
DOI 10.3994/RIEAO 2010.01.011

Revista Iberoamericana de Estudios de Asia Oriental (2011) 4:

**CUESTIONES A DEBATE SOBRE EL ARTE
CONTEMPORÁNEO EN CHINA, 1989 – 2005:
PRÁCTICAS CURATORIALES Y
GLOBALIZACIÓN**

Núria Querol*

Resumen: Este artículo analiza el impacto de la globalización en el arte contemporáneo en China, especialmente en el campo del comisariado, en el marco de la transformación sociológica e ideológica de la China contemporánea. Más concretamente, se centra en el impacto de las prácticas artísticas y curatoriales en exposiciones nacionales y transnacionales relacionadas o centradas en China. En lugar de ofrecer un trazado lineal y exhaustivo, este artículo presenta una selección de sus exposiciones más importantes con el fin de analizar cómo el arte contemporáneo en China está posicionado en términos de políticas curatoriales en exposiciones nacionales e internacionales.

* Núria Querol es doctoranda en Comisariado de Arte Contemporáneo por el Royal College of Art de Londres y ejerce como crítica de arte asiático contemporáneo, contribuyendo de forma regular en varias revistas especializadas. nuria.querol@rca.ac.uk.

Abstract: This paper analyses the development in art in China today under globalisation, especially on the field of curatorial practices, within the framework of the sociological and ideological transformation of contemporary China. More specifically, it focuses on the effect of contemporary art practices and curating on national and transnational exhibitions related with or focused on China. Instead of an historical and exhaustive definition, this paper focuses on a selection of important and representative shows in order to analyse how contemporary art in China is positioned in terms of curatorial policy in the sphere of national and international exhibitions.

Introducción

En la sociedad contemporánea caracterizada por una marcada hibridación cultural, superando así la supremacía de antaño ejercida desde Occidente sobre las llamadas “otras culturas”, la importancia de China es indiscutible. China está presente en la escena internacional dejando atrás el aislamiento y las dificultades del pasado. Estos cambios han afectado a todos los ámbitos de la sociedad y sus manifestaciones culturales y artísticas son resultado y reflejo de esta profunda transformación.

El arte contemporáneo en China tiene una importante presencia tanto a nivel global como local. Por una parte, la cultura visual contemporánea en China despierta un creciente interés en la escena artística internacional. Numerosos museos y bienales, como el P.S.1 de Nueva York o la Bienal de

Venecia, han dedicado importantes exposiciones al arte actual en China, y sus artistas contemporáneos han adquirido un reconocimiento a escala mundial sin precedentes. Por otra parte, la experimentación artística en el país está en continua evolución como también lo están los centros y exposiciones de arte contemporáneo, como el Today Art Museum en Pekín, la Bienal de Shanghai o la Trienal de Guangzhou. Por todo ello y en conjunto, las exposiciones de arte contemporáneo en China son un fenómeno de vital importancia para entender tanto el desarrollo del arte contemporáneo como sus infraestructuras y sistemas de difusión.

Desde 1989 hasta 2005, el arte contemporáneo en China existió a través de sus exposiciones y, a partir de estas y de publicaciones especializadas, se produjo un corpus que permitió establecer un canon sobre el cual se reorientaron corrientes, se seleccionaron grupos de artistas y se consagraron creadores muy jóvenes. Si esta característica es indudablemente cierta y extensible a toda la escena del arte contemporáneo, en el caso del arte en China adquirió dimensiones mucho más trascendentes dado que durante todo este tiempo esta fue su única vía de difusión.

El año 1989 está tomado como punto de partida ya que fue entonces cuando culminó la década de los ochenta, caracterizada por un periodo de aperturismo y de eclosión cultural. Durante esta década, se desarrolló la experimentación artística y se introdujeron las vanguardias occidentales. La transposición de corrientes y teorías occidentales al contexto chino supuso la necesidad de adaptar una nueva terminología, que en algunos casos se tradujo sin realmente asimilarse. Al respecto, como ha apuntado la historiadora del arte Martina

Köppel-Yang sobre la sociolingüística de las vanguardias históricas occidentales aplicadas al contexto chino, se debe puntualizar que el nombre chino *qianwei* 前卫 no es el equivalente exacto del término ‘vanguardia’, ya que muchos de los artistas y críticos de los ochenta no distinguían entre los términos *vanguardia* —*qianwei* 前卫—, *moderno* —*xiandai* 现代— y *contemporáneo* —*dangdai* 当代— y a menudo los usaban como sinónimos¹. En la actualidad, el uso del término ‘vanguardia’ en el contexto del arte contemporáneo en China está sujeto a debate. Algunos especialistas, de acuerdo con las directrices marcadas por el racionalismo ilustrado y dedicados mayoritariamente al estudio de las vanguardias occidentales, consideran que este solo se puede aplicar al contexto histórico de la modernidad europea. Por el contrario, otros especialistas, como el historiador, comisario, y crítico de arte Gao Minglu, abogan por aplicarlo al caso del arte contemporáneo en China ampliando su significado. Un tercer grupo, entre los que se encuentra el historiador del arte y comisario Wu Hung, es partidario de encontrar una definición más flexible para la tradición china, como es el caso de arte experimental².

En la década de los noventa, protagonizada por profundas transformaciones en el país y por su irrupción en la escena internacional, el arte contemporáneo en China se debatió entre su posición en el exterior, durante la primera mitad de la década, y su posicionamiento en busca de su propio lugar, a finales de los noventa. Como apunta el historiador y crítico de arte Yi Ying, frente a la falta de sistematización teórica y académica que imperó durante este decenio, debido a que la crítica no supo responder en términos teóricos con la misma velocidad con que acaecían los cambios, en la actualidad se

está priorizando la necesidad de definir histórica y contextualmente el arte de este importante periodo³.

El uso del término *arte experimental* —*shiyan yishu* 实验艺术—, aplicado al arte de la década de los noventa y del siglo XXI, en contraposición con el de *arte de vanguardia* —*qianwei yishu* 前卫艺术—, aplicado al arte de los ochenta, es en sí mismo una declaración de intenciones que, como especificó Wu Hung, revela el deseo de definirse según su propia naturaleza y no según el modelo occidental⁴.

Al respecto, según Wu Hung, “el término arte experimental, en lugar de cerrar el debate, fomenta nuevas interpretaciones y abre nuevos espacios para la investigación histórica y teórica [...]. Entre todos los factores que definen el arte experimental, el más importante es el posicionamiento del artista en una sociedad en plena transformación, donde estilos y contenidos no ortodoxos, nuevos medios o nuevas prácticas expositivas son formas concretas para consolidar la propia identidad “alternativa” de los artistas. En otras palabras, el arte chino experimental es el arte de los artistas chinos experimentales [...]. Básicamente, lo que hace que un/a artista chino/a sea experimental es su determinación de situarse al límite de la sociedad china contemporánea y del mundo del arte”⁵.

En mi opinión, la modernidad no es exclusiva de la tradición europea, sino que los contactos e intercambios acaecidos entre los centros europeos y sus “otros” a lo largo de la historia han producido transformaciones en ambas direcciones, resultando una pluralidad de modernidades y modernismos a escala mundial. Al respecto, considero apropiado el uso del término ‘vanguardia’, así como el marco teórico del modernismo en el estudio del arte en China,

especialmente durante la década de los ochenta, cuando la eclosión cultural dio lugar a una pluralidad de modernidades y modernismos en el país. A partir de la década de los noventa, el uso del término ‘arte experimental’ resulta más adecuado para estudiar la versatilidad de flujos y múltiples transformaciones del arte contemporáneo en el marco de la globalización. De todas formas, como veremos más adelante, esto no debe confundirse con la asociación entre las vanguardias artísticas occidentales y el modernismo en China durante los ochenta, y mucho menos con la determinación de los artistas de situarse al límite de la sociedad china contemporánea y del mundo del arte en los noventa.

