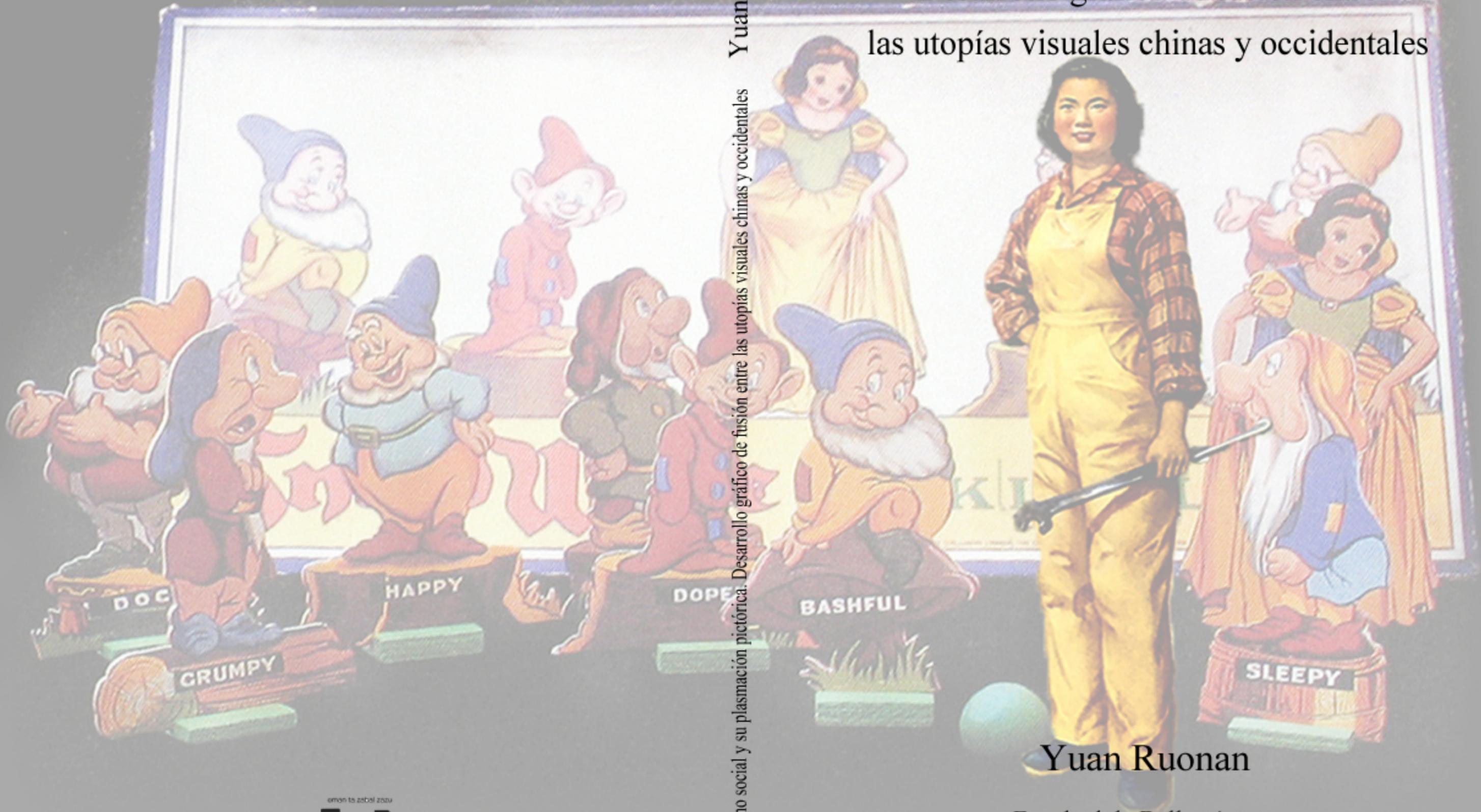


El optimismo social y su plasmación pictórica.

Desarrollo gráfico de fusión entre
las utopías visuales chinas y occidentales

Yuan Ruonan

El optimismo social y su plasmación pictórica. Desarrollo gráfico de fusión entre las utopías visuales chinas y occidentales



Yuan Ruonan

Facultad de Bellas Artes.
Universidad del País Vasco.
UPV/EHU



Tesis doctoral

El optimismo social y su plasmación pictórica. Desarrollo gráfico de fusión entre las utopías visuales chinas y occidentales.

Doctoranda: Yuan Ruonan
Director: Juan Daniel Tamayo

Programa de Doctorado INVESTIGACIÓN EN ARTE CONTEMPORÁNEO



El optimismo social y su plasmación pictórica.
Desarrollo gráfico de fusión entre las utopías visuales chinas y occidentales

Índice	5
0. Nota preliminar	9
I. Introducción	11
I.0 Consideraciones preliminares	13
I.1 Motivaciones	16
I.2 Tema de investigación	21
I.3 Objetivos	23
I.4 Metodología	24
II. Idas y vueltas entre Europa y China: Repercusiones sociales y culturales.	31
II.1 Generalidades	33
II.2 La estatuaria griega en China	38
II.3 La ruta de la seda	43
II.4 Orientalismos en Europa procedentes de China	47
II.5 IncurSIONES imperialistas de Europa en China	54
II.6 Imágenes tópicas en los relatos de lo chino en occidente	56
III. La figuración china en el siglo XX	59
III.1 Introducción. Antecedentes. Marco histórico	61
III.1.1 Primeras manifestaciones figurativas	61
III.1.2 El póster del antiguo Shanghai. Comparación con los pósteres occidentales en el mismo periodo	62
III.1.2.1 Resumen del desarrollo del póster de Shanghai	63
III.1.2.2 Carteles occidentales. Art Nouveau, Art Deco y su impacto en el póster	65
III.1.2.3 Causas del desarrollo del póster en Shanghai	70
III.1.2.4 El estilo artístico del póster chino	71
III.1.2.5 La cultura tradicional china y sus limitaciones temáticas y expresivas	74
III. 1. 3 Los personajes del póster	78

III.1.3.1 El personaje femenino	78
III.1.3.2 El personaje masculino	85
III.1.3.3 El personaje infantil	86
III.2.1 Fotografía. Periódicos y revistas occidentales /chinas	87
III.2.1.1 La introducción de técnicas fotográficas y su uso en las nuevas figuraciones	87
III.2.1.2 Las características de la imagen fotográfica china del siglo XX	88
III.2.2 Cine y cartelismo cinematográfico	95
III.2.2.1 Desarrollo paralelo del cine y el cartel cinematográfico en la primera mitad del siglo. XX	95
III.2.2.2 Desarrollo del póster cinematográfico en la segunda mitad del siglo XX	105
III.2.3 Particularidades de los personajes de las películas y y obra fotográfica	114
III.2.3.1 El rostro	114
III.2.3.2 El cuerpo. Características físicas de los personajes	125
III. 3 La pintura	132
III.3.1 Las escuelas de arte al modo occidental en China	132
III.3.1.1 Antecedentes	132
III.3.1.2 Influencia del método de enseñanza académico europeo	133
III.3.1.3 Influencia soviética en la pintura china	137
III.3.2 Pintura moderna (pintores chinos/ occidentales)	139
III.3.2.1 Lin Fengmian y su obra	139
III.3.2.2 Xu Beihong y su obra	145
III.3.3 Imágenes modernas (occidentalizadas) vs. imágenes tradicionales	148
III.3.3.1 Diferencias entre la pintura occidental y la pintura tradicional china	149
III.3.3.2 Imagen moderna y tradicional en la pintura china	150

IV. La felicidad en la imagen china	157
IV. 1 Concepto de felicidad en la tradición de occidente	159
IV. 2 Coincidencias y divergencias entre religiones occidentales y chinas	163
IV. 3 Ámbitos característicos de la felicidad	164
IV. 4 Componentes simbólicos genéricos de la felicidad	166
IV. 4.1 La belleza corporal	166
IV. 4.2 El paisaje	172
IV. 4.3 El líder/lo místico	184
IV. 4.4 El trabajo	190
IV. 4.5 La amistad	197
IV. 4.6 El erotismo	202
IV. 4.7 El heroísmo	206
IV. 4.8 El amor paterno/ filial/ matrimonial	211
IV. 4.9 El patriotismo	219
IV. 4.10 La propiedad pública/ privada	227
IV. 4.11 La tecnología	233
V. Capítulo experimental	243
V. 1 Capítulo experimental. Introducción	245
V. 2 Proyecto pictórico	259
V. 2. 1 Precedentes	259
V. 2. 2 Propósitos	277
V. 2. 3 Montajes digitales	280
V. 2. 4 Procesos de realización	291
V. 3 Tipologías compositivas en la fusión de imágenes occidentales y chinas	297
V. 3. 1 Contraste-armonía oriental/occidental	299
V. 3. 2 Combinaciones de fondo/figura	315
V. 3. 3 Combinaciones de color	335
V. 3. 4 Alteraciones del significado de la escena	349

V. 4 Proyectos de exposiciones virtuales	367
V. 4. 1 Museo de Bellas Artes de Bilbao	369
V. 4. 2 Museo Nacional de China. Pekín	387
VI. Conclusiones	395
VII. Bibliografía	399

0. Nota preliminar

Quiero señalar que por mi condición de ciudadana china con mi doble vocación, docente e investigadora, que en la realización de este trabajo sabía que me enfrentaba a la dificultad idiomática: mi pensamiento fluye en mi lengua maternal china y el texto así redactado he tenido que traducirlo al castellano. Sin duda esta transcripción, en la que he puesto el máximo empeño, es proclive a errores de diversa índole y a la pérdida de matices, tan valiosos para transmitir conceptos artísticos. Aún así decidí realizar el doctorado por la Universidad del País Vasco, en primer lugar, por el afecto con el que fuí tratada en mi estancia como alumna en el máster en Pintura así como la atención que recibí por parte de su profesorado. En dicho máster inicié mi experimentación con las mixturas entre imágenes chinas y occidentales con la que vislumbré el posible camino a recorrer en un trabajo académico de investigación. También consideré que una tesis teórico-experimental sería, en el ámbito doctoral de Investigación en Arte Contemporáneo de esta Universidad, mejor comprendida y apreciada.

Yuan Ruonan

I. Introducción

I.0 Consideraciones preliminares

Esta tesis no pretende ser una lección de historia; sin embargo he explorado diferentes episodios de la interrelaciones de China con Occidente porque pensamos que guardan relación con el núcleo de esta tesis: la práctica artística intercultural como medio de reflexión estética.

La civilización y la cultura china son de primera magnitud mundial tanto por su antigüedad como por su importancia. Una historia que comienza con “Palabras Oracle” a mediados de la Dinastía Shang -hacia el año 1.300 A.C, aproximadamente-; aunque se conoce la existencia de caracteres escritos chinos desde hace más de 3.300 años. Durante su largo proceso de evolución ha experimentado múltiples cambios, tanto por las numerosas integraciones étnicas, como por los cambios consecutivos de las Dinastías. Pero, en general, ha progresado sin grandes interrupciones ni estancamientos durante milenios hasta constituir un brillante y coherente conglomerado de lenguas, culturas, ideologías, leyes, literatura, música, costumbres y demás elementos característicos que han regido durante siglos la vida y la organización social de miles de millones de personas, con influencia en toda la amplia zona geográfica que conocemos como Oriente. La Imagen artística es una de las principales peculiaridades de esta civilización y la pintura una de sus manifestaciones más importantes.

Según los expertos, los dibujos de peces y rostros humanos que aparecen en los objetos de alfarería de la Cultura Yangshao (desde el año 5.000 A.C. hasta el año 3.000 A.C., aproximadamente), correspondiente al periodo Neolítico, serían las primeras imágenes de la cultura china, las manifestaciones artísticas más primitivas que se conocen. Esta forma de expresión gráfica esquemática sobre piezas de cerámica perduró hasta el siglo VI antes de Cristo.

En la Dinastía Shang (1.766 A.C.-1.122 A.C.) y la Dinastía Zhou (1.050 A.C. - 256 A.C.) China se convirtió en una de las civilizaciones del mundo antiguo más hábiles en la producción y utilización de bronce. El pueblo fundía metal para fabricar utensilios de cocina, herramientas, armas y otros artículos para el hogar. Durante dichos períodos, además de esos pequeños elementos de uso cotidiano, aparecen en gran número otras piezas de mayor tamaño, conocidas con el nombre de “Bronces Rituales”, que muestran una decoración muy imaginativa y de gran calidad y que se convierten en el símbolo del alto nivel técnico y artístico alcanzado por la civilización china en

aquellos tiempos tan remotos.

En el período final de la Dinastía Zhou surgieron la mayoría de escuelas de pensamiento -entre las que destacan el taoísmo, confucionismo, el abogadismo y el soldadismo, etc.-, que producirían a lo largo de los siglos el más profundo impacto en lo ideológico y en el desarrollo social y cultural de China hasta la actualidad.

Durante la Dinastía Qin (del año 221 A.C. al año 207 A.C.) y la Dinastía Han (202 A.C. - 220 D.C.), además del desarrollo de una amplia y rica gama de pinturas (especialmente destacadas las realizadas sobre telas de seda, murales, de piedras, etc.), se producen espectaculares avances en el arte de la escultura, con resultados especialmente relevantes que tuvieron una significativa influencia durante los siglos posteriores. Con obras tan sobresalientes como los Guerreros de terracota en el mausoleo de Qin ShiHuang (el primer emperador de China), que causan admiración en todo el mundo.

El budismo empezó a entrar en China en el Siglo I D.C. y, como apuntamos antes, fue una de las corrientes de pensamiento que mayor impacto provocó tanto en el desarrollo político, económico y social (por supuesto también el artístico), como en la vida personal de cientos de millones de ciudadanos. Desde el Siglo I hasta el Siglo VIII, se construyen consecutivamente las Grutas de Dunhuang, las de Yungang y las de Longmen, de características claramente budistas; pero que en la gran cantidad y diversidad de imágenes que presentan se produce una integración de las artes tradicionales con el nuevo estilo artístico procedente de la India y con elementos procedentes de otros territorios del occidente asiático e incluso influencias de los griegos. Una acertada fusión que enriqueció de manera decisiva las formas de manifestación artística de la civilización china.

En el período de las Cinco Dinastías y Diez Reinos (que duró desde el año 907 D.C. hasta el 960 D.C.) y la Dinastía Song (del 960 D.C. al 1.279 D.C.) se llegó al apogeo del arte y la pintura. Los temas pictóricos eran cada vez más diversificados y coloridos. A las rígidas representaciones de la vida y los gustos de los personajes de la corte de la pintura tradicional, se sumaron las de los artistas populares que reflejaban mejor la realidad social de dichos períodos. "El festival Qingming Junto al Río", del pintor Zhang Zeduan, es una de las obras más destacadas. Las técnicas utilizadas eran cada vez más maduras. Por ejemplo, las pinturas de flores y aves realizadas por Song Huizong¹ eran muy refinadas y realistas. Las pinturas de paisaje de los cinco famosos

¹ Song Huizong (1082 - 1135) era el VIII emperador de la Dinastía Song de China; era calígrafo, y pintor famoso de

pintores (Fan Kuan, Xu Daoning, Guo Xi, Mi Fu y Mi Youren), de un estilo riguroso y grandioso, marcaron decisivamente las pautas de la evolución de la pintura posterior.

Durante la Dinastía Yuan (desde el año 1.271 D.C. hasta el 1.368 D.C.) se produjeron nuevos avances. Esta dinastía fue establecida por los mongoles, por lo que muchos intelectuales y artistas chinos (de nacionalidad Han) se negaron a servir a un gobierno impuesto y controlado por una nacionalidad minoritaria, y decidieron vivir como ermitaños, dedicados a estudiar pintura y caligrafía. En esta época el estilo pictórico cambia sustancialmente, al liberarse de la rigidez académica de la pintura oficial de la corte. Los pintores expresaban sus sentimientos y aspiraciones personales con mayor libertad temática y estilística. Entre los más famosos destacan los llamados Cuatro Maestros: Huang Gongwang, WuZhen, Ni Zan y Wang Meng.

Estos maestros se convirtieron en ejemplo y referencia ineludible para los pintores de la Dinastía Ming (1.368 D.C.-1.644.D.C.). Las siguientes generaciones de artistas, los de la Dinastía Qing (1.664 D.C.-1911 D.C.) mantuvieron básicamente el estilo de las dos anteriores, por lo que se puede afirmar que dicha corriente fue la que marcó la tendencia principal de la pintura china a lo largo de la historia. Su influencia llega hasta el Siglo XX, prácticamente hasta nuestros días.

China es un país vasto y multinacional con una superficie de 96 millones de kilómetros cuadrados, y con 56 nacionalidades. Debido a las diferencias entre las condiciones geográficas, el medio ambiente, los entornos naturales, los grupos étnicos, las costumbres y los niveles de desarrollo de cada región, los estilos culturales y artísticos en las mismas son también distintos. En los tiempos modernos, y más en estos momentos de globalización, los intercambios económicos, políticos y culturales entre los países occidentales y Oriente han sido constantes, y lógica e inevitablemente ello influye en el arte chino de manera apreciable. Gracias a la mezcla de las culturas de las regiones a las que hemos aludido y al actual intercambio cada vez más intenso con Occidente, el desarrollo artístico chino muestra en la actualidad una riqueza y diversidad muy interesantes, que demuestran que el arte antiguo tradicional y el vanguardista moderno pueden coexistir en armonía.



Andy Warhol 1972



Yue Minjun 2009

I. 1 Motivaciones

Nací en China y me apasiona el dibujo desde una edad muy temprana. Empecé mis estudios de primaria en la No. 4 Escuela Primaria Hepingli de Beijing, una institución famosa por su especialidad en educación artística infantil. Desde entonces, gradualmente, he aprendido los conocimientos básicos de bellas artes. En 1997, cuando tenía 7 años, uno de mis dibujos recibió un premio. Desde el 2003 hasta el 2009, estudié en la escuela secundaria afiliada a la Academia Central de Arte y Diseño de China. Durante 6 años como alumna perfeccioné mis conocimientos de dibujo, diseño artístico, pintura al natural, etc. Por recomendación de los profesores de dicha escuela decidí cursar mis estudios universitarios en la especialidad de Bellas Artes. Desde el 2009 hasta el 2013 estudié en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Normal de la Capital en Beijing, donde aprendí sistemáticamente las teorías y técnicas del arte chino, incluyendo la pintura tradicional, los grabados de madera, el arte popular, el papel cortado y caligrafía. Durante ese tiempo me inicié también en las técnicas del arte occidental y, por ejemplo, recibí clases de dibujo, pintura, perspectiva, anatomía humana, diseño gráfico, etc.

El contraste entre las dos culturas tan diferentes me pareció muy interesante y consideré que el profundizar en el entendimiento de las técnicas pictóricas occidentales podría completar mi formación como artista. El intercambio de conocimientos siempre es provechoso para las dos partes. Por lo tanto, después de



Trabajos de Yuan Ruonan realizados en Pekín antes de su estancia en Bilbao.



Cuadro de Yuan Ruonan realizado en master de Pintura de la UPV/EHU en 2014

graduarme en la universidad de Beijing, decidí trasladarme a Europa, y más concretamente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, en Bilbao, que era la única institución universitaria española que impartía un máster específico de pintura.

Durante los dos años que permanecí en la capital vasca asistí diariamente a magistrales clases teóricas y prácticas de mi tutor y del excelente plantel profesores, todos ellos acreditados pintores profesionales. La relación de asignaturas que componen el programa de estudios evidencia la diversidad de aspectos técnicos y profesionales tratados. Entre ellos destacan: Iniciación y Planteamiento Profesional del Máster en Pintura, Metodología del Master Profesional en Pintura, Pintura de Paisaje y Expresividad, Crítica, Estética y Teoría del Arte Enfocadas a la Práctica Pictórica, el Rostro como Elemento Generador de Sentido, Procedimientos, Técnicas y Procesos de la Práctica Pictórica, Pintura de Gran Formato, Práctica y Actuación en la Pintura del Siglo XXI, Mostrar la Producción Artística: Del taller al Espacio Público, Museos y Mercado, etc.



Máster de Pintura. Facultad de Bellas Artes UPV/EHU.

Señalo como referencia del pop art a la pareja de artistas españoles Rafael Solbes y Manolo Valdés quienes bajo el nombre de Equipo Crónica protagonizaron una década de brillante trayectoria pictórica. Tuve la suerte de coincidir en Bilbao con su exposición antológica en el Museo de Bellas Artes y poder apreciar tanto su retórica visual como su técnica pictórica que resultaron para mí sumamente enriquecedora. Por ello, teniendo en cuenta mi formación estética oriental, esta exposición fue una revelación de por donde debía encaminar mis pasos. Además Equipo Crónica hacía de puente entre la modernidad y las vanguardias históricas que tanto influyeron en los carteles chinos del S.XX. Cabe destacar en este aspecto el también equipo formado casi medio siglo antes, dentro del denominado constructivismo ruso, por los hermanos Vladimir y Georgi Stenberg, auténticos pioneros y maestros del cartelismo.



Exposición de Equipo Crónica en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.

El contacto y la convivencia con los compañeros, alumnos españoles y de otros países, el intercambio de experiencias creativas con ellos, me resultó también especialmente enriquecedor. Comprobar directamente la originalidad, variedad y destreza de algunos a la hora de plantear y resolver un cuadro amplió considerablemente mi visión creativa. Las visitas a las exposiciones de las galerías de la ciudad y a los talleres de algunos profesores fueron un complemento formativo igualmente interesante. En la magnífica biblioteca de la facultad he consultado bastantes libros de ensayo, comentarios y críticas y de historia del arte para mejorar

mis conocimientos teóricos. En mi tiempo libre, en vacaciones y fines de semana, visité casi todos los grandes museos de Bellas Artes de España, Francia, Italia y otros países, donde se exponen las obras de los grandes maestros europeos de todos los tiempos. Una maravilla.

Conforme fui mejorando mi técnica y después de pensar y probar repetidamente y realizar varios trabajos con imaginería china, decidí cambiar de temática y estilo y pinté una serie de cuadros, cada vez de mayor formato, en los que incorporaba personajes de la China antigua, como tejedoras de seda, en escenarios modernos como las calles y la playa de San Sebastián. Un anacronismo simpático y espectacular, lleno de ironía y buen humor. Otras veces convertí a un oso panda en personaje central que tomaba café y pintxos por los bares de la ciudad como si fuese un cliente más, o se bañaba en la playa.

Además, realicé otras actividades prácticas, como impartir un curso de pintura china a un grupo de mujeres en un centro cultural de Barakaldo o unas conferencias sobre el mismo tema en Santander. Por otro lado, participé en el Concurso de Arte Hotel Carlton, uno de los más importantes Bilbao, en el que gané el segundo premio. Junto con otros compañeros organizamos varias exposiciones colectivas, como las tituladas “Identidades Pictóricas” o “Metamorfosis, Desvíos y Alteraciones”, que se expusieron en salas de Vitoria, San Sebastián, Sestao, Pamplona, etc. Además de la gran muestra individual, como Trabajo de Fin de Máster, en la galería de la Biblioteca Municipal de Barakaldo, en la que presenté más de veinte cuadros y mereció una calificación sobresaliente.

Tras finalizar el máster en el año 2015, decidí continuar mi formación y me matriculé, en la misma Facultad de Bellas de Bilbao, para los cursos de doctorado, que culminarán cuando termine y defienda esta Tesis. Con ello obtendría el mayor reconocimiento académico para mis estudios sobre arte occidental.

El lograr este objetivo me ha supuesto un duro trabajo y superar numerosas dificultades; pero entiendo que me será muy útil para el futuro.

Primero, porque el esfuerzo de investigación ha ampliado mi comprensión sobre el arte en general y sobre la conexión de la cultura europea y oriental a lo largo de la historia.

Segundo, porque esa profundización en la práctica y la teoría de la pintura occidental me ayudará mucho en mi trabajo profesional. Como una profesora universitaria de bellas artes, ahora podré trasladar a mis alumnos todo lo aprendido en

el País Vasco y transmitirles el interés y la pasión por conocer y comprender algo tan diferente para ellos y animarlos a ampliar los límites y superar fronteras. El entusiasmo, las muestras de agradecimiento y los comentarios favorables que recibo de los estudiantes me reconforta y me hace pensar que el esfuerzo de compatibilizar trabajo y estudios ha merecido la pena. Por otra parte, las ideas y trabajos de estos alumnos tan motivados me sirven de inspiración para mis nuevas creaciones e investigaciones artísticas.

Tercero, porque aunque durante los dos años que estuve en Bilbao aproveché el tiempo al máximo y pinté bastantes cuadros, me quedé con la sensación de que ese tiempo era insuficiente para alcanzar el nivel que deseaba, que necesitaba ahondar más en el estudio y la investigación para lograr el grado de comprensión suficiente del arte occidental. En este sentido han sido muy provechosos los contactos que he mantenido con profesores y compañeros españoles, que siempre se mostraron dispuestos a colaborar. Quiero dar las gracias por tanto a todos los profesores y amigos que con sus consejos y sugerencias contribuyen a que logre el objetivo de doctorarme, que estimo es la mejor opción profesional que podía tomar.

I. 2 Tema de investigación

He elegido como tema de mi investigación doctoral la influencia de la figuración occidental (fotografía, cine, publicidad, cartel, pintura, etc.) en la historia reciente del arte chino, y centro mi análisis especialmente en las imágenes relacionadas con la representación del concepto de felicidad.

En el proceso de recopilación y selección de documentación para mi tesis doctoral he podido comprobar que existen muchos libros sobre figuración de las dos culturas y abundante material informativo sobre la comunicación histórica entre el mundo oriental y occidental. En la mayoría de los documentos se describen los intercambios y vínculos económicos y políticos entre ambos (con episodios tan memorables, por ejemplo, como los Viajes de Marco Polo, etc.) pero, sin embargo, los documentos que trataban de la interacción entre el arte y las imágenes de uno y otro son muy raros. Por ello, considero que mi investigación aportará valores al intercambio de influencias, desde la perspectiva estética, puede resultar oportuna e interesante.

El contacto ente civilizaciones, siempre que una no anule a la otra, suele ser muy enriquecedor para todas ellas. A lo largo de su milenaria historia China ha recibido influencias profundas de otros pueblos y culturas. Y en el caso concreto que nos ocupa,

el intercambio y la comunicación con Occidente ha sido frecuente, unas veces amistosa y otras de choque, pero siempre han aportado resultados interesantes de esa relación discontinua: Como muestra significativa baste recordar que acontecimientos tan trascendentales como el budismo, la Ruta de la Seda o el Orientalismo son fruto de esa interacción entre grandes civilizaciones.

En la era moderna, especialmente después de la conocida como Guerra del Opio entre China e Inglaterra en 1840, los intercambios se incrementaron considerablemente. Las artes occidentales, tales como la fotografía, el cine, el cartelismo y la pintura, a las que antes aludíamos, empezaron a entrar en las grandes ciudades chinas. Estos medios expresivos y sus gustos estéticos diferentes fueron asimilados con rapidez por los artistas y ciudadanos chinos y de esa fusión surgió una figuración de características especiales. El cambio fue sustancial en las formas y en los contenidos, La pintura tradicional china, que hasta entonces se centraba fundamentalmente en los paisajes y poses de los personajes de la corte imperial comenzó, a representar otros aspectos de la vida social y a reflejar las emociones, las alegrías y tristezas de la gente.

En mi trabajo las imágenes chinas recogen momentos felices de personas y grupos, que plasman momentos de diversión y alegría las analizo desde la perspectiva de cómo han cambiado al aumentar los contactos entre las dos civilizaciones. Según la tradición oriental, las desgracias, las guerras, el infortunio o el sufrimiento no merecen ser representadas, traen mala suerte. Consecuentes con esa filosofía, los artistas chinos en raras ocasiones presentan escenas sangrientas en sus obras. Por el contrario, son abundantísimas las que tratan toda la temática relacionada con el optimismo, el bienestar, la serenidad, las celebraciones y el buen vivir. Esa representación de los momentos felices es muy abundante en casi todas las etapas históricas de China, pero limitaré mi investigación a una amplia selección de dichas imágenes correspondientes a los siglos XX y XXI. Las compararé con otras semejantes de la misma época en Occidente para ver las diferencias y los puntos comunes que muestren el efecto de la interacción artística entre ambas civilizaciones y así tratar de llegar a algunas conclusiones.

Como complemento de la parte teórica de mi investigación, realizaré una serie de cuadros que se basarán en el tema de la felicidad. Como china de nacimiento y por la educación recibida conozco bastante bien todo lo referente a esta cuestión en mi país. Y por otra parte, durante mi estancia estudiantil en la Universidad del País Vasco, desde 2013 a 2018, he visto miles de fotografías, cuadros carteles, películas y programas de

vídeo y televisión que me permitieron conocer el tratamiento artístico que recibe en occidente esa misma cuestión, y también su reverso: la de la angustia y el dolor. En base a este doble conocimiento adquirido de las dos culturas, en la parte experimental de mi tesis doctoral, se ha tratado de crear algunas obras que combinan las técnicas y las imágenes de ambas, con el propósito de que este experimento obtenga unos resultados que muestren la realidad de la interacción entre ellas, independientemente de que por separado se puedan comparar las diferencias.

I. 3 Objetivos

Los objetivos de esta tesis doctoral son los siguientes:.

Primero.- Señalar las principales vías por las que se establecieron los vínculos de relación entre China y Europa. En el Capítulo II desarrollamos una mirada retrospectiva a dichos intercambios para ver su origen y desarrollo y aportar así una referencia histórica que sirva de referencia para el análisis siguiente.

Segundo.- Estudiar y mostrar detalladamente las características de las imágenes de los períodos históricos de la República China (1911-1949) y la República Popular (1949-). En el Capítulo III muestro la gran variedad de la figuración de la sociedad china del Siglo XX. Dedico especial atención a los pósteres de Shanghai Viejo, las fotografías, películas y pinturas del período de la primera República, y a la imaginería propagandística de carteles, fotos, películas y pinturas de la segunda, en particular durante el mandato de Mao. Destaco los cambios y el desarrollo político, económico y social desde el punto de vista de la imagen artística, para mejor comprender las condiciones generales del arte chino contemporáneo.

Tercero.- Establecer un criterio de comparación entre la figuración china y la occidental (Europa, la Unión Soviética y Estados Unidos). En los capítulos II y III estudio las similitudes y diferencias formales estéticas e ideológicas entre ambas y explorar el intercambio de influencias.

Cuarto.- Evidenciar las peculiaridades de la representación de la felicidad en China. Investigar sobre el origen, la causa y el significado de ese concepto en la figuración oriental y clasificar las imágenes representativas de los siglos XX y XXI según períodos y temas. En el Capítulo IV, evidenciar las peculiaridades de tal representación a través de la revisión detallada de una gran cantidad de imágenes.

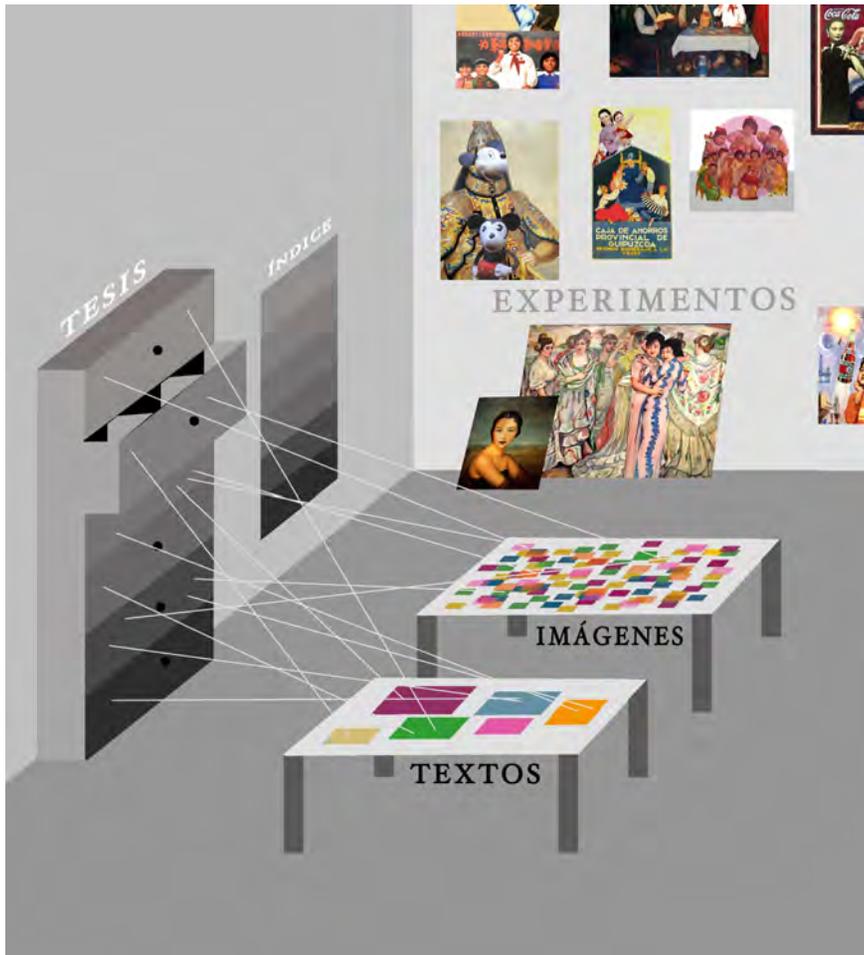
Por último, en los ejercicios de mi actividad experimental combino materiales, ideas estéticas y técnicas de las dos culturas buscando en algunos casos los efectos de

confrontación y otros de armonía; pero con la pretensión siempre de lograr unos resultados amables, como exige el tema central de la tesis. La ironía y el buen humor, en la línea de los cuadros que pinté mientras cursaba el máster en la Universidad del País Vasco, está siempre presente en mi obra. Durante el proceso de mi producción artística de pintura utilicé gran cantidad de imágenes y materiales así como los conocimientos teóricos aprendidos en la Universidad del País Vasco. En el Capítulo V se describe detalladamente esta experiencia.

I. 4 Metodología

Paso a exponer ahora la metodología empleada en el desarrollo del trabajo.

Primero.- La tarea de recopilación, y almacenamiento de textos e imágenes es básica en cualquier tipo de investigación. Desde que comencé a plantearme la tesis doctoral he coleccionado un gran número de documentos, tanto literarios como gráficos, sobre figuración en China y de otros países, lo que constituye un soporte sólido para este estudio. Los conseguí de varias maneras: extraídos de libros, de artículos publicados en periódicos y revistas, de otras tesis académicas relacionadas con el tema, y de abundantes referencias descargadas de Internet. En gran parte procede de las consultas de libros en español sobre la historia artística occidental, carteles, pinturas y fotografías en las bibliotecas de Bilbao. Además, compré bastante material en los museos y otras instituciones culturales en España (Imagen I-1 muestra una parte de los documentos en español o inglés) . Igualmente, en las bibliotecas de Beijing, he mirado y comprado muchos libros escritos en chino mandarín sobre los posters de Shanghai viejo, los carteles de propaganda política y acerca de los intercambios culturales entre Oriente y Occidente. (Imagen I-2, Imagen I-3, Imagen I-4 muestra una parte de los documentos chinos) . A todo ello hay que añadir los materiales de imágenes comprados. Aproveché las visitas a museos, galerías y exposiciones para fotografiar de manera legal muchas imágenes interesantes (Imagen I-5).



Esquema gráfico de la planificación de la tesis.



Imagen I-2. Una parte de los documentos coleccionados en chino.



Imagen I-3. Libro leídos en chino .

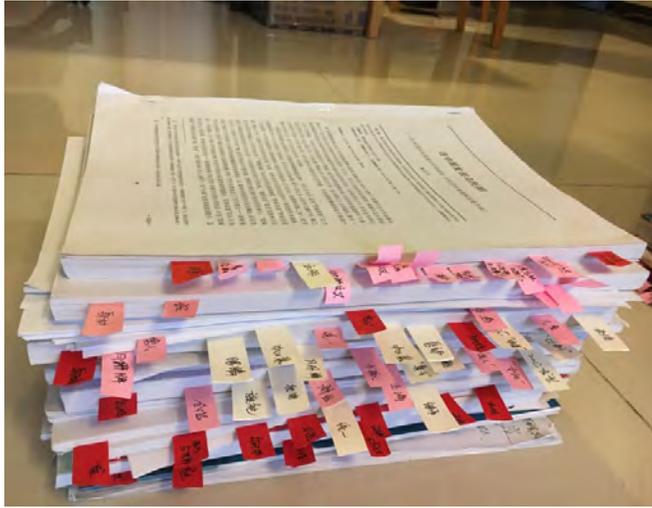


Imagen I-4. Artículos académicos leídos



Imagen I-5. Imágenes recopiladas

Segundo.- La selección y clasificación de la gran cantidad de documentos e imágenes acumulados es esencial para conseguir mayor eficacia en el trabajo. Después de elegir los que consideré que me podían servir, separe los documentos de texto y los de imagen y los clasifiqué por temas. Después seguí el siguiente proceso para ordenarlos: Los documentos escritos los pegué en un papel grande para que se puedan consultar fácilmente en cualquier momento (Imagen I-6, Imagen I-7). Las imágenes recopiladas, tras agruparlas según el tema y la época, las imprimí. El tamaño de cada una tiene alrededor de cuatro centímetros de longitud por otros tantos de ancho, para que el contenido se pueda observar claramente sin ocupar demasiado espacio (Imagen I-8). Esta ordenación temática y por fechas me ha facilitado la tarea de determinar las características del desarrollo de la imagen china y demostrar sus variedad y diversidad.

Luego, con el apoyo y las indicaciones de mi tutor, el profesor Daniel Tamayo, recompuse mi idea inicial y concreté el esquema completo de mi trabajo doctoral (Imagen I-9, Imagen I-10).

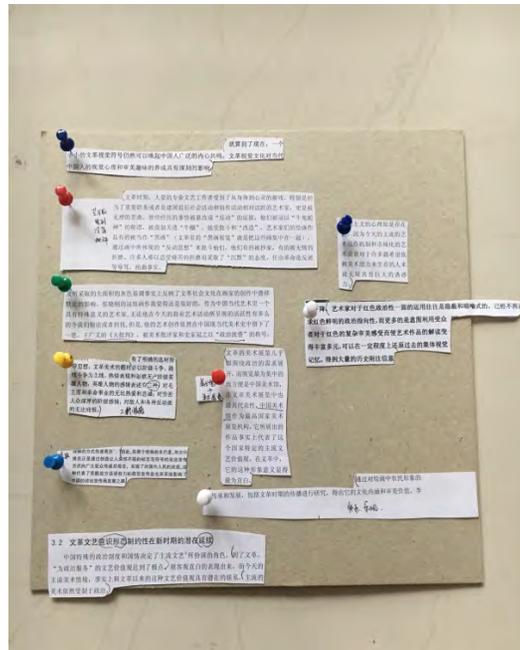


Imagen I-6. La clasificación de los documentos y materiales del textos.

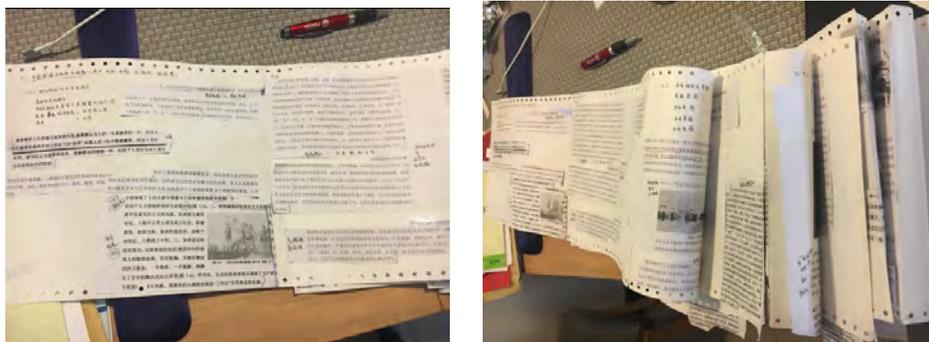


Imagen I-7. Las imágenes clasificadas en una extensa hoja de papel continuo.



Imagen I-8. Imágenes recopiladas.



Imagen I-9. Despliegue icónico de la investigación mediante la clasificación de imágenes.

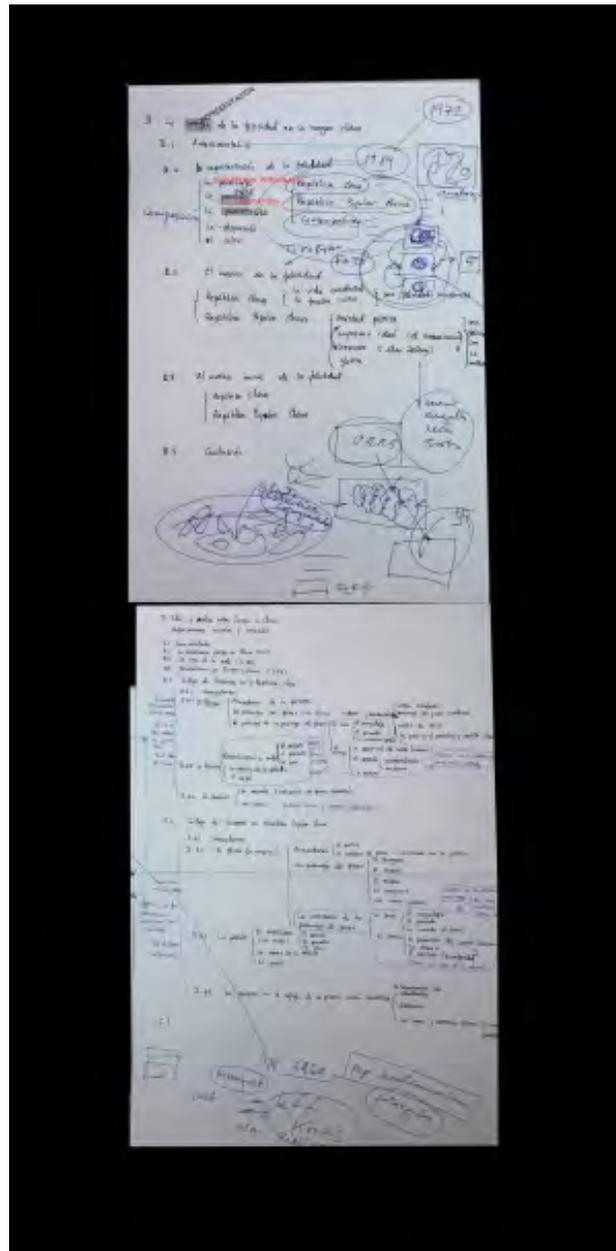


Imagen I-10. Esquema de contexto clasificado

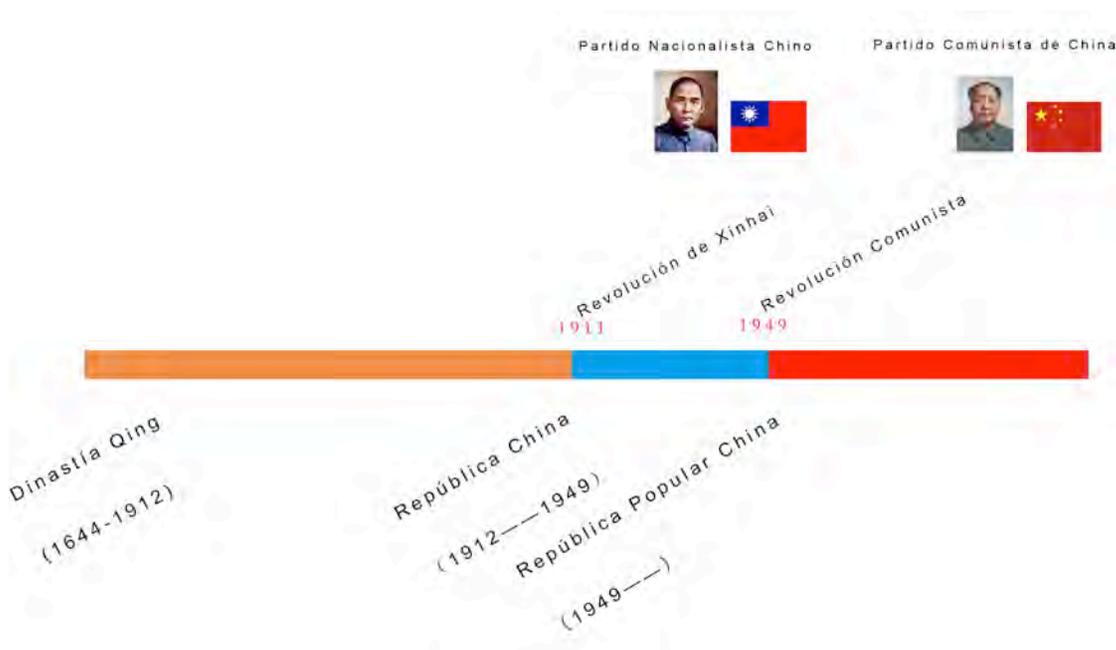
Tercero.- Se analizarán comparativamente las figuraciones del mismo tema y del mismo período de China y de los países occidentales, para demostrar y explicar las similitudes y diferencias entre las dos formas estéticas y ver las relaciones entre ellas. Por ejemplo, en el Capítulo III, analizaré la influencia del póster americano, el art nouveau y el deportivismo sobre el póster de Shanghai Viejo; o la de la pintura europea, el realismo soviético y Peredvívzhniki (Los Ambulantes) sobre la pintura china del Siglo XX; o la del cine estadounidense y soviético sobre las películas chinas del Siglo XX. El análisis de dichos casos, nos sirve de base para mostrar el desarrollo y las características de las imágenes chinas después del Siglo XX.

Cuarto.- Construir los vínculos entre la teoría y la práctica. En los cuatro capítulos anteriores, principalmente la influencia estética entre la imagen china y occidental desde la perspectiva teórica. Para complementar esa investigación, en el Capítulo V una serie de cuadros y acciones artísticas que realicé para conectar la práctica con dichos conocimientos teóricos. Para su creación montajes digitales de contraste entre ambas imagerías, impresiones digitales, impresiones digitales con retoque de óleo, cuadros pintados con óleo e instalaciones virtuales.

II. Idas y vueltas entre Europa y China.
Repercusiones sociales y culturales

II. Idas y vueltas entre Europa y China. Repercusiones sociales y culturales

Este capítulo relata el intercambio y la influencia mutuos entre Oriente y Occidente, especialmente entre Europa y China, en lo social y lo cultural antes del siglo XX, lo cual contribuye a los argumentos relatados en los capítulos III y IV, así como los estudios sobre el intercambio y la influencia mutua entre China y Occidente después del siglo XX.



II. 1 Generalidades

El intercambio entre Oriente y el Occidente, especialmente entre Europa y China, tiene una larga historia. Desde el inicio de la Ruta de la Seda², el intercambio en todos los aspectos entre China y Europa fue paulatinamente incrementando y cosechando los primeros intercambios de conocimientos. Los datos muestran que desde la dinastía Han (202 A.C.-220 A.C.), el emperador chino empezó a mandar enviados a Da Qin (el Imperio Romano). En el libro histórico de China "Libro de Han Posterior" se documenta que el enviado de la Dinastía Antonina (año 96-192) llegó a Dong Han en el año 166, presentó colmillos de elefante y cuernos de rinoceronte como regalos al

² La Ruta de la Seda, que se remonta a la Dinastía Han, se refiere a la ruta comercial en el antiguo continente que partía de la capital de China Changan y conectaba Asia y Europa. Los productos de seda eran los más influyentes en las mercancías de venta.

entonces emperador chino. Éstos constituyen los primeros registros documentados sobre el intercambio entre China y Europa. En el siglo IV, la escultura griega llegó a influenciar la escultura china a través del budismo. Desde entonces, el intercambio económico y comercial entre el país asiático y Occidente se fue incrementando, caracterizado por el creciente intercambio personal y la constante profundización del conocimiento mutuo entre el oriente y el occidente. En el siglo IX, a medida que se fomentaba el conocimiento y el estudio sobre la cultura, el idioma y el área humanística, los escritores, sacerdotes, viajeros, diseñadores y artistas occidentales crearon obras con fuertes matices orientales, integrando el estudio y también la imaginación. De allí nació el Orientalismo.³

Los flujos entre el este y el oeste, Europa y China, en las áreas política, social y cultural realizados antes del siglo XX tienen importantes significados a pesar de que aún eran incipientes que eran. Sobre todo, estos intercambios se convirtieron en los primeros conocimientos del uno hacia el otro y ofrecieron una base sólida para los intercambios socio-culturales entre los dos lados con una característica integral, amplia y abundante, atravesando del Este al Oeste y sobrepasando los muchos obstáculos de la diferencia cultural.

