creo que una de las definiciones más interesantes, al menos para este trabajo, las da el filósofo Tu Wei-Ming. Se debe en parte a lo que hemos visto, a cómo territorios como Taiwán (pero no sólo allí, sino también en Hong Kong, Singapur o en las comunidades de la diáspora) han sabido mantener una tradición o esencia china sin necesidad de querer destruirla para el progreso del país como se hizo o se intentó hacer en la China continental. Incluso un intelectual o alguien que muestra interés en la cultura de esta nación, que no tenga que ver con ella, se puede acercar más a mantener esa *chinidad* que lo que puede hacerlo un

habitante en la RPC en la actualidad que no ha pensado en sus raíces. De esta forma, este concepto ya no entiende de terrenos delimitados, sino de ideas, de seguir una tradición filosófica, una serie de normas derivadas del confucianismo principalmente, pero también de las otras filosofías que han marcado la historia de esta civilización. Para Tu, la correcta modernización del país pasa por la unión entre el humanismo confuciano y la democracia liberal, algo que, para él, en la China continental comenzó a ocurrir en los 80 durante la fiebre cultural (Tu Wei-Ming, 1991:27).

La crítica occidental, que es la que ha catalogado las artes de una forma u otra principalmente hasta hace pocos años<sup>5</sup>, solía catalogar el arte chino de poco original, de una copia del arte occidental sin interés. La pregunta por la *chinidad*, por un arte chino en nuestro caso, es algo muy importante que hemos visto que se repetía durante todo el siglo XX, que tenía altibajos y opiniones dispares. Dice Elizabeth Lee que “*For these artists the challenge was in making themselves relevant to a western aesthetic hegemon without being marginalized by their Chineseness*” (Lee, 2007:2). Por eso hemos visto que durante tanto tiempo se ha recurrido a la tradición y se ha intentado experimentar con ella, modernizándola para que tuviera algo de interés fuera.

Los medios utilizados en la actualidad, como he dicho, no se identifican con ningún país, son internacionales. Wu dice que “*when modern and contemporary Chinese artists embraced these forms, their purpose was not to create new counterparts to either guohua or xihua but to subvert the established norms of Chinese art, including the rigid division between Chinese- and western-style painting*” (Wu, 2013:19). De esta forma, hemos podido conocer artistas chinos que se han hecho famosos mundialmente (aunque sea sólo en el ámbito artístico) al usar este tipo de lenguaje mezclado con un contenido de denuncia de la situación política o cultural del país o una experimentación e inquietud por la tradición milenaria de China. Algunos de ellos son Ai Weiwei (1957), Xu Bing (1955) o Gu Wenda, mencionado anteriormente. Algunas de sus obras tienen un contenido global, por lo que no podrían englobarse dentro del arte chino, sino dentro de la categoría “obras de artistas chinos”, pero otras, como en el caso de Xu Bing y su *El libro del cielo (tian shu)*, podríamos hablar, en mi opinión, de arte contemporáneo chino.

---

<sup>5</sup> Pues en el arte chino no existía una disciplina de crítica artística como tal hasta que se empezó a consolidar tras la Revolución Cultural.

Sin embargo, en el arte de Xu Bing no podemos encontrar una continuidad con la tradición de pintura de paisajes o la caligrafía china simplemente, sino que hablaríamos de un arte de la posmodernidad, es decir, un arte que se origina tras la muerte de la tradición y la necesaria búsqueda de raíces.

Esta descripción también encajaría con la escuela experimental de pintura de tinta de la que hemos hablado, pero también con los deseos de algunos de los artistas taiwaneses o hongkoneses que hemos visto. Liu Kuo-sung defendía la necesidad de una desnacionalización de la pintura de tinta, convirtiéndola en algo moderno. Para ello, había que aumentar las posibilidades del pincel, creando nuevos tipos de trazo y combinando colores y estilos, de forma que pudiesen crearse nuevos estilos, aportando una riqueza nunca antes vista a este tipo de pintura (Wu Hung, 2013). Había que alejarse, entonces, del concepto de *guohua* y abstraer el arte.