Es más, junto con el propósito de definir histórica y contextualmente el arte contemporáneo en China, otro factor importante en su estudio y desarrollo ha sido la necesidad de posicionarse en su propio espacio a la vez que este se debatía del centro a la periferia y de la periferia al centro. Por una parte, desde la década de los noventa nuevas bienales han surgido por todo el planeta, muchas de ellas en territorios hasta hace poco considerados periféricos. A su vez, el arte producido en estos nuevos centros ha estado presente en bienales de todo el mundo independientemente de las circunstancias, condiciones y localizaciones de estas. De esta forma, Venecia, Kassel, La Habana o Sao Paulo comparten escenario con Shanghai, Gwangju o Singapur, de la misma forma que en todas estas bienales ha imperado la hibridación de sus comisarios y de los artistas participantes. El arte actual en China está inmerso en el mundo de las bienales, reinterpretando estas viejas estructuras expositivas y forzando nuevos mapas de la cultura visual contemporánea. A pesar de

que la crítica en algunos casos ha valorado más su mera participación que otros criterios más rigurosos, la presencia e interés que ha suscitado el arte contemporáneo en China en bienales de todo el mundo ha sido determinante para su difusión en la escena internacional. Al mismo tiempo, la importancia del pujante mercado del arte contemporáneo en China, teniendo en cuenta las interrelaciones entre las muestras de arte y el mundo de las galerías, las subastas, las colecciones y museos especializados, también ha beneficiado su difusión en la escena global.

Las exposiciones de arte contemporáneo en China han estado estrechamente vinculadas a su irrupción en el mercado internacional y a la aparición del mercado local. Esta influencia relacional es consecuencia de la globalización del arte, y ha tenido como resultado un creciente interés por parte de coleccionistas y comisarios, y la proliferación de exposiciones que a su vez estos han propiciado. De la misma forma, el mayor número de exposiciones ha favorecido altas cotizaciones del arte en China en subastas y galerías de todo el mundo y, a su vez, ha facilitado la aparición de un coleccionismo local muy pudiente, deseoso de lograr un estatus social por medio de la adquisición de arte contemporáneo experimental.

El explosivo presente del mercado del arte contemporáneo en China tiene también sus detractores, que lo consideran una burbuja propiciada por los muchos compradores que siguen la moda y se limitan a ir a China con lo que se conoce como “listas de la compra”, sin tener el más mínimo interés más allá de los nombres de los artistas más comerciales. Siendo conscientes de que las reglas del mercado

a menudo se rigen por factores que no tienen nada que ver con la calidad de las obras, y que el florecimiento del mercado ha tenido consecuencias tanto beneficiosas como perjudiciales en la escena artística, no podemos obviar que este interés ha creado unas infraestructuras hasta hace poco inexistentes en China. La implantación de casas de subastas internacionales como Guardian, Sotheby's y Christie's en ciudades como Pekín, Shanghai y Hong Kong y la aparición de casas de subastas locales, junto con las cada vez más numerosas galerías comerciales repartidas por todo el país son un ejemplo de estas nuevas infraestructuras, que a su vez han propiciado la aparición de museos y espacios expositivos independientes por todo el país.

Por último, cabe señalar que en el mundo contemporáneo el histórico etnocentrismo chino, junto con sus antiguas reticencias a lo extranjero, han dejado paso a una interacción y diálogo con el exterior. Esta transformación ha supuesto nuevos diálogos pero también choques entre el etnocentrismo chino y los tradicionales centros europeos y norteamericanos, marcando un profundo vaivén del arte contemporáneo en China que se ha estado debatiendo entre lo propio, lo ajeno y lo comunitario; entre el arte chino contemporáneo y el arte contemporáneo en China. En este debate, personalmente abogo por la opción 'arte contemporáneo en China' ya que, más allá de fronteras y límites geopolíticos, el arte último en China es eminentemente contemporáneo.

Al mismo tiempo, las reticencias existentes entre los múltiples centros del arte no han sido exclusivas de la relación entre el arte contemporáneo en China y la tradicional hegemonía occidental. Dentro del país, centros tradicionales

del arte como Pekín, Shanghai o Guangzhou han prevalecido sobre nuevos centros artísticos como son Kunming, Changsha o Xi'an. A su vez, la separación entre los artistas experimentales y sus coetáneos, que siguieron y siguen prácticas y formas tradicionales, es cada vez mayor, provocando que los primeros se hayan posicionado en la escena internacional mientras que los segundos, anteriormente amparados por la oficialidad política, han visto cómo su consideración está en detrimento. En consecuencia, en el desarrollo y estudio del arte contemporáneo en China y sus exposiciones, es de vital importancia comprender su posición global y la de sus artistas, la hegemónica posición occidental frente al arte internacional de los múltiples centros existentes en el marco mundial, la diversidad de los centros existentes dentro del país y la continua lucha por parte de los artistas chinos por posicionarse en su propio centro, independientemente de donde este esté ubicado.

1. Los ochenta: el periodo de vanguardias

Con la muerte de Mao Zedong y la política de apertura hacia el exterior de Deng Xiaoping, en la década de los ochenta la sociedad china estableció un diálogo con el resto del mundo. La experimentación artística china surgió a finales de la década de los setenta, de la mano de un grupo de artistas independientes que, alejados de servidumbres ideológicas, iniciaron un nuevo periodo del arte contemporáneo en China. En la década de los ochenta, la filosofía, la literatura y el arte de vanguardia, que ya habían sido introducidos a principios

del siglo XX durante el movimiento del 4 de mayo⁶, de nuevo fueron acogidos, asimilados y reinterpretados por los intelectuales y artistas del país.

Aunque en términos generales se designa el arte de esta época como el arte de los ochenta, la primera exposición del grupo Stars y la exposición *China/Avant-Garde* marcaron su comienzo y su fin, y corresponden a los años que van de 1979 a 1989. En septiembre de 1979 la exposición del grupo Stars, un colectivo de artistas independientes que proclamaba la libertad de expresión, marcó el comienzo del arte de vanguardia en China. Este grupo de artistas, entre los que destacaron Ai Weiwei y Wang Keping, refutaron el realismo socialista y desarrollaron estilos inspirados en lenguajes modernistas, desde el postimpresionismo, al surrealismo o la abstracción. El 27 de septiembre de 1979 los Stars celebraron su primera exposición. Después de prohibirles exponer en el Museo Nacional de Arte de Pekín, este grupo decidió colgar sus obras en la valla y los alrededores del Museo, a modo de exposición al aire libre. El día después de la inauguración, el 28 de septiembre, la exposición fue cancelada por la policía y finalmente el día 29 la muestra fue declarada ilegal. Otra de sus transgresoras acciones la realizaron el 1 de octubre de 1979 cuando, coincidiendo con la fiesta nacional que conmemora el aniversario de la proclamación de la República Popular China, participaron en una manifestación en defensa de los derechos humanos. Esta manifestación estuvo encabezada por la pancarta “Pedimos Democracia y Libertad Artística” y recorrió el espacio entre el Muro de la Democracia de Xidan y Zhongnanhai, oficina central del Partido

Comunista de China y sede del gobierno de la República Popular China⁷.