Por otra parte, a medida que se incrementaban los intercambios entre el este y el oeste, Europa y China, las culturas se influenciaban y se integraban, por lo cual no sólo se enriquecieron mutuamente las culturas, sino que también las hizo más diversas e inclusivas. Por ejemplo, tras la presencia de la arquitectura, la seda y la porcelana oriental en Occidente, nació la Chinoiserie⁴ con características únicas en Europa, a través de la integración de las culturas oriental y occidental en el siglo XVIII. Los diseñadores europeos crearon obras con elementos chinos que correspondían a las ideas estéticas occidentales, y al mismo tiempo contaban con estilos artísticos chinos. El Jardín Chino (The Chinese Garden) (Imagen II-1), obra del pintor francés

³ "Orientalismo" se refiere al Oriente o procedente del Este, en contraste con el Occidente u Oeste, a menudo se conoce en Occidente como "una forma de realismo radical". El término "Orientalismo" es ampliamente utilizado en arte para referirse a las obras de los muchos artistas occidentales del siglo XIX, que se especializaron en temas "orientales", a menudo basándose en sus viajes a Asia Occidental. El término se utilizaba para describir lo que él sostenía era una tradición occidental dominante, tanto académica y artística, ofreciendo interpretaciones de extranjeros ajenos a Oriente, sobre todo por las actitudes de Europa y su progresivo imperialismo en los Siglos XVIII y XIX.

⁴ El término chinoiserie (del francés: chinoiserie) se refiere a un estilo artístico europeo que recoge la influencia China y se caracteriza por el uso de diseños propios de China, la asimetría, caprichosos cambios de tamaño, el uso de materiales lacados y abundante decoración. La chinoiserie entró en Europa aproximadamente en el último cuarto del siglo XVII y su auge se produjo a mediados del siglo XVIII, cuando se fue asimilado por el rococó.

François Boucher⁵, es el ejemplo representativo de este estilo artístico. De la misma manera, desde la introducción al Oriente, el arte occidental integraba e influía a las culturas locales de China y otros países orientales, enriqueciendo de manera significativa al contenido de las culturas locales. Por ejemplo, los pintores del palacio imperial de China crearon el retrato de medio cuerpo del Emperador Yongzheng, utilizando las técnicas tradicionales chinas en combinación con las técnicas realistas occidentales de una manera innovadora. A pesar de que los pintores eran de la dinastía Qing, el retrato era del Emperador chino y los materiales utilizados eran de la pintura tradicional china, la obra en conjunto muestra notoriamente la influencia de la pintura occidental. En el retrato, el Emperador Yongzheng (Imagen II-2) lleva una peluca rizada como el Rey Luis XIV y un vestido de la nobleza europea del siglo XVIII, hechos que lo conviertan en único entre todos los retratos de los emperadores de la Dinastía Qing. Por otro lado, en cuanto al contraste de luz y sombra, los pintores conservaban las técnicas de la pintura china, debilitando los niveles de luz.



Imagen II-1. *The Chinese Garden*. 1741 François Boucher.

⁵ François Boucher (1703 –1770) fue un pintor francés, a quien le gustaba el estilo galante, propio de la época rococó.



Imagen II-2. *Retrato del Emperador Yongzheng* (fragmento).
Dinastía Qing. Témpera sobre papel. 52.3X43cm

Debido a que el fuerte contraste de luz y sombra de la pintura al óleo de estilo occidental era antiestético y de mala suerte en China en aquél entonces, los pintores del palacio imperial crearon obras innovadoras según estándares de apreciación estética china, combinando las técnicas realistas del occidente con las técnicas tradicionales chinas.

Sin embargo, los intercambios socio-culturales entre el este y el oeste, especialmente entre Europa y China, eran bastante limitados en general antes del siglo XX.

Primero, los intercambios entre el este y el oeste eran inestables y faltaban continuidad. Debido a la larga distancia y las dificultades de transporte entre el occidente y el oriente, las rutas que conectaban los dos lados eran afectadas e interrumpidas frecuentemente por las duras condiciones ambientales, el caos o las guerras en los países a lo largo de las rutas. Por ejemplo, con la apertura de la Ruta de la Seda, los comerciantes viajaban con frecuencia entre el Oeste y el Este vendiendo productos de sus propios países al exterior. Durante ese periodo, los intercambios entre los dos continentes eran muy frecuentes. Sin embargo, la Ruta de la Seda fue interrumpida por la guerra entre el Imperio Otomano y el Imperio Bizantino en 1453.

Segundo, los intercambios entre el Este y el Oeste eran insuficientes y hasta

parciales en cierto sentido. Tanto la distancia remota y el transporte inconveniente como la diferencia cultural y el alto coste de transporte han sido obstáculos de intercambio. Los pueblos que no tenían oportunidad de viajar al exterior no contaban con la comprensión intuitiva de países extranjeros. Casi todas las impresiones que tenían provenían de los productos novedosos extranjeros y los rumores que corrían. Esas impresiones percibidas que no correspondían a la realidad crearon malentendidos entre los pueblos. Los orientales y los occidentales se describían uno al otro desde sus propias perspectivas e impresiones percibidas, resultando que todas las descripciones eran distintas. Por ejemplo, el libro de Los Viajes de Marco Polo⁶ describía China como un imperio rico y poderoso, pero los misioneros describían China como un país oriental con múltiples religiones. A los ojos de los comerciantes occidentales, China era un país abundante en seda, porcelana y otros productos.

Las descripciones dispersas de diferentes personas occidentales constituyeron la imagen China en el Oeste. Otro ejemplo, la imagen de China en la ópera clásica representativa del orientalismo europeo Turandot⁷ fue recreada por los italianos según las impresiones y los elementos chinos que podían ser percibidos. El país antiguo oriental que mostraba no era la China en realidad. Por otro lado, las descripciones del Oeste para los chinos también son diversas. Algunos describía Occidente como tierras salvajes y otros lo pintaban como el cielo abundante.

Tercero, los intercambios entre el Este y el Oeste eran limitados en cuanto a dimensión y contenido. Especialmente en el siglo XIX, en el contexto de la invasión económica y militar de las potencias occidentales a China y el Oriente, los intercambios tanto entre el Este y el Oeste, como por ejemplo entre Europa y China, no se realizaban en pie de igualdad. Por lo demás, debido a la expansión económica del capitalismo en Europa, los intercambios se concentraban en las áreas de materias primas y mercancías. Se registraban pocos intercambios en el área del pensamiento y la cultura. Los conocimientos e intercambios culturales se limitaban a las áreas de pintura y religión. Escaseaban las reales colisiones de ideas o intercambios profundos entre el Este y el Oeste, Europa y China.

Después del siglo XX, a medida que se avanzaba el proceso de globalización, los

⁶ Los Viajes de Marco Polo relata las experiencias de los viajes que realizó Marco Polo de Venecia a Asia, las características geográficas, culturales y humanísticas de varios países de Asia y África. El libro influía profundamente en los conocimientos y exploraciones de los europeos hacia Oriente.

⁷ Turandot, ópera representativa del orientalismo, es una ópera en tres actos con música de Giacomo Puccini (1858-1924), basada en la obra teatral del dramaturgo italiano Carlo Gozzi (1720-1806), y relata la historia de amor entre la princesa china Turandot y el príncipe desconocido Calaf.

contactos económico-comerciales entre el este y el oeste, Europa y China, se desarrollaban, los intercambios culturales, científicos o tecnológicos y de ideas se profundizaron. También se fortalecieron las influencias recíprocas, especialmente en el área del arte. Análisis detallado de estas influencias se presentará en otros capítulos.

II. 2 La estatuaria griega en China

A juicio del profesor Liang Sicheng, un famoso erudito chino contemporáneo, "Gracias a la propagación y difusión del Budismo, hasta el Siglo IV D.C., se incorporó una fuerte y poderosa influencia externa al arte original chino. El origen de la misma procede de la Grecia clásica antigua" ⁸.

Desde el Siglo IV A.C., el arte de la escultura griega se introdujo en Asia Central y el norte de la India como consecuencia de las expediciones conquistadoras de Alejandro Magno. Se integra y combina gradualmente con el budismo local y da como resultado un nuevo estilo (conocido como Gandhara) que reúne características indias, persas y griegas. Donde antes y mejor se aprecian los efectos de la aplicación de las técnicas y formas procedentes de la cultura mediterránea es en las estatuas budistas, ya que esta corriente de pensamiento las asimila con rapidez y se crea una fusión que se podría denominar como *arte grecobudista*. El budismo se extiende por China, a partir del Siglo I de la era cristiana, vía Persia e India y con él se introduce el estilo artístico Gandhara⁹. La difusión, facilitada por la antigua Ruta de Seda, avanzó progresivamente por Asia Oriental y China, que también los asimilaron con cierta rapidez, como se puede comprobar en algunas esculturas de ese tipo existentes en las famosas cuevas del arte chino, entre las que destacan las Grutas Yungang¹⁰, las de Mogao de Dunhuang¹¹ y

⁸ Liang Sicheng. *Una Historia de Estatuas Budistas*, p.16, Hang Kang : Joint Publishing Co.Ltd, 2011.

⁹ Gandhāra es una región histórica que corresponde al sureste de la actual Afganistán, al centro y norte de Pakistán, y al noroeste de India (incluyendo la mayor parte de Cachemira). Situaba en la área fronteriza entre India y Asia occidental, fue gobernada sucesivamente por Grecia, Persia, India y otros poderes multinacionales.

¹⁰ Las Grutas Yungang se encuentran en la provincia Shanxi, se construyeron entre el año 453 y 495 D.C., en ellas hay 51.000 estatuas budistas con diferentes tamaños. Fueron proclamadas Patrimonio Cultural Mundial por la UNESCO. Las Grutas Yungang, junto con las Grutas Mogao de Dunhuang en la provincia Gansu, las Grutas Longmen en la provincia Henan, las Grutas Maiji-shan de Tianshui en la provincia Gansu se llamaban las Cuatro Grutas Famosas en China.

¹¹ Las Grutas Mogao de Dunhuang situada en la provincia Gansu, construidas entre el año 453 y 495 D.C., muy famosas y conocidas por sus murales hermosos y delicadas estatuas. Cuentan con 735 cuevas, el área total de dibujos murales alcanza a los 45.000 metros cuadrados, hay 2.415 estatuas coloreadas hechas de terracota. Actualmente Grutas Mogao de Dunhuang son el sitio de arte budista más grande y abundante en todo el mundo. Fue proclamado como Patrimonio Cultural Mundial por la UNESCO.

las de Longmen en la provincia Henan. En ellas podemos observar con claridad la conexión del arte Gandhara (de origen primero griego) y el oriental-chino.

Los rasgos más ostensibles del efecto del nuevo estilo en la escultura de todo el continente asiático son los siguientes:

Primero. Las estatuas budistas se occidentalizan. Se visten según el modelo griego con la ropa doblada desde el hombro izquierdo, dejando al descubierto el hombro derecho. La cara de Buda es ovalada y digna, con nariz alta, a veces con barba, el pelo siempre se recoge en forma de rollo sobre la parte superior de cabeza (imagen II-3). A partir del Siglo IV D.C., aparecían ya estas características en los modelados budistas en China. Por ejemplo, la estatua llamada Siwei (Imagen II-4) en las Grutas Mogao de Dunhuang, donde se muestra elegante y digno, con barbas, el cabello largo rizado y un moño alto. La parte superior del cuerpo se encuentra desnuda, lleva falda y luce unas lujosas cuentas. Una imagen muy similar a la de los nobles y príncipes herederos de entonces en la región Gandhara.



Imagen II-3: Una imagen de Buda con estilo Gandhara. Siglo IV y V
Localización: el Museo Metropolitano de Nueva York.



Imagen II-4: la Estatua de Buda Siwei en Grutas Mogao de Dunhuang. Dinastía Liang Norte (entre el año 401 y 439)

Segundo. La impronta mediterránea, de Grecia y Roma, es notoria así mismo en la rica decoración tallada en grutas budistas chinas, donde se mezcla con los motivos tradicionales orientales y da como resultado una forma ornamental nueva. Por ejemplo, en las grutas de Yungang aparece un elemento característico de la cultura griega, que posteriormente pasó al imperio romano y luego al arte bizantino y allí se extendió por Asia. Se trata de la hoja de acanto, una planta de la costa mediterránea que simboliza la resurrección. Los tres órdenes arquitectónicos principales de la Grecia clásica, el dórico, el jónico y el corintio, se diferenciaban entre ellos por la forma y ornamentación de la parte superior de las columnas, los capiteles. Las curvilíneas hojas de acanto eran el distintivo característico del estilo corintio, que fue ampliamente utilizado por las artes decorativas en la Grecia Antigua¹² y más tarde en toda Europa y en el imperio Bizantino, y se prolongó en el tiempo hasta después del Renacimiento. Muestras destacadas de ello son el candelabro del Vaticano, el cilindro del Panteón Romano, o el templo de Zeus en Atenas (Imagen II-5). Como apuntamos anteriormente, con el paso de los siglos su influencia se extendió hasta los extremos orientales asiáticos, y las ornamentaciones de acanto son frecuentes en las Grutas chinas, pero con peculiaridades

¹² Liang Sicheng. *Una Historia de Estatuas Budistas*, p.20, Hang Kang : Joint Publishing Co.Ltd, 2011.

distintivas. Así, mientras que en Occidente las hojas aparecen arracimadas y con diversas longitudes, los artesanos chinos que esculpieron los dinteles del nicho budista de las Grutas Yungang las hacen todas iguales y del mismo tamaño y las disponen en filas ordenadas, a fin de satisfacer lo más posible los hábitos y gustos estéticos de los chinos de la época (Imagen II-6).



Imagen II-6: imágenes y hojas de Acanthus en dintel de nicho budista en Grutas Yungang.

El rasgo más significativo del orden jónico es la decoración en forma de voluta en el ábaco de la columna. El monumento más relevante de este estilo es el Templo de Atenea Niké en la Acrópolis de Atenas (Imagen II-7). En la cueva No. 12 de las Grutas de Yungang, aparecen dos columnas delgadas que muestran este tipo de decoración en sus capiteles (Imagen II-8). También hay columnas similares en la arquitectura china en otros lugares, pero su función principal no es decorativa sino para sostener la casa o edificio. El motivo exótico se funde con los elementos y formas del patrón chino y se integra, con el budismo como mediador.



Imagen II-7: Orden jónico del Templo de Atenea Niké en la Acrópolis de Atenas.



Imagen II-8: Echinus de orden jónico en la cueva no. 12 de las Grutas Yungang.

De lo expuesto anteriormente cabe deducir que en el Siglo V D.C., la cultura y el arte griegos tuvieron cierta influencia sobre el arte chino, pero que el alcance de la misma estaba limitado a unos aspectos decorativos y a las figuras budistas; y en el caso de estas últimas, en general, en China mantuvieron las características básicas del estilo

oriental. Se puede afirmar, por tanto, que el impacto fue poco profundo. El estilo Gandhara de inspiración mediterránea fue absorbido, transformado e integrado gradualmente por el arte chino, que finalmente sometió la imagen budista a los estándares estéticos orientales.

II. 3 La ruta de la seda

La larga distancia entre Europa y Asia Oriental era recorrida desde antiguo por una de las rutas comerciales importantes del mundo, la conocida como Ruta de Seda (Imagen II-9), que conectaba el continente euroasiático y sostenía el comercio de bienes entre el Oriente y Occidente. Las frutas y verduras originarias de la región occidental, por ejemplo carpa, pimienta, espinaca y granada, se habían introducido gradualmente en Asia oriental, lo que había enriquecido la comida en dicha región. Los productos orientales, como seda, porcelana, oro, plata, alfombras, obtenían el favor de los occidentales, y enriquecían su vida cotidiana. En la pintura mural europea, la diosa Ménades se viste con ropa de seda china, lo que demuestra el aprecio por los productos de un país oriental tan lejano (Imagen II-10).

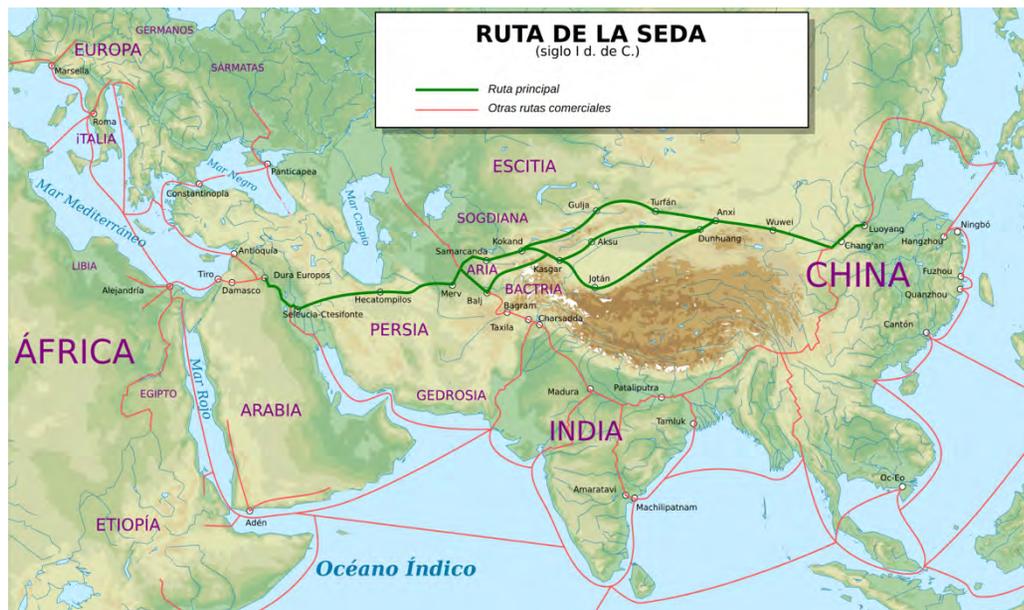


Imagen II-9: un mapa de la antigua Ruta de Seda en el Siglo I D.C.

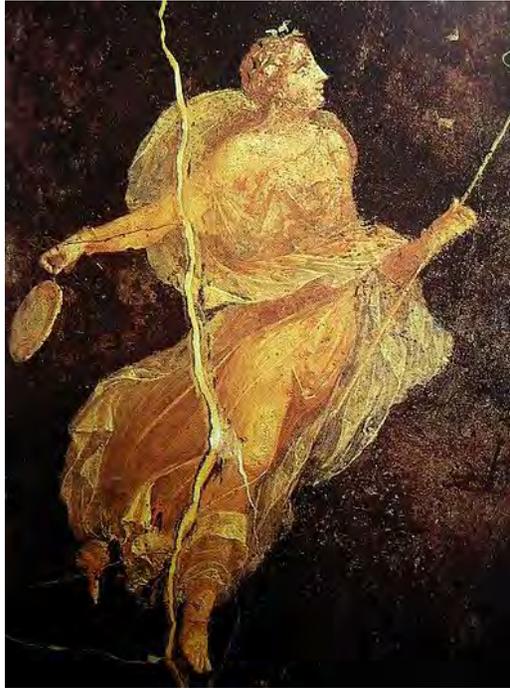


Imagen II-10: *La diosa Ménades con vestido de seda*. Pintura mural. Museo de Nápoles en Italia.

La antigua Ruta de Seda no era solo un camino comercial entre Oriente y Occidente, sino también un canal para el entendimiento mutuo y una ruta de interacción entre las regiones y culturas diferentes.

En primer lugar, promovió la difusión de todas las religiones, y su armonización e intercambio mutuo. Con la apertura de la Ruta, misioneros de diferentes religiones la recorrieron para propagar sus doctrinas. El budismo e hinduismo de India, el islam de Oriente Medio, el zoroastrismo, nestorianismo, maniqueísmo de Asia occidental, el taoísmo y confucianismo de China, convivían y desarrollaban en paz juntos en las áreas alrededor de la antigua Ruta de Seda, lo que constituía un panorama único y particular en la historia de las religiones mundiales. El budismo, el cristianismo y el islamismo llegaron así sucesivamente a China e impulsaron la diversificación del desarrollo religioso.



Imagen II-11: Figura de un misionero occidental durante la Dinastía Tang (SigloVII D.C.). Provincia de Gansu de China.

En segundo lugar, en cierta medida, promovió tanto el desarrollo del arte oriental y como el occidental, e impulsó la integración e intercambio mutuo. Como mencionamos antes, el arte grecobudista de Gandhara precisamente era un resultado de la mezcla de civilizaciones mediterráneas-europeas y asiáticas en la antigua Ruta de Seda. Además, por la misma vía, el lapislázuli de Afganistán (Imagen II-12) fue llevado a las amplias regiones europeas y asiáticas junto con las caravanas de mercaderes¹³. Su color azul se consideraba símbolo de pureza, salud, suerte y nobleza, lo que motivó que fuera utilizado a menudo para las pinturas religiosas. En China el lapislázuli se utilizaba frecuentemente para las pinturas religiosas. Por ejemplo, en varias pinturas murales de Dunhuang (Imagen II-13) se utilizaba pigmento de color azul, extraído de esta piedra. Cuando el lapislázuli llegó a Europa, también se utilizó en las pinturas cristianas. Por ejemplo, en la obra de pintura titulada *Díptico de Wilton*¹⁴, el pintor anónimo de Inglaterra utilizó gran cantidad de pigmento de lapislázuli para pintar el vestido de la Virgen María y el de los ángeles que la acompañan (Imagen II-14).

¹³ El lapislázuli es una piedra semipreciosa, una roca compuesta por los minerales lazurita, silicato cálcico complejo que le proporciona el color azul característico, wollastonita y calcita, que producen el vetado gris y blanquecino, y pirita, que produce los reflejos dorados.

¹⁴ El *Díptico de Wilton* (se llama *The Wilton Diptych en inglés*) es obra de un pintor anónimo del siglo XIV, denominado Maestro Inglés o Maestro del Díptico de Wilton. Este artista estuvo activo en Inglaterra alrededor de 1390-1395. Pertenece al estilo gótico internacional.



Imagen II-12: el lapislázuli de Afganistán



Imagen II-13: Pigmento extraído de lapislázuli en el arte budista: una pintura mural en la cueva No.249 de las grutas de Dunhuang. Dinastía Wei (535 -556 D.C.)



Imagen II-14: un caso de utilización de pigmento extraído de lapislázuli en la pintura religiosa en Europa
El Díptico de Wilton (autor anónimo , 1395-1399. Temple sobre tabla 53x37cm

Se puede señalar que la antigua Ruta de la Seda promovió el entendimiento e intercambio entre el Oriente y Occidente. Pero no lo suficiente como para que los

occidentales llegasen a conocer y entender a China. Debido a la distancia, los europeos siempre tuvieron una impresión muy confusa sobre China, derivada principalmente de la vista de los productos orientales y de las versiones, poco realistas la mayoría de las veces, que les contaban los mercaderes, misioneros religiosos y viajeros que habían tenido la oportunidad de realizar el viaje. Por ejemplo, por la gran variedad y cantidad de seda y porcelana que fue llevada hasta Europa, la mayoría de los occidentales pensaban que China era un lugar rico y próspero. Las familias reales, aristócratas, comerciantes y funcionarios occidentales pusieron de moda vestimentas de seda teñidas en color rojo fenicio, y tomaban el uso de objetos de porcelana oriental como un símbolo de distinción social. Además, aunque el famoso relato *el viaje de Marco Polo*¹⁵ ayudó mucho a extender los conocimientos sobre China entre los ciudadanos comunes, algunas descripciones del libro no eran muy exactas ni precisas, creando un imagen equivocada de la realidad entre los lectores. Por ejemplo, Marco Polo describe así un palacio chino:

*“Dentro hay otro muro cuadrado de seis millas de largo y en el centro está el palacio del Gran Señor, el palacio más vasto y maravilloso que nunca se vio, las habitaciones están cubiertas de plata y de oro y la sala principal es tan grande que más de seis mil hombres podrían comer en ella.”*¹⁶

En otra parte del libro de Marco Polo describe una ciudad china llamada Qinsai de esta manera:

“Qinsai, la Ciudad del cielo, es la mayor ciudad que se puede encontrar en el mundo. Allí se puede gustar tantos placeres que el hombre piense que está en el Paraíso. Tiene un lago de agua dulce y un enorme río. Las calles y los canales son largos y tan anchos que las barcas pueden pasar por ellos a gusto. Hay doce mil puentes y fácilmente puede pasar una gran nave por debajo. En las principales calles hay mansiones, grandísimos palacios con jardines.

Los habitantes de esta ciudad tienen su casa muy bien construida y ricamente trabajada, y toman tanto placer en los adornos, pinturas y construcciones que las sumas que en ello gastan son algo pasmoso. Y tened por cierto que las vías están muy bien pavimentadas de piedras talladas y ladrillos cocidos, de suerte que toda la ciudad

¹⁵ *Los viajes de Marco Polo*, conocido también como *El libro de las maravillas* o *El libro del millón*, es el título con el que suele traducirse al español el libro de viajes del mercader veneciano Marco Polo, conocido en italiano como *Il Milione* (*El millón*). El libro relata los viajes de Marco Polo a China, a la que él llama Catay (norte de China) y Mangi (sur de China).

¹⁶ Mireia Bas, *Marco Polo y el Libro de las maravillas*, editado por Fundación la Caixa, Barcelona, Editorial Obra Social la Caixa, 2006, p.130.

está muy limpia... »¹⁷.

En dicho libro, Marco Polo describió a China como un país próspero, rico y estable, un paraíso secular y tolerante sobre las religiones (Imagen II-15, Imagen II-16). De hecho, no todas las descripciones eran objetivas, precisas y completas. Los relatos utópicos del libro motivaron el deseo de los exploradores occidentales para llegar a China y ganar dinero. Se puede decir que la descripción en dicho libro fue un factor indirecto para el descubrimiento del llamado Nuevo Continente.



Imagen II-15: el palacio dibujado en *Los Viajes de Marco Polo*.

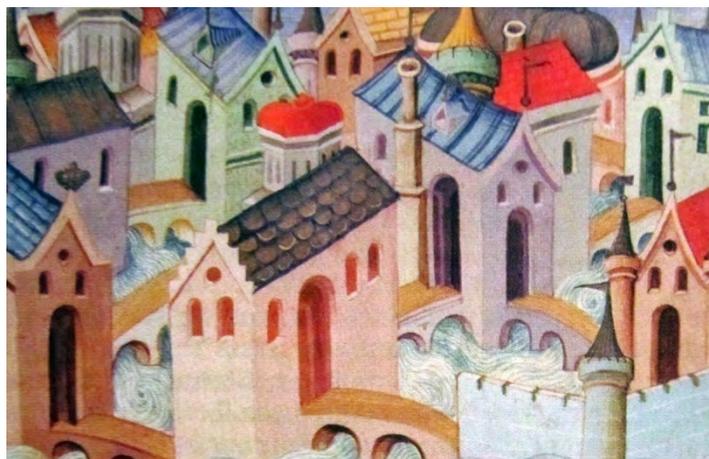


Imagen II-16: la ciudad dibujada en *Los Viajes de Marco Polo*.

¹⁷ Mireia Bas, *Marco Polo y el Libro de las maravillas*, editado por Fundación la Caixa, Barcelona, Editorial Obra Social la Caixa, 2006, pp.119-120.

II. 4 Orientalismos en Europa procedentes de China

Después de la apertura de la nueva ruta marítima, empezó el proceso de globalización inicial en el siglo XV y XVI. Los vínculos terrestres y marítimos entre Europa y Asia se desarrollaron cada vez ser más. Muchos comerciantes iban y venían entre los dos continentes y una gran cantidad de mercancías eran importadas por Europa desde China y otros países orientales. Para los occidentales, los productos orientales (las especias, el té, la porcelana, etc.) y las obras artísticas (pinturas , artesanías, etc.) con caracteres exóticos eran muy novedosos y atractivos, aumentando el interés y la curiosidad por ese oriente tan lejano, desconocido y misterioso. Todo ello contribuyó a la formación del llamado orientalismo.

En los siglos XVIII y XIX aparecen en Europa muchas obras artísticas con carácter o estilo oriental que eran una copia o reproducción de las características culturales y artísticas Orientales (el llamado Oriente incluía Asia Oriental, Oriente Medio, el Sureste asiático y África de Norte). En general dichas obras contaban con dos características principales:

Primera. En muchas de ellas existía alguna imagen irreal o incluso confusa sobre el oriente. Como señaló Edward Wadie Said¹⁸, "para un europeo, el Oriente es un lugar creado casi con imaginación subjetiva pura por ellos mismos. Desde el tiempo antiguo el Oriente siempre representaba lo romántico, paisajes exóticos y hermosos, recuerdos inolvidables, y experiencias extraordinarias "¹⁹. En aquel período el conocimiento y concepto de los occidentales sobre el Oriente era todavía muy confuso. Para la mayoría de ellos, el llamado Oriente era la otra parte del mundo alejada del continente europeo, que incluía desde Japón y China al Este, la India al Sur, Turquía al Oeste. Por lo tanto, en muchas de estas obras se mezclaban elementos de las civilizaciones de China, de Japón, de India y el Islam. Todo valía.

La gran mayoría de los artistas occidentales nunca habían estado en el Oriente real. Ellos desarrollaban su imaginación para crear las llamadas obras del Orientalismo. Entre dichas obras se destacaba la pintura titulada *El Baño Turco* (Imagen II-17), creada por Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867).

¹⁸ Edward Wadie Said (1935 –2003) fue un crítico y teórico literario y musical, y activista palestino-estadounidense. Fue autor y analista de fama mundial.

¹⁹ Fang Wei, la Opera y el Oriente: un análisis sobre *Madama Mariposa* y *Turandot* desde la perspectiva del orientalismo, la Revista de Materiales de la Literatura y Historia, diciembre de 2009, <https://m.book118.com/html/2015/0115/11430082.shtm>, consultado 30 de septiembre de 2017.



Imagen II-17: *El baño turco*, 1862.
Dominique Ingres.
Óleo sobre lienzo. 108 × 108 cm.

En dicho cuadro, las mujeres turcas desnudas se bañan tranquilamente en el baño real. El estilo oriental se puede observar desde los sombreros y pañuelos con caracteres árabes hasta en los juegos de té con caracteres orientales. Sin haber viajado hasta allí, el pintor expone su fantástica visión subjetiva sobre Oriente: mujeres exóticas, palacios lujosos, y lujuria inmoderada.

La ópera *Turandot*, obra en tres actos con música de Giacomo Puccini²⁰, es otra muestra típica de orientalismo y está basada principalmente en una tragicomedia titulada la *Princesa Turandot* del escritor italiano Carlo Gozzi (1720 - 1806). En el Siglo XVIII en Europa un período se pone de moda la *Chinoiserie* y el Orientalismo. Después de escuchar los relatos de misioneros y comerciantes y disfrutar de los objetos de porcelana delicada, seda fina y especias valiosas, muchos europeos sienten curiosidad y llenan su imaginación soñando con la lejana China. Les seducen tanto la pintura tradicional como la porcelana oriental o el diseño de los vestidos. Los artistas occidentales absorben esos elementos orientales y los combinaban con el gusto estético europeo para crear una serie de obras de *Chinoiserie*.

Al igual que la mayoría de los europeos, ni Gozzi ni Puccini habían estado nunca en China ni tenían conocimiento directo de la realidad. En *Turandot*, China solo es un país oriental lejano basando en imaginación pura y dura de sus autores, y muchos de los elementos que aparecen no corresponden a China. Los artistas occidentales dan rienda

²⁰ Giacomo Puccini (1858- 1924) fue un compositor italiano de ópera, fue considerado entre los más grandes, de fines del Siglo XIX y principios del XX.

suelta a su fantasía creativa y sí que utilizan algunos elementos auténticos de la cultura china, como al abanico plegable (Imagen II-18) y la máscara facial (Imagen II-19) que solo se utilizaban con frecuencia en el teatro chino tradicional, o el vestido de la princesa *Turandot* (Imagen II-20). La canción tradicional china titulada la *Flor de Jasmín* que acompaña todo el desarrollo de la ópera también le da un tono oriental aceptable. Sin embargo, el rostro con rasgos occidentales de la princesa protagonista, y las escenas en las que combinan factores de las dos culturas, muestran la imaginación subjetiva del orientalismo europeo. En el Cartel de la ópera, la princesa tiene una cara redonda, ojos finos y delgados como una asiática, en el fondo del cartel la imagen de los dragones dorados representa el estilo especial de la familia imperial. Sin embargo, la princesa Turandot tiene una cara con caracteres típicos europeos, tanto las órbitas profundas, pupila dorada de los ojos, como la nariz prominente, que son características faciales típicas de una occidental (Imagen II-21). En la escena, aunque la princesa Turandot aparezca contando la historia del palacio Chino, el fondo está llena de estilo y carácter de Venecia. Los actores se encuentran en el escenario lleno del agua, contando la historia del lejano oriente al público italiano acompañado por las melodías de la canción tradicional china titulada *La Flor de Jasmín* (Imagen II-22).



Imagen II-18, Imagen II-19, Imagen II-20: trajes de bordado, abanicos plegables y máscara originarios del drama tradicional chino, que aparecen en la coreografía de la ópera *Turandot*..



Imagen II-21: una foto de la ópera *Turandot*, 2015-2016 .
Se nos muestra el estilo de la ciudad Venecia.



Imagen II-22: el Cartel de la ópera *Turandot*,
Metropolitano de Nueva York. 1987.

La ópera *Turandot* trata de una misteriosa historia de amor. Turandot era una hermosa pero cruel princesa de la Dinastía Yuan (1271-1368). Como su abuela había sido secuestrada por unos agresores foráneos, odiaba a todos los extranjeros. la Princesa prometió que se casaría con cualquier príncipe de fuera de China que fuese capaz de resolver los tres enigmas que ella propuso. Por el contrario, los príncipes extranjeros serían matados si no encontraban las soluciones correctas. Aunque las condiciones eran muy severas y peligrosas, fueron muchos los que se presentaron para tratar de encontrar las respuestas. Desafortunadamente, nadie podía resolverlas. Un príncipe tártaro llamado Calaf era un joven brillante y valiente que entonces estaba exiliado en China. Calaf conoció a Turandot un día en el que ella supervisaba la ejecución de un príncipe

persa que no supo desvelar los enigmas. A pesar de la oposición de su padre llamado Timur y la servidora civil Liu-Er, atraído por la belleza de Turandot, el príncipe Calaf aceptó el desafío y adivinó todas las enigmas correctamente. Pero la princesa no quería cumplir su promesa de casarse con él. Por lo que el príncipe Calaf propuso la idea siguiente a la princesa Turandot, si la princesa Turandot podía adivinar su nombre, el podría reconocer la derrota, y abandonar el derecho a casarse con ella y aceptar la suerte de ser ejecutado. La princesa Turandot trataba de obligar violentamente al padre del príncipe y a la servidora Liu-Er para saber el nombre del príncipe. Para guardar el secreto la niña Liu-Er prefiere suicidarse. A continuación, la fe de Liu-Er por el amor y el beso cariñoso del Príncipe Calaf conmovieron a la indiferente princesa Turandot. Finalmente, el príncipe Calaf y la princesa Turandot viven felices juntos. Esta es una historia de amor con características utópicas y llena de fantasía e imaginación subjetiva de los occidentales.

Segundo. Las obras del orientalismo europeo exhiben un sentido de superioridad nacionalista de los occidentales sobre el llamado Oriente, que es presentado como algo cerrado y subdesarrollado. Con la rápida expansión del capitalismo occidental en los Siglos XVIII y XIX, muchos países asiáticos se convirtieron sucesivamente en colonias o semicolonias de las potencias europeas. Para los europeos de entonces, China era el punto de referencia que marcaba las diferencias. Si Occidente era la encarnación de lo racional y científico, Oriente, menos desarrollado científicamente y tecnológicamente, representaba lo antiguo, misterioso, ignorante y atrasado.

Turandot es un modelo típico del orientalismo europeo en esa época colonial. La China del Siglo XIX era como la princesa en la ópera: bella y misteriosa pero bárbara. Para vengarse del secuestro de su abuela, utiliza su belleza para seducir a los príncipes extranjeros y después matarlos cruelmente. Sólo Calaf podía conocer el corazón ardiente y el anhelo de amor de la fría princesa, y despertó el profundo amor de ella con un beso cariñoso. Por fin, Turandot cayó en los brazos del Príncipe Occidental. Parece como que dicha ópera tratase de representar la idea de que el Oriente no podía escapar del destino de ser conquistado por Occidente, ya sea por obediencia o por la fuerza.

Otras óperas europeas representativas de la sugestión por lo oriental son: Teuzzone de Vivaldi (1719), su argumento se ubica en China, El pescador de perlas de Bizet (1863) que se ubica en Ceilán, Lakmé (1883) de Delibes desarrollada en India o El Mikado (1885) de Sullivan en Japón.

II. 5 Incursiones imperialistas de Europa en China

Los intercambios en diversas formas entre Oriente y Occidente fueron cada vez más frecuentes. Tras la llamada Guerra del Opio, en 1840, China tuvo que abrir finalmente a los extranjeros las puertas que hasta entonces había mantenido cerradas. Después de ser derrotada en varias contiendas bélicas, tuvo que abandonar su política de enclaustramiento y permitir que las ciudades Nanjing, Tianjin, Shanghai y otras se convirtiesen en puertos comerciales libres para las potencias occidentales. La entrada de gran cantidad de capital y productos occidentales desintegró rápidamente la economía autosuficiente china e, indirectamente, promovió el desarrollo de la economía capitalista nacional, lo que aceleró la penetración y difusión de la cultura occidental, impulsando el intercambio. Durante el proceso de interacción entre los dos continentes, Occidente siempre estaba en una posición dominante. Pero era inevitable que los intercambios bilaterales en todos los aspectos tendiesen progresivamente a ser iguales. Para muchos europeos, Oriente ya no era una tierra misteriosa como la describió Marco Polo en el pasado, sino que había surgido y crecido un sentido de superioridad nacionalista, un sentido de discriminación que creó una impresión distorsionada o inexacta sobre Oriente y los orientales.

Durante el proceso de la infiltración cultural europea en China, los misioneros desempeñaban un papel de vanguardia. Un gran número de cristianos llegaron a China y, además de difundir su civilización y su espíritu religioso, crearon escuelas de tipo occidental, en las que entre otras cosas se enseñaba cultura y arte europeos. Ellos llevaron pinturas, grabados y libros europeos a China y enseñaron los métodos y técnicas de pintura occidentales, lo que produjo un impacto inicial en el desarrollo de las bellas artes en China. Por ejemplo, en 1864, los jesuitas establecieron una escuela de pintura llamada Tushan Wan en Shanghai en la que daban clases de pintura y escultura. Entre el Siglo XVII y principios del Siglo XX, religiosos, como los italianos

Matteo Ricci (1552-1610) y Baltasar Castiglione (1478-1529), el francés Jean Denis Attiret (1702-1768), el español Joannes Ferrer (1817-1856) continuaron esa labor de introducción de la cultura occidental. Por otro lado, estos misioneros que vivieron en China durante bastante tiempo asimilaron gradualmente los conocimientos básicos sobre el arte chino y los llevaron a sus países de origen. Podemos decir que en cierto sentido contribuyeron a la fusión cultural.

Al mismo tiempo, especialmente desde mediados del siglo XIX, una gran cantidad de trabajadores chinos se trasladaron a Europa y otros países occidentales. Estos inmigrantes se construyeron sus barrios chinos en las grandes ciudades donde se establecieron y en ellos mantenían sus hábitos originales, hablaban y escribían en chino, y disfrutaban la comida tradicional. Dichos barrios eran relativamente cerrados, por lo que los occidentales no conocían claramente cómo eran ni cómo vivían sus habitantes, incluso tenían una idea confusa sobre ellos. A sus ojos, en dichos barrios los emigrantes chinos vivían como sardinas en lata, hacinados en casas miserables, y estaban llenos de restaurantes sucios donde personas ruidosas comían animales desconocidos con palillos. En dichos barrios, la mafia y grupos criminales estaban rampantes e involucrados en el tráfico de drogas, el juego de casino, la prostitución y otras actividades ilegales. Como se puede ver, los prejuicios y la falta de información creaban una imagen confusa y totalmente deformada. El término “barrio chino” en español coloquial significa barrio pobre, de delincuencia y prostitución. En realidad los barrios chinos no eran como se lo imaginaban, sino una sociedad eficaz con características chinas, donde los inmigrantes y sus descendientes, introvertidos y trabajadores, vivían tranquila y ordenadamente (Imagen II-23) .



Imagen II-23: una parte de barrios chinos en los países occidentales

II.6 Imágenes tópicas en los relatos de lo chino en occidente

Como se puede comprobar, la imagen de los occidentales sobre China y los chinos eran bastante negativas. Entre el fin del Siglo XVIII y principios del Siglo XIX, los países europeos habían experimentado dos revoluciones industriales y consiguieron un rápido crecimiento económico, lo que aumentó en gran medida su fuerza en el exterior. Para ellos, en aquel tiempo, China ya no era la utopía misteriosa que escribió Marco Polo, sino un imperio oriental ignorante, atrasado, y subdesarrollado. La impresión sobre los ciudadanos chinos era más ambigua. Por un lado, valoraban positivamente su capacidad de trabajo y su sentido de la justicia y negativamente su supuesta maldad y crueldad. Tales impresiones podían observarse en relatos, historias, novelas, cómics, películas y otras obras artísticas de aquella época.

Desde el fin del Siglo XIX hasta mediados del Siglo XX, entre los personajes de ficción más populares destacaban Fu Manchú²¹ y Charlie Chan²². Aunque el primero era un jefe malvado de la mafia y el segundo era detective estadounidense de origen chino, las dos figuras compartían algunos caracteres comunes (inteligencia y sabiduría), lo que en cierta medida mostraban las imágenes con dos caras de la visión de los occidentales.

Tanto Fu Manchú como Charlie Chan eran muy perspicaces y taimados. El primero, el jefe mafioso, hablaba lenguas extranjeras y había obtenido títulos académicos en universidades europeas. Sin embargo, utilizaba su sabiduría para realizar actividades ilegales: secuestros, chantaje, extorsión y otras acciones criminales. El detective también contaba con conocimientos amplios y una capacidad extraordinaria de observar y pensar. Pero Chan ponía su inteligencia al servicio de la ley, para resolver muchos casos criminales y atrapar a sus autores. Es un personaje paciente y tranquilo,

²¹ Fu Manchú es un personaje de ficción creado por el escritor de novelas policíacas y de misterio Sax Rohmer (1883–1959), que hizo su primera aparición en 1913. Es un villano chino que odia la civilización occidental y a la raza blanca. En todas las novelas en las que aparece es perseguido, derrotado y sus planes son desbaratados por el investigador inglés Sir Denis Nayland Smith, junto a su acompañante, el doctor Petrie. El personaje ha sido representado desde entonces en numerosas ocasiones en el cine, la televisión, la radio, y las historietas, convirtiéndose en el arquetipo del malvado genio criminal y del villano oriental.

²² Charlie Chan, detective estadounidense de origen chino, es un personaje de ficción creado en 1925 por Earl Derr Biggers (1884–1933), un novelista estadounidense. Es el héroe de seis novelas, una docena de películas, y también de dibujos animados (cómics) así como de radioteatros (comedias radiofónicas) y de juegos sociales. Inicialmente sargento en la policía de Honolulu, está casado y tiene catorce hijos. Más bien corpulento, aunque no puede decirse que sus movimientos carezcan de soltura y gracia. De origen chino, encarna de maravilla al hombre no blanco que ha tenido éxito en integrarse en la sociedad americana. Con frecuencia, se lo escucha pronunciando proverbios, impronta de su cultura milenaria. Sus faltas gramaticales al hablar inglés, y su acento marcadamente chino, hacen de este personaje un detective único en su género.

sin prejuicios raciales, ya que demuestra un amplio margen de tolerancia y comprensión. No es ni muy agresivo ni muy autoritario. Por encima de todo, está comprometido con servir al pueblo, siendo un hombre bueno y amable, que hace sentir que no representa ninguna amenaza a la colectivid.

En segundo lugar, a ojos de los occidentales Fu Manchú y Charlie Chan tenían una apariencia similar, que representaba la imagen típica de los chinos comunes. Aunque tenían diferentes temperamentos, en lo que se refiere a los rostros existían muchas semejanzas. Ambos tienen ojos largo-delgados, cejas levantadas y barbas de chivo con características chinas. La diferencia entre ellos residía en que, como hombre malvado, Fu Manchú contaba con una cara oscura, delgada, terrible, siempre con un semblante malicioso (Imagen II-24). Como persona positiva, Charlie Chan tenía una cara sonriente, un poco gordo pero muy amable (Imagen II-25)



Imagen II-24: una foto de la película *Máscara de Fu Manchú*. Boris Karloff representa a Fu Manchú



Imagen II-25: una foto de la película *Charlie Chan*. Sidney Toler representa a Charlie Chan

En el mismo período, en las percepciones de los occidentales sobre las imágenes femeninas orientales y también existían distorsión y confusión. Para ellos, la mayoría de mujeres chinas son bellas, glamurosas y misteriosas, pero crueles, como Fah lo Suee, la hija de Fu Manchú (Imagen II-26) y la princesa de la ópera Turandot.



Imagen II-26: Fah lo Suee, hija de Fu Manchú en *Máscara de Fu Manchú*.
La actriz Myrna Loy representaba a al personaje en 1932.

Desde la primera mitad del Siglo XX, las obras sobre Fu Manchú y Charlie Chan alcanzaron gran difusión en los países occidentales. Ambos personajes fueron protagonistas en numerosas ocasiones en el cine, la televisión, la radio, y sus historietas lograron mucha popularidad. A juicio de muchos occidentales que tenían poco conocimiento de la realidad, eran los representantes típicos de los chinos. Especialmente después de su primera aparición como un personaje de ficción creado por Sax Rohmer en 1913, la imagen siniestra y maliciosa de Fu Manchú aumentó en gran medida la impresión negativa sobre los chinos. En 1938, Lil Hardin Armstrong (1898-1971), una pianista de jazz estadounidense, se refería a China como el país natal de Fu Manchú en su obra titulada *Oriental Swing*: "Ahora, en la tierra de Fu Manchú, las chicas dicen ching-ching, chopsuey ... ", esta canción se popularizó desde entonces en todo el mundo. En 2013, casi 80 años después, dicha canción incluso se siguió usando en el anuncio de automóviles de Chevrolet²³. Por lo tanto, a ojos de los occidentales, la identificación de la imagen típica de los chinos con la de Fu Manchú ha sido muy firme y duradera.

²³ Las letras de una canción sobre Fu Manchú aparecen en el nuevo anuncio de automóviles SUV de Chevrolet :una discriminación nacional. consultado 30 de septiembre de 2017.

III. La Figuración China en el Siglo XX

III. La Figuración China en el Siglo XX

III.1 Introducción. Antecedentes. Marco histórico

III. 1. 1 Primeras manifestaciones figurativas

La pintura tradicional china tiene una larga historia que atesora la sabiduría, el carácter y el temperamento del gran país oriental; por eso, tiene una característica nacional distintiva. Los materiales y herramientas que usa son el pincel, la tinta, el pigmento y los papeles de arroz y seda. Según la imagen representada, se puede dividir en: pintura figurativa, de paisaje, de flores y pájaros, pintura panorámica²⁴, etc.