Algunos autores encajarían con la definición de *chinidad* de Tu Wei-Ming, pues habrían hecho unas obras fuera de la RPC que casarían más con la tradición de la nación y que realizarían una modernización del arte al jugar con la abstracción. Este es el caso por ejemplo de Zhang Daqian (1899-1983), el cual se mudó a Brasil en 1952 por la situación que vivía la República Popular y, posteriormente, en 1978, a Taiwán, donde pasaría los últimos días de su vida<sup>6</sup>. Sus últimas pinturas, sobre todo, destacan por jugar con los colores y las áreas del paisaje como podemos ver en la imagen. Las zonas quedarán delimitadas por la falta de color y en el interior de las áreas coloreadas se crearán universos, en este caso a partir de un árbol mágico que le enseñará al letrado el mundo a partir de su contemplación, casando con la idea taoísta y budista chan de que en una cosa se puede encontrar todo.

---

<sup>6</sup> Zhang Daqian, *China Online Museum*.



Fig. 6. ZHANG DAQIAN (1899-1983.)  
*Scholar beneath mighty tree*, 1980.  
 Tinta y color en papel.  
 70 x 137.5 cm.

Vemos entonces que ha sido posible desarrollar diferentes estilos interesantes a partir de la mezcla de este arte con el expresionismo y con la pintura abstracta europea, conservando una esencia china reflejada en la filosofía de Shitao y otros famosos pintores y pensadores de los últimos siglos. A lo largo de las últimas décadas, ha habido muchos artistas relevantes que reflejaban en sus obras estos pensamientos pero utilizando otros medios: las fotografías de Lang Jingshan (1892-1995) en las que se unían diferentes fotografías de paisajes para crear uno uniforme, las fotografías paisajísticas de Liu Wei (1972) en las que el cuerpo humano adquiere el papel de las montañas, las composiciones digitales de Yang Yongliang (1980) que actualizan los paisajes tradicionales a una China en proceso de urbanización y sin respeto por el medio ambiente pero sin por ello perder la belleza o las influencias filosóficas del taoísmo, etc. Otro ejemplo que casaría con la *chinidad* defendida por Tu Wei-ming sería Michael Cherney (1969), un estadounidense que se enamoró de la cultura china y comenzó a jugar con fotografías de paisajes, alterándolas para que se asemejasen a las pinturas y dándoles un aspecto más innovador.

### **Qiu Shihua y la tradición llevada al límite**

Dice Qin Feng (1961), un pintor de la nueva pintura china, que “*Brush, ink and paper are only mediums; they should not be viewed as definitional marks that separate/differentiate Eastern art forms from their Western counterparts*” (Goedhius, 2012:12). Y de la misma

opinión era Wu Guanzhong (1919-2010), otro pintor de esta corriente que fue muy criticado por muchos autores cuando dijo que “*brush-and-ink equals zero*”<sup>7</sup>, pues veían amenazada esa *chinidad* o esencia china en un mundo cada vez más globalizado.

Quizá el ejemplo más interesante de que los medios no deberían ser vistos como algo limitador es Qiu Shihua. Es un pintor que nació en Zizhong, provincia de Sichuan, en 1940. En 1962 se graduó en la Academia de Bellas Artes de Xian (*Xian meishu xueyuan*), donde estudió la pintura de paisajes china (Seeberg, 2012). Cuando terminó estos estudios y entrada la Revolución Cultural, se dedicó a la creación de carteles para películas, pues hubo una campaña contra las religiones y filosofías del país, religiones que tenían mucha influencia en el género artístico que había estudiado. Una vez terminado este período de la historia de la República Popular, Qiu viajó a Europa en 1980 para estudiar la historia del arte del continente, interesándose en especial por el impresionismo, el cual pudo conocer de primera mano durante su estancia en Francia. Hay un episodio en su vida que hizo que su arte cambiase radicalmente: la adopción del taoísmo como su religión, que practicaría y estudiaría en profundidad desde entonces, abandonando los lujos y centrándose cada vez más en lo inmaterial y abstracto (Chambers, 2005).