Durante este decenio de aperturismo cultural, numerosos simposios, exposiciones, revistas y movimientos artísticos y sociales surgieron por todo el país. Esto fue reflejo de las nuevas posibilidades y libertades que se contraponían al aletargamiento que había supuesto la Revolución Cultural. De todas formas, el desarrollo del arte de la década de los ochenta, a pesar de su voluntad de centrarse en lo estético, no pudo desligarse de la situación política de su momento. Paradójicamente, el arte de vanguardia desde un principio fue interpretado y asociado con la deconstrucción y alienación política, y le fue imposible concretizar su propio lugar entre lo oficial y lo no oficial. La falta de visibilidad artística, así como la situación de la mayoría de los profesionales activos, artistas y comisarios a tiempo parcial, ya que la mayoría tenían como ocupación principal algún trabajo relacionado con el sistema estatal del arte, dificultó un mayor posicionamiento del arte contemporáneo del momento. De esta forma, el mundo académico y las facultades de Bellas Artes de todo el país, muy ligadas a las directrices oficiales que dictaban que el realismo soviético era la mejor forma de expresión artística, fueron centros de disidencia y experimentación tan solo en lo privado, ya que no pudieron transgredir la esfera pública, donde siguió imperando el imaginario revolucionario y lo figurativo. El arte de los ochenta, con una voluntad experimental e independiente más teórica que práctica, alcanzó su clímax con la exposición *China/Avant-Garde*, para sufrir poco tiempo después un total ostracismo, a causa de los fatídicos incidentes de la plaza de Tian'anmen.

China/Avant-Garde

La exposición *China/Avant-Garde*, fruto de la incipiente normalización cultural en la década de los ochenta, está considerada uno de los acontecimientos más importantes de la historia del arte contemporáneo en China. Celebrada en el Museo Nacional de Arte en febrero de 1989, esta exposición fue la primera gran muestra de arte de vanguardia que reunía los trabajos de artistas procedentes de todas las regiones del país. Las obras seleccionadas pertenecían mayoritariamente a la segunda mitad de la década de los ochenta y correspondían al movimiento o tendencia *New Wave'85* que tuvo lugar en este periodo. Esta tendencia se inspiraba en las teorías y prácticas de las vanguardias artísticas occidentales que fueron asimiladas y reinterpretadas por los colectivos chinos como base ideológica y a modo de referencias visuales.

En este periodo la experimentación artística se concretizó en un marcado pluralismo estilístico consecuencia de la introducción de corrientes artísticas de vanguardias anteriormente prohibidas. Según Gao Minglu, uno de los principales ideólogos del *New Wave'85* y comisario de la exposición *China/Avant-Garde*, en este periodo “los artistas expresaron objetivos utópicos y valores humanistas, y muchos trabajaron bajo preceptos en contra de la subjetividad y de la autoridad”⁸. El crítico de arte Wang Nanming, con un posicionamiento menos benevolente que el anterior, ha opinado sobre la trascendencia real de este periodo: “desde la perspectiva histórica del arte, los *Stars* y el *New Wave'85* fracasaron en encontrar un equilibrio entre la

auto-manifestación y el lenguaje artístico. En China no había innovación artística y eso bloqueó la forma en que el arte pudiera expresarse. La autodenominada campaña del arte moderno, el *New Wave '85*, fue más una cuestión de romanticismo previo al verdadero modernismo⁹. Aunque los críticos no se han puesto de acuerdo sobre la significación histórica y social del arte de los ochenta, designado por el crítico y comisario Hou Hanru como un arte ideológico-céntrico¹⁰, todos han coincidido en que la exposición *China/Avant-Garde* fue su gran hito y conclusión.

China/Avant-Garde fue la primera exposición organizada por críticos de arte locales y no por cuadros del partido y, aunque tenía el apoyo de la Asociación de Artistas Chinos y del Museo Nacional de Arte, fue también la



Figura 1. Imagen cortesía del Asia Art Archive.

primera vez que una exposición se financiaba de forma privada. El hecho de que se celebrara en el Museo Nacional, un gran edificio de estilo socialista que acoge la institución de arte más importante del país y que en aquella época estaba situado a unos pocos metros del antiguo Ministerio de Cultura, confirió a los artistas expuestos cierto grado de aceptación por

parte de la oficialidad y les dio la oportunidad de tener una difusión mucho mayor.

El día de la inauguración, el 5 de febrero de 1989, los carteles, pancartas y alfombras que colgaban del museo con el signo “No hay vuelta atrás”, el emblema y el símbolo de la muestra, enfatizaban la necesidad de cambio y la idea de rotura con el pasado (**Fig. 1**). En el discurso inaugural Gao Minglu, destacó que la muestra quería presentar una perspectiva histórica de los trabajos más significativos hechos por los artistas chinos entre 1985 y 1989. La selección de las obras incluía todos los medios artísticos, desde pintura a instalaciones y *performances*, para reforzar así la idea de un discurso abierto del arte moderno chino¹¹. Los casi trescientos trabajos de los ciento setenta y siete artistas seleccionados estaban repartidos en seis salas del museo.

En *China/Avant-Garde*, por vez primera se mostraron al gran público *happenings*, *performances*, instalaciones... que ponían de manifiesto un diálogo entre el artista y el público. En este diálogo el cuerpo tomó una significación especial ya que fue el transmisor de muchas de las acciones de los artistas. Las autoridades chinas y la cúpula más conservadora del mundo del arte interpretaron estas nuevas formas artísticas como algo pernicioso, como un ataque a ciertos tabúes. La censura sobre estas nuevas formas y lenguajes del arte no cesaría hasta entrado el siglo XXI cuando tuvieron cabida de nuevo en museos y exposiciones oficiales.



Figura 2. Imagen cortesía del Asia Art Archive.

Esta idea de peligro se reforzó por la clausura de la exposición el mismo día de su inauguración. La clausura se produjo unas horas después de la inauguración cuando Xiao Lu disparó con una pistola contra su propia instalación *Dialogue* (1988) (Fig. 2). Después del disparo, pasó la pistola a su compañero Tang Song quien fue detenido por la policía. Xiao Lu se entregó a la policía unas horas más tarde y también pasó a disposición judicial. La obra estaba formada por dos cabinas telefónicas en el interior de las cuales había dos fotografías de tamaño natural de dos jóvenes conectados por un teléfono situado en medio de ambos. A pesar de la poca originalidad de la instalación, la performance de Xiao Lu y Tang Song se convirtió en un ataque al sistema político chino. Los dos artistas fueron detenidos y liberados a los pocos días cuando se descubrió que la pistola que habían usado estaba registrada a nombre de un alto cargo oficial. Xiao Lu y Tang Song eran hijos de cuadros del Partido y su situación familiar les permitió llevar a cabo una acción comprometida sin correr demasiados riesgos. Como explica Inma González Puy, la acción llevada a cabo por estos artistas “reflejaba los límites entre lo permitido y lo no permitido, llevándolos hasta sus últimas consecuencias, que implicaban la

detención del artista-ejecutor. Su liberación antes de lo previsto, gracias a la red de privilegios que debido a su condición familiar se puso en marcha, realmente llegó a completar todo un proceso habitual en la sociedad china. *Dialogue* pretendía reflejar un fallo legal. Su realización ponía de relieve la impotencia de la ley”¹².

La exposición *China/Avant-Garde* además de introducir nuevos lenguajes artísticos, también reflejó los cambios políticos y sociales propios del periodo de exaltación que vivía el país. Desgraciadamente, el clima ilustrado de esta década de idealismo e incipientes libertades que tuvo su clímax con esta exposición, terminó unos meses más tarde con la masacre de la plaza de Tian’anmen. La violenta supresión de todo diálogo entre la generación más joven, los intelectuales y los dirigentes políticos supuso una fuerte recesión que condujo al arte contemporáneo en China de nuevo a la clandestinidad.

Muchas de las obras expuestas en *China/Avant-Garde* pertenecen a la colección de Uli Sigg, uno de los mayores coleccionistas de arte contemporáneo en China. Como el propio Sigg explicó en una entrevista, “en la exposición *China/Avant-Garde*, el artista Wang Luyan intentó persuadir a sus colegas para que no vendieran sus obras expuestas, sino que se aseguraran de conservarlas para sí mismos, porque algún día serían muy importantes. Los artistas se opusieron... ¡tenían que ganarse la vida!... Así que Wang Luyan compró a sus colegas la mayoría de sus obras. Estas son las obras que más tarde yo le compré a él”¹³. Algunas de estas obras pudieron verse en la exposición *Rojo aparte. Arte contemporáneo chino de la colección Sigg*, que se celebró en la Fundación Joan Miró de Barcelona en 2008.