En la pintura de figuras se representan personas, incluidos retratos, cuentos, pintura de costumbres, etc. Muestra principalmente la estructura social y las relaciones humanas. Los temas de la de paisaje son las vistas de la naturaleza, como ríos y montañas, idealizadas por los artistas para expresar sus emociones ante algo tan maravilloso. Con la pintura de aves, flores y todo tipo de animales y plantas se pretende demostrar la armonía de la vida compartida entre la naturaleza y la humanidad. La denominada panorámica abarca las representaciones de palacios, casas y otros edificios. Tuvo un gran auge desde el siglo VI hasta siglo XIV, para posteriormente decaer gradualmente hasta la actualidad, en la que tiene escaso peso en el arte chino.

Aunque las pinturas tradicionales presentan contenidos y temas tan diferentes, comparten algunas características comunes. En primer lugar, la concepción artística, no es realista; la pintura es un medio para expresar la emoción y la personalidad del artista, no presta atención a la descripción precisa del objeto; En segundo lugar, presta atención al “modelado de líneas”, sombras, fuerza y debilidad de los cambios sutiles para dar

²⁴ Pintura panorámica es una especie de pintura china. Cuando se dibuja los edificios, se usa la regla graduada para dibujar la línea recta. La más famosa es *El festival Qingming junto al río* (Zhang Zeduan, 1085-1145)

forma a las características físicas del objeto, en lugar de hacer uso de la luz y la sombra, la perspectiva y el color para concretar la imagen. En tercer lugar, es más estable tanto en temática como en método de pintura, no busca el cambio intencionalmente. Durante miles de años, no se han producido cambios significativos en los temas ni en el estilo de los pintores chinos.

La nación china tiene miles de años de historia civilizada y ha creado una cultura Huaxia brillante y reconocida mundialmente. La pintura tradicional forma una parte muy importante de esa cultura. Sin embargo, bajo el gobierno de un largo período de dinastías autócratas feudales, el pueblo chino carecía de una comprensión del mundo occidental. En tiempos modernos, especialmente después de la Guerra de Opio en el año 1840, se rompió la situación de cierre de fronteras y puertos en China, incrementando de esta manera las actividades relacionadas con el mundo occidental. Algunas personas con visión de futuro, comenzaron a darse cuenta de la distancia de ambas culturas en muchos aspectos, suscitando esperanzas de conocimiento, consulta y aprendizaje sobre tecnologías, ideas y culturas avanzadas. En ese contexto, algunos artistas chinos tomaron conciencia de las limitaciones de la pintura tradicional y consultaron y aprendieron de los diferentes estilos de la pintura europea, tales como el realismo, el Art Nouveau y Art Deco, (fotografía, cartel, cartel fotográfico, películas, etc.) y empiezan a combinarlos con los tradicionales. Se crearon muchas imágenes innovadoras de todo tipo, y se abrieron tendencias que impulsaron uno de los períodos más creativos. Entre estas nuevas imágenes, las más representativas son los antiguos pósteres de Shanghai, sesiones fotográficas, películas y carteles de películas, pinturas nuevas y pinturas modernas.

III.1.2 El Póster de Shanghai. Comparación con los pósteres occidentales en el mismo período

Desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX, las formas artísticas occidentales chocaron con el arte oriental (pinturas tradicionales, y especialmente las imágenes populares de Año Nuevo) produciendo un tipo de pintura de la antigua Shanghai con una fuerte atmósfera occidental exótica para los chinos. En esta sección se relata principalmente el surgimiento, ascenso y caída, así como las características básicas y valor artístico del póster de Shanghai Antiguo en la primera mitad del siglo XX desde el punto de vista comparativo con los carteles occidentales.

III. 1.2 .1 Resumen del desarrollo del póster de Shanghai

El póster de Shanghai Antiguo se origina a principios del siglo XX, y sus dos principales características son: atmósfera exótica (occidental) y estilo oriental distintivo. Como la mayor popularidad del mismo se dio desde principios hasta mediados del siglo XX, se le denomina Póster de Shanghai Antiguo. Por conveniencia para la lectura y discusión sobre este tema, este artículo usa “Póster” como título unificado. El póster es como un tipo nuevo del cartel publicitario que contiene dos elementos básicos: una zona de imagen y otra de texto. La mayor parte de las imágenes están tomadas del retrato popular moderno de estrellas de cine o personalidades populares. La parte del texto incluye marca y texto publicitario del producto, y a veces se adjunta un calendario para facilitar la extensión de su uso por la población y de esta manera lograr una mejor efectividad publicitaria.

El póster surge de dos fuentes principales: una, los carteles gráficos impresos en los paquetes de productos occidentales importados que facilitaban la promoción comercial de los mismos. La mayoría muestran paisajes extranjeros, de Europa y Estados Unidos, y costumbres²⁵ con las que los chinos no estaban familiarizados. La otra influencia determinante de los posters procede de la pintura tradicional, especialmente de las llamadas de calendario de madera, que incluían retratos, cuentos de hadas ilustrados y almanaques de la mitología popular. La gente los colgaba en la pared, tanto para ver la fecha y como elemento decorativo y de bendición. En la imagen adjunta abajo (Imagen III-1) se muestra uno de esos calendarios dividido en tres partes. En la superior aparecen las fechas, en la media y en la inferior, una leyenda de un cuento de hadas de la mitología popular.

Aunque los carteles occidentales eran modernos y atractivos, el público chino no los aceptaba con facilidad, acostumbrado durante siglos a vivir en un ambiente cerrado

²⁵ Zhang Fanwen, Hue Xuesong: 《Historia china en cultura de moda: Volumen de china nueva en Dinastía Qing y República de China》, Jinan: Casa editorial Shandong Pictorial, 1ª edición agosto de 2011, Página n.º 146.

al exterior no apreciaban aquellas imágenes y costumbres exóticas, que quedaban muy lejos de su vida real. Por este motivo, los artistas chinos más inteligentes mezclaron conceptos estéticos y formas tradicionales con las procedentes de occidente. Con ello consiguieron, a principios del siglo XX, que fuese posible la propagación y asimilación por la población del nuevo concepto de cartel (Imagen III-2) Este póster se popularizó rápidamente en la década de los años 20 del siglo XX y continuó hasta finales de la década de los 40 e inicio de la década de los 50 de ese siglo, cuando fue reemplazado gradualmente por los carteles políticos después del establecimiento de la República Popular China en el año 1949.



Imagen III-1. Origen del póster: pintura tradicional de un calendario de madera. Autor desconocido.

Imagen III-2. Póster del Shanghai Viejo Diseñador: Ding Yunxian.

Década de los años 20.

III. 1. 2. 2 Carteles Occidentales. Art Nouveau y Art Deco y su impacto en el póster

Desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, hubo una gran afluencia de productos y personas venidas de Occidente para transportar y comerciar en Shanghai y otras metrópolis de China. Ellos trajeron una gran variedad de objetos de la cultura occidental. El póster es resultado del creciente intercambio de influencias, de la colisión y combinación entre ambas civilizaciones. Los movimientos Art Nouveau y Art Deco fueron los que tuvieron un impacto más significativo en la composición, la expresión y el estilo del póster.

En primer lugar, los diseñadores y pintores aprenden los elementos de los carteles occidentales en su proceso creativo. Algunos pósteres imitan obviamente a los carteles occidentales. Por ejemplo, al contrastar el trabajo del famoso pintor de cartel Hang Zhiying²⁶ *Lan Gui Qi Fan* (Imagen III-3) con el cartel antiguo europeo (Imagen III-4)²⁷, podemos ver claramente que estos dos trabajos son muy similares tanto en composición como en representación de personajes.



Imagen III-3. Póster Lan Gui Qi Fang. Hang.Zhiying. Década de los años 30.

²⁶ Hang Zhiying (1900-1947), Pintor famoso de póster chino.

²⁷ Este antiguo póster europeo fue comprado por Gao Jianzhong, subsecretario general de asociación literaria y artística de Nanjing, China y famoso coleccionista, mientras viajaba por Holanda. Referencia: 《Modern Beauties—Calendar Posters and Shanghai Culture》 editado por Gong Jianpei ,Shanghai: Casa editorial de Bella Arte Popular de Shanghai , 1ª edición diciembre de 2015, Página nº201



Imagen III-3. Cartel europeo Alrededor del año 1910.

En segundo lugar, el póster utiliza y asimila el realismo del cartel occidental, usando el modelo de personaje real como objeto de pintura para formar un efecto vívido y natural. Muchos carteles estadounidenses son dibujados por el artista basándose en fotografías. Los modelos, que pueden ser profesionales o actores, realizan gran variedad de poses ante la cámara y ayudan al pintor, que a veces también posa, a crear la imagen que desea. Por ejemplo, la ilustradora estadounidense Zoë Mozert²⁸ utilizó fotos de sí misma para la creación de los carteles, entre ellos, el “I got a little behind in my rent” (Imagen III-5). Muchos pintores chinos también basaron sus dibujos en fotos previas. Por ejemplo, Xie Zhiguang²⁹ utiliza a menudo a su esposa Fang Huizhen como modelo. La imagen siguiente (Imagen III-6) es la foto que le sirvió para dibujar un póster. Para darle forma más precisa al personaje, se coloca la misma cantidad de cuadrículas en la fotografía y el papel, y luego se amplía la imagen en el papel en igual proporción. La mayoría de las imágenes de chicas modernas retratadas en tarjetas de este período son bastante realistas.

²⁸ Zoë Mozert (1907- 1993) fue una ilustradora estadounidense, y una de las ilustradoras de pin-up más famosas del Siglo XXI.

²⁹ Xie Zhiguang (1900-1976), pintor chino famoso de póster y de pintura china.



Imagen III-5 La foto usada de la modelo Xie Zhiguang para diseñar un póster.



Imagen III-6. La Foto referencial y el cartel gráfico creado por el artista Zoë Mozert

En tercer lugar, el diseño de algunos pósteres, especialmente los de marco, toman como referencia el Art Nouveau³⁰ en su forma y color. En la foto del póster siguiente *Publicidad Cigarillo Hatamen* (detalle) (Imagen III-7), se ve claramente dicha influencia. Los pintores de póster usaron recrearon una gran cantidad de motivos florales y de plantas que nos hacen recordar los patrones de la obra de la famoso pintor

³⁰ Art Nouveau fue un movimiento de Art Deco en Europa y Estados Unidos, activo alrededor de 1880-1910. Para la creación artística movimiento de Art Nouveau utiliza los elementos naturales como curvas, flores, plantas, etc.

representativo del Art Nouveau Alphonse Mucha³¹. Las obras de Mucha presentan principalmente a una mujer encantadora, sobre un fondo decorativo muy florido. La imagen emana una atmósfera agradable. En la comparación de las dos obras siguientes se nota que el poster *Publicidad Cigarillo Hatamen* imita la obra del Mucha por el dibujo contorneado por línea, los colores simples y claros y el fuerte sentido decorativo. (Imagen III-8)

En cuarto lugar, el Art Deco³², que prevaleció Europa y Estados Unidos en la década de los 20 del siglo XX, tuvo también un impacto evidente en la creación del póster. En la foto siguiente del póster de *The Central Agency LTD.* (Imagen III-9) se nota ese estigma. El artista aplica la simetría en la composición, usa colores deslumbrantes como naranja rosado, amarillo y metálico, y utiliza numerosos motivos geométricos mecánicos en el diseño del marco, dibujando una cadena metálica (Imagen III-10) *The Central Agency LTD.* (detalle) y lo completa con piezas de carácter industrial en ambos lados. Muestran, evidentemente, características propias del Art Deco.



Imagen III-7. Póster publicitario del Cigarillo Hatamen (detalle). Ni Gengye
Década 20 del siglo XX

³¹ Alphonse Mucha (1860-1939), checo, es el representante de “Art Nouveau” europeo.

³² Art Deco activo en las década 20-40 del siglo XX, presta atención en la belleza mecánica, usa más figura geometría, líneas simétricas, color brillante.



Imagen III-8. Obra de Mucha (Patrón parcial).

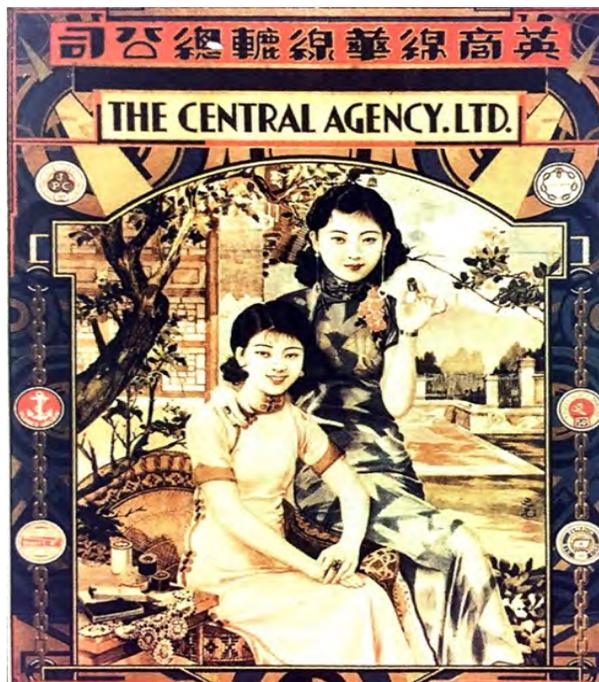


Imagen III-9. Póster para The Central Agency, LTD. Xie Zhiguang Década de los años 30.

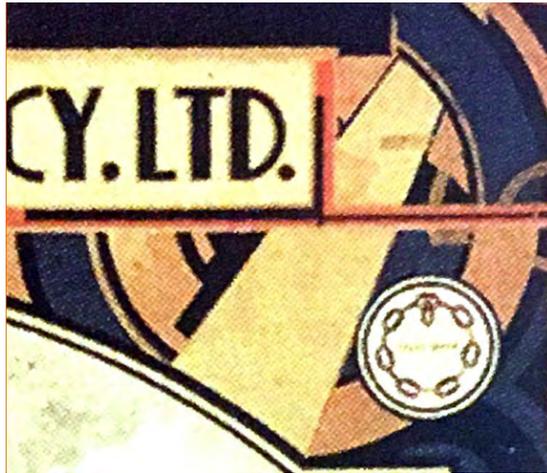


Imagen III-10. Detalle de la imagen anterior.

III.1. 2. 3 Causas del desarrollo del póster en Shanghai

El desarrollo y la popularidad del póster en Shanghai se debe a la ubicación y las condiciones favorables de la ciudad, de las que carecían otras grandes urbes chinas.

Primeramente, por ser un importantísimo centro comercial. Después de la Guerra del Opio, a mediados del siglo XIX, y como consecuencia de la firma del *Tratado de Nanjin* en el año 1842, Shanghai se convirtió en el primer puerto abierto al comercio exterior y a las potencias imperialistas occidentales. A sus muelles empezaron a llegar cantidades ingentes de bienes y capitales procedentes de dichos países, y desde se repartían por las distintas regiones chinas, lo que le convirtió en uno de los focos económico fundamentales del imperio. Como ya apuntamos anteriormente, para promocionar y vender los productos que llegaban se imprimieron y distribuyeron numerosos anuncios. El póster apareció como medio publicitario en el inicio del siglo XX, y se popularizó rápidamente después de la década 20.

En segundo lugar, el desarrollo del póster se produjo en Shanghai porque, además de centro comercial de primer orden, fue también el lugar de reunión de miles de ciudadanos de países occidentales que llevaron las ideas de sus lugares de origen, así como la cultura y el arte que contrastaron con las de los nativos. Así, paso a paso, Shanghai se convirtió en la ciudad más abierta y la que recibió la influencia más profunda de la cultura y las ideas occidentales, y la que mejor las aceptó. Por eso, la influencia del arte occidental, por ejemplo del cartel, del Art Nouveau y Art Deco, etc. que hemos reseñado se limitó a Shanghai, y su área metropolitana, que era la única que reunía las condiciones para que se produjese la fusión cultural que dio como resultado

ese tipo de posters tan peculiar.

En tercer lugar, Shanghai, punto de reunión para muchos artistas chinos, proporciona personal idóneo para la generación, el desarrollo y la popularidad del póster. El entorno de la economía desarrollada y la cultura integrada, en aquel momento atrajo a los artistas más famosos y talentosos para buscar su desarrollo profesional, entre los que se incluyen algunos de los más importantes como son Zheng Mantuo, Hang Zhiying, Xie Zhiguang, etc., que más tarde se convertirían en pintores de pósters. Estos artistas que intercambian estilos y gustos, aprenden y compiten entre sí, utilizando su propia sabiduría, la esencia de las culturas y artes orientales y occidentales, al final crean numerosas obras del póster.

Por último, en Shanghai, como la metrópolis más desarrollada de China se puede garantizar la impresión y la distribución del póster. En aquel momento contaba con la producción literaria y la tecnología de impresión occidental más avanzada. Muchas imprentas dominaban las tecnologías nuevas como impresión de litografía, colotipia y offset, de modo que la impresión del póster no solo era posible y efectiva, sino también más económica.³³

III.1.2.4 El estilo artístico del póster chino

El estilo artístico del póster refleja principalmente los siguientes aspectos: primero, propende al idealismo que muestra en cierto grado el deseo de las personas de lograr una vida mejor. En el inicio del siglo XX, el desarrollo económico y social de China estaba relativamente atrasado, había la invasión de los países occidentales del exterior y el caudillismo por parte interna. La vida rica, pacífica y moderna representada en el póster se convierte en una pretensión desmedida para muchas personas, visible pero no asequible, como una utopía que puede evadir la realidad. En cierto grado puede mitigar el daño de la guerra y la pobreza de la gente y expresar el deseo de las personas de lograr una vida mejor.

Segundo, función de decorativa. Las imágenes del póster son bellas, tienen sentido estético, y se convierten en uno de los pocos objetos ornamentales para muchas familias

³³ En 1901 la tecnología de impresión de litografía comenzó a usarse en China, el método es que el trabajador de fabricación de planchas frota la copia original del póster en la plancha por medio de dibujar los puntos, distinguir los tonos de color a través del punto de densidad y luego hace cromotipografía según los colores. Impresión de colotipia es la fotografía del objeto sobre vidrio recubierto con material fotosensible y luego impreso. Impresión de offset se realiza mediante un rodillo de goma que transfiere el gráfico de la placa de impresión al objeto. Referencia: *Historia del arte comercial de República de China* de Lin Jiazhi, Shanghai: Casa editorial de Bella Arte Popular de Shanghai, 1ª edición enero de 2008, Página n°46.

pobres. Usando el color rojo, amarillo, azul, verde y los colores vivos y animados, se logra un fuerte efecto decorativo. Y además, los pósteres publicados en las calles promocionan del producto, mientras agregan color brillante al monótono paisaje de muros de hormigón, logrando que la ciudad se vea más animada.

Tercero, el póster posee fuertes características de popularización. Podría decirse que el póster es el Pop Art de china, lo que lo convierte en un arte muy accesible. El objetivo de la promoción va dirigido al público en general, no a la élite de poder minoritaria. Distinto al arte culto, el cartel de belleza popular satisface el gusto estético del público urbano por el color popular, especialmente apreciado por las personas del nivel cultural bajo.

Cuarto. En el contenido del póster, el pintor mezcla el elemento occidental con las costumbres locales y el gusto estético de China. En la década 30 del siglo XX, el artista Hang Zhiying dibuja una chica china jugando al golf en el jardín de Suzhou (Publicidad de jabón Bai Yu Shuan) (Imagen III-11. El deporte occidental desconocido, la joven vestida a la moda Qipao, y el jardín tradicional de Suzhou aunque no están relacionados entre sí forman y una imagen típica del mundo que describe Hang Zhiying .



Imagen III-11. Publicidad de jabón Bai Yu. Shuang Hang Zhiying

Década de los años 30.

En el medio artístico, el autor del póster mezcla e innova la pintura tradicional de mujeres bellas con la pintura de croquis y la acuarela occidental. El contraste entre la pintura tradicional (*Retrato de doncella llevando flores*)³⁴ y el póster *La publicidad de China Huashang Tabaco Co., Ltd.*: (Imagen III-12) desempeña un papel fundamental en configuración del cuerpo. El pintor perfila con líneas suaves las características del personaje y el efecto decorativo de la ropa.

Por un lado, Zheng Mantuo en la *La publicidad de China Huashang Tobacco Co., Ltd.* retuvo la técnica del dibujo lineal de la pintura tradicional en la delineación detallada del cabello (Imagen III-13) y la ropa de la chica (Imagen III-14), que es similar a *Retrato de doncella llevado flores*. Por otro lado, usa la técnica de contraste de luces y sombras, de la pintura occidental hacer al personaje más tridimensional. Utiliza el pincel de tinta tradicional untado en carbón activado en polvo para hacer la sombra en el arco superciliar, la cuenca de los ojos y la barbilla



Imagen III-12 *Retrato de uaa doncella llevado flores (detalle)*.

Dinastía Tang (618 -907) . Zhou Fang

Pintado en seda colorada. Museo provincial de Liaoning.

³⁴ *Retrato de doncella llevado flores* representa la escena de seis mujeres aristocráticas con vestidos magníficos y sus doncellas disfruta del paisaje en el jardín.

del personaje, establece relación esquemática de claros y oscuros, y luego, en el último ajuste para perfeccionar y completar el póster pinta con acuarela traslúcida. La imagen no solo es de color vivo, sino que también tienen corporeidad.



Imagen III-13. *Retrato de doncella llevando flores (detalle)*. Dinastía Tang Zhou Fang
Pintado en seda colorada.



Imagen III-14. *La publicidad de China Huashang Tobacco Co., Ltd (detalle)*. Zheng Mantuo. Década de los años 20.

III. 1. 2. La cultura tradicional china y sus limitaciones temáticas y expresivas

El póster se sitúa en una situación muy importante dentro de la historia del desarrollo social y artístico. Primeramente, llevó la fusión del arte oriental y occidental a una etapa nueva. Antes del siglo XX, el intercambio artístico entre China y Occidente era intermitente. La influencia del arte occidental al arte chino era pequeña y poco profunda. Como se menciona en el Capítulo II, el arte de la escultura griega no cambió el sentido estético de las personas, sino que se localizó rápidamente después de entrar en China. Solo podemos encontrar algunos leves signos de la cultura griega en algunos detalles de la imagen de Buda tradicional. El póster aparecido después del siglo XX es el resultado de una fusión más efectiva. En el póster podemos observar la huella de diversos artes como carteles gráficos, movimiento Art Nouveau, Art Deco, etc. En la primera mitad del siglo XX, los pintores del póster tomaron la iniciativa de aprender,

consultar y asimilar los elementos del arte occidental, combinando indisolublemente los dos métodos completamente diferentes para crear el póster de arte chino.

Segundo, el póster impulsó el conocimiento de china y los chinos acerca de la civilización y el modo de vida occidentales. En el inicio del siglo XX, una gran parte de la población de China era analfabeta. El póster, más intuitivo en comparación con el texto, produjo un mayor efecto de propaganda y resultó más fácilmente asimilable por el público. Mediante la difusión amplia del póster, la gente de todo el país conoce directamente el producto anunciado, y conoce indirectamente la civilización, la cultura y el modo de vida occidental en cierto sentido.

Tercero, el póster incrementa el anhelo de los chinos por la vida feliz. Con el fin de atender al público de China, los pintores del póster dieron rienda suelta a su imaginación y crearon muchas obras. A través del dibujo de la artificialidad, la idealización y el embellecimiento comercial se representa una forma de vida ideal. Cabe señalar que la modernidad y la vida urbana lujosa visible en esas imágenes no coincide con la vida real. En aquel momento China sufría frecuentemente guerras y agresiones, desigualdad y pobreza enormes. La vida utópica reflejada en el póster atrajo profundamente al público chino y les llevó una cierta esperanza.

Por último, el póster dejó numerosos datos en los que se pueden visualizar aspectos de aquella vida urbana moderna que representó Shanghai; proporciona material valioso para estudiar el desarrollo social y artístico en China en la primera mitad del siglo XX desde diversos ángulos

Sin embargo, como una forma de arte, también tiene su propia limitación inevitable. El objetivo principal del póster es la promoción publicitaria del producto, así es que el artista en lugar de buscar una creación propia se basa más en el requerimiento del comerciante y el gusto del público. Éstos determinan sustancialmente el estilo de dibujo y la similitud del póster.

Después de la fundación de la República Popular de China en el año 1949, los carteles políticos se desarrollaron rápidamente. Bajo las nuevas condiciones históricas, el póster era reemplazado gradualmente por el cartel político y disminuye sensiblemente su producción.

III.1.3 Los personajes del póster

En la sección anterior, se analizaron principalmente la aparición, el desarrollo, el estilo artístico, el estado histórico y la delimitación del póster desde el punto de vista de la comparación entre Oriente y Occidente. Sobre esa base, esta sección se centrará en el análisis de personajes (incluidas mujeres, niños, hombres, etc.) en el póster desde el punto de vista de la comparación entre tradición y modernidad. Como los personajes del póster en su mayoría son mujeres guapas y modernas, el hombre y el niño hacen papeles secundarios. Por eso, el análisis de esta sección se centra en las diversas imágenes femeninas en el póster.

III.1.3.1 El personaje femenino

El póster muestra muchas imágenes del personaje en su mayoría representan cuerpos femeninos esculturales, de rasgos proporcionados y aspecto moderno para la época, combinado rasgos de la belleza oriental y occidental. Los factores principales que justifican esta mayor presencia de mujeres son: primero, porque responde a los estándares y gustos chinos. Por un largo tiempo, el hombre domina la sociedad china. Las mujeres no tienen una fuente de ingresos económicos y no pueden vivir de forma independiente sino en una posición subordinada. Aunque su consideración social mejoró algo en la primera mitad del siglo XX, el derecho a hablar sigue siendo masculino. La belleza supone la expectativa y el requerimiento masculino principal para las mujeres. El pintor inyecta la fantasía femenina perfecta del público en el póster para satisfacer sus expectativas estéticas. Segundo, Shanghai es una metrópolis internacional influida por las dos. El arquetípico de belleza femenina moderna perseguido por los nativos chinos es la de la china occidentalizada que aparece en los posters.

La belleza en la pintura tradicional china siempre tiene rasgos faciales exquisitos y se las retrata con un porte digno y elegante. Por ejemplo, en la famosa pintura tradicional de la dinastía Qing *Pintura de Doce Bellezas* (Imagen 15), aunque las figuras de las doce bellas mujeres son diferentes, todas se ajustan a la estética china tradicional. Todas tienen rostros ovalados, cejas altas y delgadas, ojos delgados, labios pequeños. En el porte, tienen hombros delgados y cintura grácil, llevan trajes clásicos chinos, cubriendo el cuerpo, sin mostrar partes de su anatomía. En el comportamiento, estas mujeres actúan o posan como lo haría una dama digna, no importa si saborea el té

o lee. Estas características mencionadas son los estándares de belleza típica tradicional china.



Imagen III-15. *Pintura de Doce bellezas* (fragmentos). Dinastía Qing

La imagen de la belleza en el cartel occidental es más inteligente, vivaz y atractiva, cualidades que son más evidentes aun en el cartel de belleza estadounidense (pin-up girl) . Las chicas en la imagen son hermosas, animadas, cálidas y con ropa de moda. A diferencia de la pintura tradicional china que no tiene contacto visual con el espectador, las occidentales nunca eluden la mirada del espectador, sino que interaccionan con él con una mirada provocadora (Imagen III-16) .

El pintor del póster mezcla la estética china tradicional y occidental. Por un lado, las chicas presentan la buena apariencia y el gusto refinado de la mujer Oriental. Por otro, todas ellas tienen cejas curvas, párpados grandes y redondos, labios rojos brillantes, pestañas rizadas densas, mejillas rosadas, pelo ondulado.(Imagen III-17)



Imagen III-16
Sonrisa hermosa como flor.
Jin Meisheng
Década años 40

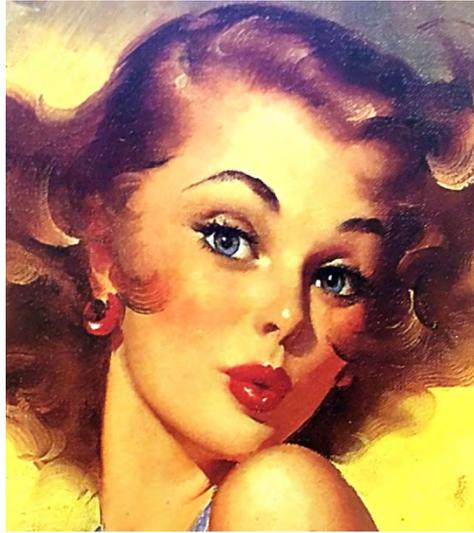


Imagen III-17
Gil Elvgren .
Estados Unidos

También en el diseño del cuerpo y en las proporciones se nota la influencia del cartel occidental. A través del embellecimiento subjetivo y de la estilización artística, los pintores crean la imagen de la mujer china más perfecta. Reducen intencionadamente las diferencias de la estructura del cuerpo entre las mujeres del Este y del Oeste. Alargan el de las chicas chinas para hacerlas más esbeltas. Mediante la ropa de moda excelentemente cortada y cosida, resalta su postura. En la Imagen 18 se hace una comparación y descripción de la pintura tradicional de “*Pintura de cortesana de Meng Shu*”, el póster “*La Señorita de Shanghai*” y el cartel estadounidense *Pin Up Girl*. Como se puede ver en el cuadro de comparación, en el caso del mismo tamaño de cabeza, la proporción del cuerpo y cabeza de la mujer en la *Pintura de cortesana de Meng Shu* es aproximadamente 5.5:1, la proporción del cuerpo y cabeza de la mujer en la *La Señorita de Shanghai* es aproximadamente 7x1, la proporción del cuerpo y cabeza de la mujer en el cartel estadounidense *Pin Up Girl* es aproximadamente 8x1. Aparentemente, la proporción del cuerpo de mujeres de Shanghai y la del cartel de Estados Unidos es más similar. Asimilado el elemento del cartel occidental hizo la modificación y la perfección es obvia.

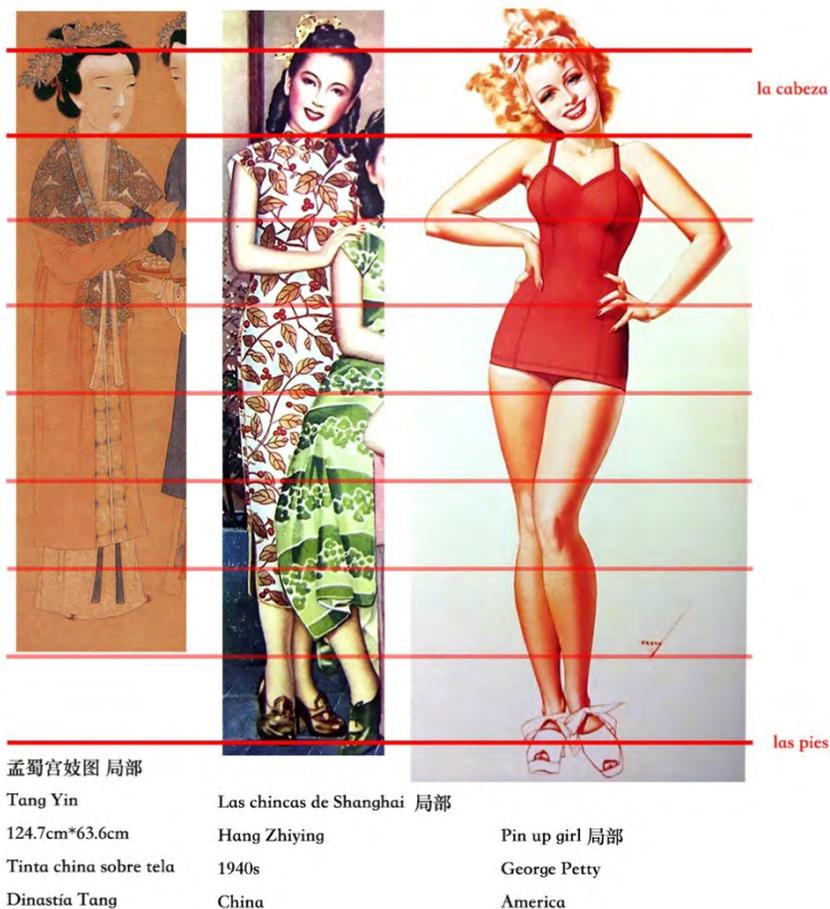


Imagen III-18

Las figuras femeninas modernas en el póster incluyen actrices, estudiantes y una gran variedad de mujeres del negocio de la moda desconocidas, como por ejemplo las nuevas deportistas que disfrutaban de la equitación, el ciclismo y la natación.

Imagen de actriz

Las actrices fueron uno de los principales motivos de representación del póster. Sus caras encantadoras, sus figuras espectaculares, y la ropa que lucen satisface el gusto estético del público. Hay dos maneras de incluir la imagen en el póster: una, trasladar directamente las fotos de las actrices. Por ejemplo: en ese momento abundaban muchísimo los realizados con la foto original, la de la izquierda, (Imagen III-19) de la famosa actriz Hu Die, que se ve en la de la derecha (imagen III-20) convertida en póster. Otras veces el dibujo se basa en la característica facial más significativa de la actriz. Los pintores solían crear una imagen similar a la de los protagonistas de películas para obtener el favor del consumidor. Por ejemplo: Hu Boxiang dibujó

(Imagen III-21) para "Cigarrillos Hatamen", a una mujer sentada al lado del agua que es muy similar a la de la popular estrella de cine Ruan Lingyu³⁵.



Imagen III-19
Foto de Hu Die



Imagen III-20
El póster creado por la foto de Hu Die
El póster de la fábrica de calcetines de motor eléctrico Jiuyi.
Jin Meisheng
Década de los años 30.



Imagen III-21. Foto de Ruan Lingyu.

³⁵ Gong Jianpei: *Modern Beauties*. Calendar Posters and Shanghai Culture, Shanghai: Casa editorial de Bella Arte Popular de Shanghai, 1ª edición diciembre de 2015, Página nº40.



Rostro basado en la característica facial de Ruan Lingyu.
Diseñado para el póster de Cigarrillo Hatamen
Hu Boxiang.

Imagen de la estudiante

En la cultura tradicional china, se dice que “la mediocridad es la virtud de la mujer”, que no necesitan recibir demasiada educación ni tener su propio pensamiento independiente; deben ser obedientes a sus padres antes de casarse, y a su marido después de la boda. Ayudar a su esposo y educar a los hijos es su principal deber.

Mediante la introducción del pensamiento democrático y el aumento del intercambio entre China y Occidente en varios campos, las mujeres chinas fueron aceptando también gradualmente las nuevas ideas, cambiaron la concepción tradicional y fortalecieron incesantemente su conciencia de liberación. Surgen las ideas de pensamiento, de búsqueda de conocimiento nuevo y de una vida distinta. Muchas jóvenes fueron a la escuela al igual que los hombres e incluso en algunas zonas hubo escuelas especiales para mujeres. En este marco, la imagen tradicional obediente y dependiente evolucionó gradualmente hacia la nueva imagen femenina de la búsqueda del conocimiento y del pensamiento independiente. Como vanguardia de la fusión cultural china y occidental, Shanghai es la región que recibe mayor cantidad de esas ideas nuevas. La educación femenina está en la primera línea en toda China. Durante el

siglo XX, el número de mujeres escolarizadas en aumentó rápidamente. En la primera mitad de ese siglo, alrededor de un tercio de las mujeres de Shanghai sabían leer y escribir, ya no eran iletradas.³⁶ Al aumentar el número de mujeres instruidas, la imagen de la estudiante fue considerada como un símbolo de la vida moderna y civilizada en aquel momento.

Por lo tanto, durante este período, las estudiantes aparecen con frecuencia en la pintura de póster. Por ejemplo: en el dibujó *Cigarrillos patrióticos* para la “Compañía de Tobacco de hermano Nanyang”, se representa una alumna (Imagen III-22) sosteniendo un libro como si pensara la pregunta. Esa estudiante se libera de la imagen tradicional obediente y dependiente de las mujeres chinas y simboliza la sabiduría y la confianza en sí misma de las modernas. La estudiante tiene un aspecto amable y bien educado, es recatada, y va vestida con un traje moderno. Luce blusa de flores de manga media, falda blanca a cuadros y tacones finos blancos. Una representación de las nuevas mujeres jóvenes modernas.



Imagen III-22
Póster de Compañía de Tabaco Nanyang
Zheng Mantuo . 1920

³⁶ Gong Jianpei: *Modern Beauties—Calendar Posters and Shanghai Culture*. Shanghai: Casa editorial de Bellas Artes Populares de Shanghai , 1ª edición diciembre de 2015, Página nº38.

Mujer deportista

En la sociedad tradicional china, la mayoría de las mujeres jóvenes estaban obligadas a permanecer en el hogar y solo pueden hacer labores de aguja para pasar su tiempo. En las imágenes de la pintura de entonces aparecen como débiles y extremadamente delicadas en su aspecto físico. En el inicio del siglo XX, los deportes occidentales al aire libre, como el ciclismo, la equitación o el tenis se extendieron gradualmente por toda China y se convirtieron en una moda nueva. Muchas mujeres jóvenes también participaron en algún equipo deportivo. En el año 1906, Shanghai celebró las primeras competiciones deportivas femeninas³⁷. En ese marco, las deportistas se convirtieron en un elemento creativo importante para los artistas, que las incluyeron como protagonistas de sus posters, en los que aparecen rebosantes de buena salud, esbeltas, vestidas con trajes modernos o Qipao occidental modificada. Algo completamente distinto a la debilidad de las mujeres tradicionales chinas. Por ejemplo: Hang Zhiying dibujó “Chica montada en la bicicleta” (Imagen III-23) en la que muestra a una chica guapa y moderna vestida con una blusa occidental y un pantalón corto, exponiendo sus brazos y piernas delgadas, sentada en su bici, despreocupada y contemplado el paisaje. En otro póster de la “Empresa de Tobacco China Huacheng”, del mismo autor, la joven modelo lleva un jersey de punto de lana y falda larga, con una raqueta de tenis en la mano, mirando de frente y sonriendo (Imagen III-24). En la obra de Zhang Biwu “Paseo por el campo en la primavera (Excursionistas a caballo)” (Imagen III-25) representa el paseo de la moderna protagonista montada en un corcel blanco.

³⁷ Gong Jianpei: 《Modern Beauties——Calendar Posters and Shanghai Culture》, Shanghai: Casa editorial de Bellas Artes Popular sde Shanghai , 1ª edición diciembre de 2015, Página nº203.



Imagen III-23
Empresa de tabacco China Huacheng.
Hang Zhiying.
Década de los años 30.



Imagen III-24
Joven montada en la bicicleta.
Hang Zhiying.
Década de los años 40.



Imagen III-25. Paseo por el campo en la primavera a caballo.
Zhang Biwu . Década de los años 40.

III.1.3.2 El personaje masculino

Como se mencionó anteriormente, la mayoría de las figuras pintadas en el póster son mujeres modernas y hermosas, las imágenes masculinas son menos. Al hombre solo se le suele ver como miembro más en las obras de tema familiar, en las que todo es atractivo y amable. Su aparición en la imagen sirve principalmente para completar la escena de la feliz reunión hogareña, pero no como el personaje principal de la misma. Las que destacan son las mujeres de la familia. Por ejemplo: en el póster dibujado por Jin Meisheng para la “Empresa de Tabaco **Chino** Shandong” (Imagen III-26), la esposa está ubicada en el centro de la imagen, su marido, detrás de ella puesto en pie y los niños alrededor, componiendo una escena perfecta: amor conyugal, felicidad familiar, hijo e hija, ambiente dulce, todo de acuerdo con todas las condiciones de la familia feliz de la cultura tradicional china. En la pintura, la anfitriona es el centro, el hombre y los niños tienen papales secundarios.



Imagen III-26. Empresa de Tabaco China Shandong.. Jin Meisheng
Década de los años 30.

III.1.3.3 El personaje infantil

Los niños son otros de los protagonistas, en menor medida, del póster, aunque muy pocas veces aparecen en solitario. La escena, generalmente, está compuesta por la madre joven, hermosa y vestida a la moda, y los hijos alegres, adorables e inocentes. Por ejemplo: el póster *Pintura de juego en el jardín* (Imagen III-27) dibujado por Hang Zhiying, muestra a dos niños y su madre que juegan en un jardín floreciente. Una imagen dulce y afectuosa que satisface la esperanza de felicidad familiar del ciudadano común.



Imagen III-27. *Pintura de juego en el jardín*.
Hang Zhiying
Década de los años 40.

Hay que prestar mucha atención para que los personajes del póster en este período, no importa que sean mujeres, hombres o niños, aparezcan siempre representados como felices, sanos y guapos. Para ello, los autores derrochan imaginación y capacidad de transformación artística. Estas imágenes ideales reflejan la visión y el anhelo de felicidad del público, mostrando ciertas tendencias utópicas.

III. 2. 1 Fotografía. Periódicos y revistas occidentales/chinas

III. 2. 1. 1. La introducción de técnicas fotográficas y su uso en las nuevas figuraciones

Desde mediados del siglo XIX, las técnicas fotográficas originarias de Europa comenzaron a introducirse en China. En comparación con la pintura tradicional, el arte fotográfico ofrece más rapidez, intuición y autenticidad lo que despertó la curiosidad de algunos chinos. Y pronto contó con el favor y el respeto de la sociedad, principalmente de la clase alta. Sin embargo, debido a los elevados precios de las cámaras y el resto del equipo y la complejidad de las técnicas de esa época, resultaba un fenómeno excesivamente novedoso y fuera del alcance de la mayoría de la población. Solo la usaban la familia imperial y la minoría aristocrática, siendo muy difícil de popularizar entre los demás. El grado de audiencia y el número de usuarios era pequeño, pero, sin embargo, su introducción tuvo gran significación. Las funciones y el encanto que presenta esta tecnología suponía una opción nueva para la forma y manifestación de la imagen en el campo de arte chino.

A partir del siglo XX, la difusión fue mucho más rápida, ampliando el ámbito tanto de la audiencia como del usuario. Hay muchas razones para explicar esta aceleración, de las cuales las más importantes son dos:

Primero, por el desarrollo gradual de la industria editorial gráfica en las décadas 20 y 30 del siglo XX, que permitió su introducción en los medios informativos. Por ejemplo, las revistas ilustradas *Amigo* y *Era*³⁸ publicaron una gran cantidad de fotos para atraer lectores. El interés por la fotografía ya no se limita a una minoría de la familia imperial y la aristocracia, y los lectores de las revistas mencionadas se fueron convirtiendo gradualmente en aficionados, muchos de los cuales se animaron a convertirse en fotógrafos practicantes.

Las revistas además de fomentar la popularización se ofrecieron como plataforma para que los más entusiastas publicasen sus obras en ese momento. Después, estos

³⁸ La revista ilustrada *Amigo* y *Era* todo fueron más influyentes pictóricos chinas en ese momento. *Amigo* fue la revista ilustrada de mayor circulación en el período de República de China. Desde febrero de 1926 hasta diciembre de 1941 se publicaron un total de 171 ediciones, que cubrían los principales eventos nacionales e internacionales en ese momento y que lideraban las tendencias políticas, sociales y culturales de la época. *Era* fue una revista ilustrada importante y completa de los asuntos del tiempo y las bellas artes durante el período de la República de China. Se fundó el 10 de octubre de 1929 y se suspendió en mayo de 1937, y se publicaron 118 ediciones.

aficionados aprendieron e intercambiaron mutuamente sus experiencias e ideas, promoviendo objetivamente la mejora continua de las tecnologías fotográficas y la aplicación cada vez más amplia.

Segundo, el progreso de la tecnología de impresión y el abaratamiento del costo de los materiales fueron otro de los factores determinantes de que la utilización y el gusto por la fotografía llegase a todos los estratos sociales de forma generalizada.

III.2.1.2 Las características de la imagen fotográfica china del siglo XX

Esta sección analizará, en orden cronológico, las características diferentes de las imágenes fotográficas chinas en la primera mitad del siglo XX y más tarde las de la segunda mitad. La primera mitad del siglo XX es una etapa importante en el desarrollo del arte fotográfico chino. Las características principales de las imágenes fotográficas durante este período son las siguientes:

Primero. Al ser una tecnología importada, el estilo fotográfico chino estuvo inevitablemente afectado por el método y el estilo occidental en la primera mitad del siglo XX. Mediante la suscripción y la lectura los principales periódicos y revistas ilustradas del momento, tales como *San Francisco Daily News*, *The Illustrated London News*, *Vogue*, *Vanity Fair*, el arte chino adquiere el conocimiento y las habilidades precisas y asimila los conceptos de la nueva estética.

Comparamos la foto de la portada del Volumen 4, Número 1 de la revista ilustrada *Era* (Imagen III-28) con la del *American landscape (keep smiling)* (Imagen III-29, del artista alemán George Grosz para ilustrar la influencia del estilo occidental en este período. Grosz usa el método de montaje: a través de un collage combina imágenes diferentes de jovencitas, zapatos, indios, etc. para crear algo nuevo. Con esta ingeniosa mezcla de elementos aparentemente sin relación, ofrece al espectador una visión de Estados Unidos y su modo de vida original y de gran profundidad. El método utilizado en la mencionada portada de la revista ilustrada *Era* es muy similar. Unen la foto de la chica joven con la de edificios altos y grandes mansiones para reflejar la modernidad y prosperidad de Shanghai.



Imagen III-28 Fotomontaje de la portada del Volumen 4, Número 1 de la revista ilustrada *Era*. Marzo de 1933.



Imagen III-29: George Grosz. Imagen III-29.

George Grosz, *American Landscape (Keep Smiling)*, 1932.

Segundo. Aunque resulta evidente la influencia de Grosz y otros grandes maestros internacionales, los fotógrafos chinos no copiaron ciegamente el estilo occidental, sino que lo adaptaron a los hábitos estéticos orientales vigentes desde épocas inmemoriales.

En la década de los años 20 del siglo XX, Lang Jingshan³⁹ produjo muchas fotos de paisajes que parecen pintados con tinta china. Tomó varias tomas de paisajes de diferentes zonas, aplicó las técnicas de superposición de varios clichés durante el proceso de revelado y las unió en un solo positivo, siguiendo la manera de composición de la pintura tradicional. Aunque este método es similar al del collage como conjunción de elementos diversos, se diferencia del montaje occidental en que la conexión entre cada escena es muy natural, casi no se notan las huellas de cortar y pegar. Su *Árbol de primavera y cimas magnificentes* (Imagen III-30) tiene la elegancia de una pintura. Esta obra no fue fotografiada directamente por Lang Jingshan, sino que utilizó como material creativo las realizadas por otros sobre paisajes de Huangshan. Él las empalmó y fusionó. La obra tiene un espíritu de la pintura tradicional china, con la imagen bien estructurada y diferenciada. En el plano lejano aparecen las montañas, en el plano medio hay un mar de nubes y en el más cercano, pinos.

A través de la técnica del revelado e impresión en el cuarto oscuro, Lang Jingshan imita el efecto de pincelada. (Imagen III-31).

³⁹ Lang Jingshan (1892-1995), origen de familia provincia de Zhejiang, China, fotógrafo famoso chino..

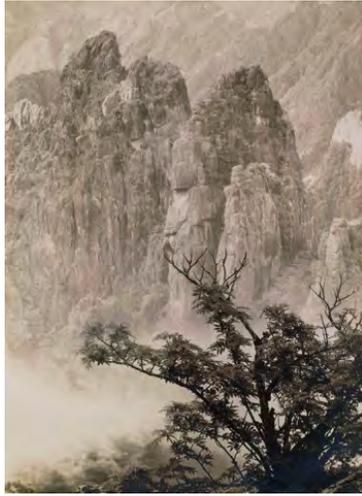


Imagen III-30: Árbol de primavera y cimas magnificentes. 1934. Lang Jingshan
Papel fotográfico de plata 36x28cm.