Al centrarnos en las pinturas de este autor, veremos cómo su estilo ha evolucionado poco a poco hasta elaborar obras que a primera vista nos resultarán algo prácticamente minimalista, recordándonos al *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Kazimir Malevich o a las pinturas monocromáticas de Yves Klein. Si nos fijamos en la primera pintura número VI, veremos uno de sus trabajos cuando comenzó su viaje a Francia, influenciado por el impresionismo a la hora de dibujar un paisaje, dando mucha más importancia a la luz que a la forma, con una perspectiva más bien característica de la pintura occidental.

---

<sup>7</sup> VV.AA., *Chinese Ink Painting Now*, p. 24.





Fig. 7. QIU SHIHUA (1940)  
Sin título, 1980.  
Tinta sobre papel.  
49x110cm.

En años posteriores (figura 7), veremos un cambio radical y progresivo hacia un “blanqueamiento” del paisaje, jugando con perspectivas, con estilos paisajísticos y técnicas.



Fig. 8. QIU SHIHUA (1940)  
Sin título, 2006.  
Óleo en lienzo.  
49x110cm.

Qiu juega con la pureza hasta llegar al extremo, intentando escapar de la contaminación humana que para el taoísta ha pervertido el mundo. Cada vez han ido destacando más los tonos blancos, hasta el punto de que en los últimos cuadros se nos hace difícil diferenciar

algo dentro de él si lo vemos superficialmente y no nos acercamos a contemplarlo. Las obras de los últimos años destacan por un curioso proceso de pintado. Primero se pinta un paisaje que, a diferencia de los pintores impresionistas, no se realiza fuera del estudio, en el propio lugar, enfrentados al paisaje para poder detallarlo mejor y observar el efecto de la luz, sino que se realiza dentro del estudio, simplemente con las impresiones almacenadas en la memoria. Podemos apreciar las influencias del taoísmo en la composición de la obra en esa no necesidad de captar todo lo que el paisaje nos ofrece. Importa sólo el hecho de vivirlo únicamente sin requerir a ese tipo de conocimiento que reduce todo a un objeto cuantificable. El artista tiene que experimentar el paisaje para interiorizarlo, para que, a la hora de pintar, no sea molestado por una mirada copista inexperta que se siente más interesada por reflejar correctamente lo que ve que por una pintura influenciada por un espíritu que ha sabido recibir el mundo correctamente.

Con el taoísmo se produjo una vuelta a la naturaleza, algo más simple que la civilización del momento. En la naturaleza se podían recuperar las conexiones originales con el mundo que el ser humano había perdido. Dice François Jullien que “entre las rocas y los manantiales, en la cercanía con los seres simples, la existencia se expande y se revitaliza [...] y el espíritu se mueve libremente” (Jullien, 2008: 217). De la misma manera, Byung-Chul Han nos dirá que “contemplar el paisaje de modo exhaustivo significa hundirse en él apartando la mirada de sí mismo” (Han, 2015:99). Se renuncia a una subjetividad marcada por el esencialismo para fundirse con el paisaje, sobrepasando las distinciones entre sujeto y objeto. No se trata entonces de una representación mimética al estilo griego, sino de presentar lo que hemos aprehendido de acuerdo a nuestras experiencias.

Para Shitao:

*“Par le moyen de l'Unique Trait de Pinceau, l'homme peut restituer en miniature une entité plus grande sans rien en perdre; du moment que l'esprit s'en forme d'abord une vision claire, le pinceau ira jusqu'à la racine des choses”* (Ryckmans, 1966:81).

A continuación declarará:

*“Car l'Unique Trait de Pinceau, en effet, embrasse l'universalité des êtres; la peinture résulte de la réception de l'encre; l'encre, de la réception du pinceau; le pinceau, de la réception de la main; la main, de la réception de l'esprit: tout comme dans le processus qui fait que le Ciel engendre ce que la Terre ensuite accomplit, ainsi tout est fruit d'une réception”* (Ryckmans, 1966:97).