Cabe destacar que, en la actualidad, la trascendencia y reinterpretación del periodo de vanguardias en la historia del arte contemporáneo en China está sujeta a debate. Recientemente, numerosos simposios, exposiciones, revistas y trabajos académicos, entre los que destacan las obras de Wu Hung y Gao Minglu, junto con el proyecto *online* “*Materials of the Future: Documenting Contemporary Chinese Art from 1980-1990*” del Asia Art Archive, han dedicado importantes revisiones al arte de este crucial periodo¹⁴. Asimismo, la exposición *China/Avant-Garde* y su insigne disparo también han sido revisados. El disparo fue reinterpretado de la mano de la misma Xiao Lu, que reconstruyó su instalación y recreó su performance en la exposición inaugural del primer Festival de Arte Internacional de Dashanzi, que se celebró en el espacio de arte Factory 798 de Pekín en 2004. En esta performance la artista reclamó la autoría individual, tanto de la instalación *Dialogue* como de la performance por medio de una acción con fuerte carga emocional¹⁵.

2. Los noventa: de lo local a lo global

A finales del siglo pasado, ningún otro país se transformó tan rápida y profundamente como China en los años noventa. En el campo del arte, la globalización del país, la reubicación de muchos artistas de lo colectivo a lo individual y del campo a la ciudad, y la irrupción del mercado del arte contemporáneo en China marcaron su evolución, reubicando su creación artística de lo local a lo global.

A principios de la década, las secuelas post-Tian’anmen hicieron mella en el sistema artístico, y tanto su contenido

como su contexto se vieron fuertemente afectados. Inmediatamente después de 1989, la supresión de todas las libertades y el cierre de los espacios expositivos provocaron un gran desencanto, que se tradujo en un profundo ensimismamiento de los artistas. El hecho de que la producción artística experimental tuviera visibilidad exclusivamente fuera del país provocó, por una parte, que muchos artistas adaptaran sus lenguajes artísticos a las expectativas internacionales y fueran acusados de crear un arte orientado a la exportación. Por otra parte, desde el ámbito internacional se malinterpretó su significado y, erróneamente, se consideró que todo el arte en China era disidente, cuando en realidad este mismo arte entró a formar parte rápidamente de los circuitos más comerciales, abandonando cualquier naturaleza crítica y transgresora.

En 1995, y sobre todo en los años posteriores, surgieron nuevos medios artísticos que, acompañados de una mayor libertad y visibilidad del arte dentro del país, crearon nuevos espacios y canales de expresión artística. Fue entonces cuando apareció la figura del comisario independiente; los artistas experimentales adquirieron un nuevo estatus, se despolitizó el arte experimental, remarcando las distancias ya existentes entre lo oficial y lo no oficial y este último pasó de la marginalidad a marcar sus propias directrices. Esta situación, junto con la aparición de galerías privadas de arte contemporáneo y de nuevos espacios expositivos domésticos, el creciente interés de los coleccionistas por el arte experimental y la mayor participación de artistas chinos en los circuitos internacionales, significó el pleno desarrollo y

expansión del arte contemporáneo en China en la escena glocal¹⁶.

En general, el arte experimental de los noventa, conocido como el arte de la generación del medio¹⁷, reflejó experiencias históricas, expresó memorias colectivas e individuales, forzó diálogos entre pasado y presente, y reflexionó sobre las profundas transformaciones que lo circundaban. Junto con aquellos artistas que analizaban el pasado y cómo este era asimilado en el presente, a menudo realizando grandes performances en lugares históricos como la Gran Muralla, otros optaron por centrarse en la contemporaneidad más inmediata, realizando obras y acciones donde lo urbano era escenario y tema. La pérdida de los valores tradicionales, el crecimiento de las ciudades chinas postmodernas¹⁸, el nacimiento de la cultura urbana o la apertura hacia el mundo exterior irrumpieron durante este decenio, inspirando a los artistas contemporáneos que participaron de estas transformaciones. En este contexto, los artistas adquirieron un nuevo rol social y se convirtieron en focos de atención, primero internacional y posteriormente también nacional.

Beijing East Village

Uno de los fenómenos más importantes durante la década de los noventa fue la relación y alianza entre la performance y los nuevos medios, en especial con la fotografía experimental, que se puso de manifiesto sobre todo en el East Village de Pekín. Este barrio, situado en el extremo este de la ciudad, reunió a una comunidad de artistas experimentales que trabajaban en diferentes medios, como pintura, performance,

instalaciones y fotografía. Entre 1993 y 1994 muchos de los artistas inmigrantes de otras provincias se instalaron en esta zona por los bajos precios del alquiler, y pronto descubrieron sus intereses comunes y empezaron a realizar proyectos conjuntos. Entre 2001 y 2002 el East Village fue demolido y asimilado por la expansión de la capital, y en 2004 la exposición *Between Past and Future. New Photography and Video from China*, que se celebró en Nueva York y después itineró por Estados Unidos y Europa, le dedicó una importante revisión¹⁹.

La coincidencia en esta comunidad de artistas de performances como Zhang Huan, Ma Liuming o Zhu Ming y de fotógrafos



Figura 3. Imagen cortesía de Zhang Huan Studio.

como Rong Rong y Xing Danwen dio como resultado fructíferas colaboraciones. De todas formas estas colaboraciones no estuvieron exentas de posteriores polémicas por la autoría de las imágenes de acciones tan famosas como *Twelve Square Meters* (1994) realizada por Zhang Huan y fotografiada por Rong Rong (**Fig. 3**) o *Fen/Ma Liuming Lunch* (1994) realizada por Ma Liuming y captada por Xing Danwen (**Fig. 4**).

Es inevitable relacionar estas controversias con el hecho de que cuando estas fotografías fueron tomadas la performance estaba más delimitada que la fotografía experimental, siempre teniendo en cuenta la marginalidad de ambas prácticas en China a principios y mitad de los noventa. Sin embargo, desde que el mercado del arte en China floreció a finales del siglo pasado amparado por la globalización del



Figura 4. Imagen cortesía de Xing Danwen.

arte, la fotografía se convirtió no solo en una forma de documentar las performances sino también de venderlas y, desde entonces, la imagen final de las mismas preponderó en la

mayoría de los casos a las propias acciones que pasaron a ser mucho más calculadas y pensadas como resultado final en forma de productos artísticos fotográficos o en vídeo que han adquirido altas cotizaciones en subastas internacionales como las de las casas de subasta Sotheby's o Christie's.

En *Between Past and Future. New Photography and Video from China*, la autoría incierta o compartida de las imágenes de las performances se resolvió considerando a los fotógrafos que habían captado las acciones como autores de los trabajos. Así confirieron a estos fotógrafos su merecido reconocimiento y, al mismo tiempo, les permitió incluir estas obras, en tanto que fotografías, en la exposición.

En la performance *Twelve Square Meters*, fotografiada por Rong Rong, Zhang Huan permaneció encerrado durante una hora en un baño público del East Village. Desnudo y embadurnado con aceite de pescado y miel, el hedor atrajo a un gran número de moscas y otros insectos que se pegaron a su cuerpo. Con esta performance quería denunciar el estado de los servicios públicos en su país y, de forma indirecta, el sistema político, y dedicar su acción al famoso poeta Ai Qing, padre del conocido artista Ai Weiwei, que durante la Revolución Cultural fue enviado a la lejana provincia de Xingjiang, donde diariamente estaba obligado a limpiar las letrinas públicas. Las imágenes de esta performance pudieron verse en la exposición que la Fundación Telefónica dedicó a Zhang Huan en Madrid en 2007.