Árbol de primavera y cimas magnificentes (detalles).



Imagen III-31. Paisaje parcial *Badashanren*
(detalle). Suzhou, Jiangsu.

La limitación de la imagen fotográfica china de la primera mitad del siglo XX

La prosperidad de la revista ilustrada en la primera mitad del siglo XX impulsó el surgimiento de una serie de obras fotográficas excelentes en China, pero la complicación de la técnica recién llegada, el alto costo de las cámaras y del equipo de revelado, hizo que en un primer momento la mayoría de los trabajos se centrasen en la publicidad comercial y que las creaciones puramente artísticas se retrasasen. Aunque había figuras destacadas como Lang Jingshan con obras llenas de sensibilidad, a los periódicos y semanarios ilustrados lo que les interesaba era reflejar el clima social, la cultura y el arte, los monumentos y sitios históricos, la publicidad y los mensajes comerciales. Las fotos sobre estos temas copan las páginas de los medios de comunicación, mientras que las de características específicas del arte están sujetas a ciertas restricciones. Para la mayoría de los ciudadanos, la fotografía es un artículo de lujo. Las personas de clase baja solo la utilizan para plasmar escenas familiares de grupo con motivo de aniversarios o fiestas importantes. Además, en aquella situación de guerras frecuentes, las técnicas sólo se difundieron en algunas grandes ciudades como Shanghai y son difíciles de encontrar en otros lugares. No se convirtió en algo popular

Las características de la imagen fotográfica china desde mediados del siglo XX

Es a partir de mediados del siglo XX, cuando el arte fotográfico se desarrolla realmente en China, gracias sobre todo al abaratamiento de los costes, lo que la hace más accesible para un mayor número de personas. Al mismo tiempo, el desarrollo y la mejora de las técnicas de estampación aumentan la calidad del efecto visual de la imagen y reducen los gastos de impresión. Aparte de en el periódico y las revistas, pueden verse numerosas fotos en libros y carteles. Además, llega el color, lo que las hace aún más atractivas para la gente. Respecto a la primera mitad del siglo, cambian también algunas de sus características.

En primer lugar, los personajes son más populares, ciudadanos normales. Hasta entonces los actores de cine y otros artistas era los protagonistas casi exclusivos de los trabajos para la publicidad comercial. A partir de 1950 las imágenes son menos elitistas y sofisticadas. La mayoría muestran el trabajo y la vida cotidiana de personas comunes como trabajadores, campesinos, soldados e intelectuales.

Segundo. Se nota menos la influencia europea y norteamericana. En la década de

los 50 y 60, en el ámbito internacional China, como el país socialista, pasa a tener una relación más estrecha con la Unión Soviética y Europa oriental, sin restablecer todavía las relaciones oficiales con muchos países capitalistas. Tampoco en el campo de la cultura y el arte. Por eso, las obras de este período fueron relativamente menos afectadas por el estilo occidental.

Tercero. La forma de expresión fotográfica presenta una menor apertura y variedad en la temática y su tratamiento. Se pierde la diversidad que había caracterizado la primera mitad del siglo y se entra en una fase de homogenización temática y simpleza en la expresión. Tras la fundación de la República Popular de China en 1949, se estableció un sistema político socialista. En el nuevo entorno político del país, los artistas y fotógrafos tuvieron que orientar su trabajo a la exaltación del liderazgo del Partido Comunista de China que dirige el nuevo régimen.



Imagen III 32: Manifestación popular para la ceremonia de clausura de la Novena Asamblea Nacional del Partido. Fotografía : Weng Naiqiang . 1969.

Las obras de arte tienen que resaltar de forma sencilla y uniforme que todos los chinos poseen un ideal político común. La imagen III-32 muestra una escena de los desfiles de celebración de la victoria de la Novena Asamblea Nacional del Partido Comunista Chino en 1969. En ella, la gente viste ropa similar, levanta el logotipo del Partido, el slogan homogéneo y la flor monótona, e incluso sus rostros se ven similares.

Cuarto. En la primera mitad del siglo XX, las fotográficas chinas se hacían principalmente con fines mercantiles. Después de 1950, resulta obvio que el propósito es fundamentalmente político. La serie más típica de fotos de propaganda son las del soldado del Ejército Popular de Liberación Lei Feng. Éste es un personaje real que encuentra placer en ayudar a otros sin pedir nada a cambio, sacrificado por el trabajo público en 1962. Después de su muerte, el presidente Mao Zedong emitió el llamamiento para "aprender del camarada Lei Feng" y todo el país se volcó en una oleada de estudios acerca de su figura. El espíritu Lei Feng se resumió en la frase "servir a la gente con todo corazón, dedicación desinteresada a la gente". Para cooperar con la promoción de tal espíritu, se publicaron una serie de sus imágenes heroicas en las revistas principales como *Amigo miliciano* y *Revista ilustrada de Ejército Popular de Liberación*, una de las cuales fue la que aparece como centinela (Imagen III-33) empuñando un arma de fuego.



Imagen III-33

Foto de Lei Feng



Foto de Lei Feng modificada

Limitaciones de las imágenes fotográficas chinas después de la mitad del siglo XX

Vale la pena señalar que las imágenes fotográficas de China después de mediados del siglo XX tenían limitaciones mayores que en la etapa anterior, debido precisamente a esas funciones ideológicas, de pura propaganda política en lugar de con fines artísticos. Segundo, el contenido es bastante monótono y utópico. Sólo muestran

escenas de la vida honrada y de las que se consideran buenas creencias. No quieren presentar nada socialmente negativo. Por eso es tan difícil encontrar imágenes del subdesarrollo de China entonces. Los temas y los contenidos son monocordes y de una considerable falta de autenticidad. Tercero, también se aprecian deficiencias en el método del arte fotográfico.

A diferencia de la fotografía europea y estadounidense de aquel tiempo, décadas del 50 60y 70, que reflejaban sucesos y acontecimientos importantes de actualidad, en la mayoría de las de China aparecen únicamente personas posando. Los retratados dan la sensación de estar actuando. El famoso fotógrafo Weng Naiqiang⁴⁰ describió las deficiencias y limitaciones de entonces, cuando se esforzaban por mostrar algo hermoso, el desarrollo de la nueva China y la vida feliz de la gente en lugar de tratar de enseñar deliberadamente al mundo exterior las cosas atrasadas o negativas⁴¹.

III. 2. 2 Cine y cartelismo cinematográfico

En esta sección se analiza el desarrollo de las películas y carteles de cine en China en dos partes, desde la perspectiva de las comparaciones entre el Este y el Oeste. En la primera se estudian las características de las rodadas en la primera mitad del siglo XX. La segunda se dedica a las realizadas a partir de 1950.

III. 2. 2. 1 El desarrollo paralelo del cine y el cartel cinematográfico en la primera mitad del siglo. XX

La aparición del cinematógrafo y su introducción en China.

El cine nació en Francia el día 28 de diciembre del año 1895. Unos meses después, en agosto de 1896, se proyectaron las primeras películas en un teatro de Shanghai. Los empresarios europeos y americanos instalaron enseguida decenas de salas de exhibición en dicha ciudad y en Beijing. Además de los extranjeros, algunos chinos también comenzaron a establecer cines y compañías cinematográficas locales. Alrededor del año 1925, había 175 compañías cinematográficas en Shanghai, Beijing, Tianjin, Guangzhou, Hangzhou y Shantou, 141 de ellas estaban ubicadas en Shanghai⁴². Sin embargo, el alcance de la propagación de la película en China era todavía relativamente limitado en

⁴⁰ Weng Naiqiang (1936-) fotógrafo famoso chino, fotografió una serie de obras del presidente Mao Zedong reuniéndose con los Guardias Rojos en la Plaza de Tiananmen en las décadas 60-70 del siglo XX.

⁴¹ Referencia : *Color Chino* de Weng Naiqiang, Beijing: CITIC PRESS GROUP, 1ª edición febrero de 2017, página n.º2.

⁴² Zhang Fanwen, Hue Xuesong: *Historia china en cultura de moda: Volumen de china nueva en Dinastía Qing y República de China*, Jinan: Casa editorial Shandong Pictorial, 1ª edición agosto de 2011, Página n.º83 .

la primera mitad del siglo XX. Las películas sólo se popularizan en las metrópolis como Shanghai, que están más influenciadas por la cultura occidental y tienen más contactos con el mundo exterior. En las aldeas y las ciudades del interior tardaría más.

Desde el primer momento, las historias en celuloide encandilaron al público chino. La gente se sintió profundamente atraída por la novedad y los efectos visuales tan realistas que surgían en la pantalla. Desde los dignatarios poderosos, los empresarios económicamente ricos, los intelectuales informados, hasta la gente ordinaria analfabeta, les gustaba ir al cine. Les gustaba especialmente lo espectacular, lo asombroso. Por ejemplo, en la película francesa *La llegada de un tren*, la máquina que se aproxima de frente a gran velocidad producía un gran impacto visual, y muchos espectadores no podían evitar el tratar esconderse debajo de las butacas. No sabían discernir la diferencia entre la realidad y lo virtual. La vida tan realista que presenta el film era para ellos una experiencia asombrosa, y cuando despertaban del embrujo de los efectos fantásticos, se producía en ellos un sentimiento de alegría y satisfacción.

El desarrollo y características de la cinematografía china en la primera mitad del siglo XX

En la primera mitad del siglo XX, la cinematografía china todavía estaba en su etapa inicial de desarrollo en casi todos los aspectos. Se estudiaron las experiencias de los países europeos y de Estados Unidos para aprender, por ejemplo, cómo se escriben los guiones o cómo se confeccionan los carteles publicitarios. Durante este período, el mercado está prácticamente monopolizado por las productoras occidentales. A la industria cinematográfica china, relativamente atrasada, le es difícil competir con las compañías extranjeras, bien financiadas y avanzadas en el aspecto de la producción, distribución y proyección. La mayoría de los cines proyectan principalmente películas foráneas. Por ejemplo, alrededor de año 1933, 19 de las 37 salas de Shanghai exhibieron producciones estadounidenses, y menos de un tercio y menos de un tercio de chinas⁴³. Otro ejemplo: en enero y febrero del año 1924, las películas europeas y norteamericanas como *The Prisoner of Zenda*, *RichMen's Wives*, *The Three Musketeers*, *Robin Hood*, *Through the Backdoor*, *Rosita*, *King Queen Joker*, *Why worry* se proyectan en los principales cines de todo el país, y Estados Unidos consiguen la mayor parte de la recaudación de taquilla. En la década de los años 30, alrededor del 85% de las películas estrenadas en Shanghai eran estadounidenses. De la misma

⁴³ Yang Yanhua, Chen Hengcai: *He Tingran:: Creación de la era de proyección de película*, *Zhongshan Daily*. 13 de abril de 2010 A4ª edición, <http://www.zsnews.cn/News/2010/04/13/1392721.shtml>, 23 de septiembre de 2017.

nacionalidad eran las 345 que se proyectaron en dicha ciudad. En 1934, fueron 352 y en 1946 también se estrenó una película estadounidense casi diariamente⁴⁴. Según las estadísticas, desde agosto de 1945 hasta mayo de 1949, menos de cuatro años, Shanghai importó de ese país 1,896 películas. De las 383 proyectadas en 1946 en el principal cine de la ciudad, solo 13 eran chinas.⁴⁵

Segundo. En ese esos momentos iniciales la escritura de guiones chinos estaba profundamente afectada por la cultura occidental, y muchos de ellos fueron adaptaciones de obras literarias extranjeras. Por ejemplo, en 1925, la película de Li Zeyuan *Una collar de perlas* se basó en la novela *La parure* del escritor francés Maupassant. En el argumento se cuenta la historia de una pareja, que en el libro era francesa y en la película, un matrimonio chino. El protagonista Wang Yusheng y su esposa Xiuzhen tuvieron una vida muy feliz. Aunque no son ricos ni poderosos, conviven en armonía con una situación económica acomodada. Una día, Xiuzhen pidió prestado un collar de perlas a su amigo para que lo luciese su mujer en una fiesta. Ella fue aclamada en el baile. Pero le robaron el collar en el sarao. Para compensar las pérdidas de su amigo, Wang Yusheng se vio obligado a malversar fondos públicos. Después de que los hechos salieron a la luz, Wang Yusheng fue encarcelado. Después de que saliera de la prisión, se enteró de que el collar había sido robado por su vecino. Pero, finalmente, Wang decidió perdonarlo.

Aunque resulta evidente el dominio apabullante del mercado cinematográfico chino por parte de las productoras extranjeras en esta época, las películas nacionales comenzaron a explorar su propio camino inconfundible. Para satisfacer los gustos de su público, incluso cuando se adaptaron obras literarias de otros países, los guionistas y los directores hicieron modificaciones en los textos, tratando de reescribirlos para acomodarlos a la ética y los valores tradicionales. Por ejemplo: para satisfacer al público local, en la película a la que hemos hecho referencia se reemplazó el collar de diamantes por uno de perlas que es más típico chino (Imagen III-34) . A diferencia de la novela original, al final de la historia filmada el vecino que robó el collar se sintió acosado por su conciencia y se reconoció culpable ante la pareja de Wang Yusheng, quienes le perdonaron sin rencor. Estos cambios en la trama se corresponden con los

⁴⁴ Li Yizhong: *Nota de comunicación del siglo sobre la película entre China y Estados Unidos*, *Arte de la película* edición 6 de 2004, <http://dlib.zslib.com.cn/qklw/rdzl/0511-2/RD239757>, 23 de septiembre de 2017.

⁴⁵ Yang Yanhua, Chen Hengcai: *He Tingran: Creación de la era de proyección de película*, *Zhongshan Daily* 13 de abril de 2010 A4ª edición, <http://www.zsnews.cn/News/2010/04/13/1392721.shtml>, 23 de septiembre de 2017.

valores del confucianismo tradicional que aconseja devolver bien por mal y persuadir a la gente para que sea amable.



La fotografía escénica de la película francesa *La parure* (2007) adaptada de la novela homónima de Maupassant *La parure*.



Collar alabado en el baile (Primer plano de la fotografía escénica de la película francesa *La parure*)



La película china *Un collar de perlas* adaptada de la novela Maupassant *La parure*. 1926



Collar de perlas alabado en el baile. Primer plano de la película china *Un collar de perlas*.

Imagen III-34

Desarrollo y características del cartel del cine chino en la primera mitad del S. XX

Con la expansión de la cinematografía, el cartel publicitario de películas también se fue haciendo cada vez más popular en China, y de igual manera fue fuertemente influido por el estilo de los occidentales.

Al principio se copiaba directamente los provenientes del extranjero. Muchos utilizaban los carteles originales y las fotos obtenidas de fotogramas de las escenas de películas europeas y estadounidenses, pero agregando textos publicitarios chinos. Por ejemplo, vean los carteles de las películas *Bolero* (1934), *The Mayor of Hell* (1934), *Mystery of Mr.X* (1934), que se publicaron en el periódico principal *Shun Pao* de Shanghai con un amplio margen⁴⁶. (Imagen III-35) (Imagen III-36) (Imagen III-37) (Imagen III-38)

⁴⁶ El original se encuentra ahora en el Museo del Cine de Shanghai, la foto tomada del sitio web oficial del Museo del Cine de Shanghai <http://oshichang.com/?p=1828>.



Imagen III-35: De izquierda a derecha carteles de la película *Bolero*, *The Mayor of Hell* y *Mystery of Mr.X* publicado en el periódico *Shun Pao*.



Imagen III-36:

Fotografía escénica de la película *Bolero*



Imagen III-37: Cartel de la película *The Mayor of Hell*.



Imagen III-38. Fotogramas de la película *Mystery of Mr. X*.

Segundo. El diseño del cartel de la película, especialmente en la composición, el gesto del personaje, los colores, etc. también suele imitar el modelo occidental. En el inicio del siglo XX, las empresas cinematográficas o los teatros de China empleaban frecuentemente pintores para dibujar la publicidad. Sin embargo, estos artistas no tenían en ese momento la experiencia suficiente para hacer los anuncios de películas. Por eso, aún bajo la premisa de mantener la concepción estética tradicional, en muchos aspectos aprendieron y consultaron los ejemplos de los diseñadores europeos y

americanos expertos en la materia.

Después de la década de los 20, la preponderancia de las películas de Hollywood es casi absoluta y, consiguientemente, sus carteles se convirtieron en el principal punto de referencia para los diseñadores locales. Las similitudes entre ambos son manifiestas. Comparamos el de la película de Hollywood *El valle del destino* (Imagen III-39) con el de la china *Amor remoto* (Imagen III-40) para ilustrar las explicaciones sobre las semejanzas entre las dos en términos de composición, actitud de la figura, tono de color, etc. Primero, la similitud en la composición. Los dos usan caracteres colocados en la parte de arriba y el texto enmarcado abajo. Segundo, el héroe y la heroína tiene la misma postura en ambos. En de *El valle del destino* los dos protagonistas se miran profundamente a los ojos como expresión del gran amor que se tienen. Ella se apoya sobre el pecho del actor y éste le sostiene cariñosamente la cara y la mira con dulzura. En el de *Amor remoto* se repite la escena y la postura, las miradas y el aire de ternura son prácticamente iguales.

Tercero, El cromatismo también es parecido, ambos utilizan colores cálidos para resaltar el tema amoroso.

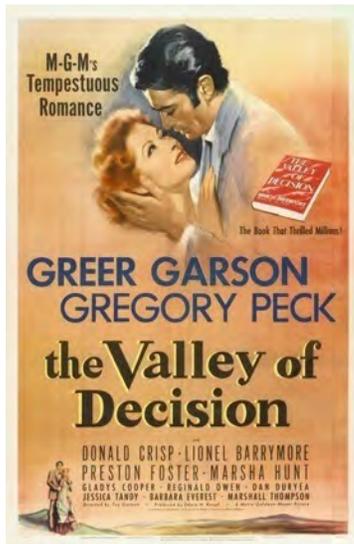


Imagen III-39
Cartel de película estadounidenses *El valle del destino*,
Año 1945,



Imagen III-40
Cartel de película china *Amor remoto*
Año 1947.

Aunque, como hemos visto, los diseñadores y pintores chinos tuvieron que inspirarse en los occidentales para aprender a publicitar las películas, no se olvidaron de

que detrás tienen una civilización de más 5000 años de antigüedad que había acumulado cuantiosas técnicas y formas de expresión artística en el área de la pintura, el grabado y el dibujo. Conscientes de ello, muy pronto empezaron a combinar ingeniosamente el arte exótico con el tradicional de pintura oriental, creando un tipo de carteles nuevos de gran valor artístico. Por ejemplo, los de la película local *Raza Heroica* (Imagen III-41, donde la mezcla de ambos estilos crea un efecto estético conciso, muy del gusto del público chino. Utiliza las líneas precisas de la pintura tradicional y el contraste de color complementario nítido de la occidental. Con unos pocos trazos de pluma describe de manera maravillosa el encanto romántico de la chica. Al mismo tiempo, se sirve de la teoría del color europea para contrastar las sombras lilas con el amarillo brillante.



Imagen III-41: Cartel de película china *Raza Heroica*. 1927 Director: Wen Yimi

El grabado proporcionó una forma de expresión y un lenguaje decorativo especial al cartel de inicio del siglo XX. Tiene más vitalidad creativa que la anquilosada pintura tradicional, El arte del grabado en madera es un medio artístico antiguo característico chino difundido ampliamente en el país. De acuerdo con los bocetos dibujados con antelación, los artistas cincelaban *intaglio* y tipografía tablas planas con diferentes tipos de cuchillos. A continuación, extendían la tinta sobre el tablero e imprimían en papel. El grabado tiene una larga historia y estilos diversos, y suele exagerar la expresión de los personajes. En el cartel de película nacional china *Hombre oculto de Yanshan* (Imagen III-42) , los artistas crearon la imagen de un hombre montado en su caballo basándose en la técnica de la estampa china combinada con el estilo realista occidental. Debajo del cartel están marcadas con pincel de caligrafía las informaciones del nombre de la película, del director y del actor protagonista. Tiene marcadas características orientales y realismo occidental. El resultado es moderno, de fuerte un impacto visual y acorde con las expectativas estéticas del pueblo chino.

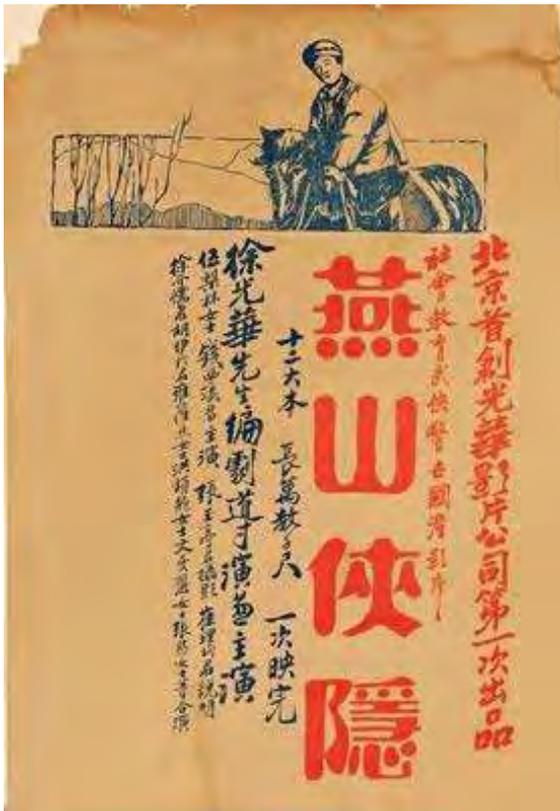


Imagen III-42

Cartel de película china *Hombre oculto de Yanshan*

Año 1926

Compañía cinematográfica de Beijing Guanghai

III. 2. 2. 2 Desarrollo y características del cine y el cartel cinematográfico en la segunda mitad del siglo XX.

En la segunda mitad del siglo XX, las condiciones políticas, económicas y sociales en China experimentan cambios drásticos que se enmarcan en el camino de desarrollo socialista. También el entorno internacional vive una gran transformación. La Nueva China formó una alianza política con la Unión Soviética y se enemistó con Europa y los Estados Unidos. Bajo esa nueva situación política, lógicamente, el cartel cinematográfico tiene que adaptarse a las circunstancias y presenta características distintas. Durante este período, la Unión Soviética se convierte en el centro de referencia inevitable y el tema principal de la propaganda es el ensalzamiento de la construcción socialista y de las nuevas perspectivas de China bajo el liderazgo del Partido Comunista.

Desarrollo y características del cine chino en la segunda mitad del siglo XX

Desde mediados del siglo XX, mediante un mayor grado de desarrollo de la tecnología, la difusión, el alcance y la influencia del cine en China se amplía paulatinamente. Desde ciudades grandes como Shanghai se extiende a otras medianas y pequeñas y a los pueblos. En esta etapa, condicionada por una serie de factores internos y externos, la cinematografía china presenta algunas características nuevas.

Primero. La influencia de occidente se desvaneció estrepitosamente en China. Los países capitalistas, con Estados Unidos a la cabeza, adoptaron una política de hostilidad hacia la China socialista y rompieron los vínculos oficiales. El nuevo gobierno dirigido por el Partido Comunista considera que las películas europeas y estadounidenses muestran un modo de vida incompatible con los principios de la revolución socialista. En consecuencia, disminuyó rápidamente la presencia de las mismas en el mercado hasta desaparecer prácticamente.

Segundo. A cambio, la presencia de películas de la Unión Soviética y los países socialistas de Europa oriental aumentó aceleradamente. Con lo que los cineastas chinos tuvieron que acomodarse a las nuevas directrices. A pesar de que las relaciones chino-soviéticas se deterioraron después de final de la década de los 60, la influencia de sus películas soviéticas no desapareció. Algunas se convirtieron en obras clásicas. Por

ejemplo, *Los amaneceres aquí son tranquilas* (*А зори здесь тихие*), *Romance en la oficina* (*Служебный роман*), *Moscú no cree en las lágrimas* (*Москва слезам не верит*)⁴⁷, etc., y controlaron el mercado durante algún tiempo. Del 1949 al 1964, China importó un total de más de 400 películas rusas, que representan el 49% de la cantidad total de las procedentes del extranjero. Todas ellas están llenas de pasión revolucionaria y romanticismo, que despierta el fervor patriótico del pueblo chino y le hace anhelar la perspectiva de la utopía socialista que les presentan en la pantalla.

Tercero. Hay muchos guiones cinematográficos chinos adaptados de películas soviéticas y obras literarias. Por ejemplo, la película china *Cuando las uvas están maduras*⁴⁸ adaptó de la soviética *Vida feliz*⁴⁹. Esta última cuenta la historia de Wu Ya y Bi Bailing y otros obreros agrícolas que trabajan diligentemente en las granjas colectivas y tienen una existencia feliz y llena de amor. La película china cuenta la vida de los miembros de las cooperativas rurales en la nueva China que mediante la ayuda mutua y el trabajo incansable consiguen la prosperidad de toda la comunidad, a principios de la década de los 50. El argumento y muchas escenas son similares en las dos. En ambas hay una trama de responsables de granjas o cooperativas que se reúnen para debatir sobre el desarrollo de la producción y como negociar los precios de los productos (Imagen III-43) (Imagen III-44. En otras secuencias las personas eligen alegremente los productos en el mercado entre un enorme gentío (Imagen III-45) (Imagen III-46) (Imagen III-47) (Imagen III-48) y regresan contentos a sus casas con las bolsas llenas de compras (Imagen III-49) (Imagen III-50. Pretenden mostrar el desarrollo económico, la prosperidad y la abundancia de productos en el mercado, que son un prelude del futuro espléndido para todos que traerá la economía socialista colectiva. Bastante idealismo y tendencias utópicas

⁴⁷ *Los amaneceres aquí son tranquilas* (*А зори здесь тихие*) fotografiado en 1972, El director es Станислав Иосифович Ростокский; *Romance de la oficina* (*Служебный роман*) fotografiado en 1977, El director es Эльдар Александрович Рязанов; *Moscú no cree en las lágrimas* (*Москва слезам не верит*) fotografiado en 1980, El director es Vladimir Menshov;

⁴⁸ *Cuando las uvas están maduras* fotografiado en 1952, el director es Wang Jiayi.

⁴⁹ *Vida Feliz* fotografiado en 1949, el director es Иван А.



Imagen III-43

Fragmento de la película china *Cuando las uvas están maduras* Miembros cooperativas que se reúnen para negociar los precios de los productos . 1952.



Imagen III-44

Fragmento de la película soviética *Vida feliz* Responsables de granjas que se reúnen para negociar los precios de los productos .1949.



Imagen III-45

Fragmento de la película china *Cuando las uvas están maduras* (Año 1952).



Imagen III-46

Fragmento de la película soviética *Vida feliz* (Año 1949).



Imagen III-47 Fragmento de la película soviética *s están maduras* (Año 1952) .



Imagen III-48. Fragment de la película soviética *Vida feliz* (Año 1949) .



Imagen III-49
Fragmento de la película china *Cuando las uvas están maduras* (Año 1952) la gente dichosa lleva sus bolsas de compras.



Imagen III-50
Fragmento de la película soviética *Vida feliz*(. Año 1949) . Misma retórica que la toma anterior.

Como en el periodo anterior, también en esta etapa los cineastas chinos suavizan la afectación de los estilos extranjeros dominantes con la introducción de elementos nacionales con el fin de satisfacer los hábitos y las preferencias de la audiencia local. Por ejemplo, para hacer que los espectadores se sientan en un ambiente más realista para ellos, en la película *Cuando las uvas están maduras* se reemplazó una serie de productos típicos rusos que se aparecen en la versión soviética de *Vida feliz* por otros con característica chinas. Así, los recipientes de agua que en el mercado soviético se venden como teteras de diversos colores Imagen III-51, se convierten en termos en el mercado chino, porque los orientales acostumbran a tomar agua caliente Imagen III-52).



Imagen III-51

Fragmento de la película china *Cuando las uvas están maduras* (Año 1952) La gente elige termo alegremente.



Image. III-52. Fragmento de la película soviética *Vida feliz* (Año 1949).

Desarrollo y características del cartel del cine chino en la segunda mitad del S. XX

La influencia soviética era tan preponderante en esta época de los cincuenta, que hasta el propio gobierno chino envió muchos alumnos a Moscú para estudiar cinematografía y bellas artes, y también a un grupo de pintores profesionales. Ellos serían los que pocos años después confeccionarían los carteles acordes con el nuevo estilo importado.

Al principio, muchas producciones rusas se anunciaban con los carteles originales. Por ejemplo, en los anuncios de *Чапаев (Чанаев)*,⁵⁰ *El Don apacible(Тихий Дон)*⁵¹, etc., se limitaron a traducir los títulos al chino, sin cambiar prácticamente nada las imágenes. (Imagen III-53) (Imagen III-54) (Imagen III-55) (Imagen III-56).



Imagen III-53

Cartel original de la película soviética *Чапаев* (Año 1934)

⁵⁰ La película soviética *Чапаев*, el director es Georgi Vasilyev, Sergei Vasilyev, en 1934 producido y lanzado por el Leningrad Film Studio de la Unión Soviética. En 1951, la Oficina Nacional de Cine de Northeast Film Studio fue traducida e introducida en China.

⁵¹ La película soviética *El Don apacible(Тихий Дон)*, fotografiado en 1957, el director es Sergei Gerasimov (1906- 1985).



Imagen III-54: Cartel de versión china de la película soviética *Chapaev* (Año 1934).



Imágenes III-55 y III-56: Cartel original de la película soviética *Quiet Flows The Don* .1957 y cartel de versión china de la película soviética *Quiet Flows The Don*. 1957.

Segundo. El sello de la nueva tendencia es claro en los carteles chinos, tanto en la composición, como en la pose de los actores o el color. Comparando el de película soviética *No. 41* (Imagen III-57) con el de la china *Siervo* (Imagen III-58), podemos

ver que son muy similares. Los dos ponen la imagen a la izquierda y el texto a la derecha. La postura de las protagonistas es igualmente similar. En el de la primera, la mujer sostiene un arma y mira resueltamente a lo lejos, en una imagen firme de guerrera valiente. En el de *Siervo*, la heroína apoya una mano en la cadera y en la otra a lleva una cadena rota, mira desafiante a quienes quieren tenerla esclavizada, lucha por su libertad. Ambos presentan un cromatismo potente de amarillos, rojos etc., para reflejar la lucha contra el destino.



Imagen III-57: Cartel de película soviética "Сорок первый" ("El cuadragésimo primero". 1956



Imagen III-58
Cartel de película china *Siervo*. 1963

Como antes se ha mencionado, pese a la evidencia de la influencia extranjera, los artistas chinos siempre introducen en sus obras, en todas las épocas, características representativas de la cultura nacional tradicional. Por ejemplo, en el cartel de la película *Cai Wenji* (Imagen III-5) los diseñadores aplicaron las formas tradicionales de la pintura china. Tanto el aspecto general, como el tono de forma primitiva y sencilla son del estilo oriental antiguo. El personaje, Cai Wenji, sostiene un libro frente a una mesa, una imagen típica de las damas tradicionales chinas. La escena posee un encanto típicamente oriental, del incensario sale el humo como una nube y la grulla cruza el cielo volando. Todo muy común en la pintura tradicional china. Lo mismo que el color de tono terroso que crea una atmósfera antigua

que posee un encanto típicamente oriental, del incensario sale el humo como una nube y la grulla cruza el cielo volando. Todo muy común en la pintura tradicional china. Lo mismo que el color de tono terroso que crea una atmósfera antigua.



Imagen III-59: Cartel de la película china *Cai Wenii* Director: Zhu Lingming / Chen Fangciam. 1978

Durante este período, el arte folklórico chino también fue aplicado ampliamente. Por ejemplo, el cartel de *Luz de luna en la segunda primavera* (Imagen III-60) se basa en la expresión del arte tradicional de las sombras chinescas, que muestra el argumento a través de la actividad de las siluetas de los personajes. En los que aparecen en este cartel no hay ningún detalle específico personal, solo las formas de las siluetas. Los dos protagonistas están en el centro de la imagen, de pie frente a una gran luna brillante, como un foco de magnesio. El edificio de la derecha, uno de cuyos ángulos penetra en la zona de luz, es totalmente oriental. En la parte inferior se escribe ingeniosamente la información sobre el título y el nombre de actores. Sobre el pentagrama, de procedencia occidental, figuran en chino las notas de la triste canción que sirve de música de fondo al desafortunado destino del protagonista.

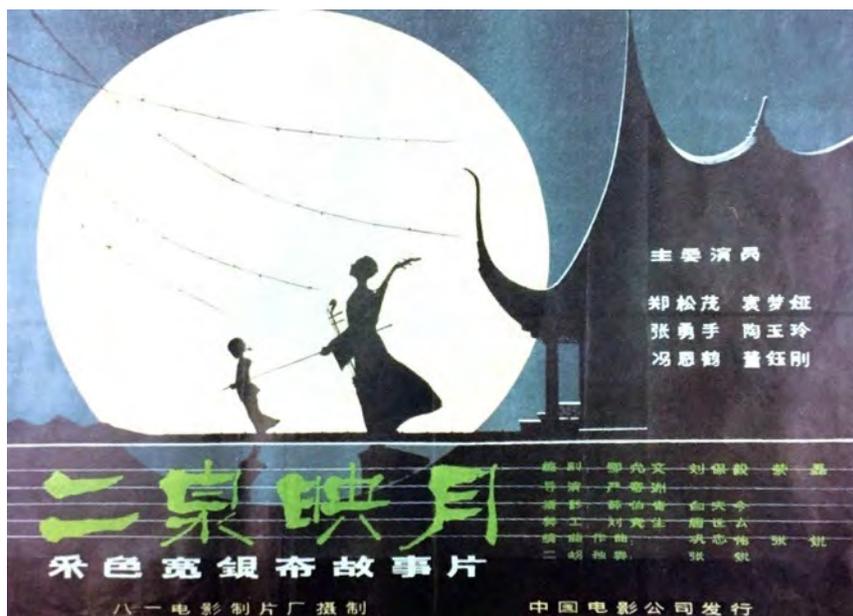


Imagen III-60: Cartel de película *Luz de luna en la segunda primavera*

III. 2. 3 Particularidades de los personajes de las películas y obra fotográfica

Desde la perspectiva de la comparación con Occidente, este capítulo, a partir de las peculiaridades faciales y corporales, expone la caracterización de los personajes en las películas y la obra fotográfica chinas desde el siglo XX.

III. 2. 3. 1 El rostro

Características faciales del personaje de la obra fotográfica y la película china en la primera mitad del siglo XX.

Este apartado analiza y describe los cambios faciales de los personajes mediante el maquillaje, el gesto, el peinado, etc.

Durante este período, las caras de los personajes de las películas y fotos chinas se adaptaron a muchos conceptos estéticos occidentales gracias al maquillaje, y a la imitación del gesto y la mirada de sus modelos de referencia, sin perder por ello su imagen tradicional. Estas son las novedades más importantes al respecto.

En general, los occidentales tienen rasgos faciales profundos, cara voluminosa, cejas curvas delgadas, ojos grandes, nariz prominente. Los rostros de los chinos son más opacos; cara plana, cejas crecidas, ojos delgados y nariz chata. Gracias al cine, imagen de los occidentales se vuelve cada vez más familiar entre los chinos, que aceptaron de buen grado algunos productos de embellecimiento, como el maquillaje. El

maquillaje tradicional chino es más simple y no modifica demasiado las características de la cara, que siempre es plana.

Poco a poco, especialmente la gente del cine y las clases altas, aceptan las nuevas tendencias y utilizan los afeites extranjeros para dar profundidad y tridimensionalidad a su rostro. Veamos algunas comparaciones y explicaciones sobre dos fotos de la última emperatriz, Wan Rong. En la primera (Imagen III-61), aparece con maquillaje tradicional. Su cara no está demasiado retocada, es hermosa. Con las cejas sin retocar, ojos delgados y un toque de color en los labios, parece de temperamento tranquilo y virtuoso. Se le ve seria, mirando fuera de la imagen, como si estuviera escuchando a alguien. La otra foto (Imagen III-62) es su retrato con maquillaje occidentalizado. En ella, su cara muestra modificaciones obvias, sobre todo en las cejas y los labios. Su apariencia está completamente occidentalizada.



Imagen III-61: Wan Rong con maquillaje tradicional . Alrededor de 1920.



Imagen III-62
Wan Rong con maquillaje moderno alrededor de 1920.

Parecida transformación se aprecia también en los personajes femeninos de los carteles de películas y fotografías. Ahora comparamos a la actriz Xia Meng⁵² (Imagen III-63) con la europea Audrey Hepburn⁵³ (Imagen III-64). A través de la comparación, podemos encontrar muchas similitudes en el maquillaje de las dos, lo que parece demostrar que la primera ha tomado a la otra como referencia. Primero, las cejas fueron retocadas cuidadosamente para darles altura. Segundo, el delineado y la sombra de ojos también se ve muy similar al de Hepburn. Tercero, Xia Meng se ha retocado labio para hacerlo más regordete, de estilo occidental.



Imagen III-63 Foto de Xia Meng



Imagen III-64: Foto de Audrey Hepburn.

Característica del gesto

Cuando la fotografía se introdujo por primera vez en China, a mediados del siglo XIX, los personajes retratados parecían, en general, aburridos, serios y nerviosos. Y son varias las razones que lo explican: Primero, la tecnología aún no estaba madura. Y para impresionar una placa se necesitaba un largo tiempo de exposición y el protagonista tenía que permanecer inmóvil durante interminables minutos frente a la cámara. De ahí su expresión de tedio y tensión. Segundo, los chinos de esa época estaban fuertemente influenciados por el confucianismo tradicional y solían mostrar indiferencia, de ahí sus gestos serios. Finalmente, porque no tenían muchas

⁵² Xia Meng (1933—2016), actriz famosa china y productora

⁵³ Audrey Hepburn (1929—1993), actriz de teatro y de películas británica, estrella de cine famosa de Hollywood.

oportunidades de ponerse frente a la cámara y no sabían relajarse y actuar con naturalidad, les pueden los nervios. Por ejemplo, a principios de la década de los 70 del siglo XIX, en la foto titulada "Novia manchú" (Imagen III-65), tomada por el británico John Thomson, la novia aprieta los labios y sus ojos parecen evitar deliberadamente a la cámara, en actitud cautelosa y seria.



Imagen III-65: Novia Manchú (detalle facial) 1871-1872.
Pekín. Fotografía: John Thomson .

Más tarde, en la primera mitad del siglo XX, gracias a la mejora y la popularización y el desarrollo de la técnica fotográfica, el gesto serio, rígido y nervioso de los personajes en las fotos anteriores se torna complaciente y distendido, especialmente entre los modelos profesionales y actores. Por ejemplo, en el cartel de la película *Biblia para chicas* de 1934, la popular actriz Hu Die⁵⁴ (Imagen III-66) se muestra con naturalidad, sonriente, con mirada dulce y cariñosa, con el encanto oriental que hace que el espectador se sienta amigable

⁵⁴ Hu Die (1908-1989, actriz célebre de película china.



Imagen III-66: Cartel de película
(Biblia para chicas). 1934.

Características de peinado

El peinado de los personajes de las películas y fotografías de Estados Unidos y los países europeos ejercieron también su influencia y cambió los hábitos tradicionales. El cabello rizado natural de los occidentales produjo una profunda impresión entre los chinos, especialmente entre las mujeres, que no dudaron en ondularse artificialmente la melena para seguir la moda.

Generalmente, las mujeres chinas tienen el pelo oscuro y liso y lo típico es llevarlo recogido en un moño (Imagen III-67). De acuerdo con la cultura tradicional china: “Todo el cuerpo es como lo hicieron tus padres, no hay que estropearlo”. En circunstancias normales, las mujeres chinas no se cortaban el pelo, solo lo hacían cuando sufrían severos golpes en sus vidas y estaban extremadamente insatisfechas y deprimidas. En el siglo XX, todo es distinto y las jóvenes chinas emulan en la peluquería a las occidentales porque creen que son más modernas y encantadoras (Imagen III-68) con el pelo ensortijado (Imagen III-69).



Imagen III-67. Moño tradicional de mujeres chinas finales de siglo XIX.



Imagen III-68: Imagen del pelo rizado de la estrella de cine occidental Greta Garbo. Suecia



Imagen III-69: Peinado rizado de la mujer moderna china Ruan Lingyu . China

Los hombres chinos también imitan los peinados masculinos occidentales. Después de que la dinastía Qing fuera reemplazada por la República de China en 1911, los varones se cortan las largas coletas tradicionales durante siglos y se peinan y abrillantan el cabello según los cánones impuestos por las películas extranjeras (Imagen III-70). Por ejemplo, en el fotograma de la película *Abanico de la nuera joven*, el actor muestra un pelo cuidadosamente cortado, brillante y pegado con gomina al cuero cabelludo

(Imagen III-71) ⁵⁵, muy similar al del protagonista de la película estadounidense *Camille* (Imagen III-72) .



Imagen III-70: Foto: el peluquero está cortando la coleta larga se un hombre 1912-1920.

⁵⁵ Fuente: sistema ordenador y de colección de imágenes históricas de Shanghai: <http://211.144.107.196/oldpic/node/24782>, 1 de octubre de 2017



Imagen III-71: Cartel de la película *Camille* actor de peinado engominado Año 1936 Estados Unidos.



Imagen III-72: Cartel de la película *Abanico de la nuera joven* actor peinado engominado Año 1939. China.

Características faciales de los personajes en las películas y obras fotográficas chinas de la segunda mitad del siglo XX

Con la fundación de la República Popular en 1949, el Partido Comunista llegó al poder y el desarrollo de la historia de China entró en una nueva era. La instauración del régimen socialista provocó cambios profundos en todos los campos: la política, la economía, la sociedad y la cultura, etc. En el tema que nos ocupa, las características faciales de los personajes en la obra cinematográfica, las variaciones son significativas y evidentes, con clara tendencia a la des-occidentalización y la simplificación.

Desoccidentalización en el maquillaje

Nada más establecerse, la República Popular de China fue aislada por los países occidentales encabezados por los Estados Unidos. Rotas las relaciones oficiales con ellos, el nuevo gobierno de Pekín se alió con el bloque de países que lideraba la Unión Soviética y planteó una ofensiva contra el estilo de vida burgués, de ideología decadente y cuya influencia consideraba nefasta para la instalación del régimen comunista. Las consecuencias de estas directrices políticas se reflejaron de inmediato en la producción cinematográfica y fotográfica. A diferencia de la primera mitad del siglo, a partir de 1950 los personajes de las películas pierden glamour. El maquillaje, el peinado ondulado, el lápiz labial, el colorete y la mousse para el cabello son vistos como signos inaceptables de la decadente vida del capitalismo. Los artistas de cine y de la moda dejan de ser modelos positivos.

Simplificación en la imagen facial

Se aprecia, así mismo, una tendencia hacia la simplificación. Tras la fundación de la República Popular, todas las personas en el país se dedican a la construcción socialista. La mayoría de las mujeres dejan las tareas domésticas tradicionales y se unen a la fuerza del colectivo laboral. “El trabajo es lo más glorioso”, “Las mujeres sostienen la mitad del cielo” fueron los el slogans más populares de la época. Los obreros de todos los sectores se convierten en protagonistas de películas y obras fotográficas. Aunque las imágenes de ellos no son todas iguales, sus rasgos faciales muestran algunas características comunes: el rostro, los labios y los ojos sin ninguna modificación muestran un sentido estético natural y simple, Esto contrasta fuertemente

con las características de los personajes occidentalizados en la primera mitad del siglo. La foto (Imagen III-73) es de Wang Jinxi, un trabajador modélico, famoso en la década de los 50, que muestra un tipo de un trabajador ordinario, sencillo y sin ninguna modificación, con el que la gente se siente identificada. La otra foto (Imagen III-74) muestra a Xing Yanzi, una trabajadora modelo de la juventud en la década de los 70. Fue publicada en la portada de *China Pictórica*, una de las revistas más influyentes en aquel momento. La imagen de la hermosa joven hizo furor y se convirtió en un ídolo de la juventud en ese momento.



Imagen III-73. Foto de Wang Jinxi, trabajador modelo famoso en la década de los 50 del siglo XX.

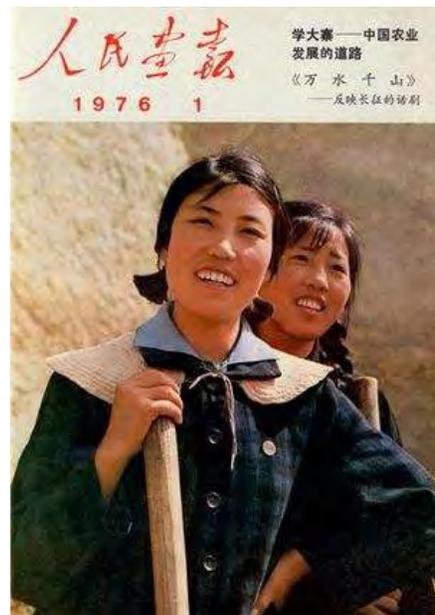


Imagen III-74. Foto de Xing Yanzi, famosa modelo del trabajo de la juventud en la década de los 70 del siglo XX.

Caracterización en gesto

Los nuevos gobernantes pusieron especial énfasis en que la cultura, la literatura y el arte deberían servir a la política y economía socialista y al público en general, lo que se tradujo en tendencias politizadas en la caracterización y el gesto de los personajes. En esa década de los 50, los artistas chinos utilizaron las capacidades interpretativas de los actores y modelos para mostrar su visión del ideal revolucionario, su satisfacción con la nueva vida del socialismo, su amor a la patria y su expectativa de una sociedad

futura perfecta.

Por ejemplo, en el cartel de la película *Chica de pelo blanco*⁵⁶, a la protagonista Xier, que sostiene un papel recortado, se le ve delicada pero llena de esperanza ante buenas expectativas de salir de la pobreza y alcanzar la prosperidad (Imagen III-75). La película *Hoy, Descanso* fue una de las más populares en los años 60. El protagonista (un policía de base) tomó la iniciativa de sacrificar sus descansos de fin de semana, para servir a la gente con entusiasmo y ayudarlo a ser feliz. Su sonrisa simboliza la satisfacción por el afecto que recibe la clase trabajadora en China y por su propia felicidad (Imagen III-76).



Imagen III-75. Cartel de película *Chica de pelo blanco*. 1950

⁵⁶ *Chica de pelo blanco* es una película clásica de las décadas 50 del siglo XX en China que muestra la historia del campesino empobrecido explotado por terrateniente y embarcado en el camino de la liberación bajo el liderazgo del Partido Comunista. La protagonista XiEr es hija de un campesino pobre.



Imagen III-76. Cartel de película *Hoy, Descanso*. 1959

III. 2. 3. 2 Características físicas

Esta sección analiza y describe principalmente las características físicas de los personajes de las películas y fotografías posteriores al siglo XX en aspectos del vestido, la proporción corporal, la actitud, etc.

Características del vestido

De final del siglo XIX al principio del siglo XX, el vestido en China era principalmente del tipo “H”. La mayoría de las prendas son rectas, sueltas y cerradas, lo que impide mostrar las curvas del cuerpo humano (Imagen III-77).



Imagen III-77.



Imagen III-78. Li Xianglan con vestido blanco de noche.



Imagen III-79. Vivien Leigh con vestido blanco de noche.

Desde el siglo XX, al aumentar los intercambios, el diseño moderno y novedoso de las prendas occidentales ejerció gran atracción en China. En este contexto, los trajes en las películas y fotografías también cambiaron.

Primero, algunos chinos se pusieron trajes de estilo occidental directamente, tomando ejemplo de lo que veían en la pantalla. Las revistas y periódicos ilustrados de aquel momento publicaron fotos de la estrella de cine Hu Die, Li Xianglan vestida con ropa vanguardista de estilo europeo, y exhibía atrevidamente su cuerpo perfecto. En la portada de la revista *Amigo de fotografía*, Li Xianglan lleva falda blanca y camisa escotada (Imagen III-78), muy similar a un modelo que luce Vivien Leigh⁵⁷ (Imagen III-79). El vestido de malla entera de Hu Die se parece también a otro de Vivien (Imagen III-80) (Imagen III-81). Al contrario, en ese mismo período, la ropa occidental es predominantemente de tipo "S", para resaltar las formas esculturales.