Una vez conocido el lugar donde estamos y adquiridas las técnicas necesarias, seremos capaces de pintar con ritmo y crear un paisaje en el que haya espacio para el vacío, para

el fluir de la energía. Como nos dice Jullien, en la pintura china, “al vaciar lo pleno del trazado, el vacío vacante sobre la seda o el papel hace que aparezca el fondo indiferenciado de las cosas” (Jullien, 2008:136). Precisamente esto es lo que hará Qiu Shihua con el trazo en los elementos de su paisaje, pero, no contento con eso, se dedicará a añadir una o varias capas más de blanco que los ocultarán en buena medida, de forma que todo lo que se había desarrollado y había sido algo, vuelve al principio, que es la nada originaria. Sin embargo, esa aparente nada no es otra cosa que el estado verdadero de la realidad: confusa y difusa. Toshihiko Izutsu observa, al hablar del *Zhuangzi*, que “La deslumbrante luz de la consciencia normal arroja un haz luminoso sobre tal o cual objeto en particular. Pero, al hacerlo, sume el resto del mundo en la oscuridad” (Izutsu, 2004:78).

Esta realidad encaja plenamente con el microcosmos que defiende Shitao para la pintura en uno de sus textos: “*L'union du pinceau et de l'encre est celle de Yin et Yun. La fusion indistincte de Yin et Yun constitue le Chaos originel. Et, sinon par le moyen de l'Unique Trait de Pinceau, comment pourrait-on défricher le chaos originel?*” (Ryckmans, 1966:107). La pintura de paisajes no tiene que ser una representación del cosmos entonces, tal como podría ser la pintura de paisajes occidental, sino un microcosmos en sí que comprende el todo, el mundo en su totalidad en el que todas las cosas son una, el centro y también lo no central.

También en el propio proceso del pintor vemos de nuevo una conexión con el taoísmo, que entendía el mundo como algo que fluye, que cambia constantemente y no se puede frenar. Un paisaje que ha llevado su tiempo pintar desaparece o se estropea, eliminando el valor que le podría haber dado la mente humana. Se renuncia a lo que Zhuangzi definía como “tomar la mente por maestro” (*shi xin*) o a lo que Laozi llamaba mente constante (*chang xin*) en referencia a una mente que ha perdido la flexibilidad natural y mira con una mirada limitada sin poder ver algo completo (Izutsu, 2004). Ahora se le vuelve a dar un valor subjetivo que se había objetivado y considerado como absoluto.

Podemos observar esta mente rígida en el espectador que sólo ve un lienzo blanco en estas pinturas al ser cegado por la luz. Como dice Qiu en una entrevista: “En la pintura nada es visible: blanco sobre blanco. Pero cuando me enfrento a la pintura todo cambia. Eso es *wu wei*. Todo se abre en un instante”<sup>8</sup>. De esta forma, al acercarnos al cuadro y mirarlo detenidamente, encontramos una forma de meditación taoísta que nos lleva a la

---

<sup>8</sup> Qiu Shihua – *White Field*, [archivo de vídeo], 2012.

iluminación, a renunciar a esa mente rígida que nos haría reconocer únicamente una sala con lienzos blancos al ir a una de sus exposiciones, sin poder disfrutar del paisaje que se presenta ante nuestros ojos, de la experiencia que Qiu nos propone. Actuar mediante el *wu wei* supone deshacernos de nuestros pensamientos, de forma que podamos ver las cosas sin que la mente se apegue a nada, con libertad.

Nos orientamos entonces en un lugar desconocido, un paisaje fugaz, no permanente, que iremos descubriendo y olvidando al mismo tiempo. De esta forma, aunque Qiu nos plantee ese microcosmos en el que las cosas se igualan al ser interdependientes y estar unidas, en este caso bajo una capa de pintura, lo que vemos es que no se renuncia a la representación fenoménica, porque renunciar totalmente sería un error, ya que hablamos de un tipo de realidad que debe estar dentro del todo. Por eso podemos decir que Qiu lleva la pintura de paisajes al límite, porque experimenta con la abstracción pero no renuncia a la representación fenoménica a la que sus antecesores tampoco decidieron renunciar.