Por su parte, Ma Liuming²⁰, que por su larga melena y sus rasgos femeninos a menudo ha sido confundido con una mujer, en su performance *Fen/Ma Liuming Lunch*, fotografiada por Xing Danwen, puso a hervir unas patatas, unos dibujos de unas patatas, el bolígrafo usado para hacer estos dibujos y su reloj y sus joyas. Después enterró las patatas y demás objetos cocinados en el patio de su estudio con la intención de cerrar el ciclo de estos objetos retornándolos a la tierra, y con esto manifestar la imposibilidad de cerrar este ciclo y la absurdidad de su acción con relación a la misma condición absurda de su país. Al poco tiempo fue arrestado y estuvo encerrado en prisión durante tres meses, acusado de hacer referencias pornográficas en sus trabajos²¹.

3. El siglo XXI: la multiplicidad de centros. El caso de la Bienal de Venecia.

En el siglo XXI la proliferación de bienales y la mayor participación de artistas chinos ha tenido un papel importante en la internacionalización de su arte contemporáneo. Junto a ello, muchas otras exposiciones celebradas fuera del país han supuesto su consolidación dentro de la escena internacional y han planteado nuevas cuestiones y significados. A lo largo de toda su historia, el pueblo chino se ha considerado el centro del mundo, tal y como indica el nombre del país, que en lengua china significa “el país del centro”. El mundo contemporáneo ha dejado paso a una interacción y comunicación con el exterior, en contraposición al cierre acaecido durante la Revolución Cultural. Esta transformación ha supuesto nuevos diálogos, pero también choques entre los centros de arte, marcando un profundo vaivén del arte contemporáneo en China que se ha estado debatiendo del centro a la periferia y de la periferia al centro.

Desde la primera mitad de la década de los noventa, fruto del interés por lo multicultural surgido a finales de los ochenta en los tradicionales centros de arte, el arte contemporáneo en China ha estado presente en las bienales más importantes. La Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel dedicaron importantes exposiciones al arte último realizado en China, y sus artistas contemporáneos adquirieron un reconocimiento sin precedentes a escala mundial. Al mismo tiempo, comisarios y artistas de origen chino afincados en Europa o Norteamérica, como Hou Hanru, Cai Guo-Qiang o Chen Zhen, participaron en las bienales más prominentes, rompiendo con las fronteras

existentes y ampliando los límites del centro. A partir del año 2000, la presencia del arte contemporáneo en China en bienales internacionales dejó de estar vinculada única y exclusivamente al interés de los comisarios y del público y, promovido por la nueva política cultural del gobierno chino, pasó a estar patrocinado gubernamentalmente. En la Bienal de Sao Paolo de 2002, el Ministerio de Cultura de China patrocinó por primera vez una exposición de arte contemporáneo en China que comisarió Fan Dian. Esta muestra marcó el comienzo de las representaciones nacionales de China en bienales y trienales de arte contemporáneo de todo el mundo.

En el nuevo milenio y dentro del territorio chino, las bienales internacionales también tuvieron un importante papel en la difusión del arte contemporáneo. A la pionera Bienal de Shanghai, creada en 1996 y desde 2000 reconvertida en una bienal internacional, le siguieron la Bienal de Chengdu en 2001, la Trienal de Guangzhou en 2002 y las Bienales de Pekín, Xi'an y Qingdao en 2003. La proliferación de estas bienales y trienales demostró que el arte contemporáneo en China era considerado casi una necesidad social y política que ponía de manifiesto la apertura y modernización del país. Junto a estas bienales, las exposiciones satélites y la coincidencia temporal de la Bienal de Shanghai con otras importantes bienales asiáticas, como Gwangju y más recientemente también Singapur, atrajeron un mayor número de visitantes que viajaron al país, propiciando a su vez una mayor recepción y difusión del arte.

En general, la presencia e interés por el arte contemporáneo en China en las bienales internacionales

benefició su difusión en la escena global, aunque la crítica en algunos casos valoró más su mera participación que otros criterios más rigurosos, como la calidad de los trabajos. Más allá de estadísticas, estándares y nuevos orientalismos, el arte actual en China está inmerso en el mundo de las bienales, reinterpretando estas viejas estructuras expositivas y forzando nuevas geografías de la cultura visual contemporánea.

Bienal de Venecia

La irrupción del arte contemporáneo en China en la escena internacional y su reconocimiento y apropiación oficial por parte del gobierno chino estuvieron estrechamente ligados con su participación en la Bienal de Venecia. Si durante la década de los noventa la participación no oficial del arte contemporáneo en China tuvo una tímida aparición en la edición de 1993, que se amplió considerablemente en 1999, la participación oficial a partir de la edición de 2003 representó la institucionalización y legitimación gubernamental a nivel internacional y se enmarcó dentro del programa oficial de China de apertura al mundo.

Tradicionalmente, la sección *Aperto* había estado dedicada a las nuevas tendencias, y en la edición de 1993, dirigida por Achile Bonito Oliva, dicha apertura se articuló alrededor del multiculturalismo y los artistas emergentes. Dentro de esta sección, y como ejemplo de su discurso aperturista, la exposición *Passaggio a Oriente* agrupó los trabajos de artistas chinos y japoneses junto a los del movimiento artístico Lettrisme. La sección china de *Passaggio a Oriente* incluyó las pinturas experimentales de catorce

artistas contemporáneos y estuvo comisariada por Francesca Dal Lago, junto con Li Xianting y el propio Achile Bonito Oliva. Según Dal Lago, “la selección de los trabajos y su distribución contribuyeron a crear la sensación de un estilo “chino” homogéneo, eliminando cualquier atisbo de creación individual”²². No obstante, el enfoque “orientalista” de esta primera participación digna de consideración, *Passaggio a Oriente*, supuso el punto de partida para que en las sucesivas ediciones fueran seleccionados artistas chinos, llegando a su máxima expresión en la edición de 1999²³.

El arte contemporáneo en China conquistó Venecia de la mano del comisario Harald Szeemann quien, en la 48.^a edición de la Bienal, seleccionó a veinte artistas, siendo la mayor representación de un país que no tenía pabellón ni ningún tipo de relación oficial con la Bienal. Incluidos dentro de la sección *APERTO over ALL* y distribuidos entre el pabellón italiano y el Arsenale, inaugurado en aquella edición, fue positivo el hecho de que se rompiera con la tradicional agrupación nacional, aunque de todas formas el espacio tuvo y mantuvo su significado. Los trabajos de los pintores que vivían en China y se exponían en el pabellón italiano parecían menos experimentales que las grandes instalaciones de aquellos artistas chinos residentes en el extranjero que se exhibieron en el Arsenale²⁴. Sobre las grandes instalaciones creadas por los artistas expatriados y en relación al mayor reconocimiento que estos tenían, Francesca Dal Lago destacó que “revelaban un intento de sacar provecho de la ignorancia generalizada que tiene Occidente de Asia [...]. Su discurso no tiene un significado específico ni en China ni en Occidente. Existen en un espacio virtual; este arte a menudo se basa en la asunción

de que eventualmente nadie (ni en China ni en Venecia) entenderá su significado”²⁵.

Un ejemplo de este tipo de trabajo, no necesariamente incomprendido universalmente pero que causó una gran polémica, fue la instalación comisionada *Venice Rent Collection Courtyard* (1999), de Cai Guo-Qiang. Este trabajo, que ganó el León de Oro, era una réplica parcial y a tamaño real del famoso conjunto escultórico de estilo socialista *Rent Collection Courtyard* (1965), producido durante la Revolución Cultural por la Academia de Bellas Artes de Sichuan. Para su instalación en Venecia, en el espacio del Arsenale, Cai Guo-Qiang, con la ayuda de un grupo de asistentes, reprodujo ochenta y una de las figuras de arcilla del conjunto original, que representaban la opresión sufrida por un grupo de campesinos por parte de su terrateniente. Sin someter las piezas a cocción, las obras se dejaron en exposición para que se desintegraran durante el periodo de la Bienal y así ser destruidas al final del evento. Según Cai Guo-Qiang, el acto de reproducir la obra *Rent Collection Courtyard* (1965) era una performance conceptual que, partiendo de una obra canónica, exploraba la transformación de un prototipo en una nueva forma de arte. De todas formas, estas explicaciones no evitaron que fuera denunciado por algunos críticos y académicos relacionados con la creación de obra original, que le acusaron de infringir los derechos de autor²⁶.