⁵⁷ Vivien Leigh (1913-1967), actriz de cine y de teatro británico.

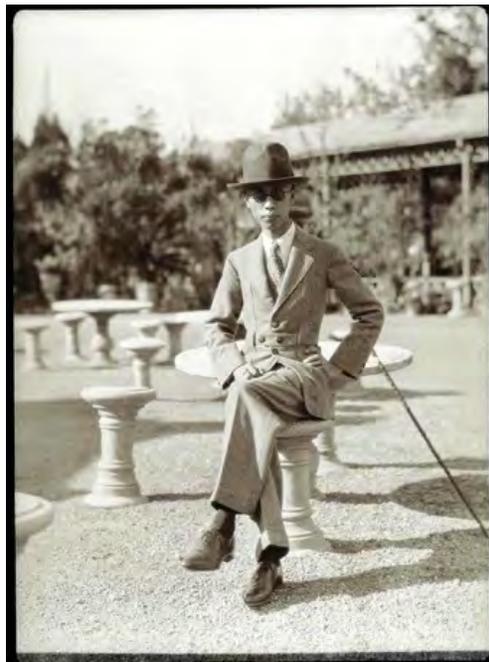


Imagen III-80. Hu Die con malla enteriza.



Imagen III-81. Vivien Leigh con malla enteriza.

Durante este período, aparecen también personajes masculinos vestidos a la moda europea, que renuncian al vestido tradicional y en su lugar se ponen traje y corbata. El ejemplo más típico es el último emperador chino Pu Yi (Imagen III-82), que se cortó la larga coleta y complementaba su traje occidental con botines, bombín y gafas de sol, como un aristócrata británico.



.Imagen III-82. Pu Yi, El último emperador chino con traje

Segundo, se absorben y asimilan algunas de las características del diseño occidental para transformar la ropa tradicional y darle un aire más moderno. Después de la Guerra del Opio, aumenta sensiblemente la importación de prendas y telas de paño y de otro tipo que enriquecen los materiales habituales en China. entonces y promueven la diversificación de estilos de confección. Por ejemplo, el vestido Qipao de mujer china (Imagen III-83); que por un lado, tiene el encanto oriental, el diseño estrecho que resalta el cuerpo delicado en forma de “S”. Por otro lado, la manga corta copiada de Europa, expone a la intemperie los brazos de las mujeres que habían permanecido tapados durante miles de años, rompiendo así el concepto del vestido tradicional.



Imagen III-83. Foto en grupo de las actrices vestidas en Qipao en la década 40-50 del siglo XX.

Característica de la proporción corporal

Respecto a la proporción corporal, comparado con los europeos y estadounidenses, los asiáticos orientales tienen la cabeza relativamente grande y esqueleto estrecho. Generalmente el cuerpo de los chinos equivale a la medida de siete cabezas, mientras que en los occidentales, más altos y corpulentos, de piernas largas, la proporción es de ocho.

En la década 20-30 del siglo XX, algunos chinos, en especial las mujeres modelos de carteles y fotografías, obsesionadas por estas medidas, se ponían zapatos de tacones muy elevados para aumentar visualmente la longitud de sus piernas y parecer más

esbeltas. En la foto(Imagen III-83), todas las actrices llevan ese tipo de calzado.

Características de la pose

Como hemos mencionado, desde el inicio del siglo XX, las actrices y modelos chinas, que en las etapas anteriores se mostraban cautelosas y rígidas ante las cámaras, cambian de actitud y posan con la naturalidad de las estrellas de Hollywood, cuya influencia no ocultan.

En la comparación de la foto de la estrella de cine china Hu Die y la de Vivien Leigh, se nota fácilmente que las dos tienen un gesto muy similar. Sentadas. con su cuerpo ladeado, los brazos cruzados frente al cuerpo flexionado, en una actitud casual, perezosa y encantadora. (Imagen III-84).



Imagen III-84. Actitud similar: Hu Die y Vivien Leigh

Características físicas de las personas en películas y obras fotográficas chinas en la segunda mitad del siglo XX

Características del vestido

A partir de 1950, la ropa diversificada de estilo occidental se consideró un sello del capitalismo y dejó de usarse en China. El traje Mao (Zhongshan), con características tradicionales, se convirtió en el modelo casi único de vestido para el hombre. En los

vídeos e informaciones de revistas y periódicos de la época, podemos ver a los líderes nacionales como Mao Zedong, Zhou Enlai, ect. (Imagen III-85), luciendo dicha vestimenta cuando se reúnen con invitados extranjeros y asisten a asuntos formales del estado. Los ciudadanos imitan a sus dirigentes políticos y el traje Mao (Zhongshan) se convirtió en vestido nacional(Imagen III-86). La unificación del estilo y diseño elimina las desigualdad entre diferentes edades y ocupaciones en ciertos puntos, y alcanza la unificación de forma extraordinaria, muy acorde con la atmósfera política del momento, en la que se hacía hincapié en la igualdad de todos los trabajadores.



Imagen III-85. El 1 de octubre de 1949, Mao Zedong con el traje Mao (Zhongshan) declaró la fundación de la República Popular de China en el torreón de Tiananmen.



Imagen III-86. En 1966, gente que vestía el mismo traje Mao (Zhongshan) compraban periódicos en la avenida. Este Chang'an de Pekín.

En aquellos años, la única influencia extranjera hasta cierto punto en el vestido era la de la Unión Soviética, y la prenda mejor aceptada el llamado abrigo Lenin, hecho de lana, que llevaba habitualmente el revolucionario ruso y que aparecía en las películas llegadas de Moscú, por ejemplo, *Lenin en octubre* (Imagen III-87), *Lenin en 1918*, *Lenin en 1919*, etc. En China, se cambió el material con el que se fabricaba, que pasó de lana a tela azul y gris que es más barato.

En la mayoría de sus versiones tienen la solapa grande, doble botonadura y un bolsillo inclinado debajo. Un diseño simple y aseado, de sensación poderosa. Las mujeres también vestían abrigos Lenin, pues, aunque les restaba feminidad, les permitía demostrar su fuerza e inflexibilidad correspondientes al lema principal de la revolución sobre la construcción social (Imagen III-88).

Características de la actitud

Si en la primera mitad del siglo XX, el gesto del cartel de películas, revistas y periódicos se basaba en la iconografía de los países occidentales, en la segunda tomaron como modelo de referencia la ópera tradicional china. Por ejemplo, en el



Imagen III-87. Abrigo Lenin en el cartel de película *Lenin en octubre*.



Imagen III-88. Mujer china joven vestida con abrigo Lenin en las décadas 50 y 60 del siglo XX.

cartel y la fotografía escénica de la película *Pan shi wan* (Imagen III-89), tanto los protagonistas como las ancianas actúan al modo de dichas óperas. Esto está en consonancia con el énfasis del partido y del gobierno en el desarrollo de la cultura nacional y popular, y la eliminación de la atmósfera burguesa.



Imagen III-89. El gesto de personaje posee característica de ópera china en el cartel de película *Pan Shi Wan*. 1975

III.3 La pintura

III.3.1 Las escuelas y educación de forma occidental

III.3.1.1 Antecedentes

China tiene una historia de civilización de miles de años y ha creado una cultura Huaxia brillante y reconocida en el mundo. Durante mucho tiempo, los chinos, con un sentido profundo de orgullo nacional, creyeron que su país era el centro del universo, mientras que el Occidente lejano era solo una tierra de bárbaros incivilizados. Tras el establecimiento de la dinastía Qing a mediados del siglo XVII, se adoptó la política de cerrar fronteras y puertos, lo que ocasionó la reducción de su concepto de globalidad. Hasta la época moderna, especialmente después de la Guerra del Opio de 1840, que rompió ese aislamiento.

Después de una serie de derrotas bélicas como la Guerra del Opio, la chino-francesa y la chino-japonesa de Jiawu, algunas personas con visión de futuro

empezaron darse cuenta de la distancia de desarrollo de occidente en todos los aspectos y buscaron la forma de salvar al país y al pueblo, fortaleciendo el conocimiento y el intercambio entre las dos culturas. Por un lado, algunos políticos y empresarios esperaban que a través del estudio de las industrias, la ciencia y la tecnología avanzadas de los países occidentales, se lograra el objetivo de fortalecer su poder nacional. Wei Yuan⁵⁸, un político y pensador de la dinastía Qing, propuso la idea de “aprender tecnología avanzada de los europeos para luchar contra ellos”⁵⁹. Opinaba que a través de ese estudio se alcanzaría la meta de fortalecer al ejército para defenderse de agresiones externas. Por otro lado, algunos intelectuales, con una perspectiva más global, plantean la necesidad de conocer, consultar y aprender de la idea y la cultura más avanzadas, introducir el sistema educativo occidental para lograr finalmente el propósito de conseguir un país rico y poderoso. Bajo este marco, en el campo del arte, algunos artistas intentaron establecer escuelas para aplicar métodos y técnicas europeas que combinadas con las tradicionales crearían una nueva tendencia.

De finales del siglo XIX hasta la década de los años 60 del XX, la influencia extranjera en la cultura y las bellas en China pasó por dos etapas: la europea, hasta 1949, y posteriormente el realismo soviético.

III. 3. 1. 2 Influencia del método de enseñanza académica europeo

En 1907, el Sr. Cai Yuanpei⁶⁰ propuso "La sustitución de la educación estética por la religión", con lo que esperaba purificar el espíritu de las personas a través del arte, atribuyendo a éste funciones sociales y culturales extremadamente importantes. Antes de esto, la pintura era solo una forma de que las personas cultivadas tradicionales sustentaran sus espíritus en su tiempo libre, con una falta de métodos de enseñanza sistemáticos y sin contacto directo con el trabajo y la vida diaria de las personas. Después de eso, la educación artística se elevó a una altura sin precedentes. Las escuelas de bellas artes resurgieron. Por ejemplo, en el año 1912 Liu Haisu⁶¹ fundó el Shanghai Academia de Bellas Artes.y en 1918, la Beijing Academia de Bellas Artes

⁵⁸ Wei Yuan (1794-1857), político y pensador de la dinastía Qing, que propone el estudio de la ciencia y la tecnología avanzadas occidentales-

⁵⁹ Wei Yuan. *Anales ilustrados de países de ultramar*, Editorial Yuelu, febrero de 2011, primera edición, página 9. *Anales ilustrados de países de ultramar* es la obra más detallado y profesional que presenta la historia y la geografía occidentales en ese momento.

⁶⁰ Cai Yuanpei (1868—1940), revolucionario, educador y político chino moderno, sirvió como el primer presidente educativo de la República de China.

⁶¹ Liu Haisu(1896—1994) calígrafo y pintor chino, educador.

(predecesora de la Academia Central de Bellas Artes)y en 1928 , el National College of Art (predecesor de la China Academy of Art). Lin Fengmian⁶² tomó el cargo como rector de la universidad.

Entre las escuelas de arte construidas en esa época y anteriormente mencionadas, la más dinámica es la Academia Shanghai de Bellas Artes, que fue de las primeras escuelas que rompió el viejo sistema feudal y adoptó una serie de métodos y conceptos pedagógicos occidentales.

Primero, al reclutar estudiantes masculinos y femeninos para estudiar en la misma escuela. China mantuvo durante siglos ideas y conceptos feudales profundamente enraizados en las mentes de las personas. En la sociedad tradicional, existe el concepto y el dicho de que el "Hombre y mujer no deben estar en el mismo cuarto desde que cumplen diez años ". A partir de esa edad, los chicos y chicas no se pueden dejar solos ni estudiar juntos para evitar sospechas. Sin embargo, en la Academia recién creada compartían clase y tenían la libertad de aprender, intercambiar y debatir-

Segundo, la innovación del método de enseñanza. Utilizan aulas grandes y los profesores enseñan a docenas de estudiantes al mismo tiempo. En la educación tradicional de la escuela privada, los maestros generalmente iban a la casa del alumno para enseñar a los niños de la misma familia. En la enseñanza de Academia Shanghai de Bellas Artes, los estudiantes llegaban a la escuela para concentrarse en el aprendizaje. Así, los recursos educativos se podían maximizar. Los profesores podían enseñar a más estudiantes al mismo tiempo. Los estudiantes podían aprender del profesor y, a la vez, también unos de otros, aumentando las oportunidades de comunicación entre ellos.

Tercero, la innovación del contenido de enseñanza. La Academia Shanghai de Bellas Artes sumó los métodos de las dos escuelas. La pintura china persigue el encanto en la representación del referente, no presta atención a la realidad física. Con el fin de mejorar la capacidad en el trabajo de los estudiantes, la academia abrió las asignaturas con modelo vivo, pintura del natural con modelos en yeso, etc. Así, los estudiantes tienen una comprensión más intuitiva de la estructura del cuerpo humano, del espacio y de la perspectiva.

En la aplicación práctica de este sistema de enseñanza, provocó una gran controversia en la sociedad. En particular, el curso de bocetos humanos fue

⁶² Lin Fengmian(1900—1991) pintor chino, educador, es el predecesor del arte de la pintura moderna china a principios del siglo XX.

criticado encarnizadamente. En la cultura tradicional china, solo en las pinturas eróticas y/o pornográficas se exhiben imágenes de desnudez. Sin embargo, en Shanghai, alumnos y alumnas se sientan juntos y pintan desnudos. Lo que suponía eliminar completamente los grilletes de la ética y el código ritual feudal. Por eso la sociedad dominante resistió. El rector Liu Haisu es conocido como el traidor del arte, y las clases de desnudo se conocen como la vergüenza de la educación.



Imagen III-90. Profesor, alumnos y modelo artístico de la facultad de pintura occidental de Academia Shanghai de Bellas Artes, 1933-1935.

En la foto de arriba coleccionada en los Archivos de Shanghai podemos ver a varios estudiantes vestidos con ropa occidental que miran a la cámara complacidos. Son profesores y estudiantes de la facultad de pintura occidental de la Shanghai Academy of Fine Arts. En la tercera fila se ve una chica desnuda. Su cuerpo blanco es particularmente notorio. Es la modelo y aunque accedió a posar, eludió la cámara tímidamente. Lo mismo habría pasado si fuese chico, pues en el entorno social de esa época la popularidad de la pintura corporal todavía era baja.

Aunque las escuelas con este método educativo eran difícil de promover, lograron objetivos importantes. Primero, se formó un grupo de artistas que empezó a comprender el arte occidental. Muchos de ellos se convirtieron en figuras importantes en el futuro mundo artístico chino. Por ejemplo, después de la fundación de la

República Popular China, Huang Zhen⁶³, de la academia de Shanghai, llegó ministro de Cultura, y los famosos pintores Zhao Wuji⁶⁴ y Wu Guanzhong⁶⁵ estudiaron en el Hangzhou Arts College. El segundo, realizó una preparación ideológica para que el público aceptase las nuevas corrientes artísticas

Pero, las escuelas de arte mencionadas también tienen limitaciones inevitables.

Primero, el plan de los cursos no es suficientemente flexible, los métodos de enseñanza son muy antiguos. Los cursos de la pintura occidental se basan principalmente en los ofrecidos por la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París y la Academia Real de Artes de Bruselas, principalmente el método académico europeo representado por Francia, y no se basa en la situación real de los estudiantes nativos según su aptitud. El curso de pintura tradicional china consiste en calcar las obras famosas de las dinastías Ming y Qing. Una manera de enseñanza desfasada, poco apropiada para cultivar artistas creativos. Además, en el curso independiente de pintura china y occidental no hay una integración interdisciplinaria entre las dos realidades.

Segundo, carencia de recursos docentes de alta calidad. A principios del siglo XX, la Academia Shanghai de Bellas Artes contrató a artistas como Fu Lei y Pan Yuliang, que estudiaron en Francia, o Guan Liang y Chen Baoyi que estudiaron en Japón, o Li Yishi que lo hizo en el Reino Unido. Sin embargo, estos profesores solo representan una minoría y su tiempo de permanencia en el extranjero fue corto. La comprensión y el estudio de la pintura occidental es bastante superficial y los estudiantes tuvieron dificultades para aprender el verdadero significado.

Tercero, aceptación baja del público. Hubo muy pocos chinos que se pusieran en contacto con el arte occidental. Además, la pintura tradicional está muy arraigada y es muy difícil invertir la perspectiva estética del público en poco tiempo y hacerle comprender y apreciar lo nuevo. Los escasos clientes que compran los cuadros modernos es otro obstáculo para su promoción y desarrollo.

Cuarto, falta garantía del desarrollo sostenido de las escuelas. Debido a las frecuentes guerras y al malestar social en China durante la primera mitad del siglo XX fue otro obstáculo para una más amplia implantación de estos centros.

⁶³ Huang Zhen (1909–1989), artista chino, ex embajador en Francia, viceministro de Ministerio de Relaciones Exteriores, ministro de Ministerio de Cultura.

⁶⁴ Zhao Wuji (1921–2013), pintor chino francés.

⁶⁵ Wu Guanzhong (1919–2010), pintor chino.

III. 3. 1. 3 Influencia soviética en la pintura china

Después de la fundación de la República Popular liderada por el Partido Comunista en 1949, China fue aislada por los Estados Unidos y los países occidentales. Por lo tanto, adoptó una estrategia “unilateral (inclinación a un lado)” en su política exterior y estrechó sus relaciones con la Unión Soviética. La nueva China estudió exhaustivamente la experiencia soviética en política, economía y cultura, bajo el lema que reza: “Todos corresponderán a la Unión Soviética”. En tales condiciones históricas, el intercambio cultural entre China y la Unión Soviética va en aumento. Se promueve en gran medida el intercambio y la cooperación en el campo de las bellas artes. Por un lado, el gobierno chino envía un gran número de estudiantes a Moscú. Muchos estudian bellas artes en la famosa Academia de Bellas Artes Repin. Por otro lado, el gobierno soviético envió muchos artistas y educadores de arte para llevar a cabo actividades de enseñanza en China. Por ejemplo, Maximov⁶⁶, que organizó el curso de capacitación de Maximov en la Academia Central de Bellas Artes, introdujo la teoría del arte de “Peredvizhniki” con gran entusiasmo. El contenido de los cursos de capacitación incluye técnicas de pintura, teoría del arte y métodos creativos. Además de sus clases, también participó en la formulación de planes de estudio en todas las facultades de la Academia Central de Bellas Artes y difundió el sistema de educación artística soviética a China. El curso no solo difundió el conocimiento del arte, el estilo artístico y los métodos de enseñanza de la Unión Soviética, sino que también capacitó a numerosos artistas destacados para Nueva China, incluido el conocido pintor al óleo Jin Shangyi⁶⁷.

La enseñanza del arte soviético ha tenido un impacto profundo en el desarrollo de la educación artística china. Primero, porque a diferencia del método de enseñanza académico europeo representado por Francia en la primera mitad del siglo XX, las escuelas de arte chinas de mediados del siglo XX adoptaron los métodos de educación artística de la Unión Soviética: Mediante el bosquejo repetitivo de la clase, se entrena la capacidad de modelo de los estudiantes; se toman bocetos como el curso más básico; sirve de ejemplo el “Sistema de enseñanza del bosquejo de Cisca koph” en la enseñanza del dibujo, es decir, “basado en la ideología materialista, el boceto se

⁶⁶ Konstantin Mefodyevich Maximov (1913—1993), pintor soviético y educador de arte.

⁶⁷ Jin Shangyi(1934—), En 1957, estudió en el curso de capacitación de pintura al óleo Maximov, pintor famoso chino y exrector de la Central Academy of Fine Arts.

convierte en la base de todo el arte de modelar. A través del conocimiento y principio científico de perspectiva, anatomía y óptica, se muestran los objetos en la imagen y luego usan estos principios científicos para que las revisiones y corrección. Mediante tales ejercicios repetidos, mejora la capacidad y el nivel de pintura realista” .⁶⁸El sistema de enseñanza de arte de estilo soviético influyó en la educación artística china durante casi tres décadas. La Academia Central de Bellas Artes mencionada en el párrafo anterior es la practicante de la enseñanza de bellas artes de estilo soviético. Xu Beihong⁶⁹, rector en aquel momento, abogó por el arte del realismo, enfatizando la representación de la realidad visual. Los métodos de enseñanza de la escuela son principalmente bocetos de la clase; en el contenido de la enseñanza se hizo hincapié en que el boceto es la base de todas las artes plásticas.

Segundo, la enseñanza de arte al estilo soviético promovió la formación en el realismo para el sistema educativo artístico chino. En base al sistema de educación artística soviético, los artistas chinos fundaron el sistema de educación artística moderna en China y establecieron la posición dominante del realismo. Después de la década 80 del siglo XX, China comenzó a aceptar en grandes cantidades el estilo de arte de los países europeos y de Estados Unidos como arte moderno, arte posmoderno, arte de vanguardia, etc. Sin embargo, las pinturas realistas de la Unión Soviética siempre han existido y se han desarrollado en nuestro país. En la actualidad en muchas escuelas de bellas artes en China todavía se mantienen los métodos de enseñanza de estilo ruso.

Tercero, es cultivado por numerosos pintores. La mayoría de los pintores chinos que hasta hoy en día se mantienen activos en el mundo de la pintura provienen principalmente de este sistema. Por ejemplo, Jin Shangyi, Zhan Jianjun, Hou Yimin que asistieron al curso de capacitación de Maximov.

Cuarto, se crean muchas obras artísticas excelentes, como la pintura al óleo *Ceremonia de fundación del país* creado por Academia Central de Bellas Artes, hay una fuerte impresión e influencia de la imagen del arte soviético.

Sin embargo, la enseñanza del arte soviético también tiene sus propias limitaciones. En la condición histórica y el entorno social especial de la época, la Nueva China

⁶⁸ Qian Wei. *Reinterpretación del sistema de enseñanza del bosquejo de Cisca Koph*, 2008, Tesis doctoral del Instituto de Artes de Nanjing, <http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10331-2008184866.htm>, 01-10-2017

⁶⁹ Xu Beihong(1895 – 1953), pintor moderno chino, educador, conocido como el fundador del arte bella moderno chino.

necesitaba obras de arte que pudieran reflejar la lucha revolucionaria y la construcción socialista. En comparación con otras pinturas, las de estilo Peredvizhniki representan esa lucha revolucionaria del pueblo de forma veraz, para publicitar la construcción socialista como exigían las circunstancias en ese momento.

Para entrenar a artistas cualificados esa fue la tendencia principal. Sin embargo, la enseñanza del arte soviético también tuvo algunas consecuencias negativas: descuidó la pluralidad e impuso unilateralmente una fuerte homogeneidad y la limitación de la enseñanza. En el ámbito del arte mundial a mediados y finales del siglo XX, además del realismo, existían otras tendencias; el cubismo, el arte abstracto, conceptual, minimalista etc. Bajo la influencia rusa, la pintura china de esa época persiguió el realismo excesivo, lo que hizo que fuera relativamente simple.

III. 3. 2 Pintura moderna (pintores chinos y occidentales)

Mediante la difusión profunda de los pensamientos académicos occidentales despertó la atención de los artistas chinos algunos de los cuales incluso se formaron en Europa.

Algunos usan técnicas occidentales para pintar cuadros tradicionales, como Xu Beihong; y otros incorporan elementos chinos en estilos de pintura occidental, como Lin Fengmian. De cualquier manera, todos tienen algo común: intentan mezclar las dos tendencias estéticas para crear una forma nueva de pintura. Entre estos pintores los más célebres son los dos citados.

III. 3. 2. 1 Lin Fengmian y su obra

Lin Fengmian (1900-1991) es un pionero en el arte de la pintura moderna china del siglo XX. En la década de los años 20, asistió a la Academia Nacional de Bellas Artes de Dijon en Francia y a la Academia Superior Nacional de Bellas Artes de Francia. Su profesor fue Fernand Anne Piestre Cormon⁷⁰. Durante su estancia en el extranjero, tuvo contactos extensos con diversas formas de arte occidental. En el invierno de 1925, fue invitado por Cai Yuanpei, el jefe de educación de aquel momento, a regresar a China para servir como presidente de la Escuela de Arte de Pekín.

Como maestro, Lin Fengmian introdujo el arte occidental en la China moderna y

⁷⁰ Fernand Anne Piestre Cormon (1845—1924), famoso pintor de óleo realista académico francés. Es el profesor del famoso pintor Xu Beihong y Lin Fengmian de nuestro país.

formó a un grupo de artistas excelentes como los pintores famosos Zhao Wuji y Wu Guanzhong. Como artista, superó la limitación tiempo-espacial y las diferencias culturales, mezcló la técnica y el espíritu del arte chino y occidental para formar un estilo nuevo. Las artes orientales y occidentales se mezclan entre sí en su papel de dibujo, el cual resalta sus personajes dramáticos en tinta gruesa y colorada y representa a la dama china vestida en línea elegante y tono tranquilo. Sus pinturas, siempre suaves, cálidas, y solitarias resultan muy emocionantes.

Lin Fengmian también combina los dos estilos para crear uno propio. En sus obras podemos ver la influencia del impresionismo, el cubismo, el brutalismo o el fauvismo junto a la manifestación de la cultura tradicional. Por ejemplo, en la pintura *Música y baile* (Imagen III-91), las doncellas muestra una actitud elegante propia de la pintura mural de Dunhuang (Imagen III-92), de la dinastía Tang, y representan tanto la belleza clásica de las mujeres orientales, como el encanto de la belleza femenina moderna. Están vestidas con gasa fina, sostienen instrumentos musicales jugando felizmente. Por un lado, ya sea por sus cejas y ojos estrechos y largos y labios rojos pequeños; o por sus actitudes: cogiendo flores o sosteniendo una flauta jugando, la escena está impregnada de clasicismo oriental (Imagen III-93) (Imagen III-94) (Imagen III-95) (Imagen III-96) (Imagen III-97) (Imagen III-98). Por otro lado, por la forma en que retuercen flexible sus cuerpos, como si bailaran al ritmo de la música, y por la piel oscura, estas pinturas pueden resultar muy similares a la *Danza* (Imagen III-99) de Matisse, con una palpación de vida y unas poses muy occidentales (Imagen III-100) (Imagen III-101).



Imagen III-91. *Música y baile*. 67×67cm
década 50 del siglo XX. Lin Fengmian
Papel coloreado .



Imagen III-92. Pintura mural restaurado
de Dunhuang Buda (Dunhuang No. 329
(autor desconocido). Pintado en papel
90×34com. Dinastía Tang (AD 618-712).



Imagen III-93. *Música y baile*
detalle de mano.



Imagen III-94. Pintura mural restaurado de
Dunhuang Buda (Dunhuang No. 329) detalle de
mano.



Imagen III-95. *Musica y baile* detalle de cabeza.



Imagen III-96. Pintura mural restaurado de Dunhuang Buda (Dunhuang No. 329) detalle de cabeza.

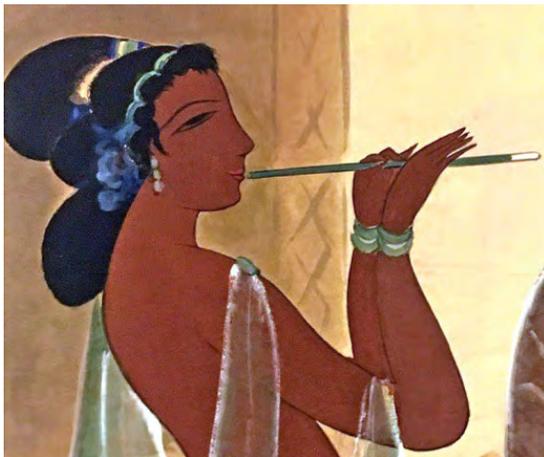


Imagen III-97. *Musica y baile* .
Imagen de dama ejecutando flauta (detalle).



Imagen III-98. Pintura mural restaurado de Dunhuang Buda (Dunhuang No. 329) imagen de dama tocando la flauta.

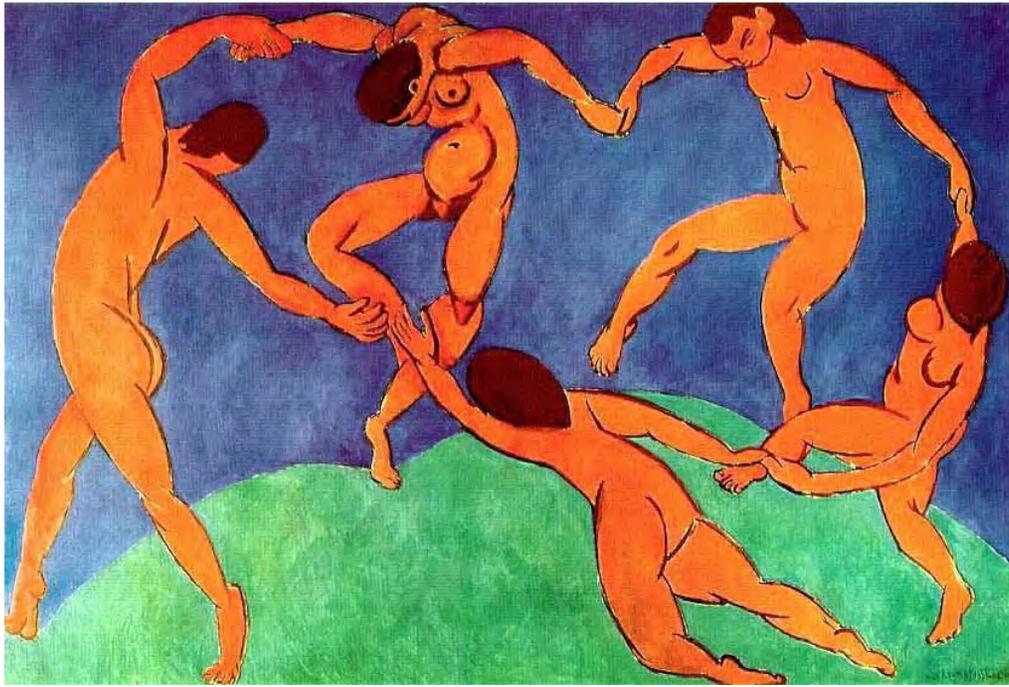


Imagen III-99. *Danza* Henri Matisse.

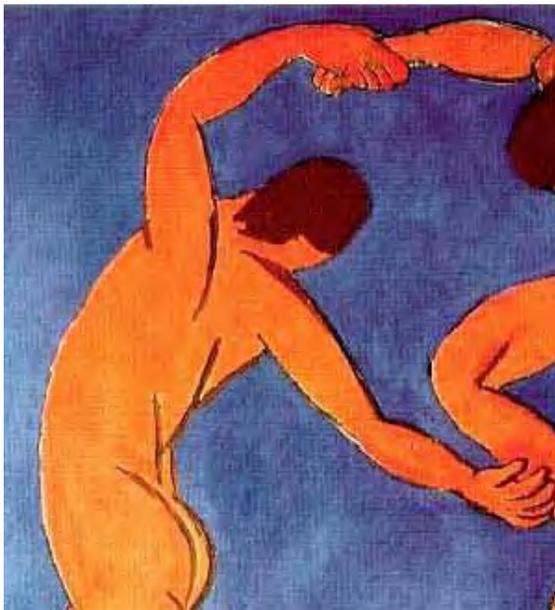


Imagen III-100. *Musica y baile* imagen de dama retorcida (detalle).

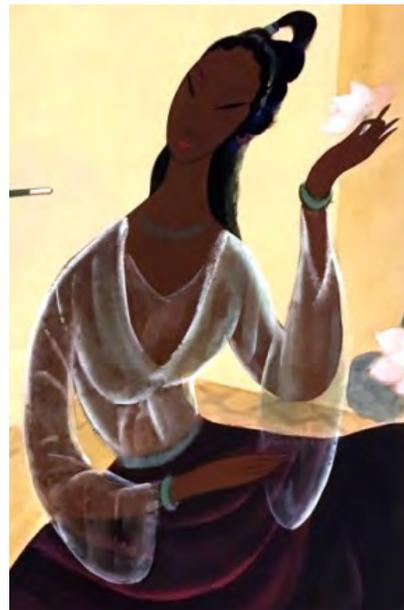


Imagen III-101. *Danza* imagen del cuerpo retorcido (detalle).

En la pintura al óleo *Espada de justicia* (Imagen III-102), Lin Fengmian combina la ópera china con el cubismo. El pintor distorsiona, deforma, superpone y combina los personajes de la ópera china en una geometría concisa. Estos bloques geométricos crean una belleza compleja y rítmica a través de una combinación de formas que recuerdan a diferentes pintores. Hace un contraste de imágenes claras de personajes y fondo borroso. Además del fondo que es oscuro junto a los contornos del cuadro y brillante en el centro, haciendo que el personaje en el centro de imagen sea el protagonista y el centro de atención de la escena. Comparado con la obra modernista de Picasso *Mujer ante el espejo* (Imagen III-103), ya sea la cara dividida en dos partes, el cuello resuelto de una forma geométrica, o el color intenso, el contrastante de blanco y negro, y la pincelada decisiva, podemos sentir claramente la influencia del cubismo representado por Picasso sobre él (Imagen III-104) (Imagen III-105). La cultura antigua proveniente de Oriente y el estilo de pintura moderna de Occidente chocan y se fusiona en su imagen creado un efecto muy alegre y contagioso.



Imagen III-102. *Espada de justicia* (detalle). Final de década 50 del siglo XX Lin Fengmian
Pintado en papel coloreado



Imagen III-103. *Mujer ante el espejo* 1932. Pablo Picasso. Óleo sobre tela.
162.3x 130.2cm.

Lin Fengmian luchó toda su vida para materializar su opinión de “reconciliación del arte oriental y occidental” propuesto en su artículo *Sobre el futuro de arte oriental y*

occidental publicado en año 1926. Intentó buscar un camino nuevo entre los dos ⁷¹. Aunque las formas que adoptó en sus obras son “occidentalizadas” en gran parte, los efectos y las concepciones artísticas plasmadas encarnan los gustos poéticos orientales, tienen un toque estético fuerte y tradicional chino y crean un estilo.



Imagen III-104. *Mujer ante el espejo*.
detalle de cara .



Imagen III-105. *Espada de justicia*.
detalle de cara.

Lin Fengmian luchó toda su vida para materializar su opinión de “reconciliación del arte oriental y occidental” propuesto en su artículo *Sobre el futuro de arte oriental y occidental* publicado en año 1926. Intentó buscar un camino nuevo entre los dos ⁷². Aunque las formas que adoptó en sus obras son “occidentalizadas” en gran parte, los efectos y las concepciones artísticas plasmadas encarnan los gustos poéticos orientales, tienen un toque estético fuerte y tradicional chino y crean un estilo.

III. 3. 2. 2 Xu Beihong y su obra

Xu Beihong (1895-1953) es un famoso pintor moderno y educador artístico chino. Estudió pintura occidental en la Academia Superior Nacional de Bellas Artes de Francia. Sus profesores fueron el rector Fernand Anne Piestre Cormon y el pintor realista franceses Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret⁷³. Después de regresar a china

⁷¹ Transferido de Zhao Weidong, Li Huajun, Siran Changchang, Zhang Xia: *Rememoración de arte no parar*, *Guangming Daily*, 08 de mayo de 2016, edición 11.

⁷² Transferido de Zhao Weidong, Li Huajun, Siran Changchang, Zhang Xia: *Rememoración de arte no parar*, *Guangming Daily*, 08 de mayo de 2016, edición 11.

⁷³ Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret (1852—1929), pintor realista del academicismo francés a finales del siglo XIX.

se dedicó a la educación artística durante largo tiempo. Enseñó sucesivamente en la facultad de Arte de la Universidad Nacional Central, el Instituto de Arte de la Universidad de Pekín y en el Colegio de Arte de Pekín. Como él en Francia había estudiado realismo y el estilo imperante entonces en China era el realismo soviético, Xu Beihong se convirtió en el pintor más influyente.

Como antes se ha mencionado, como maestro, Xu Beihong introdujo el sistema de enseñanza del bosquejo occidental y es conocido como el fundador de la educación del arte moderno chino. Como artista, abogó por la mejora de la “pintura tradicional china, a la que complementó y diversificó con el rigor del estilo europeo.

Por ejemplo, en su obra *el Viejo Tonto removi6 las monta6as*⁷⁴ (Imagen III-106), inspirada en la mitologí a antigua china, representa la historia de Yugong dirigiendo a su familia y excavando monta6as persistentemente. Algunos hombres robustos en el centro de la imagen est6n luchando para levantar el rastrillo excavando monta6a. Las mujeres y los ni6os, a lo lejos, transportan las piedras.

Xu Beihong cre6 esta pintura⁷⁵ durante la Guerra de Resistencia contra Jap6n (1937-1945). Esperaba alentar al mundo con el espíritu persistente de Yugong y alentar al pueblo chino para que no temieran a las dificultades y persistieran en resistir. En esta pintura, Xu Beihong aplica el boceto de luz y sombra a la pintura a tinta china, representa áreas oscuras con los colores de tinta. Y crea una sensaci6n de volumen a trav6s de las tonalidades de colores. Y combina con el trazo, los grosores, la superposici6n, lo virtual y la realidad de la línea par mostrar el poder del cuerpo humano. El artista, por medios realistas retrata vívidamente los rostros tensos, los m6sculos prominentes y los gestos de los hombres para excavar.

Para ver la t6cnica del trabajo de Xu Beihong hemos seleccionado tres obras: la tradicional china *Cuatro eventos del banquete* (Dinastía Qing) (Imagen III-107), *La creaci6n de Ad6n* (Imagen III-108) del pintor italiano Miguel Angel del siglo XVI *El Viejo Tonto removi6 las monta6as*, comparando las característic as de las piernas del

⁷⁴ *Viejo tonto removi6 las monta6as* es mitologí a china antigua. En la antigüedad, habí a un hombre llamado Tonto. Hay dos monta6as frente a su casa, es muy inconveniente de salir. Así que decidi6 excavar las monta6as. Su vecino, Sabio, se ri6 de su falta de poder y le persuadi6 a no luchar contra la naturaleza con el poder humano. Pero Tonto cree que despu6s de su muerte, su hijo puede heredar su propia voluntad y continuar excavando. Despu6s de que muere su hijo, su nieto puede heredar el pedido del hijo y continuar excavando monta6as. Hijos y nietos sin fin, sin duda cavar6n las monta6as niveladas. Por fin, este comportamiento toc6 a los dioses, entonces Dios orden6 que los dos hijos de Kua E Shi ayudaran a alejarse de dos monta6as.

⁷⁵ Esta pintura est6 pintada en la Universidad Internacional de la India, sujeto a condiciones, el personaje solo puede encontrar el indio.

personaje de las tres. Desde la luz y la sombra, la línea y el músculo se analizan comparativamente las técnicas de estos tres trabajos. Como se puede ver en la foto (Imagen III-109), en la pintura tradicional china las piernas están teñidas con pigmentos, sin líneas claras, sin contraste entre la luz y la oscuridad, y sin músculos obvios. Mientras, en el cuadro de Miguel Angel (Imagen III-110), sin líneas de contorno, el efecto de luz y sombra da al músculo una gran sensación de volumen, muy realista. En la pintura de Xu Beihong (Imagen III-111), las líneas que forman el cuerpo y el fuerte efecto de luz y sombra acentúan de manera efectiva la musculatura. Habilmente, utilizó las dos técnicas.

Análisis comparativo de técnicas en las piernas de los tres cuadros :

	<i>Cuatro eventos del banquete</i>	<i>El Viejo Tonto removi6 las montañas</i>	<i>La creaci6n de Adán</i>
Línea	No	Sí	No
Luz y sombra	Poco	Fuerte	Fuerte
Músculo	No obvio	Obvio	Obvio

Tanto Lin Fengmian como Xu Beihong se han formado en el estudio de Cormon, el presidente de la Academia de Bellas Artes de París, y se han convertido en los pintores más famosos de China. Los dos fueron afectados por diferentes escuelas europeas. El primero eligió la pintura modernista y el segundo optó por aprender las técnicas realistas de pintura clasicista. Sin embargo, ambos combinaron el estilo de pintura europeo con la esencia de la pintura china y crearon obras artísticas de pintura conocidas en ámbitos nacionales y extranjeros. Abrieron un estilo de pintura diferente en China. Aunque los dos eligieron caminos diferentes del arte, ambos tuvieron una gran influencia en el desarrollo artístico de la patria e hicieron contribuciones grandes a la formación de gente de talentos de la pintura china. Los dos se convirtieron en los maestros de pintura más representativos de la China contemporánea.



Imagen III-106. *El Viejo Tonto removió las montañas*.1940.



Imagen III-107. Cuatro eventos del banquete. (detalle) (1644-1912) .
Pintado en seda coloreado
316×551cm.



Imagen III-108. *La creación de Adán*. Pintura mural. 1511-1512. Miguel Angel..

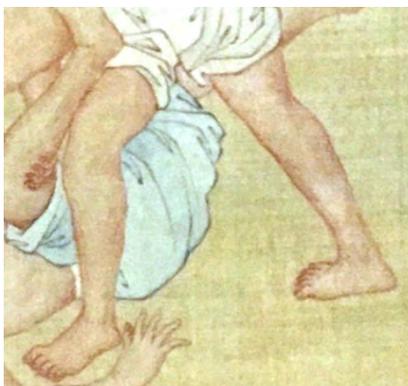


Imagen III-109. *Cuatro eventos del banquete*. detalle de la pierna



Imagen III-110. *La creación de Adán*. detalle de la pierna



Imagen III-111. *el Viejo Tonto removió las montañas*. detalle de la pierna

III. 3. 1 Imágenes modernas (occidentalizadas) vs. imágenes tradicionales

Debido a la expansión de la cultura y la pintura occidentales, la pintura tradicional

se ha visto sacudida del lugar dominante del círculo principal de pintores chinos.⁷⁶

Esta sección trata principalmente sobre la diferencia entre ambos tipos de pintura y como los artistas chinos supieron fusionar ambos. Desde el ángulo de contraste entre tradición y modernidad, se analiza el cambio de la imagen en la pintura china

III. 3. 3. 1 Diferencias entre la pintura occidental y la pintura tradicional china

La pintura occidental y la pintura china tradicional son obviamente diferentes en los aspectos relativos al tema, técnica, punto focal y actitudes frente a los conceptos de tradición o herencia y la innovación.

Primero, la temática es diferente. Paisaje, flores y pájaros, bestias, bambú y piedra y damas son las imágenes que aparecen más a menudo en la pintura tradicional. El repertorio occidental es más extenso y variado: paisajes, gente, historia, religión, la vida cotidiana, prácticamente todo constituye un posible tema.

Segundo, diferentes técnicas. Los pintores chinos suelen usar papel Xuan fino o seda para crear un efecto de imagen rica mediante el cambio de color de tinta a través de trazos secos, húmedos, gruesos y ligeros se forma la imagen de una vez y es difícil cambiarla. Los occidentales mediante la superposición repetida de capas de óleo, temple o acrílico sobre lienzo o madera, crean efectos más ricos y la imagen puede modificarse repetidamente hasta obtener los resultados deseados.

Tercero, diferentes perspectivas. Para la determinación del espacio, la pintura tradicional utiliza la perspectiva multipunto, es decir, observa las cosas desde diferentes puntos de vista y el efecto de la imagen es plano. La pintura realista occidental presta más atención a la perspectiva de enfoque, es decir, observan las cosas desde un punto fijo. La sensación de espacio es más intensa, más tridimensional.

Cuarto, diferentes niveles de atención a la vida real. La pintura china no presta mucha atención a lo que sucede en la realidad. Aunque las flores y pájaros, paisajes y damas asuntos pintados sean muy hermosos, están fuera de la vida real. Los artistas

⁷⁶ Cabe señalar especialmente que en la primera mitad del siglo XX, la pintura china estuvo muy influenciada por el estilo de pintura europeo. En la segunda mitad del siglo XX, además de influenciada por las pinturas europeas, la pintura también fue influenciada por la Unión Soviética. Si en los países europeos o la Unión Soviética, el estilo de pintura es más o menos diferente, en muchos sentidos tienen elementos en común, pertenecen a la categoría de la pintura occidental. En los ejemplos de esta sección, se tendrán en cuenta las pinturas de estos dos períodos diferentes.

sólo encarnan sus emociones y su personalidad. Como Wen Yuanning⁷⁷, crítico literario y escritor contemporáneo, piensa: “La pintura tradicional china parece estar fuera de la vida moderna en un grado considerable”⁷⁸. La pintura occidental se ocupa más de la vida real y muestra no solo la alegría de la vida real sino también el sufrimiento inherente el hecho de vivir, que se reproduce en el modo más real que el artista percibe o expresa.

Quinto, diferentes actitudes ante la tradición (sucesión) y la innovación. La china enfatiza la sucesión, mientras que la occidental apuesta por la innovación. Hasta el siglo XX la pintura china tiene una historia de miles de años. Durante esos milenios, los cambios que se han llevado a cabo han sido de pequeña escala. Según su concepto, es más importante heredar el estilo artístico antiguo que la innovación propiamente dicha. En general sólo cambian algunas técnicas, como la pincelada y el uso de la tinta. Con respecto a la imagen realista, están más dispuestos a estudiar los cambios de líneas y color de tinta que los estilísticos o conceptuales. Por esto, el erudito británico Michael Sullivan comentó: “Los artistas chinos cuando hacen sus propias creaciones, tienden a absorber sus propias experiencias o vuelven a crear utilizando las técnicas tradicionales de pintura extraídas de la experiencia de los antiguos y los predecesores”⁷⁹. Wen Yuanning, crítico y escritor chino, también cree que los pintores tradicionales “Manejan unos temas muy obsoletos ... siguen invariablemente a los pájaros en rama, las bestias, las águilas encima de la roca, los lotos, los pinos, etc.” El estilo pintura occidental enfatiza la innovación, desde el clasicismo, el impresionismo hasta el modernismo, y el estilo de la pintura en cada período ha cambiado mucho en muchas ocasiones como oposición al estilo anterior.

III . 3. 3. 2 Imagen moderna y tradicional en la pintura china

Desde el siglo XX, las imágenes tradicionales en las pinturas chinas se han transformado. Manteniendo el estilo básico, se han occidentalizado y se han

⁷⁷ Wen Yuanning(1899—1984) , Diplomático chino, graduado de la Universidad de Cambridge. 1925-1927 enseñó sucesivamente en la Universidad de Pekín, la Universidad de Tsinghua y el Instituto para Mujer de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Pekín. Después del comienzo de la Guerra de resistencia contra Japón en 1937, se desempeñó como director de la Oficina Internacional del Departamento Central de Propaganda del Partido Nacionalista Chino en Hong Kong. En 1947 trabajó como Embajador en Grecia, se estableció en Taiwán después de su retiro en 1968.

⁷⁸ Micheal Sullivan. *Arte y artista chino del siglo XX*. Shanghai People's Publishing House, 1ª edición mayo de 2013, página n.º62.

⁷⁹ Micheal Sullivan. *Encuentro artístico oriental y occidental*. Shanghai People's Publishing House, 1ª edición noviembre de 2014, página n.º210.

producido muchos cambios en el tema, el punto focal y la técnica de las imágenes; un grado de innovación suficiente para se crear el estilo de la pintura china moderna.