Se ha de mencionar que el arte chino poco a poco ha ido abstrayéndose, haciéndose más espiritual en relación con lo que hemos visto. Como dice François Cheng, es una “pintura que tiende de por sí a convertirse en espiritualidad. Espiritualidad esencialmente inspirada en el taoísmo y enriquecida luego por la filosofía *chan*” (Cheng, 2016:129). De esta forma se produjo en la historia de la pintura China un salto importante a partir de la dinastía Tang, salto que liberaría al arte chino de una objetividad obligatoria. Como decía al principio, al hablar de Dong Qichang, habría una corriente más realista dentro de la pintura china que permanecería toda la historia, centrada más en el detalle, en el retrato fiel, pero con menos interés por alejarse de ese camino espiritual. Xu Beihong o Li Keran serían un ejemplo claro en el siglo XX, ese siglo en el que se intentaría mezclar el arte chino y occidental para modernizar el primero. Esta corriente justificaría entonces ser calificado como *guohua*, principalmente por utilizar los materiales chinos como son la tinta y el pincel, por el hecho de una disposición de las figuras en las obras conforme a la tradición y por responder a una filosofía confuciana. Sin embargo, en mi opinión se ajustaría más a ese arte occidental con características chinas del que he hablado.

Tendríamos también una corriente impresionista, calificada así por François Cheng (Cheng, 2016), pero también una expresionista, que haría énfasis en una técnica que respondería a la interioridad del autor, una técnica personal para representar el cosmos. En el arte occidental, el expresionismo, que vendría tras el impresionismo y posimpresionismo, sentó las bases que nos llevarían al suprematismo y a la abstracción.

Hubo un intento cada vez más agudo de traspasar al otro lado de la realidad. Tampoco se intentaba buscar la desencadenación de los instintos primitivos, sino que era una búsqueda espiritual de las formas artísticas. No sólo querían distorsionar la realidad para desvelarla, sino acceder a ese mundo espiritual. Así, Malevich, en su escrito *Del cubismo y futurismo al suprematismo*, defendía en su arte las formas que no tuvieran que ver con la naturaleza, formas geométricas, pues el trabajo del artista era crear y no copiar la realidad. Las formas geométricas son imposiciones mentales sobre la naturaleza. Decía: “*however many moonlit landscapes the artist paints, however many grazing cows and pretty sunsets, they will remain the same dear little cows and sunsets. Only in a much worse form*” (Malevich, 1915:122).

Salvando las distancias, pues cada corriente se ha desarrollado con unas motivaciones, podemos ver que en ambos casos ha habido un desarrollo de la abstracción con el avanzar del tiempo. Huelga decir que lo que motivó esa corriente de la pintura de paisajes fue el encuentro con el arte occidental en el siglo XX y la necesidad de modernizar una tradición pictórica. Si Qiu ha llevado una tradición al extremo es porque la no representación de formas naturales anularía el paisaje y, por tanto, las pretensiones de crear un mundo que se originaron con el desarrollo de este tipo de pintura.

## **Conclusiones**

En este ensayo hemos conseguido (o intentado) establecer un marco teórico que nos permita clasificar las obras de arte chino dentro de la tradición, conservando una esencia que ha motivado su desarrollo, o fuera de ella. Es por ello que, aunque según ciertos criterios de clasificación Qiu Shihua quede fuera del *guohua* debido a que sus obras más relevantes han usado materiales como el óleo y el lienzo, su obra encajaría plenamente con el pensamiento que motivó el desarrollo de la pintura de paisajes e hizo de ella una de las artes más importantes de China. Qiu Shihua, gran estudioso de la tradición pictórica de su país, ha conseguido entonces llevar al límite el pensamiento que ha empujado el desarrollo de la pintura china sin por ello perder su esencia o *chinidad*, realizando así uno de los objetivos más ambicionados durante el siglo XX: la modernización del arte chino. A partir de allí sólo quedan la posmodernidad y su arte. Queda un mundo globalizado, un mundo con un arte guiado por una historia apátrida, un arte que sólo permite jugar a las nacionalidades, viejas esencias y tradiciones si es con las mismas herramientas.