Cai Guo-Qiang, conocido por sus explosivas instalaciones, vive en Nueva York desde 1995 y es uno de los artistas chinos más cotizados en el mercado



Figura 5. Imagen cortesía del Museo Guggenheim de Bilbao.

internacional del arte. Su obra se ha podido ver recientemente en España en el IVAM en 2005 y en la exposición *Quiero creer* que se celebró en el Museo Guggenheim de Bilbao en 2010. Justamente en la muestra de Bilbao reprodujo la instalación *Bilbao Rent Collection Courtyard* (Fig. 5).

En la Bienal de Venecia 1999, aparte de esta instalación de Cai Guo-Qiang, casi todas las otras obras seleccionadas por Szeemann pertenecían a la colección de Uli Sigg y de ahí la dimensión reducida de la mayoría de ellas y la calidad vacilante. Al respecto el crítico y comisario Fei Dawei comentaba que, dadas las diferencias entre los artistas chinos residentes en el país y aquellos residentes en el extranjero, mucho más experimentados en el sistema y en la producción artística que los primeros además de gozar de un contexto mucho más favorable, Szeemann hubiera podido seleccionar un número menor de artistas y ofrecerles la posibilidad de producir obras específicas. Además, si hubiera investigado un poco más en lugar de limitarse a las obras de una sola colección, la selección habría sido todavía más interesante²⁷.

poco más en lugar de limitarse a las obras de una sola colección, la selección habría sido todavía más interesante²⁷.

La división que presentaron los artistas chinos seleccionados en *APERTO over ALL* la compartió la crítica, que coincidió en destacar el hecho extraordinario que supuso la participación china en Venecia, pero se fracturó al valorar los contenidos. Mientras una parte de la crítica, mayoritariamente occidental, alabó sin ninguna reticencia la selección de Szeemann, otro grupo de críticos, más vinculados con China, le recriminaron que presentase una mirada superficial del arte contemporáneo en China acusándole de “jugar la carta china” y de que su aproximación fuese más política que artística²⁸. Resulta un poco ambivalente que esta fuera su recriminación, teniendo en cuenta que Szeemann había declarado que era el momento de empezar a mostrar el arte en China al mismo nivel que cualquier otro arte y que una de las cosas que más le atraía del arte contemporáneo en China era que existía un tipo de arte político²⁹. La 48.^a Bienal de Venecia fue un catalizador de la transformación de los espacios del arte y de la sociedad ya que, como describe el crítico e historiador del arte John Clark, los artistas chinos forzaron a replantear las normas de las instituciones domésticas e incluso el concepto mismo de institución, al ser incluidos en una exposición de un país “extranjero”³⁰. Este fue el caso de la selección del artista Huang Yongping como representante del pabellón francés comisariado por Hou Hanru, también de origen chino y residentes ambos por aquel entonces en Francia.

Hou Hanru, seguramente una de las figuras que más ha contribuido a la difusión del arte contemporáneo en China en

la escena global, estuvo presente de nuevo en la edición de 2003, pero esta vez como comisario de la exposición *Z.O.U. – Zone of Urgency*. Esta exposición, dentro del tema general *Dreams and Conflicts*, comisariado por Francesco Bonami, analizaba la fuerte transformación del mundo actual a partir de la globalización, urbanización y la expansión explosiva. Las ciudades contemporáneas se habían convertido en zonas de urgencia y *Z.O.U.* articulaba su respuesta a través de los experimentos y trabajos de artistas contemporáneos, mayoritariamente aquellos de la región de Asia-Pacífico³¹. Dentro de esta exposición, destacó la sección *Canton Express*, un proyecto especial creado por los artistas de esta región que, en palabras de Hou Hanru, “actuaron como guerrilla urbana injertando temporalmente su ciudad dentro del Arsenale”³².

Los artistas chinos tuvieron una presencia importante en *Z.O.U.*, pero la mayor trascendencia para el desarrollo del arte contemporáneo en China fue la creación del primer pabellón nacional oficial de la República Popular China. Pese a que, según el comunicado oficial, la exposición no se pudo mostrar en Venecia por causa de la enfermedad pandémica del SARS³³, su significado trascendía a la propia muestra. Como destacó su comisario Fan Dian en el catálogo, esta primera participación oficial demostraba que China se había convertido en una parte inseparable de la comunidad internacional³⁴. Si Huang Yongping, a principios de los noventa, afirmó que el arte en China siempre había estado al servicio de la ideología, una década después, en el contexto del pabellón chino en la Bienal de Venecia, y viendo el nuevo estatus oficial que este otorgó al arte contemporáneo, estas palabras parecían irrefutables³⁵. Pero no solo el discurso oficialista y propagandístico del

pabellón estaba al servicio de los intereses internacionalistas del país, sino que con un tono similar se refirió Fan Dian a las obras que había seleccionado para *Synthi-Scapes*, el tema del pabellón. En general los valores de *Synthi-Scapes*, según Martina Köppel-Yang, “expusieron pluralismo, articulado a partir de una especie de retórica internacional y postmoderna, y continuidad con el desarrollo histórico de China, expresado a través de la dualidad tradición e innovación. La imagen que China quería dar era la de un país que había entrado en un nuevo estadio de desarrollo histórico, el de la globalización, adentrándose en la comunidad internacional sin olvidar sus raíces culturales”³⁶.

Finalmente, el primer pabellón de la República Popular China pudo verse in situ en Venecia, en la edición de 2005. *Virgin Garden: Emersion*, el título del pabellón, estuvo comisariado por Cai Guo-Qiang quien, irónicamente, en 1999 había sido denunciado por parte de la oficialidad china en el marco de la misma Bienal de Venecia. La selección de este artista como comisario del pabellón reflejaba el nuevo estatus del arte contemporáneo en su país de origen, además de querer connotar el aperturismo del gobierno al seleccionar un comisario de origen chino y residente en Estados Unidos. Este mismo compromiso lo transmitió el propio Cai Guo-Qiang en su discurso curatorial ya que, como apuntó el crítico Felix Schöber, “lo que buscó era que fuera un gran espectáculo que se adecuara a la emersión de China como un nuevo jugador global”³⁷. El resultado de tanta estrategia fue, según Joe Martin Hill y coincidiendo con la mayor parte de la crítica, que “aparte de la expectación que causó, el pabellón chino era decepcionante [...]. Sea cual sea el motivo, no consiguió

transmitir la diversidad y la fuerza del arte contemporáneo de China: los trabajos y el espacio del pabellón no cuajaron”³⁸.

Virgin Garden quería explorar las nociones de espiritualidad y esencia, al tiempo que reconocía los retos inherentes al articular estas fuerzas intangibles con las artes visuales, usando elementos de la filosofía y la cultura chinas, que enmarcaban dicho diálogo. En total, reunió los trabajos de Xu Zhen, Liu Wei, Yung Ho Chang, Sun Yuan & Peng Yu y Wang Qiheng. Si en la Bienal de 1995 Cai Guo-Qiang realizó una performance/instalación titulada *Lo que Marco Polo olvidó*, donde evocaba pensamientos y concepciones pasadas que invitaban a reflexionar sobre el presente y el futuro, parece que diez años más tarde el descuido fue propio en *Virgin Garden: Emersion*.