Primero, Cambios en el tema. Desde el siglo XX, a los motivos habituales paisajes, flores y pájaros, bestias, bambú y piedra y demás, se suman grandes cantidades de pinturas que representan la vida cotidiana popular, los principales acontecimientos históricos y las guerras. Por ejemplo, el cuadro titulado *Refugiados* (Imagen III-112), elaborado por Jiang Zhaohe⁸⁰ en 1943, muestra a los refugiados desamparados por la guerra y la vida trágica de los pueblos en China. La *Ceremonia de fundación del país* (Imagen III-113), de Dong Xiwen⁸¹, pintado en 1953, representa la escena histórica de 1949 en la que presidente Mao Zedong, en el torreón de la Plaza Tiananmen, anunció el establecimiento de la República Popular de China, liderada por el Partido Comunista, que puso fin a la gobernación autocrática feudal que había durado 2,000 años. La Pintura *Conquista a la residencia presidencial* (Imagen III-114), de los famosos Chen Yifei y Wei Jingshan⁸², realizada en 1977, muestra la conquista de la residencia presidencial del Partido Nacionalista Chino por parte del Ejército Popular de Liberación en abril de 1949, durante la guerra civil. Los luchadores, en el centro de la imagen, están emocionados y levantan sus manos agitando una bandera roja que simbolizaba la victoria en la plataforma de la residencia Presidencial, demostrando la alegría de la victoria después del combate.

⁸⁰ Jiang Zhaohe(1904 -1986), pintor chino de la figuración moderna, educador de Bellas Artes. Basado en la pintura china tradicional, fusionó los métodos de la pintura occidental y amplió las técnicas de la pintura con tinta china.

⁸¹ Dong Xiwen (1914—1973), pintor de óleo famoso chino, educador de Bellas Artes, obra representando la *Ceremonia de fundación del país* .

⁸² Chen Yifei (1946-2005) y Wei Jingshan(1943).



Imagen III-112. *Refugiados*. Jiang Zhaohe. 200cm×1200cm. 1942-1943. Pintura china. Coleccionado en el Museo de Arte China.



Imagen III-113. *Ceremonia de fundación del país*. Dong Xiwen. 1953. Pintura al óleo de lona. 230cm×405cm. Coleccionado en el Museo Nacional China



Imagen III-114. *Conquista a la residencia presidencial*. Chen Yifei, Wei Jingshan. 1977. 460cm×335cm. Pintura al óleo sobre lona .

Segundo, cambio en la técnica y en el método de perspectiva. Después del siglo XX, los pintores chinos integraron la pintura a tinta con la aplicación de la perspectiva focal y el contraste comparativo entre luz y sombra de la pintura realista occidental. Comparando *Caballo*⁸³ (Imagen III-115), de Zhao Mengfu en la Dinastía Yuan China (1271-1368), con la pintura moderna de Xu Beihong *Caballo galopante* (Imagen III-116), se observan esos cambios en las técnicas y perspectivas. Para obtener una comparación más intuitiva, se incluyen detalles de las dos partes de las patas del caballo. En la primera (Imagen III-117), no hay luces y sombras. Zhao Mengfu, un pintor antiguo chino, usa diferentes tonos de tinta para representar diferentes colores del pelo. El tamaño y el color de las patas delanteras y las traseras es casi el mismo, no se ajusta con la teoría de la perspectiva focal o lineal de la pintura realista occidental. En *Caballo galopante* (Imagen III-118), el pintor moderno Xu Beihong utiliza un estilo de técnica de caligrafía tradicional para llevar a cabo escritura realista. Podemos especular que la luz proviene de la dirección de la flecha roja. No solo el color de la pata trasera del caballo es obviamente menos

⁸³ Zhao Mengfu, famoso calígrafo, pintor y poeta de dinastía Nansong y yuan. Su pintura *Caballo* se coleccionó en el Museo del Palacio Imperial de Taipei.

profundo que el de la pierna delantera del caballo, sino también que el tamaño de la pierna trasera del caballo es más pequeño que el de la pierna delantera del caballo. La imagen básicamente se ajusta al principio de la perspectiva de la pintura realista occidental, y el efecto de la imagen es más tridimensional.

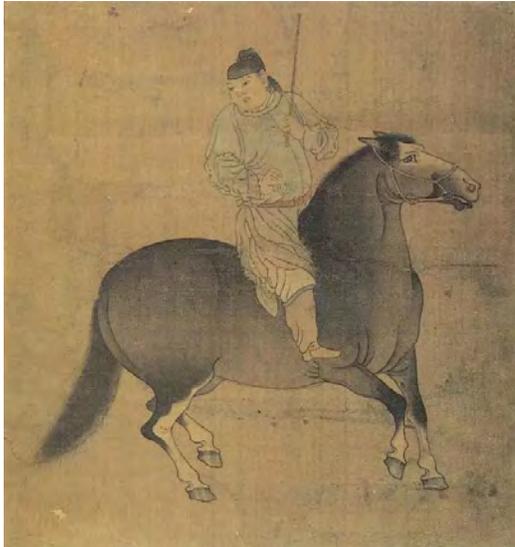


Imagen III-115. *Caballo*. Zhao Mengfu

Dinastía Yuan . Coleccionado en el Museo de Palacio Imperial de Taipei

Imagen III-116. *Caballo galopante*.





Imagen III-118. *Caballo galopante.*

Detalle. Xu Beihong.



Imagen III-117. *Caballo.* detalle, Zhao Mengfu. Dinastía Yuan. Coleccionado en el Museo de Palacio Imperial de Taipei

Tercero, el nivel de atención en la vida real. Los pintores chinos comenzaron a prestar atención a la expresión de la vida real y las emociones de la gente común debido a la influencia occidental. Las imágenes que retratan ya no son meros de temas deliciosos, sino del sufrimiento. Por ejemplo, el rollo del sufrimiento de *Refugiados* (Imagen III-119) del contemporáneo Jiang Zhaohe⁸⁴, es conocido como el *Guernica*⁸⁵ (Imagen III-120) de China. La obra muestra a las personas desplazadas y la situación de hambre y frío por la guerra, este tema es extremadamente raro en la pintura tradicional china. Sin embargo, tema tan

⁸⁴ Jiang Zhaohe (1904—1986), pintor y pedagogo de china contemporánea, en base de la pintura china tradicional combinando el estilo de pintura china occidental y occidental, había creado la técnica de la pintura china de personaje.

⁸⁵ *Guernica*, trata del panorama triste de la ciudad Guernica, después del bombardeo por la fuerza aérea de Nazi en 1937.

dramático se manifiesta en un estilo muy chino. Los personajes son más moderados y silenciosos. A diferencia de la madre llorosa del *Guernica* (Imagen III-121) de Picasso⁸⁶, la madre china está entumecida y afligida por la tristeza debido a que sus hijos murieron por la guerra y el hambre, su amargura es silenciosa; El tamaño de los retratos, cercano a natural, hace que el espectador se sumerja en la escena y se sienta afectado por el dolor.

En resumen, después del siglo XX, mientras heredaban el estilo básico de la pintura tradicional, los pintores chinos absorbieron gradualmente los temas, las técnicas, las perspectivas y los puntos focales de la pintura occidental. Combinando sabiamente lo mejor de ambas escuelas pictóricas crearon un estilo completamente nuevo y desencadenaron un cambio de imagen sin precedentes en la historia del arte chino. Esta revolución abrió una nueva etapa y abrió el camino de su período más creativo.



Imagen III-119. *Refugiados* (detalle).
1943. Jiang Zhaohe . Pintado con tintas de colores sobre papel . 200×2700 cm.



Imagen III-120. *Guernica* Detalle, madre llorosa con niño muerto. Picasso museo Reina Sofía de Madrid. 349 cm×776 cm. 1937

⁸⁶ Pablo Ruiz Picasso (1881 – 1973), artista famosa de España, uno de los representantes principales del cubismo de siglo XX.

IV. La felicidad en la imagen china

IV. Concepto de felicidad en la imagen china

Las imágenes sangrientas, desgracias, guerras, el sufrimiento forman parte sustancial de la temática que presentan con frecuencia los artistas occidentales, en cambio para el pensamiento tradicional chino estas temáticas son consideradas aciagas, por lo tanto no son temáticas que se representen frecuentemente, a lo largo de la historia las imágenes de felicidad, optimismo, positivismo y pasividad han sido más frecuentemente presentadas. En el capítulo III, se argumentó sobre las imágenes pintadas en los pósteres de Shanghai viejo, cine, grabaciones y pinturas, donde mayormente son imágenes de felicidad las que aparecen, aunque abarca se incluyen en pequeñas cantidades otras clases de imágenes. En el presente capítulo profundizaremos sobre muestras concretas de imágenes de felicidad de china, haciéndolo principalmente desde un punto de vista comparativo.

IV. 1 Concepto de felicidad en la tradición de occidente

La felicidad es la idea y meta que el ser humano busca alcanzar sin cesar. Existe una íntima relación entre la felicidad, la vida y la sociedad. Debido las diferencias de historia y la cultura entre Oriente y Occidente existen diferentes visiones sobre el concepto de felicidad, aunque hay también similitudes, como hay también diferencias dentro de cada uno de los dos grupos de culturas. En los países occidentales también existen diferentes conceptos de felicidad según las diferentes personas y culturas. Estos conceptos y las definiciones de sensualidad, religiosidad, utilitarismo o hedonismo que tanto han influido y han sido aceptados mayoritariamente.

El concepto de sensualidad se sostiene en el disfrute y la felicidad corporal, la satisfacción de estas necesidades ocupa el primer lugar. Helvétius y Feuerbach⁸⁷ son los representantes principales de esta rama. Propone Helvétius que divertirse y alejarse del dolor es la naturaleza del hombre, la sensación corporal es la fuerza motriz de la persona, enfatizando su máximo provecho. Feuerbach plantea "Deseo, por eso existo", haciendo hincapié que la satisfacción de la necesidad de lo material en el ser humano es la naturaleza de la felicidad.

Imágenes de la tradición violenta occidental
Antiguo testamento (biblia)

⁸⁷ Claude Adrien Helvétius, (1715—1771), Prestigioso Filósofo europeo del Siglo XVIII, Autor de la Obra (Del Espíritu) 1758. Ludwig Andreas Feuerbach, (1804—1872), Filósofo Alemán, teoría materialismo.



David y Goliath. Rubens



caín y abel. escuela italiana

Nuevo testamento



Crucifixión. Matthias Grünewald



Salomé y San Juan Evangelista. Caravaggio

Mitología clásica



Laoconte y sus hijos



El rapto de la Sabinas. Jean Luis David

Hechos históricos



Fusilamientos del dos de mayo. Goya



Guernica. Picasso

En cuanto a la religiosidad, para los cristiano y demás religiones monoteístas la fuente de la felicidad es Dios, el ser humano obtiene la felicidad amando y creyendo en Dios⁸⁸. Expresa Aquino⁸⁹ de la existencia de Dios, y solo Dios puede proporcionarle la felicidad al ser humano, de lo contrario nada satisface las necesidades de las personas. Destaca en el Cristianismo que Dios tiene un papel clave para la obtención de la felicidad humana. La existencia del pecado original es considerada intrínseca por los cristianos para todo humano y solo a través del amor a Dios, creer y servirle a Él, puede entrar en su Gloria, es que lograr ser feliz.

El utilitarismo plantea que el beneficio de la sociedad es basado en la ganancia propia y por ende, alcanzar la felicidad es el único valor de la vida. Mill y Bentham⁹⁰ son los principales representantes del utilitarismo, ellos enfatizan que el humano debe de disfrutar más la vida y la felicidad personal como su último objetivo.

El hedonismo también es denominado Teoría Feliz, es una escuela de la filosofía moral o ética; considera que el principio de la acción es de alcanzar el placer de ser feliz, este es la más importante adquisición y la felicidad más grande del ser humano. Esta doctrina ha sido difundida ampliamente en la antigua filosofía griega, da un paso más de desarrollo en la época de Renacimiento en Europa. El divertirse y alejarse del dolor, beneficiarse y evitar la desventaja respecto a los demás son parte de la naturaleza humana, el objetivo y el significado de la vida es el perseguir el disfrute personal, satisfacer las necesidades biológicas para alcanzar la felicidad corporal. La felicidad y el sufrimiento se han convertido en el perímetro del valor humano.

Para muchos occidentales, una vida intachable sin tormentos es sinónimo de la felicidad. Tanto el jardín de Adán, el Paraíso Terrenal, o la eternidad saludable en un paraíso celestial son los reflejos de una vida de felicidad ideal para los occidentales y esta vida paisajística ideal es anhelada por muchos. El jardín de Adán es tierra de alegría en el mundo mortal, dentro del jardín posee unas vistas atractiva, suelo de oro, perlas, ágata roja entre otras piedras preciosas, arboles fructíferos, de variedades florares y corrientes de agua abundantes dentro del jardín. Si el paraíso terrenal donde habitaban Adán y Eva felices y sin preocupación alguna es una vida irreprochable, de

⁸⁸ Comparación sobre el concepto de la felicidad entre oriente y occidente, autora Zhang Jing; Ciencia Sociales Univ. Dongshan; Pag. 64, Tercera Edición, año 2008

⁸⁹ Tomás de Aquino (1225—1274) . Teólogo y Filósofo italiano. Es fundador de la enseñanza tomista, autor de la obra [Suma Teología], uno de los que proveedor de la Teoría Racional, quien introdujo lo racional a la Teología, utilizo el principio Racional para argumentos sobre Derecho divino de los reyes.

⁹⁰ John Stuart Mill. (1806—1873) , Filósofo, psicólogo y economista inglés del Siglo XIX, autor de Concepto de Libertad(1859). Jeremy Bentham. (1748—1832) , Pensador y escritor, filósofo, economista inglés y padre de la filosofía utilitarismo.

esta manera el paraíso celestial será perfecto, el mundo donde todo lo que se desea se puede alcanzar, en comparación con la vida real que se ve a diario, la pobreza, las calamidades, sufrimientos es totalmente diferente de esa vida sin preocupaciones sobre el bienestar que hay en el Paraíso Celestial. En el Paraíso Terrenal las personas conviven armoniosamente tanto con miembros de su misma grupo o familia, como con el resto de la naturaleza, animales, las personas de diferentes tribus, culturas dejando de lado las desigualdades para convivir fraternalmente.



Ilustración característica de la ideología *American Way of Life* .



Imagen alusiva a la felicidad en el Paraíso terrenal en la religión adventista.

IV. 2 Coincidencias y divergencias entre religiones occidentales y chinas

La interpretación de la felicidad en los occidentales y orientales se asemeja un poco debido a que es un ideal del ser humano y la meta es alcanzarla. Primero, la felicidad y una vida placentera son llamadas por ambas culturas. Como ejemplo: el Paraíso Celestial, el jardín de Adán para las culturas occidentales y la tierra de Suprema Felicidad para los budistas de China resultan muy similares. Según la doctrina budista, la tierra suprema de felicidad tiene un paisaje agradable, está expuesto de joyas por doquier, budas y los santos predicán sus doctrinas en aquel lugar y para que el alma de las personas pueda ascender a tal tierra y obtener la eternidad es necesario acumular sus virtudes realizando el bien y que cada uno esté satisfecho con sus méritos y virtudes. No hay sufrimiento en aquella tierra, es armonía total y las personas se regocijan sin cesar. El paisaje perfecto de la tierra suprema de felicidad no es real, solo es una idea bella y el reflejo del ser humano proyectado hacia la idea de felicidad y de una mejor vida, con el deseo de liberarse del sufrimiento que la realidad produce. Segundo, tanto los orientales como occidentales tienen como un componente importante de la felicidad el enriquecer la vida material y el disfrutar de un buen estado de salud. Ejemplo: el confucianismo en China tiene como ámbito de importancia de la felicidad, el tener buena salud, alcanzar la longevidad y proporcionar muchas riquezas materiales tales como el sensualismo enfatiza en el disfrute de los bienes materiales y placer corporal. Sin embargo, debido a las diferencias de historia y cultura, cuando profundizamos, vemos que existe gran diferencia en el entendimiento de cada cultura aporta sobre la felicidad. Así como los occidentales tienen su entendimiento y concepto de la felicidad a partir de la tradición de las religiones monoteístas, los chinos, que en cierto modo por su número pueden ser una representación de los orientales tienen una diferente concepción, recibiendo la mayor influencia y generalizada aceptación a partir de la explicación y determinación de la felicidad expresada por la doctrina budista y el confucianismo en China.

A diferencia de los occidentales que enfatizan el sensualismo en la satisfacción de las necesidades materiales y el disfrute corporal, el confucianismo en China tiene el enfoque de la felicidad en satisfacer el espíritu de vida y las virtudes. La felicidad suprema que profetiza la doctrina confucionista considera que la verdadera felicidad esta en unificar la benevolencia entre las personas, en un disfrute espiritual como el

gozo de los padres y hermanos en vida o encontrarse con amistades con las mismas perspectivas o disfrutar el hecho de ser honesto, todo esto conforma la idea de felicidad. Por ende la satisfacción de ese espíritu de vida en lo moral es la base principal de la felicidad para los chinos que siguen la doctrina confucionista, esto sobrepasa del punto de vista sencillo de la teoría de la utilidad.

La doctrina confuciana enfatiza en especial la felicidad en conjunto con todos los miembros de la sociedad, considera que es mejor la felicidad grupal que felicidad individual, que en el utilitarismo se enfoca simple y especialmente en el beneficio propio. El autocultivo moral, difundido a la familia completa, al gobierno del estado y la igualdad en el mundo entero son los criterios principales del confucianismo y la finalidad suprema de esta teoría es alcanzar una felicidad en conjunto, donde la felicidad individual forma parte de la felicidad de todos los miembros que componen la sociedad.

IV.3 Ámbitos característicos de la felicidad

La felicidad es la meta e ideal en común tanto para los orientales como los occidentales, el ámbito al que incumbe es muy amplio y puede expandirse en todos los terrenos del pensamiento o y la actividad humanas, pero a los campos de la familia, la religión, la sociedad y la historia en especial. En ambas culturas existen numerosos imágenes con temas de esta índole en los ámbitos mencionados más arriba.

Ámbito familiar

Cada familia infeliz tiene sus propias y múltiples causas, sin embargo las familias felices presentan algunas similitudes. Es propio en general de las familias felices adecuarse las siguientes condiciones y normas: primero, que sus miembros presenten un estado saludable. La base de la felicidad familiar está puede estar en poseer una buena salud, esto incluye tanto la salud corporal como la salud mental. Segundo, aunque no podemos colocar el signo de igualdad entre el alto ingreso y la felicidad, es claro que cuando el frío y el hambre hostigan, la inseguridad de la vida en la familia proporcionará infelicidad, por tanto es necesario para una familia feliz el satisfacer las necesidades básicas. La convivencia armoniosa y el amor mutuo entre los miembros de la familia forma el tercero. A lo largo de la historia la familia es de suma importancia para los chinos, por ende el valor tradicional que tienen es el convivir armoniosamente con los miembros de la familia, respetar a los progenitores, el amor conyugal, alimentar y educar a los hijos todo esto forma parte sustancial de la felicidad.

Ámbito religioso

La felicidad está vinculada de mil maneras con la religión. Primero, como dice León Tolstói⁹¹: “Pocos necesitan de Dios, porque lo poseen todo; muchos necesitan de Él, porque todo les falta”. Los que tienen creencias religiosas usualmente se sienten menos perplejos, y más saludables y felices por tal razón la razón puede ser que la religión hace descansar mentalmente a las personas y aumenta la felicidad a través del alivio. En segundo lugar, la religión proporciona apaciguamiento psicológico a las personas, disminuye su angustia y aumenta su complacencia. También amortigua y disminuye los nervios y ansiedad ante las adversidades ya que le proporciona una metodología y estructura para atenuar el dolor y la infelicidad ante la vida. Tercero, la religión ofrece a los creyentes sentirse pertenecido y reconocido. Los creyentes de una misma religión frecuentemente tienen las mismas perspectivas vitales y escalas de valores, de esta manera es más fácil entenderse y confiar mutuamente. Cuarto, como se ha mencionado antes, esta situación de felicidad saludable a través de la religión fortalece el autocontrol humano, eleva nuestras virtudes y aumenta ejercicio de la amabilidad en la sociedad. Al menos en teoría.

Ámbito social

Existe una estrecha relación entre la felicidad y la situación social en cualquier país. El ambiente social es la condición externa más importante que pueda determinar la felicidad de una persona o familia. Lo primero es la estabilidad de la sociedad y la seguridad del país, esto aumenta y garantiza la felicidad de cada individuo. Segundo, la felicidad también abarca la coexistencia entre la persona y la sociedad. A pesar de tener elevados niveles de vida o rápido crecimiento en lo material, si las personas no pueden coexistir en sociedad armoniosamente esta felicidad puede disminuirse en gran proporción. Tercero, bajo una sociedad feliz los ciudadanos no son discriminados, poseen sus derechos y dignidades personales, pueden confiar mutuamente, convivir armoniosamente en igualdad en diferentes clases de personas, por tanto una sociedad feliz implica igualdad social.

Ámbito épico

La felicidad como consecuencia de una actitud o una actividad de índole épico. Así se origina un conjunto de relatos épicos chinos del siglo XX que pueden dividirse de siguiente manera: el primer etapa comprende los relatos sobre sacrificios de los

⁹¹ Lev Nikoláievich Tolstói o León Tolstói (1828—1910) , Escritor, pensador, filósofo del Realismo crítico ruso del Siglo XIX, Obras representativo están: Guerra y Paz, Anna Karénina, Resurrección entre otros.

combates por una nueva sociedad, por el establecimiento de la libertad, la igualdad y la imparcialidad a cargo de numerosos héroes, también protegiendo la soberanía del estado y la integridad del territorio y previniendo las invasiones extranjeras. Ejemplo del “Héroe de la guerra”. El Capitán Lian en (1946—1949) época de la guerra de los ejércitos de la liberación China. En la segunda etapa por los años (1949-) periodo de paz en el levantamiento del socialismo, historias de los héroes entre los trabajadores que lucharon por el desarrollo económico del país y por proporcionar una vida opulenta. Ejemplo de heroína que repara el circuito eléctrico bajo la lluvia. Tercera etapa después los años 80 del siglo XX, durante la Reforma económica de China, surgen historias de personajes contemporáneos de toda índole dentro de la sociedad, ejemplo como Zhang Haidi, voluntaria con discapacidad.

IV. 4 Componentes simbólicos genéricos de la felicidad

IV. 4.1 La belleza corporal

La belleza corporal es de suma importancia para las personas tanto los orientales como los occidentales. El cuerpo humano es la obra de extrema sutileza hecha por la naturaleza, está llena de espíritu y vitalidad, refleja el principio de simetría equilibrada. Dentro en las obras artísticas orientales y occidentales grandes cantidades de imágenes corporales tratan de expresar el conocimiento y la satisfacción propia a través de la belleza corporal; revela el regocijo y la esperanza de la vida feliz a través de imágenes de humanos en salud y perfección. Estos se presentan en gran cantidad de imágenes corporales masculinas que muestra la belleza y robustez, y femeninas que expresan ternura y apacibilidad.

Sin embargo, el concepto de belleza corporal en ambas culturas es diferente. Muchas artistas occidentales consideran que la belleza corporal es la máxima e incomparable expresión de belleza en el mundo, por ende existen muchas imágenes que expresan la belleza corporal como aquellas esculturas corporales refinadas presentadas por la antigua cultura griega y romana o las obras de los maestros artísticos como Da Vinci, Michelangelo, Botticelli⁹² entre otros renombrados artistas del mundo entero. Ejemplo, *Img.IV-1 El Nacimiento de Venus de Botticelli*. Alude y revela la belleza corporal de la mujer a través de la imagen de la diosa Venus. Dentro de la pintura, la

⁹² Leonardo di ser Piero da Vinci. (1452—1519) , Célebre Pintor del Renacimiento de Italia. Miguel Ángel (1475—1564) , Pintor, escultor, arquitecto y poeta. El máximo representante de la escultura en la época Renacentista. Sandro Botticelli (1445—1510) , Ilustre Pintor de Florencia del Siglo XV.

majestuosa Venus desnuda posada de pie sobre la concha descubierta, con su piel angelical, silueta esbelta y grácil, musculo ondulante, lozanía corporal, hermosura sin libido, rodeada de pétalos de rosa revoloteando en su sutil cuerpo, sumamente atractiva.



IV IV-1. *El Nacimiento de Venus*. Botticelli. 1487. Témpera .175 x 287.5 cm

A diferencia de la exhibición audaz y el explícito elogio de la belleza corporal de los occidentales, los chinos tradicionalmente casi no exponen las imágenes corporales, a menudo cohibe a las personas contemplar y mostrar la belleza corporal por una cierta ética moral. La causa principal se debe a la influencia de las normas morales a lo largo del tiempo feudal en China y en especial el pensamiento tradicionales confucionista. Primeramente, la doctrina confucionista enmarca a la cualidad humana dentro de lo moral, por tanto consideran que una imagen desnuda no va acorde a las normas morales, no es ético ni humano, es despectivo y erosionador. En segundo lugar, la doctrina confucionista tradicionalmente considera que las virtudes y la espiritualidad son más importante que las dotes corporales, considera también que la espiritualidad posee una cualidad personal y este es el eje central de la persona, en comparación con lo corporal este eje espiritual suele ser más importante que el cuerpo. Todo estos puntos diferenciadores son reflejado en las pinturas tradicionales Chinas. La mayoría de los retratos tradicionales chinos, presentan de forma indirecta el cuerpo y la postura del personaje a través de la descripción de vestimenta, pocos revelan directamente la imagen de la forma corporal. Los pintores en cambio pretenden más la técnica lineal de los dibujos, inquirir estilo en el manejo pincel y no se apasionan en revelar las dimensiones corporales y las estructuras musculares, por ende la simetría corporal ni la tensión o la actividad de los cuerpos descritos en la imagen con concordancia ni

exactitud. Ejemplo como la pintura de los doce serafines que había mencionado en el capítulo III. La belleza corporal de la mujer en la pintura es escondida bajo aquellas largas vestimentas capas por capas, incluso ni el cuello fue expuesto a la visibilidad.

Debido a la influencia de la cultura occidental, desde el siglo XX, los chinos comenzaron a tener conceptos y puntos de vista en la belleza corporal, de esta manera el exponer la belleza corporal dejó de ser algo inaceptable o vergonzante. Ejemplo: (Imagen. IV-2) Imágenes de físico deportivo en los calendarios mensuales que muestran al público la seguridad y audacia de las chicas sonrientes en sus bikinis, que enseñan las piernas y exhiben su belleza corporal. Podemos observar en el periódico ilustrado Zeng Zhiliang cómo se publica un retrato corporal a cargo de los pintores Yang Qiuren y Yang Taiyang⁹³(Imagen. IV-3). En esta etapa, los artistas expresan con precisión su conocimiento de la forma corporal. También las artistas de cinematografía como Xu lai, Li Zhuozhuo, Hu Die, Bai Guang⁹⁴ entre otras, exhiben la belleza corporal ante las cámaras mostrando con audacia las miles de estilos de bikinis a la moda (Imagen. IV-4). E incluso la artista Xu lai rompió la barrera del feudalismo tradicional chino presentándose desnuda ante cámara en de la película "Canchun"⁹⁵ (Imagen. IV-5).



Imagen IV-2. Años 40, Siglo XX, Hang Zhiying .

93 Yang Qiuren (1907—1983) , Pintor chino en óleo ; Yang Taiyang (1909—2009) , Educador artístico y artista chino.

94 Xu Lai (1909—1973) , Artista cinematográfica china; Li Zhuozhuo (1905—1990) , Artista cinematográfica china; Bai Guang (1921—1999) , Artista cinematográfica china

95 Canchun, Estreno en China en 1933, Dirección por Zhang Shichuan



Imagen IV-3. Periódico de Ilustración Liangyou Edición 65, Obras de Zeng Zhiliang, Yang Taiyang, Yang Qiuren.



Imagen IV-4. Fotografías de Bikinis tomado a las artistas Xu Lai, Li Zhuozhuo, Hu Die, Bai Guang.



Imagen IV-5. Imagen desnuda de Xu Lai en la película "Canchun".

Luego de la constitución de la República Popular China en 1949, se desplegó una profunda revolución en lo político, económico y cultural. Las imágenes coquetas, seductoras y semi-desnudas presentadas por los artistas en la primera mitad del siglo XX se fueron considerando una corrupción de la cultura por el capitalismo y recibieron muchas críticas y muestras de oposición. Luego fueron desapareciendo por completo de la sociedad china, ya que los artistas no siguieron creando tales obras y las imágenes de cuerpos desnudos fueron considerándose cada vez más como faltas contra la moral pública. Posteriormente aquellas imágenes fueron sustituidas por imágenes de mujereas sencillas y trabajadoras resistentes, estas imágenes se convirtieron en la temática recurrente de la propaganda oficial⁹⁶, en la cinematografía o en la pintura de propaganda. En (Imagen IV-6) "Pantalla de mujeres obreras" es una pintura propagandística donde se puede ver a cuatro mujeres de la Nueva Era con imágenes de labor, según el fondo y las vestimentas que posee se puede determinar su dedicación a la fabricación de vehículos, operador del tren, marinero y piloto de avión, cuatro trabajos distintos. Los artistas a través de la pintura presentaron una impresión de mujeres de ese nuevo periodo histórico, enfocando la fuerza en el labor, en su sencilla vestimenta, el cuerpo saludable y sin maquillajes y no por su belleza corporal.

⁹⁶ Al principio de la segunda mitad del siglo XX, los imágenes de la propaganda política creó un fenómeno peculiar en el arte chino. La arte presentada tal como la pintura china, pintura de óleo, grabados, recorte de papeles entre otros, su principal función esta en realizar propaganda política. Los grupos de artista son sumamente amplio, desde artistas prestigiosos hasta los públicos del pueblo. Muchos de los pintores chinos ha realizado obras de propagandas políticas.



Imagen IV-6. Pantalla de Mujeres Obreras.. 1964. Luo Ke.

Siguiendo el avance continuado después de la revolución y liberación, en los años 80 del siglo XX, tienen nuevos cambios en el concepto de la belleza corporal, fueron siendo más aceptables cada día y dejaron de ser tomados como corrupción a la cultura por parte de los capitalistas. En esta época, los artistas chinos comenzaron a presentar la belleza corporal emocionante pero de una forma peculiar no explícita. En la pintura (Imagen IV-7) "Cardar" de Jin Sangyi refleja una chica joven de arrodillada y sentada sobre sus talones, inclinada la cabeza y con las manos levantadas peinando su cabello. La artista ha aplicado una técnica diestra, un estilo refinado y original, y una expresión artística muy similares a la belleza corporal clásica. Otra pintora, He Jiaying, en de la obra "La Joven" (Imagen IV-8) proyecta la imagen de una chica sentada en el suelo con las piernas recogidas, recostada la cabeza en la rodilla, parece dormir. La artista utilizó técnicas y materiales específicos de la pintura china, tales como trazar el contorno de la bella silueta perfecta y pura de una chica sobre el papel Xuan y Suim-e. La técnica de las artistas chinas en estas obras que tratan sobre la belleza corporal la muestran en una forma de sutil eufemismo, que es muy diferente de la manera apasionada y audaz que presentan los artistas occidentales, por eso se adapta más al público chino en el momento de transmitir el sentimiento del autor.

Cabe decir en resumen que desde el siglo XX, hubo grandes cambios entre los artistas chinos y sus públicos con respecto al entendimiento de la belleza corporal, se nota con claridad la diferencia al representar. Tanto la belleza presentada de forma

seductora y tierna al principio del siglo XX, o las figuras populares y enérgicas a mediados de ese mismo siglo, o luego en los años 80, mostrando una imagen de mujer tierna y sutil pintada con delicadeza, todas han presentado claramente las características del momento, y han podido reflejar la belleza corporal de las mujeres chinas a través de los artistas chinos, esto expresa una forma de percepción y de alabanza de la belleza y el conocimiento del propio cuerpo.

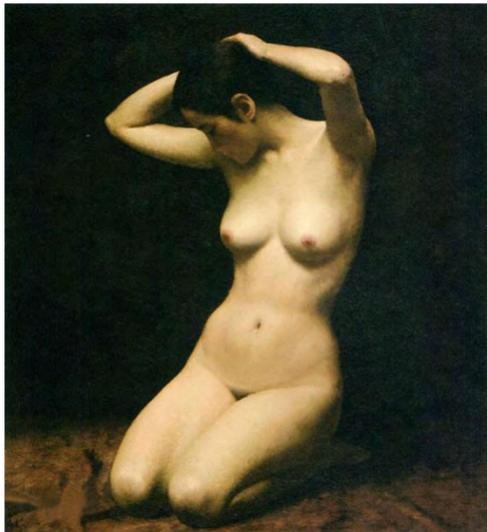


Imagen IV-7. Cardar. 2012 . Jin Sangyi
Óleo. 79x73.3cm.



Imagen IV-8. La Joven. 2008. He Jiaying..
Tinta y acuarela. 68 × 56cm.

IV. 4. 2 El paisaje

Desde la antigüedad en Oriente como desde la Baja edad Media en Occidente, las personas de han expresado a través de composiciones paisajísticas, las percepciones de la vida y al anhelo de lo bello, el paisaje ha sido un método importante de expresar las ideas y plasmar sentimientos. Dentro de los hermosos paisajes, las personas pueden sentirse relajadas y cultivar las sensaciones o sentimientos. Podemos ver en la obra de “Adán y Eva en el Paraíso Terrenal” (Imagen IV-9) realizado por Wenzel Peter (1745-1829, la siembra de girasoles en el jardín dentro de la “Casa a la orilla de Zaan”(Imagen IV-10) obra de Claude Monet, pintor francés, también la obra realizada por Albert Bierstadt (1830-1902) “Entre las montañas de Sierra Nevada, California” (Imagen IV-11) que refleja un paisaje de lagos entre sueños irreal, todos inspiran plenitud para los espectadores. A lo largo de los tiempos los artistas chinos a través de las bellezas de la naturaleza expresan su serena felicidad. Las artistas contemporáneas

hereda de las tradiciones remotas de los artistas, expresan sentimiento idílico con los bellos paisajes pintados, sin embargo, hacen más énfasis en la perspectiva de la vida.

Debe señalar que existe alguna distinción entre la visión oriental del paisaje como idea y la occidental como representación de una realidad visual. Los orientales y chinos siempre expresan sus emociones a través de las pinturas paisajísticas, Por ejemplo, en la pintura titulada “*El paisaje y los pinos de Huangshan*”, el pintor del Dinastía Qing Shi Tao (1642-1707) expresaba su idea y sentimiento con el paisaje. el pino fuerte, el lago cristalino y las altas montañas no solo muestran el bello paisaje, sino muestran sus aspiraciones sobre la vida. En la pintura titulada “Entre las montañas de Sierra Nevada, California”, el pintor estadounidense Albert Bierstadt mostraba la belleza de los lagos y las montañas, con una característica de una realidad visual (Imagen IV-12).



Imagen IV-9. Adán y Eva en el Paraíso Terrenal. Peter Wenzel
Óleo sobre lienzo. 336 x 247 cm



Imagen IV-10
 Casa a la orilla de Zaan
 Claude Monet
 1871



Imagen IV-11. Entre las montañas de Sierra Nevada. 1868.
 California-. Albert Bierstadt



Imagen IV-12. El paisaje y los pinos de Huangshan. ShiTao. 45×94cm

Desde el siglo XX, los artistas chinos han creado gran cantidad de imágenes de corte paisajístico, el temario de estas imágenes es sumamente amplio, motivos como las vicisitudes de la cultura y la sociedad, las buenas esperanzas de una vida nueva y futura, recuerdos añejos, o las dificultades de la vida cotidiana. Desde diferentes objetivos como expresar el ambiente social, desarrollar una metodología de representación artística, buscar las transformaciones estilísticas de pinturas pueden originar cambios en las creaciones artísticas y un amplio etcétera. En esta sección se procede a analizar imágenes relacionadas con el amplio temario resultante acerca de la representación de la felicidad y de la manifestación de la esperanza de una mejor vida para las personas.

En los años 50 y 60 del siglo XX, el vigoroso desarrollo socioeconómico de China, hizo que en los casi todos ámbitos se alcanzasen logros y avances. Los artistas chinos ha sido contaminados por el éter de la sociedad de aquel tiempo, producto de esta impregnación surgió una serie de obras de temática optimista revolucionaria. Los más destacados son "La primavera en Tíbet", "Hacia Urumchi" y "Paisajes encantadores" entre otros. En la obra "La primavera en Tíbet" 1954 (Imagen IV-13), El pintor chino Dong Xiwen (1914-1973), empleó colores llamativos expresando el paisaje primaveral de Tíbet conteniendo: grupos de mujeres tibetanas dedicadas a la agricultura en un oasis de tierra por trabajar (Imagen IV-14), el cielo azulado, unas infinitas montañas nevadas (Imagen IV-15), bosques frondosos (Imagen IV-16) y variedades de flores florecido bajo el cielo despejado (Imagen IV-17), en la lejanía dentro de la pintura, llegan transportes cargados de materiales para la nueva reparación de la carretera (Imagen IV-18). Esta obra fue creada por el pintor en memoria del año 1954, año de la circulación de tránsito por Qinghai-Tíbet, Sichuan- Tíbet. El pintor expresa de un modo tan simple la naturaleza primaveral en Tíbet, sin embargo un concepto más profundo nos señala y nos expresa que pueblo tibetano cerrado, atrasado, por fin recibe su libertad, desarrollo y florece como la primavera hacia un porvenir de desarrollo por llegar, expresa el anhelo de una mejor vida para el futuro.



Imagen IV-13. La primavera en Tíbet. 1954. Dong Xiweng. Óleo sobre lienzo. 149x230cm



Imagen IV-14. Detalle de La primavera en Tíbet.
Grupos de mujeres tibetanas dedicando a la agricultura.



Imagen IV-15. Detalle de La primavera en Tíbet. El cielo azulado e infinitas montañas nevadas



Imagen IV-16. Detalle de La primavera en Tíbet.



Imagen IV-17. Detalle de La primavera en Tíbet.



Imagen IV-18. Detalle de La primavera en Tíbet.



Imagen IV-19. Hacia Urumchi. Ai Zhongxin. 1954. Óleo sobre lienzo. 100×400cm

“Hacia Urumchi” (1954) (Imagen IV-19) por el pintor Ai Zhongxin (1915-2003), narra sobre el magnífico paisaje tras la nevada en la cordillera Qilian una escena de labor en pleno apogeo perteneciente a la construcción ferroviaria de Lanxin (Lanzhou-Xinjiang). Esta pintura está realizada con el estilo de pintura Shan Shui de esquema alargado expresando claramente la modernidad, el pintor presentó de forma fina con colores brillantes desde un plano bajo, revelando las montañas, nubes y nieves de la lejanía junto a la escena laboral en pleno apogeo con el rugir del tractor y los ruidos de los trabajadores del lugar. Realizó una gama de colores fríos para expresar la naturaleza en contraste con los colores cálidos para el lugar de labor y un amarillo al descubierto en el aspecto de la tierra, causando una contradicción entre la naturaleza y lo humano, alabando lo grandioso fuerza la fuerza en la labor. Esta pintura no es una pintura de paisaje general, más bien un paisaje histórico, el tema representado es habla de la victoria de la fuerza humana sobre la naturaleza, transmitiendo la idea principal vigente en aquel tiempo en China que es de el hombre vence a la naturaleza haciendo el

enfoque especial en la escena grandiosa del establecimiento socialista de aquella época, cabe sentir en la pintura, una atmósfera llena de optimismo, positiva y grandiosa para el país entero. Esta obra artística es del estilo de la corriente principal sobre pintura paisajista de los años 50 del siglo XX, arte combinado con el servicio al socialismo.

Fu Baoshi y Guan Shanyue, dos pintores que tomaron como tema, el famoso poema Nieve, **Chin Yuan Chun**⁹⁷ de Mao Zedong, y crearon una composición paisajística titulada "Paisajes Encantadores" (Imagen IV-20) Los pintores a través de la pintura reviven el magnífico paisaje que describe Mao Zedong. La parte más cercana de la pintura describe los tonos verdosos de la montaña junto a los pinos y las piedras hermosas del sur de China (Imagen IV-21), la gran llanura en el centro de la pintura, la parte central de China (Imagen IV-22), en la lejanía las montañas nevadas del norte del país (Imagen IV-23); los dos ríos grandes de China atraviesan la pintura al completo, unificando la composición (Imagen IV-24). En la parte superior derecha se muestra un sol rojo, este tiene por objeto la representación del fundador de la República Popular China Mao Zedong. El verdadero sentido implícito de esta obra está en alabar la unión del país, la prosperidad y bonanza de la vida, el pueblo está lleno de esperanzas un futuro, todas ellas son frutos de la dirección del dirigente de la República, aunque la apariencia sea de una pintura paisajística de la naturaleza de China. Tuvo un gran eco en la sociedad una vez que se finalizó la obra que dura hasta el día de hoy, la obra está colgada en el centro del Gran Salón del Pueblo, convirtiéndose en la obra que estimula a la lucha por la unión en que todos los ciudadanos deben comprometerse.

⁹⁷ **Poema Nieve, Chin Yuan Chu, compuesto por Mao Zedong en 1936.** El autor expresa sus pensamientos y propósitos alavando la majestuosidad y los encantos de las montañas y ríos de su Patria.



Imagen IV-20. Paisajes Encantadores. 1959. Fu Baoshi y Guan Shanyue. Tinta y témpera. 500x700cm.

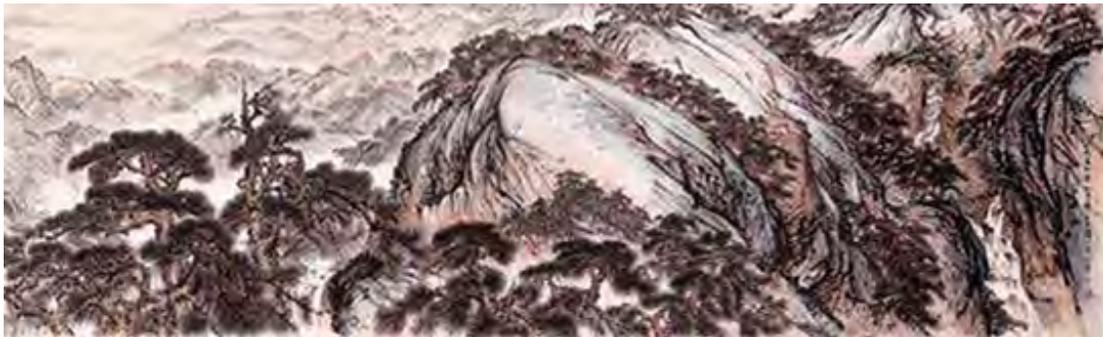


Imagen IV-21. Detalle de Paisaje Encantadores.



Imagen IV-22. Detalle de Paisaje Encantadores



Imagen IV-23. Detalle de Paisaje Encantadores.



Imagen IV-24. Detalle de Paisaje Encantadores. Dos Grandes Rio de China

Al final de los años 70 del siglo XX, China inició un proceso de liberación económica después de la revolución. En esta época nueva de la historia, se han podido desarrollar sin cesar tanto la cultura como la economía, situación que sigue avanzando y que ha propiciado un ambiente en que los artistas chinos han podido ejercer su creación de una forma más liberal. Ejemplo: serie de obras "Guilin" (Imagen IV-25) pintadas por el pintor Guanzhong Wu, 1970-1996, donde utiliza acertada buena combinación entre la forma de arte occidental junto a la belleza del concepto del arte tradicional chino, presentando el concepto de la pintura tradicional utilizando la geometría de la forma, los colores originales y llamativos, y el tono brillante de la pintura modernista. Guilin utiliza el esquema tradicional para paisaje de la pintura china, el grupo de montañas ocupa gran parte de la pintura dividiéndola de tres niveles, en el primer grado creando tres majestuosos figuras de grandes montañas de tono negro espeso; segundo grado utilizando el color levemente claro realizando una cordillera interrumpida y un tercer grado con tonos más ligeros de azul y gris, para el reflejo de montañas lejanas y cielos nubosos, recreando la sensación de belleza de la serenidad propia de la pintura del paisaje tradicional chino (Imagen IV-26). En medio de la

tranquilidad, el centro de la pintura se encuentra un grupo de residentes, rompiendo la armonía, el pintor empleo punto, línea y superficie, el concepto de geometría usada en pinturas modernas, incluyendo las capas en forma de mosaico unido con la cresta del tejado y la pared, la variedad de colores agregados a la pintura inspira vitalidad, haciendo que el ritmo y su forma cree un altibajo (Imagen IV-27). En toda la pintura podemos ver la serenidad proveniente de la pintura tradicional china y al mismo tiempo la belleza de la simplicidad moderna. El pintor realizo un contraste entre la belleza natural y la variedad de variedades de recursos pictóricos de la parte más contrastada, revelando la belleza de la armonía y la paz, tranquilidad de la vida que deseas alcanzar.



Imagen IV-25 Guilin. 1970-1996. Wu Guanzhong. Óleo sobre madera. 43x88cm



Imagen IV-26. Detalle de Guilin



Imagen IV-27. Detalle de Guilin. El pintor utiliza Punto, Línea y superficie, el concepto de geometría usada en pinturas modernas, incluyendo las capas y de forma de mosaico unido con la cresta del tejado y la pared.

Desde el siglo XXI, sobre la base del auge en producción artística creada después de la liberalización de la revolución China, siguiendo la metodología de la combinación de artes de ambas culturas, ha nacido otro grupo de pinturas con estilo contemporáneo combinado al estilo étnico. Ejemplo la obra del *Pueblo Sereno* (Imagen IV-28) (2014) por Weng Kaixuan (1958-) pintando cimas nevadas en los picos lejanos, también en los árboles y casas, una haciendo combinación y adaptación entre los paisajes occidentales, usando los variantes tonos en pinceladas de la pintura Suim-e. Las antiguas artistas de tinta china, usan las diversos tonos de las tintas para crear composiciones paisajísticas a partir del empleo de diferentes formas de la técnica china de pincel. En esta pintura Weng Kaixuan no trabajó con los materiales tradicionales que es el Suim-e, si no con pinturas al óleo, sin embargo empleando las técnicas de las pinturas de tintas chinas y también diversificando los cambios en las pinceladas (Imagen IV-29) . Es bastante parecido a las pinturas de estilo Song del siglo XI, con empleo de colores sencillos, usando el gris presente en el paisaje de nevadas. Weng Kaixuan desarrolló al máximo la capacidad del óleo para lograr un notable profundidad de dimensiones propio de la pintura occidental, combinado con la tradición de la pintura pintura clásica china.



Imagen IV-28. Pueblo Serena. 2014. Weng Kaixuan. Óleo sobre lienzo. 120x145cm

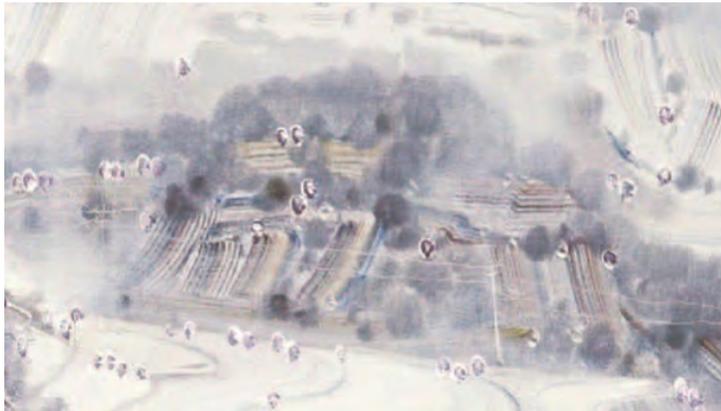


Imagen IV-29. Detalle de Pueblo Sereno

Con pinturas al óleo, sin embargo empleando las técnicas de las pinturas de tintas chinas también diversificando de los cambios en las pinceladas

IV. 4. 3 El líder/ Lo místico

Los países europeos son la cuna del capitalismo moderno. Con el continuo desarrollo de la economía capitalista, se ha conseguido difundir ampliamente el concepto de libertad e igualdad. Los europeos tienen una comprensión más racional de los líderes. China ha experimentado 2.000 años de sociedad feudal, ha tenido durante mucho tiempo una mentalidad orientada a rendir culto a los líderes, llegando a considerarlos como la encarnación de la nación, la imagen de los líderes, representa la

imagen del país, y poder estar junto al líder es considerado como un acontecimiento muy afortunado y feliz. A partir de la época moderna, China ha experimentado problemas internos e invasiones extranjeras; sufrió debido a la agresión de las potencias capitalistas y a años de guerra interna, el deterioro económico, la debilitación del poder nacional y la pobreza del pueblo. La población estaba ansiosa por la aparición de un líder, un salvador que pudiera guiar al pueblo y librarlo de la miseria, que fuera capaz de dirigir la nación hacia el camino de la paz, el desarrollo, la riqueza y volverlo poderoso, que pudiera encaminar al pueblo a la construcción de un nuevo mundo lleno de prosperidad, igualdad, armonía y felicidad. Y consideraron a Mao Zedong como tal figura. Después de la fundación de la República Popular de China en 1949, la mentalidad del pueblo chino de rendir culto a los líderes todavía seguía existiendo, manifestándose en concreto en su profundo afecto y respeto hacia el presidente Mao Zedong. Sobre la base de este tema, los pintores chinos también crearon una gran cantidad de pinturas, fotografías y otras imágenes relacionadas con el líder Mao Zedong y expresaron el tema de “*el pueblo ama al líder del pueblo; el líder del pueblo ama al pueblo*”, mostrando de esta manera las expectativas del pueblo chino de construir una vida mejor bajo el liderazgo de sus dirigentes y la satisfacción del pueblo de ser los maestros de la nueva China. Después de la muerte del presidente Mao Zedong en 1976, el pueblo chino extendió su respeto y amor a los líderes de la nueva generación (Deng Xiaoping, Xi Jinping⁹⁸, etc.). Los artistas chinos también crearon varias imágenes de la nueva generación de líderes. En general, en distintos tipos de carteles de propaganda, los líderes son el centro visual de la imagen, y se suelen mostrar con un aspecto amable, firme, fornido, alto y con un fuerte impacto visual.