## Índice de imágenes

Fig. 1. XU, Beihong (1942), *Running Horse*, <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/xu-beihong-1895-1953-running-horse-5852475-details.aspx>, (accedido por última vez el 5 de enero de 2017).

Fig. 2. LU, Shoukun (1961), *Dwellings among Hills*, [https://www.cpr.cuhk.edu.hk/en/press\\_detail.php?id=1709](https://www.cpr.cuhk.edu.hk/en/press_detail.php?id=1709), (accedido por última vez el 5 de enero de 2017).

Fig. 3. GU, Wenda (1993), *Storm Clouds Gathering Over a Small Hut*, <http://www.michaelgoedhuis.com/Wenda-DesktopDefault.aspx?tabid=45&tabindex=44&artistid=106248#> (accedido por última vez el 7 de enero de 2017).

Fig. 4. WANG, Gongyi (1946), Sin título, [http://jsma.uoregon.edu/catalog/slideshow?field\\_culture\\_term\\_tid=54&=Apply](http://jsma.uoregon.edu/catalog/slideshow?field_culture_term_tid=54&=Apply), (accedido por última vez el 5 de enero de 2017).

Fig. 5. LU, Yushun (1997), *Character and Landscape*, <http://www.qihong.com/paipin/view/10059917.html>, (accedido por última vez el 5 de enero de 2017).

Fig. 6. ZHANG, Daqian (1980), *Scholar Beneath Mighty Tree*, <http://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/lot.1380.html/2013/fine-chinese-paintings-hk0459>, (accedido por última vez el 5 de enero de 2017).

Fig. 7. QIU, Shihua (1980), Sin título, <https://galerieursmeile.com/en/artists/artists/qiu-shihua/untitled-1980-qiu-sh6362/workdetail.html?cHash=51492a8b2f475a767538c542dafb2aff>, (accedido por última vez el 5 de enero de 2017).

Fig. 8. QIU, Shihua (2006), Sin título, <https://galerieursmeile.com/en/artists/artists/qiu-shihua/untitled-2006-qiu-sh9605/workdetail.html?cHash=c61af33c81b56ea4bfecab4072a96b87>, (accedido por última vez el 5 de enero de 2017).

## Bibliografía

ANDREWS, Julia F. (1994), *Painters and Politics in the People's Republic of China*, University of California Press, Los Angeles.

CHENG, Chung-Ying y BUNNIN, Nicholas (2002), *Contemporary Chinese Philosophy*, Blackwell, Gran Bretaña.

CHENG, François (2016), *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid.

CLUNAS, Craig (1997), *Art in China*, Oxford University Press, Oxford.

COLLIER, S. y ONG, A. (2005), *Global Assemblages: Technology, Politics and Ethics as Anthropological problems*, Blackwell, Malden.