La línea divisoria entre lo precedente y lo venidero a menudo es discontinua, y una década después esta reflexión continuaba estando vigente y necesitaba de una reinterpretación y asimilación inminentes. Como concluyó Martina Köppel-Yang, “la creación de un pabellón oficial chino en la Bienal de Venecia era una exitosa declaración política. En lo que se refiere a declaración artística, por el contrario, era menos triunfante [...]. Entre la asimilación, re-explotación y una demanda cultural cada vez mayor por parte de la industria (tanto en el mercado nacional como en el internacional), los artistas deberían reubicarse a ellos mismos y a sus intereses. Una se pregunta si estos artistas necesitan de un oponente contra el que luchar y, de ser así, podrían empezar por refutar los modelos ideológicos que ofrecen la industria y la política cultural”³⁹.

Conclusión

La reconstrucción de la instalación *Dialogue* y la recreación de la performance de Xiao Lu (*China/Avant-Garde*, 1989) por parte de la propia artista en la exposición inaugural del primer Festival de Arte Internacional de Dashanzi, en abril de 2004, marcó, quince años después, un hito del arte de vanguardia por medio de la experimentación artística en el marco de la globalización. Independientemente de la carga emocional que la obra tuvo y retuvo, la reclamación de la autoría individual por parte de Xiao Lu no puede desligarse de la aparición del mercado del arte contemporáneo. Al mismo tiempo, la instalación/acción *Dialogue*, trascendiendo al trabajo original, así como a su reposición, tiene fuertes resonancias: con el desarrollo del arte contemporáneo en China en las últimas décadas, con la evolución de los lenguajes modernistas y experimentales, así como con la importancia de las exposiciones en la emergencia y consolidación del arte contemporáneo en China, tanto a nivel local (la instalación *Dialogue* estuvo expuesta de nuevo en el Museo Nacional de Arte de Pekín en 2011) como internacional (desde 2005, China ha tenido un pabellón oficial en todas las ediciones de la Bienal de Venecia).

Más allá del dominio del mercado del arte, de instrumentalizaciones políticas y del impacto de la globalización, como se ha expuesto en este artículo, en el mundo contemporáneo las exposiciones han tenido un papel decisivo en la evolución del arte último en China, hasta el punto de que estas han sido las que en parte han marcado y

pautado su discurso. La cultura visual en la China contemporánea se ha debatido desde finales de los años setenta entre lo público y lo privado, entre lo clandestino y lo legítimo, entre su posicionamiento dentro y fuera de los límites propios y ajenos, entre el arte chino contemporáneo y el arte contemporáneo en China. Esta duplicidad de factores y localizaciones, sin ser necesariamente opuestos ni excluyentes, enriquece su compleja condición, que suscita un mayor interés en todos los niveles en que coexisten. La multiplicidad del arte contemporáneo en China y de sus sistemas, infraestructuras, tiempos y espacios ha sido un tema recurrente entre los estudiosos de este campo.

Francesca Dal Lago, a partir de la participación china en la Bienal de Venecia de 1999, reflexionó sobre la importancia del lugar y del espacio en el arte. Según Dal Lago, dado que el arte existe en un lugar concreto, para que podamos entender el significado de una obra de arte, es fundamental posicionar el marco físico o conceptual de su perspectiva y/o de sus condiciones específicas de producción⁴⁰. El objetivo de su artículo, como cuestionó tiempo después Wu Hung, era demostrar que esta teoría no era universal, ya que el arte contemporáneo en China era un caso excepcional que existía en un no-espacio, en una realidad virtual que se nutría de muchos espacios pero que no pertenecía a ninguno. En respuesta a Dal Lago, Wu Hung puntualizó que no se podía generalizar que todo el arte contemporáneo en China existía únicamente en una realidad virtual, ya que dicha afirmación era específica de una mirada parcial y limitada desde fuera hacia adentro⁴¹. Al respecto y en el contexto de este mismo debate en torno al posicionamiento del arte actual en China,

cabe remarcar que este existe en un espacio múltiple que se manifiesta a través de sus exposiciones. El espacio expositivo, ya sea global, local, público o privado, oficial o alternativo, al igual que la dimensión espacial, temporal y mediadora de dicha exposición, enmarca el arte chino contemporáneo convirtiéndolo en arte contemporáneo en China.

Agradecimientos:

Este artículo es fruto de un trabajo de investigación llevado a cabo en la Academia Central de Bellas Artes de Pekín y en la Universidad de Pekín y financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y por la Fundación ICO.

¹ Köppel-Yang, Martina, *Semiotic Warfare. The Chinese Avant-Garde, 1979-1989. A Semiotic Analysis*, Hong Kong: Timezone8 Ltd, 2003, p. 22.

² Véase Gao Minglu, "Total Modernity and the Avant-Garde" en *Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2011 y Wu, Hung, "Introduction: A Decade of Chinese Experimental Art (1990-2000)", en Wu Hung, Wang Huangsheng y Feng Boyi (eds.), *The First Guangzhou Triennial. Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990 – 2000)*, Chicago: Art Media Resources, 2002.

³ Yi Ying, "Criticism on Chinese Experimental Art in the 1990", en Wu Hung, Wang Huangsheng y Feng Boyi (eds.), *Op. cit.*, 2002, pp. 98-104.

⁴ Wu, Hung, "Introduction: A Decade of Chinese Experimental Art (1990-2000)", en Wu Hung, Wang Huangsheng y Feng Boyi (eds.), *Op. cit.*, 2002, p. 11.

⁵ *Ibidem*, pp. 11-12.

⁶ Véase Schwarcz, Vera, *The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919*, Berkeley/Los Angeles/Londres: Berkeley University Press, 1986.

⁷ El muro de la Democracia, un gran muro de ladrillos situado en el barrio de Xidan, al oeste de Zhongnanhai, marcó el punto de convergencia de la disidencia democrática a finales de la década de los setenta. Desde diciembre de 1978, en línea con la política del Partido Comunista Chino de “buscar la verdad a partir de los hechos” sobre lo ocurrido durante la Revolución Cultural, activistas del movimiento para la democracia consignaron informaciones e ideas en el muro, a menudo en forma de grandes pósteres que recordaban la estética de los *dazibao* 大字报 (los grandes carteles propagandísticos que durante la Revolución Cultural pretendían movilizar a la gente contra los enemigos del pueblo). El muro de la Democracia, emblema del periodo conocido como la “Primavera de Beijing”, fue prohibido en diciembre de 1979 cuando, además de las críticas a gobiernos previos, se comenzó a criticar a los líderes y al sistema del Partido Comunista del momento, por lo que el gobierno suprimió toda disidencia política.

⁸ Donovan, Patricia, “Gao Minglu: Art historian knows changing China”, en *University of Buffalo Reporter*, 32.17 (2001), <http://www.buffalo.edu/ubreporter/archives/vol32/vol32n17/n4.html> [Última consulta: 5 de marzo de 2012].

⁹ Wang, Nanming, “Art, the Stars and the Farmers”, en *ArtZine China*, 5 (2006), http://artzinechina.com/display_vol_aid243_en.html [Última consulta: 5 de marzo de 2012].

¹⁰ Hou Hanru, “Towards an 'Un-Unofficial Art': De-ideologicalisation of China's Contemporary Art in the 1990s”, en *Third Text*, 34 (1996), pp. 37-52.

¹¹ Berghuis, Thomas, *Performance art in China*, Hong Kong: Timezone8 Ltd, 2007, pp. 65-94.

¹² González Puy, Inma, “Mujeres artistas en China”, en Taciana Fisac (ed.), *Mujeres en China*, Madrid: Ediciones Cooperación al Desarrollo, 1995, p. 179.

¹³ Frehner, Matthias, “Access to China. Uli Sigg in Conversation with Matthias Frehner”, en Bernard Fibicher y Matthias Frehner (eds.), *Mahjong: Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005, pp. 16-17.