En el cartel “*Escucha las palabras del presidente Mao y sé un buen estudiante del presidente Mao*” (1965, Liu Wenxin) (Imagen IV-30), se representa una escena de una conversación cordial entre Mao Zedong y los trabajadores ordinarios chinos (obreros, campesinos, soldados del Ejército Popular de Liberación, minorías étnicas, etc.). El presidente Mao está en el centro y los trabajadores se sitúan a su alrededor. Todos ellos se muestran felices, con una sonrisa de oreja a oreja, con las miradas puestas en Mao y llenas de admiración y afecto. El presidente también tiene una gran sonrisa y se muestra simpático, manteniendo una conversación cordial con todos ellos. La atmósfera de la imagen es muy armoniosa y calurosa y muestra el tema de la preocupación mutua y el

⁹⁸ Deng Xiaoping (1904-1997) es el núcleo de la segunda generación de los líderes de la República Popular China y el arquitecto principal de la reforma, apertura y modernización de China; Xi Jinping (1953-) es el núcleo de la tercera generación de los líderes de la República Popular de China.

amor mutuo entre la gente y los líderes de la Nueva China, así como el tema del corazón del líder unido a los corazones de la gente del pueblo. La foto titulada “*Mao Zedong junto con miembros del Cuerpo de Jóvenes Pioneros de China*” (1959, Imagen IV-31), muestra la escena en la que Mao está junto con algunos miembros del Cuerpo de Jóvenes Pioneros de China de una escuela. En la imagen, el presidente, mostrándose con una gran sonrisa y con una pañoleta roja, está rodeado por los miembros de esta organización infantil. También brilla la alegría y la emoción en el rostro de estos jóvenes. Esta fotografía muestra la preocupación del líder por el crecimiento de los niños y adolescentes y el amor de los niños hacia el líder. La foto fue publicada en 1959 en el “*Diario del Pueblo*”, periódico oficial de China, y luego fue reproducida en muchos otros periódicos y en revistas normales tanto como ilustradas.



听毛主席话 做毛主席的好学生

Imagen IV-30. *Escucha las palabras del presidente Mao y sé un buen estudiante del presidente Mao.* 1965. Liu Wenxin.



Imagen IV- 31. *Mao Zedong junto con miembros del Cuerpo de Jóvenes Pioneros de China.* 1959. Foto: Hou Bo.

Deng Xiaoping, el líder de China después de Mao Zedong y el principal arquitecto de la reforma y apertura de China, ocupa un lugar importante en el corazón de la población china. Los artistas chinos lo utilizaron como fuente para la creación de muchas imágenes. A principios de la década de los 80, se realizó una foto que reflejaba sinceramente el simple y profundo sentimiento de afecto y respeto del pueblo al diseñador de la reforma y apertura de China, Deng Xiaoping. En el desfile en el que

participaron las masas para celebrar el 35 aniversario de la fundación de la República Popular de China (1 de octubre de 1984), los estudiantes de la Universidad de Beijing vitorearon con entusiasmo al pasar por la tribuna de la Puerta de Tiananmen y ondearon banderas con el mensaje “*Hola, Xiaping*” (Imagen IV-32), dirigiéndose a Deng Xiaping, situado en la tribuna. El fotógrafo capturó esta valiosa escena que se convirtió en un recuerdo eterno en la historia de la República. Aunque no aparece el propio Deng en la foto, las palabras “*Hola, Xiaping*” muestran un sentimiento genuinamente sincero, como si fuera un saludo entre amigos, entre parientes o entre los familiares más cercanos y queridos. Esta foto refleja con sinceridad el profundo afecto que sentía el pueblo hacia el arquitecto principal de la reforma y apertura de China.

Otra manifestación de la imagen de líder de Deng Xiaoping es el enorme cartel titulado “*Nuestro camarada, Xiaoping, en Shenzhen*” (Imagen IV-33). El tamaño de esta imagen es de unos 300 metros cuadrados. Después de numerosas modificaciones en 1992, 1994, 1996 y 2004, todavía se encuentra en un parque situado en el centro de la ciudad de Shenzhen. Y debido a esta pintura, el parque se ha convertido en un símbolo de la ciudad de Shenzhen, un lugar donde acuden los turistas. Deng Xiaoping, con una sonrisa en su rostro, se encuentra a la derecha del imagen. En la parte superior izquierda se muestra en rojo el lema de la propaganda que él mismo propuso: “*adherirse a la línea básica del partido durante cien años sin titubear*”, y al fondo, se representan los edificios emblemáticos de Shenzhen de distintos períodos, por ejemplo, el edificio Guomao construido en los años 80 del siglo XX, el Shun Hing Square realizado en los años 90, o el centro cívico y el cultural construidos en el siglo XXI. Se podría afirmar que se trata de un mapa del desarrollo de la ciudad de Shenzhen. Este cartel, por un lado, simboliza el continuo desarrollo y crecimiento de Shenzhen después de más de 20 años de la reforma y apertura, que llegó a convertirse en una metrópolis internacional. Y, por otro lado, también refleja la memoria y la admiración del pueblo por el líder Deng Xiaoping, al igual que su agradecimiento por su destacada contribución realizada en la reforma y apertura de China. Todos los extranjeros que vienen a Shenzhen de turismo, siempre desean tomarse una foto con este imagen como recuerdo, esta imagen (Imagen IV-34) muestra la escena de los turistas que vienen de distintas partes del mundo para hacerse una foto delante del cartel.



Imagen IV- 32. *Nuestro camarada, Xiaoping, en Shenzhen, 1000x3000 cm*



Imagen IV-33. *Turistas tomándose una foto de recuerdo delante del cartel.*



Imagen IV-34. Foto de los estudiantes de la Universidad de Beijing con la pancarta de *Hola, Xiaoping*.

Xi Jinping es actualmente el máximo dirigente de China, y el núcleo de la tercera generación de líderes de la República Popular China desde su fundación en 1949. Este presidente ha ganado un sublime prestigio y la confianza del pueblo, incluyendo a todos los grupos étnicos, durante el proceso de construcción socialista en China. En estos últimos años, los artistas chinos han creado muchas obras pictóricas basadas en Xi Jinping. Un ejemplo de esto podría ser el pintor Wang Haili, que con su obra “*Cálido*” (2014) (Imagen IV-35) representa la escena de una conversación de Xi con algunos aldeanos locales en noviembre del 2013 cuando este visitó las zonas rurales aisladas de Hunan. El presidente, sentado en el centro con una sonrisa y apretando estrechamente su mano con la de un anciano, conversa de manera cordial con todos. Y los aldeanos, que están sentados a su alrededor, miran a Xi con emoción y alegría en sus rostros. Unas mujeres que se encuentran en el exterior y con sus hijos en los brazos, también dirigen sus miradas llenas de curiosidad y admiración hacia el interior donde se encuentra el presidente. Según la imagen, Xi Jinping y los aldeanos parecen una familia ya que no hay nada de distancia entre el máximo dirigente de China y la gente común. A través de la imagen, el pintor se esfuerza por mostrar la afinidad del líder y reflejar la estrecha conexión que existe entre este y la población, al igual que la confianza y expectativa que tiene el pueblo del líder.

Mientras que la fotografía (Imagen IV-36) de mayo del 2014, muestra cómo el

presidente Xi Jinping celebra con los estudiantes de una escuela de primaria de Beijing, el Día Universal del Niño (1 de junio), reflejando al mismo momento su preocupación por el crecimiento de la nueva generación. En esta foto, Xi, llevando una pañoleta roja, saluda alegremente a los niños, felicitándoles por esta festividad. Y los estudiantes de primaria vitorean y agitan sus brazos con gozo para saludar al presidente, se sienten felices y emocionados por poder ver al máximo dirigente del país.



Imagen IV- 35 . *Cálido*. 2014. Wang Lihai. Pintura al óleo. 150x200 cm



Imagen IV-36. Xi Jinping celebra con los estudiantes de primaria de Beijing el Día Universal del Niño del 1 de junio. 2014. Xinhua: Ju Peng.

IV. 4. 4 El trabajo

El trabajo y la labor son los temas comunes de la sociedad humana. Ya sea en Occidente o en China, muchos pintores retratan escenas de trabajo. Por ejemplo, “*Los sirgadores del Volga*” (Imagen IV-37) del pintor soviético, Iliá Yefímovich Repin

(1844-1930), representa a los sirgadores tirando de una cuerda, dando pasos llenos de fatiga y caminando con esfuerzo sobre la ardiente arena. O también “*Las espigadoras*” (Imagen IV-38) del pintor francés, Jean-François Millet (1814-1875), refleja a campesinas recogiendo las espigas de trigo durante la temporada de cosecha. “*La fábula de Aracne*” (Imagen IV-39) del pintor español, Velázquez (1599-1660), sería otro ejemplo, que representa a cinco hilanderas de diferentes edades trabajando con diligencia en una fábrica de tejidos.



Imagen IV- 37. *Los sirgadores del Volga*. Iliá Yefímovich Repin (Unión Soviética). Pintura al óleo. 131.5x 281 cm



Imagen IV- 38. *Las espigadoras*. 1857. Millet. Óleo sobre lienzo. 83.5× 111cm



Imagen IV- 3. *Las hilanderas*. 1657. Velázquez. Óleo sobre lienzo. 220x 289 cm

Pero en diferentes países o en diferentes momentos, tales imágenes tienden a tener mayores diferencias. En comparación con Occidente, las pinturas de temas laborales en China, a través de la representación de la escena del trabajo, expresa el anhelo de la gente de una vida feliz y maravillosa. Antes de mediados del siglo XX, la mayoría de las pinturas chinas retrataban temas como el emperador y sus súbditos, el letrado y la bella doncella. No había muchas obras que reflejaran escenas sobre el trabajo o trabajadores realizando sus labores. Después de la fundación de la República Popular China en el siglo XX, debido a que el sistema social había sufrido cambios radicales y a que los trabajadores se habían convertido en los propios dueños del país, ideas como “*el trabajo es lo más glorioso*” y “*los trabajadores son las personas más bellas y nobles*” se convirtieron en un pensamiento común de toda la sociedad. En este contexto, las imágenes que muestran el trabajo y los trabajadores realizando su labor aumentaron rápidamente; los obreros, campesinos y soldados se convirtieron en el elemento principal de las imágenes. Y este tipo de representaciones compartían las mismas características: los personajes de las pinturas nunca se mostraban débiles y enfermizos, no se mostraban confundidos y en duda, ni tampoco reflejaban pensamientos negativos y desanimados. Todo el mundo concebía al trabajo como algo honorable y que traía felicidad, vivían y trabajaban llenos de alegría. Los artistas suelen conferir una imagen positiva y de alabo a sus obras: nos muestran ancianos bondadosos, honrados y cándidos; jóvenes de aspecto honesto con cejas gruesas y ojos grandes, nariz recta y boca cuadrada, y con un cuerpo robusto, realizando su trabajo; niños gorditos,

inocentes y animados. Los personajes tienen un rostro rubicundo, están llenos de energía e incluso el fondo parece confortable.

Cabe destacar que las imágenes sobre el trabajo durante esta época en China incluían de alguna manera elementos de propagación política, del idealismo y algunas características utópicas. En aquel momento se acababa de fundar la República Popular China, el nivel de desarrollo económico todavía era atrasado, no se había resuelto aún el problema del hambre y del frío y la falta de prendas para vestir era un fenómeno común. Hasta cierto punto, muchos carteles embellecieron las dificultades de la vida real y enmascararon muchos problemas de la sociedad de aquel momento. Estas imágenes de propaganda, bajo el contexto de la escasez de medios económicos en las condiciones de vida, trataban de presentar al pueblo el maravilloso proyecto de una sociedad socialista, movilizándolo a la gente a participar con gran entusiasmo en la construcción de este tipo de sociedad.

El cartel, “*Excelente cosecha*” (1962, Zhang Yuejian) (Imagen IV-40), realizado en la década de los 60, refleja la escena de los campesinos trabajando de forma colectiva, recogiendo la cosecha con gran entusiasmo durante el periodo de “*la Comuna Popular*” en China. En un inmenso campo de trigo dorado, los campesinos recogen el trigo cosechado con hoces, cada uno con una sonrisa llena de felicidad en sus rostros. A lo lejos, un carro de caballos que arrastra los granos cosechados va galopando hacia el granero que ya está casi lleno. Después del arduo trabajo, los campesinos han disfrutado de la alegría de la cosecha de alimentos. Tales pinturas contienen una fuerte presencia de propaganda política y elementos exagerados.



Imagen IV- 40. *Excelente cosecha*. 1962. Zhang Yuejian.

A finales de 1970 y principios de 1980, después de la reforma y apertura, China todavía tenía muchas imágenes que representaban escenas de trabajo. “*El esfuerzo y la dedicación llevan a la riqueza*” y “*el trabajo es glorioso*”, seguían siendo los temas preferidos. Sin embargo, en comparación con los años 50 y 60, los imágenes de este período mostraban algunas características nuevas: enriquecen la imagen de los trabajadores y son más realistas, y los matices de propaganda política están algo diluidos. Las pinturas de este período muestran tanto la parte laboriosa de los trabajadores como la presión y el agotamiento de los mismos bajo el ritmo tenso y estresante del entorno laboral. La obra del pintor Guang Tingbo, titulado “*Acero fundido y sudor*” (1981) (Imagen IV-41), representa un fragmento de la labor de los obreros de siderurgia de los años 80. Después de un trabajo manual duro y laborioso, los obreros se mostraban ligeramente agotados, con sus camisas empapadas en sudor. En el centro de la imagen, un obrero siderúrgico descansa sobre un taburete con un vaso esmaltado en la mano; detrás de él, se encuentra un obrero de pie, que inclina su cabeza hacia arriba para beber agua de la lonchera, y otros dos ríen y conversan entre ellos. Esta escena no solo muestra el arduo trabajo de los obreros, sino que también elogia el optimismo de los trabajadores con cierto realismo.

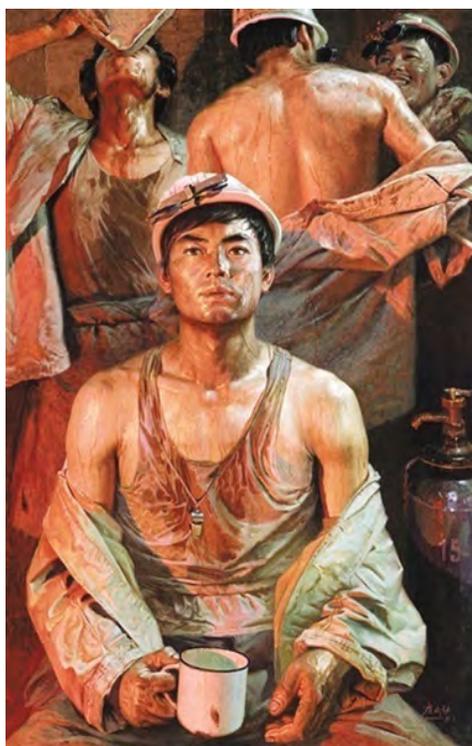


Imagen IV- 41. *Acero fundido y sudor*. Guang Tingbo. Óleo sobre lienzo. 260× 168 cm

En el curso de la reforma y apertura, sobre todo en el rápido desarrollo de la economía de China después de la década de los 90, la sociedad ha sufrido grandes cambios. Un gran número de trabajadores rurales inmigraron a las ciudades para trabajar, y participaron en la construcción urbana. Debido a las limitadas condiciones y habilidades laborales, y a sus bajos niveles de conocimiento, estos nuevos inmigrantes no tenían otra opción más que dedicarse a los trabajos de peores condiciones y de ingreso más bajo. Muchos artistas chinos, partiendo de la representación de estos trabajadores de clases más bajas, manifiestan su comprensión y respeto hacia ellos y hacia sus labores, y percepciones de la vida. Por ejemplo, en “*Amueblamiento*” realizado por el pintor Xin Dongwang (Imagen IV-42), se representa la imagen de siete sobrios emigrantes que se dedican a amueblar, y se muestran como personas sinceras, honestas y honradas. Es la típica imagen de los trabajadores de las clases más bajas. Están vestidos con diferentes y sencillas prendas de ropa de trabajo, con una sonrisa tímida y modesta en sus caras. El martillo al lado de sus pies, el cubo de pintura de detrás, el lápiz que cuelga en sus ropas, todo ello refleja su identidad de trabajadores que se dedican a amueblar. En el fondo, sobre el frío y húmedo suelo de cemento hay una simple cama hecha de algunos ladrillos y unas sábanas desordenadas, que reflejan sus críticas condiciones de vida. El pintor utilizó hábilmente de referencia las expresiones y los modelados “irregulares” de un gran número de obras de arte tradicionales chinas como la estatua de la sirvienta, situada en la Cámara de la Sagrada Madre del Templo Memorial Jinci, en la ciudad Taiyuan de la provincia de Shanxi (Imagen IV-43) (Imagen IV-44), o el Arhat del Templo Shuanglin de la Ciudad vieja de Pingyao (Imagen IV-45) (Imagen IV-46); que utilizan el método de la exageración para representar la imagen de los personajes. Pero al mismo tiempo, el pintor también utiliza sus sentimientos y emociones reales para representar la imagen de los personajes, representa la condición de vida y el estado psicológico de cada persona con realismo, de modo que los personajes de la pintura son más conmovedores. Aunque las condiciones de trabajo y de vida de los personajes de las pinturas son muy duras, todos ellos tienen una sonrisa en su rostro, lo que demuestra que la gran mayoría de los trabajadores de las clases más bajas de China aman la vida y son optimistas, con que podemos decir que el pintor muestra una nueva generación de trabajadores rurales chinos que desea cambiar su destino y el de la familia a partir de su propio trabajo honesto.



Imagen IV- 42. *Amueblamiento*. Xin Dongwang. 2004. Pintura al óleo. 200×250cm



Imagen IV-43. Estatua de sirvienta. Templo Memorial Jinci. Ciudad vieja de Pingyao



Imagen IV-44. Retrato facial (detalle de *Amueblamiento*).

Imagen IV-45. Retrato facial (detalle de *Amueblamiento*).

Imagen IV-46. Arhat del Templo Shuanglin de la Ciudad vieja de Pingyao, Escultura policromada.

V. 4. 5 La amistad

Tanto en Oriente como en Occidente, hay muchas imágenes que representan la amistad. En general, todas estas imágenes transmiten un tema feliz, positivo y optimista.

Desde el establecimiento de la República Popular de China a mediados del siglo XX, hasta finales del mismo siglo, los artistas chinos han creado sucesivamente innumerables imágenes sobre la amistad, sin embargo, estas imágenes no muestran la amistad entre individuos, sino principalmente, la amistad entre diversos grupos étnicos y distintas clases sociales (como obreros y campesinos) de China, e incluso la amistad entre China y otros países y poblaciones del mundo. En diferentes etapas, debido al cambio del entorno social, estas imágenes que tratan sobre la amistad presentan diferencias en cuanto a los temas, contenido y forma de representación, pero tienen en común ciertas características idealistas y muestran el espíritu de optimismo revolucionario.

Durante los años 50 y 60, para terminar con el retraso económico y social, China necesitaba aumentar su producción y desarrollar su economía, lo cual solo podía lograrse si toda la población se unía y realizaba esfuerzos conjuntos. Bajo tales condiciones históricas, aparecieron una gran cantidad de ilustraciones que promovían la imagen de un pueblo chino que desarrolla el espíritu de unión y amistad, y que construye de forma conjunta la patria. Un ejemplo típico sería el cartel de los años 50, titulado *“Trabajadores y campesinos cantan juntos la canción de la cosecha abundante”* (Imagen IV-47). La imagen muestra la escena de un campo de trigo en una zona rural, la conductora de un tractor, tras ayudar a los campesinos a recoger la cosecha de trigo, canta junto a una campesina, cogiéndola de la mano, para celebrar la cosecha abundante. Esta conductora lleva un mono de trabajo de color azul oscuro, una gorra de trabajo en la cabeza, y una toalla rosa en su cuello; era el típico traje de los obreros. La campesina lleva una camisa de cuadros y un sombrero de paja colgando a la espalda, típica vestimenta campesina. Las dos se toman de la mano, y comienzan a cantar alegremente para celebrar las abundantes cosechas. Detrás de ellas, se encuentran numerosos obreros ayudando a los campesinos a cosechar el trigo. En las banderas del fondo pone: *“Dedicado a los trabajadores y campesinos que son una familia; el apoyo y la amistad son más importantes que cualquier otra cosa.”* Este cartel, a través de la imagen de jóvenes obreros y campesinos, elogia la amistad y la ayuda mutua entre el campesinado y la clase obrera, y también transmite el mensaje de que mientras todas las clases

sociales de China estén unidas y se apoyen mutuamente, no existirán dificultades que no puedan superar y que lograrán la victoria de la construcción socialista.



Imagen IV-47. *Trabajadores y campesinos cantan juntos la cosecha abundante*. 1975. Chen Kai.

China es un país multiétnico unificado con un total de 56 grupos étnicos. La unión y la amistad entre los pueblos de todos los grupos étnicos también son temas importantes para las creaciones de los artistas. El cartel, titulado "*Todos los grupos étnicos del país se han unido y han formado una familia étnica libre e igualitaria*" (Imagen IV-48), representa a gente de distintos grupos étnicos como los Han, los

uigures, los mongoles y los Hui, vestidos con sus trajes tradicionales, y reunidos con gran entusiasmo y ánimo bajo el escudo nacional de la República Popular China. La muchacha de origen Han y la de origen uigur se encuentran en el centro de la imagen, juntas y cogidas de la mano; y la gente de otros grupos étnicos presentes en la imagen tiene los brazos levantados, sosteniendo en sus manos un ramo de flores que simboliza la unión y amistad entre todos los grupos étnicos. Lo que este cartel quiere transmitir es que bajo el liderazgo del gobierno chino, todos los grupos étnicos del país se han unido estrechamente. La unidad, la amistad y el progreso son las ideas comunes que comparten todas las etnias del país.



Imagen IV-48. *Todos los grupos étnicos del país se han unido y han formado una familia étnica libre e igualitaria.* 1955. Ge Wei.

Además de imágenes que representan la amistad entre los obreros y campesinos, y todos los grupos étnicos de China, los artistas chinos durante este período también crearon un gran número de carteles que representaban la amistad entre China y otros países del mundo y su población. En los años 50 y 60 del siglo XX, China y la Unión Soviética eran aliados y por ello, la URSS, envió muchos expertos a China para proporcionar asistencia en la construcción económica y social del país. Durante esta época, aparecieron muchos carteles que representan la amistad entre China y la Unión Soviética. Por ejemplo, el cartel "*Gran amistad, ayuda desinteresada*" (1955) (Imagen

IV-49) muestra una conversación cordial entre un experto soviético y un técnico chino en una fábrica de tractores. El primero viste de forma elegante, con traje y corbata, y tiene una brillante insignia en el pecho. El técnico chino, de aspecto cándido, lleva un traje Mao de color gris, una pluma en el bolsillo de su pecho y sostiene un plano de diseño. Ambos parecen estar discutiendo sobre el diseño y la producción de tractores. A través de un adecuado lenguaje corporal, el pintor representó con precisión a los dos expertos como amigos. El experto soviético coge del brazo al técnico chino, y ambos muestran una sonrisa natural y feliz en sus rostros. Los tractores, colocados de forma ordenada debajo de los personajes al igual que la silueta de las fábricas grises, resaltan a los dos personajes principales de forma opulenta y realista. Este cartel, a partir de estas dos figuras, la china y la soviética, propagó la profunda amistad que existía entre estos dos países socialistas y entre el pueblo chino y el ruso.



Imagen IV-49. *Gran amistad, ayuda desinteresada*. 1955. Ding Hao.

Después de la reforma y la apertura a finales de los años 70 y a principios de los 80, China, estableció contactos más amplios con el resto del mundo, y profundizó sus lazos con otros países. Durante este período, los artistas chinos crearon muchas imágenes que propagaban la unión y la amistad entre los chinos y la gente de otros países, y que mostraban una convivencia armoniosa entre ambos. En estas imágenes, personas de distintos países y con diferentes colores de piel se reúnen y mantienen una conversación cordial entre risas. Por ejemplo, el cartel “*La canción de la amistad*” (Imagen IV-50) (1979), representa una escena en la que niños chinos tocan música en la

Gran Muralla China para los amigos que vienen de todo el mundo. La jovencita china, que lleva una falda roja, toca el acordeón para los invitados extranjeros. Detrás de ella hay dos niños acompañándola con unas armónicas. Frente a ella, amigos de Europa, Asia, África y América están concentrados, disfrutando de la música. La muchacha india aplaude siguiendo el ritmo, la jovencita africana sostiene un ramo de flores en su mano, lista para regalárselo a la niña china después de su actuación, y los jóvenes europeos, con una cámara, están tomando fotografías de los que tocan. En la imagen se muestran todos con una sonrisa llena de felicidad y satisfacción. Con este cartel, se desea celebrar la amistad entre los chinos y las personas de todos los países del mundo.



Imagen IV-50. *La canción de la amistad*. Wang Meifang y Zhao Guojing. 1979.

Con la entrada al nuevo siglo, y gracias a la continua profundización de la reforma y apertura de China, se han ido produciendo cambios agudos en la estructura económica y social de China. La estructura de las zonas rurales y urbanas también ha estado experimentando cambios fundamentales, como la mezcla entre la identidad del obrero y la del campesino, de forma que los límites entre ambos ya se consideran muy vagos. El concepto de igualdad étnica y unidad goza, desde hace mucho, del apoyo popular. China también ha establecido relaciones amistosas con todos los países y pueblos del mundo. Bajo este contexto, hay cada vez menos imágenes de propaganda sobre la amistad entre trabajadores y campesinos, entre los grupos étnicos, y entre China y otros países y pueblos del mundo. Los artistas chinos ya no suelen crear este tipo de obras de pura propaganda política.

V. 4. 6 El erotismo

En pinturas chinas como en las occidentales, existen representaciones de temas eróticos. Este tipo de imágenes proporciona a las personas que viven en la realidad, un sueño hermoso y libre de preocupaciones, conlleva, además, una estimulación sensorial, permitiendo de esta manera, cierto grado de relajación. Debido a las diferencias culturales, existen grandes contrastes entre Oriente y Occidente en cuanto a sus manifestaciones del erotismo. En general, los occidentales suelen ser más directos y audaces. “*El baño turco*” de Ingres (Imagen IV-51) que mencionamos en el segundo capítulo, es la típica obra pictórica occidental de tema erótico. En este cuadro, el artista pinta audazmente una serie de mujeres desnudas. Éstas no son consideradas como símbolos sagrados adorados por la gente, sino que son el claro reflejo del sentido erótico. En un espacio abierto como el baño público, numerosas mujeres hermosas y desnudas exhiben su atractivo cuerpo, esta escena conlleva un enorme impacto y emana un fuerte erotismo. En comparación con las representaciones directas y audaces de Occidente, las imágenes eróticas de Oriente son menos explícitas y más reservadas⁹⁹. Los chinos tienen una actitud conservadora hacia el "sexo" (erótico). En China, el “sexo” es un tema clandestino que no se puede mencionar en lugares públicos.



Imagen IV-51. El sueño de la esposa del pescador. Katsushika Hokusai (Japón)

⁹⁹ Hay representaciones eróticas en algunos países orientales que no son del todo reservadas, e incluso existen obras muy directas y audaces. Por ejemplo, “El sueño de la esposa del pescador”, *shunga* (imágenes de primavera) representativo del pintor japonés Katsushika Hokusai (1760-1849), muestra la corrompida escena en la que una mujer mantiene relaciones sexuales con un pulpo.

Es más, consideran que las obras pictóricas que tratan sobre el sexo y temas eróticos son impresentables y no aptas para ocupar un lugar en los círculos superiores. Desde la antigüedad, China cuenta con imágenes eróticas, como las “imágenes de la primavera (chungong tu)” (concepto conocido en Japón como shunga) de la China antigua. Este tipo de imágenes, en la antigüedad, era considerado como una dote imprescindible para la boda de las hijas, por lo que también se conoce como "pintura de dote". Por lo general, antes de que se case la hija, la madre esconde varios volúmenes de shunga en la dote de su hija, para que ésta pueda aprender en un futuro. Los pintores dibujan “imágenes de la primavera” como medio de educación sexual, para enseñar conocimientos sexuales a los recién casados a través de un manual con pinturas. Sin embargo, aun siendo el método principal para la educación sexual, los shunga solo se difunden en la sociedad de manera clandestina, y nunca se venden públicamente en el mercado. Debido a las influencias de la cultura tradicional china, las “imágenes de la primavera” representan un erotismo oculto y una felicidad voyeurista. Para los chinos, un erotismo demasiado directo hace perder la diversión que entraña la imaginación. A través de este gusto oculto, se invita a la gente a la imaginación, obteniendo de esta manera una felicidad espiritual. En muchas imágenes shunga, se representan personajes espionando clandestinamente. Por ejemplo, criados que abren a escondidas la ventana, y a través de la abertura espían las relaciones sexuales que mantienen sus señores (Imagen IV-52); o criadas que se esconden detrás del biombo para espionar las escenas sexuales entre un hombre y una mujer (Imagen IV-53); o también hombres que se esconden en las esquinas para ver a través de la ventana cómo se ducha una mujer (Imagen IV-54). Todas estas imágenes muestran temas eróticos a través del espionaje erótico.

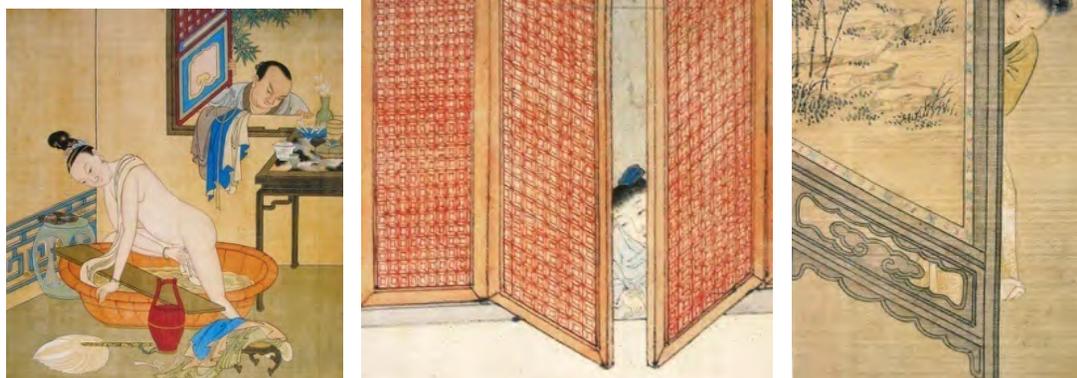


Imagen IV-52/ Imagen IV-53/ Imagen IV-54. Fragmentos de un *shunga*. Hombre Escondido en una esquina, espiando cómo se ducha una mujer a través de la ventana. Dinastía Ming (1368-1644).

En la primera mitad del siglo XX, bajo la influencia de la cultura y la civilización occidental, la concepción de los chinos de las imágenes eróticas se fue abriendo gradualmente. Influenciados por las pinturas eróticas occidentales, algunos artistas chinos intentaron pintar dibujos y pinturas de temas eróticos, como por ejemplo los pósteres de Shanghai viejo. Desde un punto de vista actual, estos calendarios con pinturas eróticas no son muy impactantes. Sin embargo, en el contexto histórico de hace casi 90 años, las muchachas de las imágenes, con el cuerpo desnudo y seductor, causan un fuerte impacto visual en el espectador. En comparación con los personajes algo insustanciales de las pinturas de la antigüedad, la imagen de las mujeres en los calendarios son más realistas, y sus cuerpos son más atractivos. Sin embargo, debido a la influencia conservadora de la cultura tradicional china, los pintores de los calendarios añadieron otros elementos y escenas para reducir las críticas de la gente frente a estos cuerpos desnudos, intentando otorgar a las mujeres desnudas un sentido sagrado y elegante. Por ejemplo, el calendario “*Anuncio de la empresa Zhuangwanyi*” (Imagen IV-55) representa a dos chicas semidesnudas en el dormitorio. Una de ellas está acostada en la cama en una postura perezosa, mirando al público de forma confusa, tapándose inconsideradamente el pecho con una fina gasa. La otra muchacha con un fino camión y un tirante deslizado por el hombro, está sentada sobre la cama, mirando al espectador con ternura y amor, su piel es suave, delicada y rubicunda. Sus hermosos y sensuales cuerpos están entre lo visible y no visible, invitando a la gente a la imaginación, multiplicando así el efecto de seducción. Sin embargo, para disminuir el

efecto erótico de la imagen, el artista añadió a una niña en el póster, otorgando a las mujeres de la imagen el papel de madre.



Imagen IV-55. Anuncio de la empresa Zhuangwanyi. Hang Zhiying.

Tras la fundación de la República Popular China en 1949, las pinturas eróticas fueron prohibidas y criticadas por formar parte de la cultura decadente de la burguesía occidental. Especialmente durante la corriente de la Revolución Cultural de los años 60, las pinturas desnudas y eróticas fueron consideradas como grandes calamidades y “*hierbas venenosas*” que intoxicaban el alma del pueblo. Se consideraba que eran incompatibles con la cultura socialista. Por lo tanto, los artistas chinos básicamente detuvieron la creación de pinturas eróticas durante este período.

Desde la década de los 80 y especialmente desde el comienzo del nuevo siglo, ha habido un resurgimiento de pinturas eróticas en China. Sin embargo, estas imágenes han continuado con la tradición reservada, por ello, los pintores no retratan directamente los órganos reproductivos. Por ejemplo, “*Flores de durazno*” (Imagen IV-56) de Zhou Chunya representa a una pareja abrazándose estrechamente en el melocotonero. Bajo el brillante cielo azul, florecen hermosos racimos de flores de durazno, y bajo las flores, se encuentra una pareja en rojo, abrazada estrechamente, haciendo el amor sobre el césped. La imagen no refleja un profundo simbolismo ni eufemismos, sino que a través de trazos llamativos y el impacto causado por los colores alegres, rojo y verde, saca a relucir la lujuria escondida en el fondo de los corazones de las personas. Zhou Chunya se inspira en el espíritu a mano alzada de la tradicional pintura a base de tinta, con pinceladas intrépidas y audaces, que permiten a la gente una

infinita imaginación. La imagen es directa y refleja sin timidez el deseo primitivo de los seres humanos. También hay un fuerte contraste entre el rojo y verde: el verde prado con flores de durazno rosas y un hombre y una mujer en color rojo; es una imagen que simboliza la pasión de la vida. Los cuerpos mostrados de manera arbitraria y las espléndidas flores del melocotonero, reflejan la energía y el impulso de la vida, con una fuerte carga simbólica de lo erótico.



Imagen IV-56. *Flores de durazno*. Zhou Chunya. 2006.
Óleo sobre
lienzo 199.3cm×249.5cm

4.7 Heroísmo

El heroísmo es un tema común de la creación artística oriental y occidental. Tanto en Oriente como en Occidente, hay una gran cantidad de obras pictóricas que tratan el heroísmo. A diferencia de la tendencia de Occidente a defender el heroísmo personal, China defiende más el heroísmo colectivo. Según los valores de los chinos, los individuos no deben limitarse a objetivos pequeños en busca de su propio desarrollo, sino que deben realizar contribuciones a la sociedad. La vida solo tiene valor y sentido cuando el individuo realiza esfuerzos incansables para contribuir a la sociedad. En China, es una tradición histórica abogar por los héroes y aprender de los héroes. Las condiciones históricas y sociales son diferentes en cada periodo histórico, por lo que la imagen heroica se ha caracterizado por diferentes elementos según las distintas épocas. Artistas chinos de diferentes épocas han creado una gran cantidad de obras que alaban el heroísmo y reflejan las condiciones de su época. Existen numerosas figuras heroicas

distintivas, entre las cuales se incluyen: “*los héroes revolucionarios*” que sacrifican sus vidas luchando por la liberación de la nación china y resisten la invasión extranjera; el capitán Guan, “*héroe de batalla*”, que se sacrificó para proteger a los huérfanos; los “*héroes del trabajo*” de distintos ámbitos que han contribuido a la construcción del socialismo, como por ejemplo aquella soldado que mantiene y repara los circuitos eléctricos bajo la lluvia; “*héroes ordinarios*” que trabajan duro en todos los sectores, como Zhang Haidi, que a pesar de tener una discapacidad, posee un espíritu firme. La imagen de estos héroes se ha difundido a través de carteles, pinturas, películas, etc. llegando a convertirse en los ídolos de los chinos, modelos a seguir y de los que hay que aprender, que han inspirado a los chinos generación tras generación para trabajar juntos en la construcción de una sociedad mejor.

Los artistas chinos han creado un gran número de personajes de “*heroísmo revolucionario*”. Zhu De (1886-1976), perteneciente a la primera generación de líderes de la República Popular China, llegó a explicar el “*heroísmo revolucionario*” de la siguiente manera: “*El heroísmo revolucionario se basa en la creencia de que los intereses de la revolución están por encima de todo. Hay que tener un alto sentido de la responsabilidad y entusiasmo por la causa de la revolución. Hay que tomar la preocupación de la revolución como tu propia preocupación, la alegría de la revolución como tu propia alegría. Los héroes han de ser leales y luchar durante toda su vida por la causa revolucionaria y no solo por fines personales. Por el bien de los intereses y las necesidades revolucionarias, hay que ser capaz no solo de sacrificar algunos de nuestros propios intereses, sino también nuestras propias vidas. La revolución es la causa de las masas y de los individuos de las masas, y el heroísmo revolucionario debe ser el heroísmo de las masas.*”¹⁰⁰ La creación de personajes del heroísmo revolucionario de los artistas chinos, básicamente siguen esta definición de Zhu De.

Por ejemplo, la película “*Capitán Guan*” (1951) cuenta la historia del sacrificio heroico realizado por el capitán Guan, líder de una unidad del Ejército Popular de Liberación, para proteger un orfanato durante la batalla de liberación de Shanghái. Aunque representa el tema de la guerra, a lo largo de toda la película se refleja un estilo de vida vivo y animado, uniendo con éxito el heroísmo revolucionario y la comedia humorística. En el cartel de la película (Imagen IV-57), se muestra una escena de batalla intensa, con fuegos de artillería que cubren el cielo con una densa capa de humo

¹⁰⁰ Oficina de Investigación de Literatura del Comité Central del Partido Comunista Chino: “Antología de Zhu De”, Beijing: Editorial del Pueblo, 1983, pág. 117.

de pólvora, mientras que el capitán Guan sostiene a un huérfano en sus brazos, sonriendo alegremente, mostrando el anhelo y el amor por la vida. La alegre y sincera sonrisa de este capitán contrasta fuertemente con la escena de ardua guerra del fondo, manifestando de esta manera el espíritu de optimismo revolucionario durante una guerra peligrosa.



Imagen IV-57. *Capitán Guan*. 1951. Shi Hui

El cartel “Soy un “petrel” (*Haiyan*)” (Imagen IV-58) (1972) realizado por Pan Jiajun, fue una obra destacada, muy popular e influyente. Se publicó en 1972 en muchos periódicos como el “*Diario del Pueblo*”, la “*Revista Ilustrada del Pueblo*”, el “*Diario del Ejército Popular de Liberación*” o la “*Revista Ilustrada del Ejército Popular de Liberación*”; y se expuso sucesivamente en varios países de Europa del Este, como Albania, Rumanía y Yugoslavia. La imagen muestra a una mujer soldado reparando una línea telefónica averiada en un día lluvioso para garantizar una línea de comunicación sin problemas. En el cartel, el clima es bastante malo: está nublado, hay un viento impetuoso, lluvia torrencial, truenos y relámpagos. La soldado, aguantando la fuerte lluvia y cargando un teléfono en su espalda, se sube valientemente al poste para examinar y reparar el circuito averiado, como el “petrel”¹⁰¹ que revolotea en la tormenta descrito por el escritor soviético Gorki. En contraste con el cielo de un azul oscuro, la cara roja de la soldado se muestra especialmente viva y prominente. La clara imagen facial del personaje y el entorno borroso mezclado con el viento y la lluvia forman un contraste entre lo enfocado y lo desenfocado de manera gradual, resaltando

¹⁰¹ El pintor denominó la guerrera y esta obra como “petrel” para mostrar la dedicación incondicional y el espíritu intrépido de la soldado. Vid. WANG Mingxian, YAN Shantui: “Historia del Arte de la Nueva China”, Shanghái: Editorial de Bellas Artes del Pueblo de Shanghái, 2014, pág. 214.

la noble imagen de la soldado. El mal tiempo al igual que el cielo oscuro, las tormentas de lluvia, y los truenos y relámpagos, marcan un fuerte contraste con la tranquilidad y la sonrisa de la soldado, resaltando el heroísmo revolucionario optimista de la guerrera. Desde la década de los 80, los artistas chinos han utilizado a los trabajadores ordinarios como material para crear una serie de imágenes que representan el heroísmo de la nueva era. Por ejemplo, el cartel “*Deja que tus ideales se pongan alas de oro*” (Imagen IV-59) representa la escena de la famosa escritora china Zhang Haidi (discapacitada) con unos niños. Zhang Haidi, a la edad de 5 años, sufrió desafortunadamente de una enfermedad que finalmente la llevó a la paraplejia, obligándola a pasar el resto de su vida en una silla de ruedas. Sin embargo, esta desafortunada experiencia de la vida no debilitó su fuerte voluntad, sino que la alentó a esforzarse y avanzar. Desde la adolescencia hasta la edad adulta, Zhang Haidi siempre ha mostrado una actitud fuerte y optimista frente a la vida. Completó todos los cursos de primaria y secundaria estudiando por su cuenta; estudió inglés, japonés, alemán y esperanto y dominó por su cuenta la acupuntura. Utilizó estos conocimientos y habilidades para curar a la gente de forma gratuita, y así compensar de alguna manera a la sociedad. En 1983 Zhang Haidi comenzó a participar en la creación literaria, escribiendo sucesivamente numerosas obras literarias y traduciendo 16 novelas extranjeras. Zhang Haidi es una heroína muy conocida en China, su espíritu ha inspirado el crecimiento de varias generaciones de chinos y también es conocida como “*la nueva Lei Feng de los años 80*” y “*el Pavel de la China contemporánea*”¹⁰². En el cartel, Zhang Haidi aparece con gafas, con una piel blanca, con un aspecto apacible y quieto, un largo pelo que fluye, y una sonrisa brillante, mostrando de esta manera una feminidad dulce y suave. Zhang Haidi sostiene un libro en la mano y está hablando amablemente con dos muchachas, animándolas a estudiar mucho y poder en un futuro realizar contribuciones a la sociedad y a la patria. El fondo colorido, con flores y pájaros, realza la imagen heroica de Zhang Haidi como una persona discapacitada pero con un espíritu firme, diligente y optimista.

¹⁰² Lei Feng es un héroe de China de los años 50 y 60 del siglo XX. Pavel es un héroe de la novela soviética “Así se templó el acero”.



Imagen IV-58. *Soy un petrel (Haiyan)*. 1972. Pan Jiajun



Imagen IV-59. *Deja que tus ideales se pongan alas de oro*. 1989. Wang Shunxing y Liang Jianjun. 33× 45.5 cm

V. 4. 8 El amor paterno/ filial/ matrimonial

En la sociedad humana, el amor, especialmente entre los miembros de la familia, es un tema muy importante y presente en todas las épocas. Por lo tanto, hay una gran cantidad de obras de arte que muestran el amor entre familiares tanto en Oriente como en Occidente. Estas obras expresan tanto el amor de los padres por los niños, como el respeto y la piedad filial de los hijos hacia los padres, e incluso el amor conyugal.

En las obras artísticas de Occidente, se puede observar en todas partes, representaciones del tema del amor, ya sea en carteles, pósteres, u otro tipo de obras de arte. Los artistas occidentales muestran el amor de los padres hacia sus hijos, de los hijos hacia los padres y hacia los mayores de la familia, y el amor entre marido y mujer desde diferentes perspectivas. Algunos ejemplos de ello podrían ser los siguientes: Imagen IV-60 se trata de un cartel realizado por el ilustrador estadounidense, Norman Rockwell, que representa un matrimonio joven acurrucado felizmente, mostrando la dulce vida y el amor presente entre la pareja. Este póster de propaganda (Imagen IV-61) realizado durante la Guerra Civil de España, representa a un padre, que está a punto de ir al combate, levantando a su hijo en alto, mostrando el profundo amor que siente por él. Este (Imagen IV-62) es un cartel publicitario de un banco de España, que refleja el amor y afecto de los hijos hacia los padres, la preocupación y el amor de los padres

hacia sus hijos y el respeto y amor de los jóvenes por los mayores.



Imagen IV-60. *Recién casados*. Norman Rockwell.

Imagen IV-61. Cartel de la Guerra Civil española. Autor desconocido. Años 30 del siglo XX.

Imagen IV-62. Publicidad del Banco de Guipúzcoa sobre el tema del amor de la abuela. Autor desconocido

Desde el siglo XX hasta el presente, también ha habido muchas obras de arte en China que expresan el amor y la preocupación de los padres hacia sus hijos, el respeto y el amor de los hijos hacia los padres, y el amor entre marido y mujer.

El contenido más común en las imágenes chinas es el amor de los padres hacia sus

hijos. Por ejemplo, el calendario que Hang Zhiying realizó en los años 40 para la empresa de tabaco Dadong, “Foto de una familia feliz” (Imagen IV-63), muestra con mucha delicadeza el amor de los padres por sus hijos. En la imagen, la madre está abrazando a su hijo, y el padre está sentado en el sofá, ambos, con una gran sonrisa, se divierten con el niño más pequeño, mientras que los otros dos hijos se acurrucan felizmente junto a su padre. Las miradas de este matrimonio están llenas de amor por sus hijos. Otro ejemplo podría ser, “Hola, cariño” (Imagen IV-64), un cartel realizado por el pintor chino, Liang Binghong, en el año 1953, que también refleja el amor y la preocupación de los padres por sus hijos. En la imagen se representa a una madre cogiendo a su hijo en brazos y a un padre jugando con su hijo con un conejo de juguete. El amor de estos padres por sus hijos se refleja tanto en sus miradas como en sus expresiones.



Imagen IV-63. Foto de una familia feliz . Calendario de la empresa de tabaco Dadong. Años 40 del siglo XX. Hang Zhivine.