- GLADSTON, Paul (2016), *Deconstructing Contemporary Chinese Art*, Springer, Berlin.
- GREGOR, James & HSIA CHANG, Maria (1979), Anti-Confucianism: Mao's Last Campaign, en "Asian Survey", Vol. 19, No. 11 (Nov., 1979).
- GAO, Minglu (1998), *Inside Out: New Chinese Art*, University of California Press, Berkeley.
- GOEDHIUS, Michael (2012), *Ink: The Art of China*, Michael Godehius Publishing, Londres.
- HAN, Byung-Chul (2015), *Filosofía del Budismo Zen*, Herder, Barcelona.
- IZUTSU, Toshihiko (2004), *Sufismo y Taoísmo, Laozi y Zhuangzi*, Siruela, Madrid.
- JULLIEN, François (2008), *La gran imagen no tiene forma*, Alpha Decay, Barcelona.
- LI, Xianting (1993), "Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art", en DORAN, Valerie C. (Ed.), *China's New Art, Post-1989*, Hong Kong: Hanart T.Z. Gallery, 1993.
- LIN Xiaoping (1987), Contemporary Chinese Painting: The Leading Masters and the Younger Generation, en "Leonardo", vol. 20, no. 1, 1987, pp. 47-55.
- LUO, Xu (2011), "From revolutionary rebels to a thinking generation: a reflection on China's Red Guard movement of the mid-1960s",  
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17541328.2010.525835>
- MALEVICH, Kazimir (1915), *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism*, en BOWLT, John E. (1976), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*, The Viking Press, Nueva York.
- MARTÍNEZ, David y PRADO, Carles (2008), *Narrativas chinas: ficciones y otras formas de no-literatura. De la dinastía Tang al siglo XXI*, UOC, Barcelona.
- MITTLER, Barbara (2008), Popular Propaganda? Art and Culture in Revolutionary China, en "Proceedings of the American Philosophical Society", Vol. 152, No. 4, 2008.
- RYCKMANS, Pierre (1966), Les propos sur la peinture de Shi Tao, en *Arts asiatiques*, no. 14, 1966, pp. 79-150.
- SUTHERLAND, Martha (2016), *Hung Hsien: A Singular Brush*, M. Sutherland Fine Arts, Nueva York.
- TU, Weiming (1991), Cultural China: The Periphery as the Center, en "Daedalus", Primavera 1991, vol. 120, no. 2, pp. 1-32.
- VV.AA. (2001), Painting Academies and Western Influence, en "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", New Series, Vol. 58, No. 3, 2001.
- VV.AA. (2010), *Chinese Ink Painting Now*, Distributed Art Publishers, Nueva York.
- VV.AA. (2013), *Another Modernity or Contemporaneity? Traditional Chinese Media in the Context of Contemporary Art*,

[http://www.lcsd.gov.hk/ce/Museum/Arts/documents/10284/10567/2013.5.17\\_another\\_modernity\\_or\\_contemporaneity.pdf](http://www.lcsd.gov.hk/ce/Museum/Arts/documents/10284/10567/2013.5.17_another_modernity_or_contemporaneity.pdf)

WU, Hung (2013), “Transcending the East/West Dichotomy: A Short History of Contemporary Chinese Painting”, en HEARN, Maxwell K. (2013), *Ink Art: Past as Present in Contemporary China*, *The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York.

YU, Hua (2013), *China en diez palabras*, Alba Editorial, Barcelona.

ZHU, Wen (2008), *I Love Dollars and Other Stories of China*, Penguin, Nueva York.

## **Webgrafía**

CHAMBERS, George (2005), Insight: Paintings by Qiu Shihua, *Chamber Fine Arts*,

<http://www.chambersfineart.com/exhibitions/2005/Insight/pressrelease.shtml>

HESS, Hugo (2016), Zhu Xinjian, *Widewalls*, <http://www.widewalls.ch/artist/zhu-xinjian/>

SEEBERG, Sidsel (2012), The Absence of Absence: Into Qiu Shihua’s White Field, *Artinfo*,

<http://blogs.artinfo.com/berlinartbrief/2012/06/25/the-absence-of-absence-into-qiu-shihua%E2%80%99s-white-field/>

SPENCER, Samuel (14 Dec. 2016), Interview: Liu Kuo-Sung On The Formation Of The Fifth Moon Group. *Artinfo*.

<http://www.blouinartinfo.com/news/story/1383159/interview-liu-kuo-sung-on-the-formation-of-the-fifth-moon>

*Qiu Shihua – White Field*, [Archivo de video], 2012,

<https://www.youtube.com/watch?v=idBEibEtj78>, (accedido por última vez el 3 de enero de 2017).

Zhang Daqian, *China Online Museum*,

<http://www.comuseum.com/painting/masters/zhang-daqian/>