¹⁴ Véase Wu Hung (ed.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Durham y Londres: Duke University Press Books, 2010; Gao, Minglu, *Total*

Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2011 y Asia Art Archive, *Materials of the Future: Documenting Contemporary Chinese Art from 1980-1990*, 2010. Disponible en <http://www.china1980s.org/tc/Default.aspx> [Última consulta: 5 de marzo de 2012].

¹⁵ En la instalación y performance *Dialogue* (2004), Xiao Lu se cortó el pelo y lo repartió entre el público asistente, concluyendo la acción con la lectura de un manifiesto donde reclamó la autoría individual de la obra *Dialogue* (1989), a la vez que denunció públicamente los abusos emocionales recibidos de su excompañero Tang Song, a quien excluyó de la coautoría de la obra original. Véase Xiao, Lu, *Dialogue*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

¹⁶ El término *glocal*, cruce entre global y local, se refiere a la capacidad de pensar globalmente y actuar de forma local. Este vocablo, procedente del término japonés 土着化 *dochakuka*, que significa “localización global” y fue utilizado originariamente en el marco empresarial del país nipón en los años ochenta, ha sido popularizado desde los noventa en el mundo anglosajón por el sociólogo británico Roland Robertson, quien aboga por entender lo local como un aspecto de lo global. Véase Roland Robertson, *Globalization: Social Theory and Culture*, Londres: Sage Publications, 1992.

¹⁷ La generación del medio está formada por los artistas que surgieron en la década de los noventa, después del movimiento *New Wave '85* y antes de la irrupción del arte contemporáneo en China en la escena internacional. Véase Tinari, Philip (ed.), “Leap 9 - The Middle Generation”, *Leap – The International Art Magazine of Contemporary China*, 9 (2011).

¹⁸ Sobre la correlación, transposición y reinterpretación del postmodernismo, entendido según la lógica cultural del capitalismo avanzado en China, en línea con el célebre texto de Frederic Jameson, véase Liu, Kang, “Is There an Alternative to (Capitalist) Globalization? The Debate about Modernity in China”, en Frederic Jameson y Masao Miyoshi (eds.), *The Cultures of Globalization*, Durham y Londres: Duke University Press, 1998, pp.164-188.

¹⁹ Wu Hung y Christopher Phillips (eds.), *Between Past and Future. New Photography and Video from China*, Chicago: Smart Museum of Art, University of Chicago, 2004.

²⁰ El artista ha usado, a modo de alter ego, el nombre artístico de *Fen/Ma Liuming*. *Fen* 芬 es un nombre de mujer que significa incienso, pero

también se relaciona con el carácter usado para designar una separación 分, ya que son homófonos. El nombre de *Fen/Ma Liuming* implica sus dos identidades separadas; una, la de su cotidianidad como hombre, y otra, su identidad transgénero como artista.

²¹ Qian Zhijian, “Performing bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and performance art in China – Interview”, en *Art Journal*, 58.2 (1999), p.12.

²² Dal Lago, Francesca, “Chinese Art at the Venice Biennale: 1. The Virtual Reality of Chinese Contemporary Art”, en John Clark (ed.), *Chinese Art at the End of the Millennium*, Hong Kong: Timezone8 Ltd, 2002, pp. 162-163.

²³ En 1980 tuvo lugar la primera participación oficial de China en la Bienal de Venecia, en una pomposa exposición situada en una esquina del pabellón de Yugoslavia. Para esta ocasión, que se repitió en 1982, la representación de China estuvo formada por bordados y trabajos en papel, demostrando el poco interés y conocimientos del gobierno sobre el arte contemporáneo. En la edición de 1995 fueron seleccionados Zhang Xiaogang, Liu Wei y Yu Youhan en la sección oficial. Cai Guo-Qiang fue seleccionado para la exposición *TransCulture*. Gu Dexin, Yang Jun, Huang Yongping, y de nuevo Cai Guo-Qiang participaron en la exposición *Asiana*, comisariada por Fei Dawei. En 1997 Cai Guo-Qiang volvió a ser seleccionado, pero esta vez en la sección oficial.

²⁴ Dal Lago, Francesca, *Op. cit.*, 2002, p. 163.

²⁵ *Ibidem*, p. 164.

²⁶ En 1972, el joven Harald Szeemann fue nombrado director artístico de la Documenta V de Kassel en la entonces República Federal Alemana. En aquella ocasión, ya intentó llevar la obra *Rent Collection Courtyard* (1965) a Alemania para la exposición, pero su intención fracasó: el gobierno chino ni se molestó en responder la carta de invitación. Szeemann consiguió, unas décadas después, que *Rent Collection Courtyard* estuviera presente en Venecia gracias a Cai Guo-Qiang. Véase Zhu Qi, “We Are All Too Sensitive When it Comes to Awards! Cai Guo-Qiang and the Copyright Infringement Problems Surrounding Venice’s *Rent Collection Courtyard*”, en Wu Hung (ed.), *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West*, Hong Kong: Timezone8 Ltd, 2001, pp. 56-65.

²⁷ Fei Dawei, “Gli occidentali capiscono davvero l'arte orientale?”, en *Flash Art Italia*, 32.217 (1999), pp. 26-27.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Storr, Robert, “Prince of tides - interview with 1999 Venice Biennale Visual Arts Director Harald Szeemann – Interview”, en *ArtForum*, 9.37 (1999), pp. 14-17.

³⁰ Clark, John, “Between the Worlds: Chinese Art at Biennials since 1993”, en *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art*, 4.2 (2005), p. 50.

³¹ Hou Hanru, “Z.O.U. – Zone of Urgency”, en *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art*, 2.2 (2003), p. 21.

³² Hou Hanru, “Canton Express”, en *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art*, 3.1 (2004), p. 16.

³³ Britta Erickson apunta que el tema del SARS fue una excusa y que se debió a otros factores internos. Erickson explica que el gobierno italiano hubiera pedido tan solo un control de fiebre antes de permitir entrar en el país a los artistas chinos que participaban en la Bienal. De hecho, muchos otros artistas chinos viajaron a Italia vía Francia para visitar el evento. Finalmente, el Pabellón se expuso en China, primero en el Museo de Arte de Guangdong en Guangzhou, y posteriormente en el Museo de Arte Contemporáneo de la Academia Central de Bellas de Pekín. Véase Erickson, Britta, *On the Edge: Contemporary Chinese Artists Encounter the West*, Hong Kong: Timezone8 Ltd, 2004, p. 40.

³⁴ Fan Dian, *Synthi-Scapes*, Beijing: China International Exhibition Agency/Guangdong Museum of Art, 2003.

³⁵ Entrevista de Jean-Hubert Martin y Huang Yongping. En Martin, Jean-Hubert (ed.), *Résistances*, Tokio: Watari-Um Ausstellung Katalog, 1992, p. 8.

³⁶ Köppel-Yang, Martina, “The Ping-Pong Policy of Chinese Contemporary Art”, en *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art*, 3.2 (2004), pp. 65-66.

³⁷ Schöber, Felix, “China’s spectacular Emersion versus the spectres of bureaucracy looming in Taiwan, the Singaporean art of deconstructing national symbols, wordless dialogue from Hong Kong or greater China at

the 2005 Venice Biennale”, en *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art*, 4.3 (2005), p. 18.

³⁸ Hill, Joe Martin, “The Burden of (Mis)Representation and Others of the Biennale Spectacle”, en *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art*, 4.3 (2005), p. 14.

³⁹ Köppel-Yang, Martina, “From Glittering ‘Stars’ to Shining El Dorado, or, the ‘adequate attitude of art would be that with closed eyes and clenched teeth’”, en *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art*, 4.4 (2005), p. 68.

⁴⁰ Dal Lago, Francesca, “Chinese Art at the Venice Biennale: 1. The Virtual Reality of Chinese Contemporary Art”, en John Clark (ed.), *Op. cit.*, 2002, p. 15.

⁴¹ Wu Hung, *Op. cit.*, 2002, p. 132.