Imagen IV-64. *Hola, cariño*. 1953. Liang Binghong.

El amor y respeto de los jóvenes hacia los mayores ha sido un elemento frecuente en las imágenes chinas. Las tradiciones chinas han recibido una fuerte influencia de la “piedad filial” de la cultura confuciana, desde la antigüedad ha existido el dicho de “*la piedad filial es la más importante de todas las virtudes*”, considerando el respeto y amor a los padres y mayores una obligación que deben de cumplir los hijos y los jóvenes. En distintos periodos de la historia de China, ha habido una gran cantidad de imágenes que tratan sobre el respeto y amor a los ancianos. Por ejemplo, el “*Bai Xiao Tu* (Imágenes de los Cien Ejemplares Filiales)” dibujado por los pintores de la dinastía Qing de China, registra en forma de pinturas distintas historias y leyendas de la historia china sobre el respeto y amor de los jóvenes a los ancianos, con el fin de aconsejar a la gente para que herede este tipo de tradición de la nación china. Durante el periodo de la República de China, un importante pintor de calendarios, Zhou Baisheng, pintó “*Imágenes de los Veinticuatro Ejemplares Filiales*” a partir de los relatos de “*Los Veinticuatro Ejemplares Filiales*” de la antigüedad, que se convirtió en una lectura popular que propaga la piedad filial de China. Este conjunto de imágenes, se ha realizado con colores brillantes, con un estilo antiguo, sencillo y poco sofisticado, pintado de manera elegante y refinada. En el reverso de la imagen se reproduce la historia original con caligrafía china. La imagen acompañada de la escritura produce un excelente resultado, siendo agradable a la vista. Esta imagen (Imagen IV-65) forma parte de “*Imágenes de los Veinticuatro Ejemplares Filiales*”, y narra la historia de Liu Heng, emperador de la Dinastía Han, quien durante tres años consecutivos cuidó

personalmente con toda atención de su madre, que estaba postrada en cama por una enfermedad, con el fin de mostrar al mundo el respeto y amor hacia sus padres.



D Imagen IV-65. Fragmento de *Imágenes de los Veinticuatro Ejemplares Filiales*.

E

Desde el siglo XX se siguen produciendo todavía muchas imágenes de jóvenes que quieren y respetan a los mayores. Por ejemplo, Imagen IV-66 es un cartel de los años 60, e Imagen IV-67 de los años 80, ambos desarrollan este tema, e incluso se titulan de la misma manera, “Respeto a los ancianos”. Estas dos imágenes, representan a niños ofreciendo sus cosas favoritas (flores y melocotón) al abuelo, por tanto, muestran el amor y respeto de la generación joven a los mayores de un modo típico chino. El abuelo, de cabello grisáceo y con una mirada conmovida, muestra una sonrisa feliz, y obtiene una gran satisfacción espiritual del amor de los jóvenes. Aunque en esta imagen no representa directamente la imagen del niño, sí que muestra de forma vivaz el sentimiento de amor y respeto a través de las tiernas y pequeñas manos que sostienen un melocotón. Desde el comienzo del siglo XXI, el respeto y amor a los ancianos sigue siendo un tema importante para las creaciones artísticas y para los carteles. Por ejemplo, en un cartel del 2016, titulado “*La piedad filial es la más importante de todas las virtudes*”, el respeto a los ancianos se ha elevado hasta tal punto que se considera como

“la quintaesencia de la cultura china” (Imagen IV-68). En esta obra, se representa la escena de un hijo adulto arrodillado en el suelo, lavando los pies de su madre de edad avanzada.



Imagen IV-66.
Respeto a los ancianos.
Autor desconocido
Entre los años 1960-1966

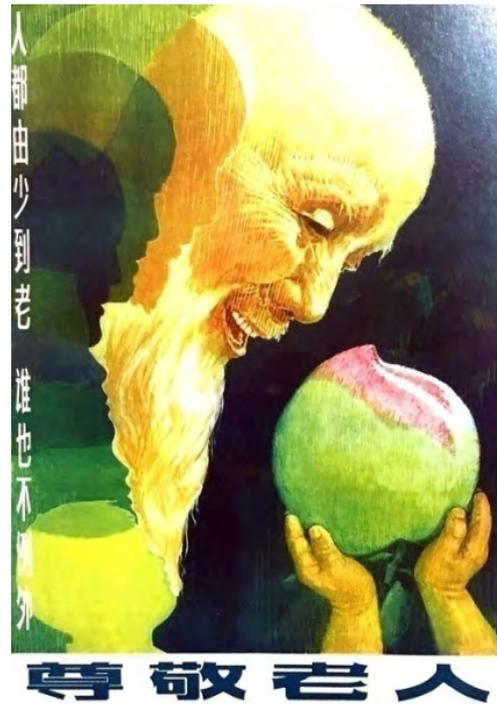


Imagen IV-67.
Respeto a los ancianos.
1983
Zhou Ruizhuang



Imagen IV-68. *La piedad filial es la más importante de todas las virtudes*. 2016. Autor desconocido.

Las representaciones del amor conyugal también aparecen a menudo en obras de distintos periodos de China. En comparación con Occidente, la forma de mostrar el amor entre marido y mujer en las obras pictóricas chinas es bastante reservada, y no aparecen contactos íntimos entre los cuerpos de la pareja. Desde el siglo XX, la foto de la boda es la forma principal de representación del amor entre un matrimonio. Xie Zhiguang elaboró en los años 30 un calendario titulado *“Recién casados”* (Imagen IV-69), donde la mujer lleva un vestido de novia occidental y está sentada en actitud cariñosa junto a su marido, que lleva traje. Los dos sonríen felizmente, y aunque no hay un contacto íntimo entre ellos, a partir de sus miradas llenas de ternura, podemos ver el amor que existe entre ambos. El cartel *“Boda”* (Imagen IV-70) realizado por Zhang Ruiheng en los años 50, representa a una pareja celebrando su boda bajo el retrato del presidente Mao Zedong. Rodeados de amigos y familiares, los recién casados llevan una gran flor roja delante de sus pechos, se muestran felices y tímidos, intentando en vano ocultar su amor. Los faroles chinos, las cintas, las flores, la alfombra y el carácter 囍 (xǐ, “doble felicidad”) rojos, todas estas decoraciones típicas chinas resaltan una alegre



Imagen IV-69. *Recién casados*. Años 30 del siglo XX. Xie Zhiguang.



Imagen IV-70. *Boda*. 1955. Zhang Ruiheng.



Imagen IV-71. Pintura popular de año nuevo: *Boda de los pescadores durante la nueva era*. Finales de los años 80 del siglo XX. Autor desconocido.

La pintura de año de nuevo de finales de los años 80, “*Boda de los pescadores durante la nueva era*” (Imagen IV-71), representa la escena en la que los pescadores se están casando, y los amigos y familiares les están felicitando. La imagen refleja un ambiente alegre. En la barquita nupcial, está el novio con una flor roja grande delante

de su pecho, sosteniendo con una mano el paraguas, y con la otra, la mano de la novia, que lleva un vestido de novia rojo y está apoyada en los hombros del novio.

IV. 4. 9 EL patriotismo

El patriotismo hace referencia a la actitud positiva y de apoyo de un individuo o un colectivo hacia su patria que se muestra en el orgullo y la autoconfianza nacional; es el espíritu de sacrificio para proteger la patria y el espíritu de lucha por la prosperidad de la nación. El patriotismo es una gloriosa tradición y una de las nobles virtudes de la nación china, es el espíritu nacional de la nación china, pero tiene distintos objetivos y formas de expresión a lo largo de los diferentes períodos de la historia de China. Desde la antigüedad, China tiene una tradición patriótica que se basa en el siguiente lema: *“el ascenso y la caída de una nación depende de cada uno de sus ciudadanos.”* Desde la Guerra del Opio a mediados del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, China ha sufrido la invasión del capitalismo y del imperialismo extranjeros. Todos los grupos étnicos de China estuvieron sometidos conjuntamente al sufrimiento a largo plazo que conlleva *“la desintegración del país y el estado de peligro en el que se encontraba la existencia de la nación”*. La lucha por la independencia y la liberación nacional han sido las principales manifestaciones del patriotismo durante este período. Después de la fundación de la República Popular China en 1949, la nación china se liberó del control del imperialismo, logró la independencia nacional y se embarcó en el camino hacia el socialismo. El objetivo principal del patriotismo en este período fue la idea de construir la patria más poderosa y próspera. Desde el comienzo del nuevo siglo, especialmente desde 2012, el gobierno chino ha incluido el "patriotismo" dentro de los "valores centrales del socialismo". Cumplir con el “sueño chino” de la democracia y de la prosperidad del país, la revitalización de la nación y la felicidad del pueblo, se ha convertido en el nuevo objetivo del patriotismo chino.

Desde el inicio del siglo XX, aparecieron en China muchas imágenes cuyos temas trataban sobre la resistencia a la invasión del capitalismo y del imperialismo extranjeros y la lucha por la liberación nacional. Este tipo de imágenes ensalzaban el espíritu patriótico de todo el pueblo chino que luchó valientemente para resistir la invasión extranjera. En los años 30, en la ciudad de Yan'an, una de las bases anti-japonesas, apareció una gran cantidad de grabados que propagaba una nación china resistente a la invasión extranjera, una nación que luchaba por la soberanía nacional. El grabado en madera es una de las artes pictóricas tradicionales de China. Existen numerosas fuentes

de obtención de materiales para este ejercicio, y los requisitos de grabado son bajos. Es una tarea propia de las áreas más pobres. Por lo tanto, en el duro entorno de la Guerra chino-japonesa de aquellos tiempos, la mayor parte del trabajo de propaganda anti-japonesa se realizó a través del grabado en madera. Muchos artistas del grabado eran al mismo tiempo soldados, por lo que sus sentimientos personales sobre la guerra se entremezclaron con su lucha en el campo de batalla, de ahí que sus creaciones en madera grabada estén cargadas de una profunda pasión. Como dijo una vez el grabador Yan Han en sus memorias, muchos grabadores “realizaban la labor de la revolución cargando fusiles en su espalda, y tres cuchillos de acero (cuchillos para el grabado en madera) en su cintura.”¹⁰³ En el momento crucial de la supervivencia nacional, los grabados en madera con su lenguaje artístico sencillo pero potente, y un estilo sobrio y tosco, alentaban el espíritu combativo del pueblo. Por ejemplo, el grabado en madera “*Consolidar la unidad, luchar hasta el final*” (Imagen IV-72) realizado por el grabador Liu Xian¹⁰⁴ en 1938, representa una gran variedad de imágenes de la Guerra chino-japonesa, como las sangrientas batallas contra los invasores (Imagen IV-73), los trabajos de incitación y propagación en contra de los enemigos en su propio territorio (Imagen IV-74), la retaguardia preparando suministros militares (Imagen IV-75), o el personal médico rescatando a los heridos en el campo de batalla (Imagen IV-76). El impacto que produce la imagen es de algo rico y rebosante. Los bombarderos que circulaban a baja altitud no solo resaltaban una atmósfera tensa y la crueldad de la guerra, sino que también destacaba la solidaridad de toda la población china, y su espíritu intrépido de luchar juntos contra los japoneses. Esto refleja y glorifica el espíritu patriótico del pueblo chino que no teme sacrificar sus vidas para resistir la invasión extranjera (Imagen IV-77).

¹⁰³ YI Dai: *Las llamas de fuego de la Guerra sino-japonesa en el grabado en madera*, Periódico de la Conferencia Consultiva Política del Pueblo Chino” (3 de septiembre del 2015), n°8.

¹⁰⁴ Liu Xian (1915-1990), grabador de la época moderna. Estudió pintura al óleo y grabado en madera en la Academia Imperial de Bellas Artes de Tokio, Japón. Volvió a China después del incidente del Puente de Marco Polo de 1937, y en 1938 se unió al Nuevo Cuarto Ejército. En 1939 se fue a Yan’an para enseñar grabado en madera en el Instituto Lu Xun de Literatura y Artes. Sus obras de grabado llegaron a ser elogiadas por el presidente Mao Zedong.



Imagen IV-72. *Consolidar la unidad, luchar hasta el final.* 1938. Liu Xian. Grabado en madera. 19×19cm



Imagen IV-72. *Consolidar la unidad, luchar hasta el final.* 1938 (detalle).



Imagen IV-73. Detalles de “*Consolidar la unidad, luchar hasta el final*”.
Escenas de batalla de la Guerra chino-japonesa.



Imagen IV-74/ Imagen IV/75/ Imagen IV-76. Fragmentos de *Consolidar la unidad, luchar hasta el final*. Propaganda de la Guerra chino-japonesa.



Imagen IV-77. Fragmento de *Consolidar la unidad, luchar hasta el final*.

En tiempos de paz después del establecimiento de la República Popular China en 1949, aparecieron muchas imágenes que reflejaban el patriotismo a través del tema de la construcción de la patria. Este tipo de imágenes servían fielmente a la corriente de la construcción socialista de aquellos momentos, registrando de manera vivaz los logros de la misma. Por ejemplo, el cartel “*Grandiosa patria, en camino a la prosperidad*” (Imagen IV-78), realizado por Xu Changlao y Ren Meijun en 1974, representa una escena con gente de distintos grupos étnicos y diferentes sectores que celebran juntos la prosperidad y la bonanza de la patria. En el centro se encuentra el Emblema Nacional de la República Popular China, representando la grandiosa patria, y reflejando la sublime posición que ocupa la patria en el corazón de todo el pueblo chino. En el fondo se representan los logros más emblemáticos del proceso de construcción socialista desde la fundación de la República Popular de China. Las personas de la imagen sostienen en sus manos ramos de flores y eslóganes y están llenos de júbilo, felices y orgullosos por el logro de la construcción de la patria. Los artistas expresan con esta rica imagen, el orgullo que siente todo el pueblo chino, todos los grupos étnicos y los diferentes sectores, por los logros alcanzados en la construcción de la patria, muestran, además, su espíritu patriótico y su deseo de que el país se vuelva más próspero. Los logros mostrados en la imagen incluyen: el vasto campo en la zona Dazhai típica de la provincia de Shanxi construido por el sector agrícola de China; un campo petrolífero en la ciudad de Daqing de la provincia de Dongbei desarrollado por el sector industrial de China; el Puente de Nankín sobre el río Yangtsé, primer puente que sirve como autopista y ferrocarril diseñado y construido por los propios chinos; la primera red ferroviaria del suroeste de China que une Chengdu y Kunming; o el embalse de Sanmenxia, primer proyecto de control de agua a gran escala en el Río Amarillo de China.



Imagen IV-78. *Grandiosa patria, en camino a la prosperidad.*
1974. Xu Changlao y Ren Meijun

En 2012, el gobierno chino presentó los valores centrales del socialismo, los cuales son: “prosperidad, democracia, civilización, armonía, libertad, igualdad, justicia, estado de derecho, patriotismo, dedicación, integridad y amabilidad.” También se incluyó el patriotismo, y más tarde se propuso cumplir “el sueño de China” que consiste en el gran rejuvenecimiento de la nación china. Durante este período, los artistas chinos crearon muchas imágenes de patriotismo que muestran la prosperidad del país, el rejuvenecimiento de la nación y la felicidad del pueblo a través de diversas formas de expresión artística, lo que refleja el anhelo del pueblo chino a una vida mejor en el futuro. Cabe destacar que los artistas también tienen perspectivas más diversas sobre la creación artística durante este período. Observan la vida desde diferentes perfiles y puntos de vista, presentando las características del patriotismo de la nueva era mediante el método que consiste en visualizar los grandes logros a través de pequeñas

acciones.

Una obra fotográfica de 2008 (Imagen IV-79) interpreta el patriotismo desde la perspectiva de la unidad nacional. En la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos del verano de 2008 en Beijing, los jóvenes representantes de los 56 grupos étnicos de China, vestidos con sus propios trajes tradicionales, entraron al estadio rodeando la bandera de la República Popular China. Lo que muestra esta fotografía es que el patriotismo tiene una fuerte vitalidad en este país, es un vínculo emocional que se va heredando, y que une estrechamente a los diversos grupos étnicos de China.

En un cartel (Imagen IV-80) realizado en el año 2012, los artistas utilizaron el arte popular chino para representar a varios niños acariciando la bandera nacional, e incluso realizando un gesto de saludo hacia la misma. En la imagen se usan muchos elementos tradicionales chinos, como el patrón de las nubes auspiciosas, el arte folclórico de cortar papel, o el rojo, un color característico de China, dando como resultado una imagen con gran atractivo. A través de estos elementos chinos, los artistas se esfuerzan en demostrar, desde la perspectiva de los más jóvenes, que el patriotismo ha echado raíces en los corazones de los chinos.

Desde el comienzo del nuevo siglo, los artistas chinos han tratado de utilizar nuevas formas de expresión artística para diseñar y crear obras de temas patrióticos e influenciar a las audiencias con formatos originales y llamativos, para lograr un mejor efecto publicitario. Por ejemplo, en diciembre de 2013, se inauguró oficialmente la exposición de arte tridimensional patriótico, titulada “*El sueño de China, el alma de China*”. El objetivo de la exposición fue el de promover y transmitir con gran entusiasmo, el espíritu patriótico y la herencia del “sueño de China”. Las 52 pinturas gigantescas en tres dimensiones exhibidas en la exposición permiten a los espectadores adentrarse personalmente en la larga historia del patriotismo. El público se mezcla con el paisaje, se integra en la historia, llegando a obtener una experiencia única que no se puede conseguir en la vida cotidiana. Las obras no solo tienen un sentido del tacto que impacta, sino que también son interactivas, divertidas y de fuerte carácter propagandístico (Imagen IV-81 es una de las obras de la exposición).



Imagen IV-79. En la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos del 2008 en Beijing, los jóvenes representantes de los 56 grupos étnicos de China, vestidos con sus propios trajes tradicionales, entran al estadio rodeando la bandera de la República Popular China.



Imagen IV-80. Cartel que refleja el patriotismo.



Imagen IV-81. Obra de la exposición de arte tridimensional de tema patriótico:
El sueño de China, el alma de China. 2013.

IV. 4. 10 La propiedad pública/privada

Existen algunos puntos en común entre los conceptos de propiedad pública y propiedad privada en China y Occidente, pero también hay algunas diferencias. En términos generales, los países occidentales se han centrado tradicionalmente en los derechos individuales, haciendo hincapié en la propiedad privada y la protección de los derechos de propiedad privada, creyendo que la felicidad personal está estrechamente vinculada a la propiedad privada. En contraste, además de perseguir riquezas e intereses personales, los chinos tradicionalmente han tenido un fuerte sentido de colectividad, poniendo más énfasis en los intereses colectivos y públicos, y en la preservación y protección de la propiedad colectiva y pública.

Después de la fundación de la República Popular China en 1949, se fomentó y desarrolló aún más el concepto de colectivismo de la cultura tradicional china, y se estableció gradualmente un sistema económico y social basado en la propiedad comunitaria. Se ha establecido un gran número de empresas industriales y comerciales, estatales y colectivas en las zonas urbanas, y se han establecido sucesivamente en las zonas rurales organizaciones de ayuda mutua y sistemas de comunas populares basadas en la propiedad colectiva. La comuna popular es un sistema económico y social establecido en las zonas rurales de China desde finales de los años 50 del siglo XX. El concepto de colectivismo de las comunas populares coincide exactamente con el

confucianismo chino que hace hincapié en la unión entre la felicidad personal y la felicidad común de la sociedad y reside también el ideal último de Mao Zedong de establecer un “mundo de Gran Unidad”. Bajo el sistema de comunas populares, los campesinos, (entonces conocidos como miembros de la comuna) realizaban la producción agrícola gracias al trabajo colectivo. Los frutos del trabajo eran propiedad colectiva de los trabajadores, y se distribuían entre los miembros y los familiares de acuerdo con el principio “cada cual recibe lo que aporta”. El sistema de comunas populares continuó hasta la década de los 80.

Durante este período, los artistas chinos crearon muchas obras de arte dedicadas al colectivismo y a la propaganda de la propiedad comunitaria, y entre estas, las obras sobre la comuna popular fueron las más numerosas. En todas las obras que promueven las comunas populares, existe un cierto grado de idealismo y utopía.

El cartel *“Hacer un gran esfuerzo por el desarrollo de la comuna popular, acelerar la construcción del socialismo”* (Imagen IV-82), realizado por Cai Zhenhua, Le Xiaoying, Tao Mouji y Chen Fan en el año 1958, es una de las obras más representativas que elogia la comuna popular. Los pintores adoptaron la vista aérea para una composición panorámica, presentando en su obra, una comuna popular con distintas funciones como la de producción, transporte, entretenimiento, educación, salud y negocios. En cuanto a la producción, los pintores no solo mostraron meticulosamente las escenas de cultivo de productos como los cereales, las verduras, las frutas y el algodón, sino que también representaron la situación de producción de las industrias de soporte como la conservación del agua, los fertilizantes químicos, los implementos agrícolas y la maquinaria (Imagen IV-83). En el cartel también se reflejan algunos medios de producción modernos como el riego automático, invernaderos y la fumigación aérea (Imagen IV-84). En cuanto los medios de transporte, los pintores representan a conciencia las carreteras, los ferrocarriles, las vías fluviales, la aviación y otros modos de transporte (Imagen IV-85). En la imagen también aparecen instituciones educativas como la escuela de primaria y secundaria y una universidad de agricultura; y otras organizaciones tales como la sanitaria, residencias geriátricas, campos de deporte y librerías (Imagen IV-86). Estas escenas representadas en el cartel distan mucho de la situación real de las comunas populares de aquel momento, muchas de ellas son resultado de la imaginación de los pintores, en los que la gente deposita el sueño de una feliz vida futura bajo el sistema económico colectivista. Esta obra se ha basado en las formas de expresión de la pintura popular, con un modelo tierno que

recuerda a la inocencia infantil, una imaginación audaz y con vehemencia, con enormes frutas y animales; se necesita un camión entero para transportar una col china (Imagen IV-87), está claro que los pintores al realizar tales imágenes, introdujeron sus cálidas aspiraciones e imaginaciones de una vida mejor en el futuro.

“*Larga vida a la comuna popular*” (Imagen IV-88) que fue pintada en 1959 por el famoso pintor chino Ha Qiongwen, es también una obra conocida. El artista, a través de su idealista imaginación, la técnica de estilo decorativo, y la combinación de colores armoniosos y esplendorosos, representa la escena de la recogida de una cosecha abundante bajo el sistema de comunas populares, elogia la ventaja y vitalidad del sistema de propiedad colectiva y de la propiedad comunitaria, y refleja el ideal de las comunas populares de: “*el desarrollo integral de la agricultura, silvicultura, ganadería, pesquería y otras actividades de producción; la integración mutua de los obreros, campesinos, comerciantes, estudiantes y soldados.*”¹⁰⁵

Durante este período, hubo muchas obras de arte que mostraban el trabajo colectivo de los miembros de la comuna popular, muchas de estas creaciones fueron realizadas por pintores campesinos y, por lo tanto, representaron de forma relativamente realista el trabajo de los miembros en aquel momento. Por ejemplo, el cartel “*Primavera con la azada*” (Imagen IV-89) realizada por la pintora campesina Li Fenglan en 1974, o “*Nueva imagen del anciano imprudente contemporáneo*” (Imagen IV-90) realizada por Cheng Minsheng y Zhang Lin en 1975 representa la escena en la que las personas trabajan juntas bajo el sistema de las comunas populares. En el primer cartel se muestra la escena en la que los miembros de la comuna trasplantan juntos en una fila, los retoños de arroz; y la segunda obra refleja a los miembros recolectando juntos los alimentos. Desde la década de 1980, con la profundización continua de la reforma y la apertura, se han producido cambios importantes en la estructura social y económica de China. En la China rural, se implementó gradualmente el sistema de responsabilidad en la producción, y se disolvió la comuna popular. El sistema de comunas populares, que duró décadas, fue abolido y las obras de arte que promovían el sistema de propiedad colectiva y las comunas populares prácticamente se extinguieron.

¹⁰⁵ Compilado por la Asociación de Artistas de Shanghái: “*Historia de las Bellas Artes en Shanghái 1949-2009*”, Shanghái: Editorial de Bellas Artes del Pueblo de Shanghái, 2012, pág. 102.

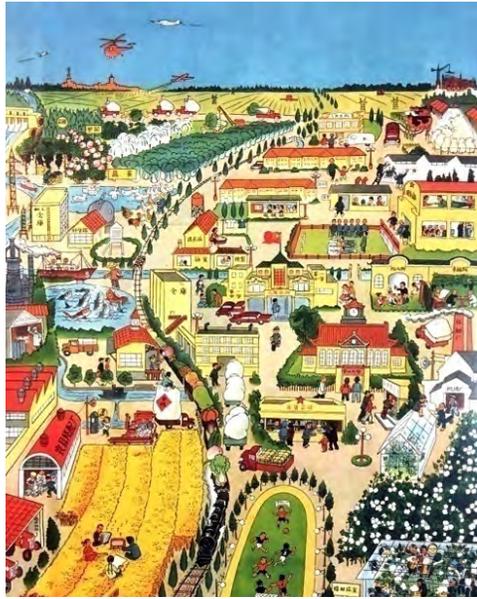


Imagen IV-82. *Hacer un gran esfuerzo por el desarrollo de la comuna popular, acelerar la construcción del socialismo.* 1958. Cai Zhenhua, Le Xiaoying, Tao Mouji y Chen Fan.

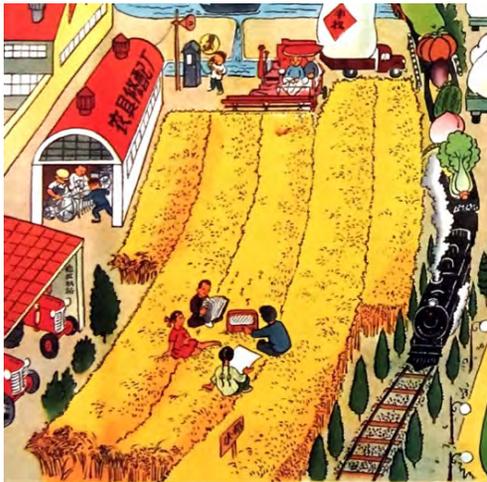


Imagen IV-84



Imagen IV-83

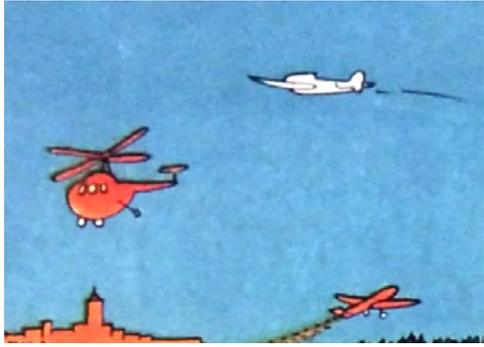


Imagen IV-85



Imagen IV-86

Imágenes IV-83, 84, 85, 86. *Hacer un gran esfuerzo por el desarrollo de Detalles.*



Imagen IV-87. *Hacer un gran esfuerzo por el desarrollo de la comuna popular, acelerar la construcción del socialismo. Detalle.*

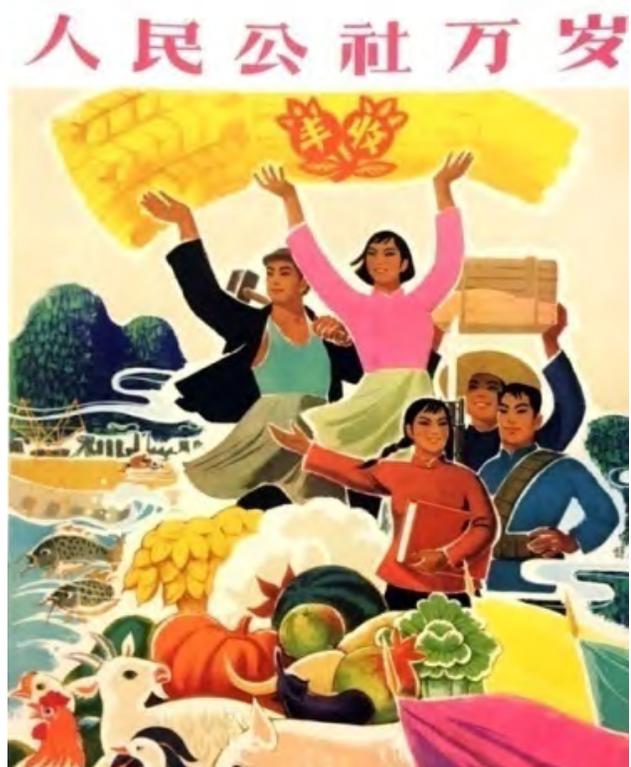


Imagen IV-88. *Larga vida a la comuna popular*. 1959. Ha Qiongwen.



Imagen IV-89. *Primavera con la azada*. 1974. Li Fenglan.

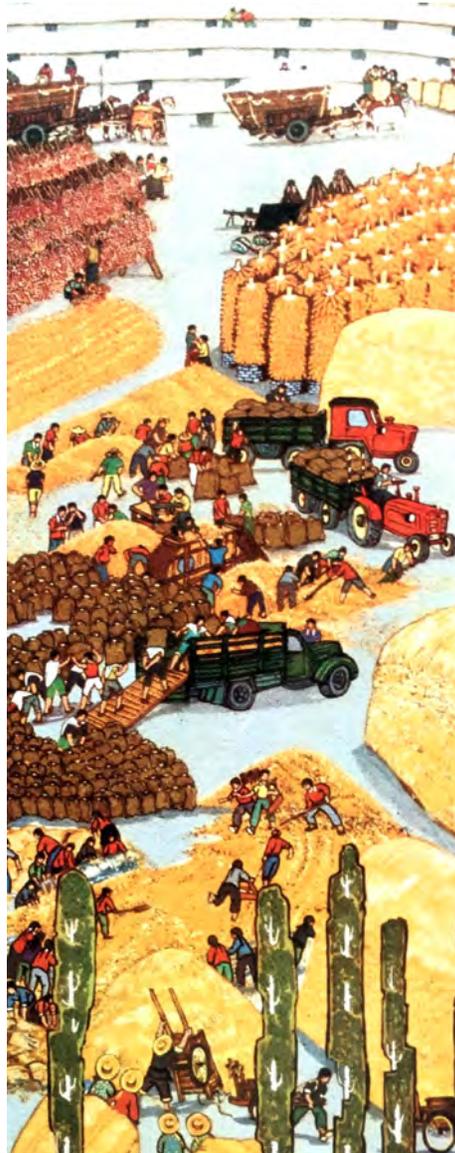


Imagen IV-90. *Nueva imagen del anciano imprudente contemporáneo.*
1975. Cheng Minsheng y Zhang Lin

IV. 4. 11 La tecnología

La tecnología es un símbolo importante de la civilización humana y del progreso social. Tanto China como Occidente tienen una gran cantidad de obras de arte que muestran la tecnología y el avance tecnológico. Como una de las cunas de la civilización, China ha establecido una cultura espléndida y ha creado varios sistemas tecnológicos avanzados en la historia, como el papel, la imprenta, la pólvora y la brújula. En tiempos más remotos, China ocupaba un puesto de liderazgo mundial. Sin embargo, en tiempos modernos, bajo la política de aislamiento del sistema feudal, China se ha estancado en el área de la ciencia y de la tecnología y los países

occidentales han tomado ventaja en varios campos. Después del siglo XX, especialmente tras la fundación de la República Popular China, este país prestó atención a la construcción del Estado a través de la ciencia y de la tecnología, esperando lograr la prosperidad del país a través del desarrollo y progreso en estos ámbitos. Durante este período, hubo una gran cantidad de imágenes de propaganda que mostraban los avances tecnológicos. Estos carteles dieron forma a muchos personajes asociados con el progreso de la tecnología, como por ejemplo, los campesinos que utilizan la tecnología agrícola moderna en el campo, obreros que trabajan en fábricas modernas, científicos centrados en la experimentación y astronautas que exploran el espacio. A través de la representación de este tipo de figuras, estas imágenes elogian el progreso realizado por la Nueva China en el campo de la ciencia y la tecnología, y el impacto y el cambio causados por dichos progresos en el trabajo y en la vida de las personas. Estas imágenes son a veces reales y a veces no del todo. Muchas de las obras de los artistas, mediante la elaboración artística, encarnan el anhelo de los chinos de progreso de la ciencia y de la tecnología y su deseo de una vida mejor. Tienen ciertas tendencias utópicas y han traído consuelo y esperanza a la gente.

China es un gran país agrícola. El desarrollo de la tecnología agrícola y la mecanización agrícola son uno de los temas principales de los carteles. Tradicionalmente, la tecnología de producción agrícola de China ha estado atrasada: los campesinos se pasaban los días inclinando sus cabezas y mostrando su espalda al cielo, tenían que estar descalzos todo el día, agacharse y trabajar arduamente a mano en el campo. Por ejemplo, esta imagen (Imagen IV-91) muestra la escena del trasplante de arroz hecho a mano por los campesinos chinos en la década de 1950. Después de los años 60, con el desarrollo de la tecnología agrícola, las sembradoras y las trasplantadoras de arroz modernas han reemplazado gradualmente el trabajo manual tradicional, no solo reduciendo la intensidad de trabajo de los agricultores, sino también aumentando la producción agrícola. “Plantar arroz con la máquina y una maravilla” (Imagen IV-92), realizada por Huang Miaofa en el año 1973, muestra a los campesinos cultivando arroz en una trasplantadora. Visten ropas nuevas y limpias, y tienen una sonrisa en sus rostros. Estos campesinos, liberados del pesado trabajo manual, disfrutaban plenamente de la comodidad y la felicidad que brinda el avance de la tecnología agrícola.

El progreso tecnológico y la modernización industrial, también son un tema importante en los carteles chinos después de mediados del siglo XX. En la primera

mitad del siglo XX, hubo muy poco trabajo de imagen artística sobre la tecnología industrial y la modernización industrial. Y en la segunda mitad del siglo XX, China esperaba mejorar el nivel de modernización del país a través del desarrollo industrial; muchos trabajadores, con sus buenas expectativas de



Imagen IV-91. Paisaje rural. Años 50 del siglo XX



Imagen IV-92. Plantar arroz con la máquina y una maravilla. 1973. Huang Miaofa.

vida futura, se implicaron en el desarrollo industrial con un gran entusiasmo. Durante este periodo, aparecieron constantemente obras pictóricas que trataban este tema. Por ejemplo, los dos carteles creados en la década de 1970, “*Obtener una mayor victoria en la industria siderúrgica*” (Imagen IV-93) y “*Dedicarse vigorosamente a la innovación*

técnica por obtener un alto rendimiento, buena calidad y bajo consumo” (Imagen IV-94), representan fragmentos del progreso tecnológico industrial y la modernización industrial. El primero muestra la escena en el que los obreros siderúrgicos responden a las llamadas nacionales, esforzándose para aumentar la producción de acero a través de la innovación de las técnicas de producción. El segundo, presenta la escena en la que un obrero cualificado muy concentrado dirige la producción en una fábrica moderna. En una fábrica espaciosa, las máquinas de producción automáticas reflejan la innovación y el desarrollo tecnológico. Esta imagen muestra que las personas esperan lograr el propósito de aumentar la producción y reducir el consumo a través de la innovación tecnológica industrial, y también refleja su sentimiento de admiración por el progreso tecnológico y la modernización industrial.



高举《鞍钢宪法》的光辉旗帜 夺取钢铁工业的更大胜利

Imagen IV-93. *Dedicarse vigorosamente a la innovación técnica por obtener un alto rendimiento, buena calidad y bajo consumo.* 1972.

Autor desconocido.



Imagen IV-94. *Obtener una mayor victoria en la industria siderúrgica*. 1976. Autor desconocido.

Antes de mediados del siglo XX, China tenía menos imágenes artísticas sobre el desarrollo de la ciencia y la tecnología. A finales de los años 70 y principios de los 80, con el proceso de la reforma, China concede una gran importancia al hecho de aprender la ciencia y tecnología avanzadas del extranjero para promover el desarrollo y progreso de estos ámbitos en el propio país. Bajo estas nuevas circunstancias, los artistas han creado una gran cantidad de imágenes que muestran el progreso y el desarrollo de la ciencia y de la tecnología. El cartel dibujado por Chao Deren en 1978, “*Marchando hacia la modernización de la ciencia y la tecnología*” (Imagen IV-95), representa la escena en la que tres generaciones de científicos, un anciano, un adulto y un joven, trabajan arduamente para promover el progreso de la ciencia y de la tecnología. Los tres protagonistas de la imagen, llenos de energía y pletóricos de entusiasmo, observan con firmeza la lejanía, encarnando el espíritu intrépido, tenaz, optimista y la lucha incesante de los científicos. El otro cartel, “*Amar la ciencia, aprender ciencia y emplear la ciencia*” (Imagen IV-96), muestra una escena en la que los niños se esfuerzan en el aprendizaje del conocimiento científico. La imagen alienta a los jóvenes a tomar a estos destacados científicos como ejemplo, trabajar duro para aprender conocimientos científicos, y establecer el ideal de realizar más contribuciones al progreso humano.

Además, los carteles con imágenes de científicos chinos y extranjeros (como Einstein, Morgan o Pávlov, Imagen IV-97) durante este período, también son muy comunes para inspirar a los chinos, especialmente a los jóvenes y mostrar su admiración por los conocimientos, la ciencia y los científicos. Entre los muchos científicos chinos, destaca el famoso geólogo Li Siguang¹⁰⁶. Aquí (Imagen IV-98) se representa la escena de trabajo de Li. En la imagen, Li Siguang, vestido con un traje, tiene un libro abierto sobre sus rodillas lo cual refleja la típica imagen de un intelectual chino respetado. Bajo esta forma de representación de los artistas, estos científicos chinos y extranjeros se han convertido en luces que guían a la gran mayoría de los jóvenes en China en el aprendizaje del conocimiento y de la ciencia.



Imagen IV-95. *Marchando hacia la modernización de la ciencia y la tecnología*. 1978. Chao Deren.

¹⁰⁶ Li Siguang (1889-1971), prestigioso geólogo de China. Presidió la exploración de petróleo después de 1956 y descubrió sucesivamente campos petrolíferos en Daqing, Shengli y Dagang, haciendo grandes contribuciones al desarrollo de la industria petrolera nacional.



Imagen IV-96. *Amar la ciencia, aprender ciencia y emplear la ciencia.* 1980. Chen Long.

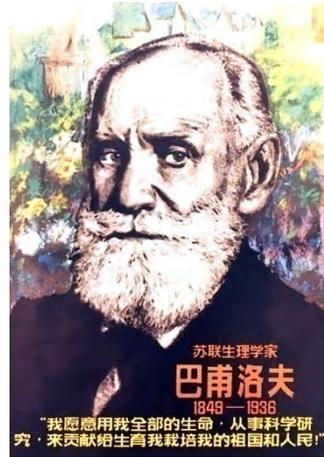
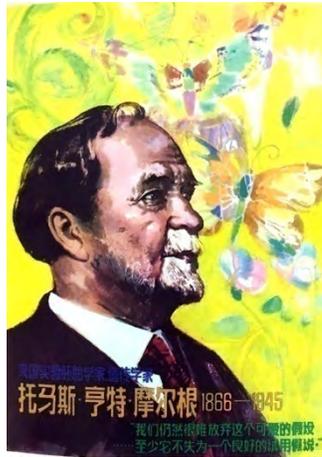
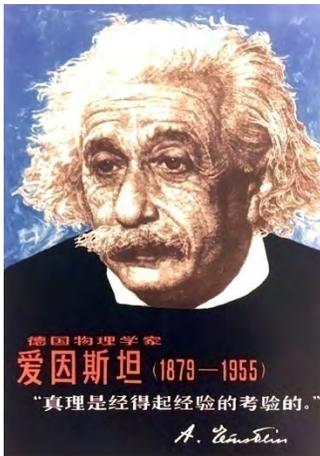


Imagen IV-97

Einstein. 1979. Wang Linkun .

Pávlov. 1981. Jin Jifa.

*Thomas Hunt Morgan.*1981.. Shen Shaolun.



Imagen IV-98. *Li Siguang*. Yan Zhenduo. Años 80 del siglo XX.

A medida que China continúa alcanzando nuevos logros en el campo de la industria aeroespacial, los artistas chinos han creado una serie de carteles sobre el tema de la Alta tecnología, incluyendo la aeroespacial. Estos carteles se centran principalmente en tres aspectos: primero, los logros de China en el campo aeroespacial; segundo, el elogio a aquellos trabajadores de la ciencia y tecnología que contribuyen a la industria aeroespacial de China; y tercero, alentar a los jóvenes a esforzarse en el estudio para el desarrollo de la causa de la industria aeroespacial de China.

Para conmemorar el exitoso lanzamiento de la nave espacial tripulada Shenzhou 7 en septiembre de 2008, Wang Yuxi, un artista popular chino, realizó una obra con papel recortado, titulado “*Serie de héroes espaciales de China: volando hacia el cielo*” (Imagen IV-99). La imagen muestra la primera actividad fuera del interior vehicular de la nave de los astronautas chinos, la escena del paseo espacial. Y con el fin de conmemorar el exitoso encuentro y acoplamiento del Tiangong-1 (aeronave) y Shenzhou 9 (nave espacial) en junio de 2012, Hou Hongmei, artista del arte popular chino, también creó “*Shen9 besando al Tiangong*” (Imagen IV-100) en un papel recortado. La artista popular retrata vívidamente la escena de los tres astronautas subiéndose a la aeronave Tiangong para llevar a cabo un viaje espacial de diez días. Ambos artistas tomaron dos eventos conmemorativos en la historia de la industria aeroespacial de China como material creativo, ensalzaron el rápido desarrollo de la tecnología espacial de China y los logros obtenidos y celebraron las contribuciones y los gloriosos logros de numerosos trabajadores científicos y tecnológicos.



Imagen IV-99

Serie de héroes espaciales de China: *volando hacia el cielo*. 2008. Wang Yuxi.



Imagen IV-100. “Shen 9 besando al Tiangong”. 2012. Hou Hongmei

Cabe destacar que algunas de las escenas presentes en los carteles de temas aeroespaciales no siempre son reales sino creadas por los artistas a través de su imaginación artística, y reflejan la imaginación y el anhelo de la gente, especialmente de los niños, por el futuro de la industria aeroespacial. Por ejemplo, en el cartel de 1986 “*Somos los futuros astronautas*” (Imagen IV-101), se muestra a dos niños controlando una nave espacial de forma independiente, volando en el universo. Podemos ver en la imagen, distintos tipos de sondas espaciales, aviones y naves espaciales viajando por el cielo. Aunque estas escenas no son reales, están llenas de elementos añejados, muy en línea con la fantasía y la imaginación de los jóvenes del aspecto en lo referente al tema espacial. Esto ayuda a promover y popularizar el conocimiento aeroespacial entre los jóvenes.



Imagen IV-101. *Somos los futuros astronautas*. 1986. Autor desconocido.

V. Capítulo experimental

V. Capítulo experimental. Introducción

En los cuatro capítulos anteriores se han tratado de principalmente las teorías y conocimientos relacionados con el intercambio cultural entre China y Occidente, las características de la imagen china después del Siglo XX, la influencia de la imagen occidental sobre la china, y la singularidad de la imagen china de felicidad. En el capítulo actual se tratará de presentar el pensamiento, las dificultades durante el proceso de mi creación artística y mis obras artísticas finales .

V.1 Referentes

La Pintura es un proceso de reflexión constante. En mi territorio de la práctica pictórica he tratado de mejorar la técnica, utilizando y asimilando paulatinamente procedimientos puramente occidentales, aprendiendo de las obras de otros artistas. Mis referentes artísticos también provienen del ámbito de la ilustración como la imágenes de *pin up girls* de Estados Unidos a la vez que desde las obras artísticas chinas: Poster(Calendario) del Shanghai viejo, posters de propaganda política, y otras obras de pintura y fotografía del Siglo XX. En este proceso, he resumido y ordenado dichas referencias y reflexiones y las he aplicado a mi obra.

Equipo Crónica

Ya he manifestado con anterioridad el importante influjo de Equipo Crónica en mi pintura. Descubrí su talento y magisterio técnico en la exposición antológica celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en el año 2015. Para mí fue determinante.

El Equipo Crónica se inspiraba en obras clásicas como el *Guernica* de Picasso o *Las Meninas* de Velázquez. El Equipo Crónica aporta al espectador un gran impacto visual y sus obras han resultado muy influyentes para mí

El Equipo Crónica a menudo ha utilizado las imágenes muy reconocibles en sus cuadros. El origen de dichas imágenes era muy amplio, algunas provenían de las

pinturas clásicas europeas, por ejemplo, semblanzas de la corte española del Siglo de Oro, como la propia obra *de* Velázquez, o las pinturas cubistas del Siglo XX, entre otras muchas fuentes documentales. Otras procedían de los medios de comunicación de masas de reconocibles, comics, fotografías, pósteres, películas, etc.



Imagen V-1. Equipo Crónica, 1969. *El Intruso* (Serie *Guernica* 69). Acrílico sobre lienzo. 140cm×200cm. Diputación Provincial de Valencia

Se ha procurado, emplear una fórmula similar al Equipo Crónica en mi creación artística. Por ejemplo, en mi obra *El Nacimiento del Rey Mono* (Imagen V-2,V-3), tomé como referencia *El Nacimiento de Venus* de Botticelli, célebre pintor florentino en el siglo XV. A diferencia de la obra de dicha obra, he sustituido la Diosa Venus con el Rey Mono¹⁰⁷, un personaje de comic muy conocido en el Siglo XX¹⁰⁸. En mi obra, el guerrero oriental se sitúa sobre una concha de almeja, armado con un palo metal rojo, lleno de espíritu combativo. Con el fondo gris, el ambiente llena de moral elevando al Rey Mono a una supuesta categoría de Dios de la Guerra.

¹⁰⁷ Son Gokū es el protagonista del manga y anime *Dragon Ball* creado por Akira Toriyama. Su nombre proviene de Sun Wukong, conocido como el Rey Mono, es el protagonista de la novela clásica épica china *Viaje al Oeste*.



Imagen V-2. Yuan Ruonan, 2017. *El Nacimiento del Rey Mono*. Imágen digital.



Imagen V-2. Yuan Ruonan, 2017. Montaje digital.

El Equipo Crónica, como otros pintores pop, colocan a menudo una imagen desigual, particular, imágenes similares, copiadas idénticas para producir un efecto contradictorio y satírico. Por ejemplo en la obra *¡América, América!* (Imagen V-4), los artistas

aprovechan la imagen de Mickey Mouse, una de las más típicas en la cultura estadounidense, un símbolo de humor y felicidad. En dicha pintura, los artistas tratan de Mickey Mouse con tintas planas para que la imagen pudiera ser continua y repetida. En la parte baja de la pintura, se pone una imagen diferente totalmente: la bomba atómica lanzada por ejército de EE UU contra Japón. Se forma un agudo contraste entre la bomba en explosión y el amable Mickey Mouse se llena de crítica y sátira en toda la pintura.

En mi obra *Panda y Fútbol*, he asimilado y utilizado la misma dicha técnica. Panda es una de las imágenes típicas de cultura china, y se conoce en todo el mundo. Parece gordita, peluda, y muy amable. El Panda siempre hace tonterías y poses ridículas, por lo que se considera como un símbolo de humor y felicidad. En ojos de los occidentales, el panda es una encarnación de China. En *Panda y fútbol* (Imagen V-5,V-6) he utilizado la técnica similar utilizada por Equipo Crónica: la repetición y copia continua de la misma imagen. La diferencia es que, en el centro de mi obra, se pone una imagen de fútbol. El fútbol y los pandas cuentan con el mismo color y la misma forma, pero con diferentes significados. Si el panda es una encarnación de China, entonces el fútbol lo es de España. Los pandas orientales y el fútbol español se representan en la misma imagen, agregando un sentido de humor a la pintura.



Imagen V-3 Yuan Ruonan, 2017. Montaje digital.

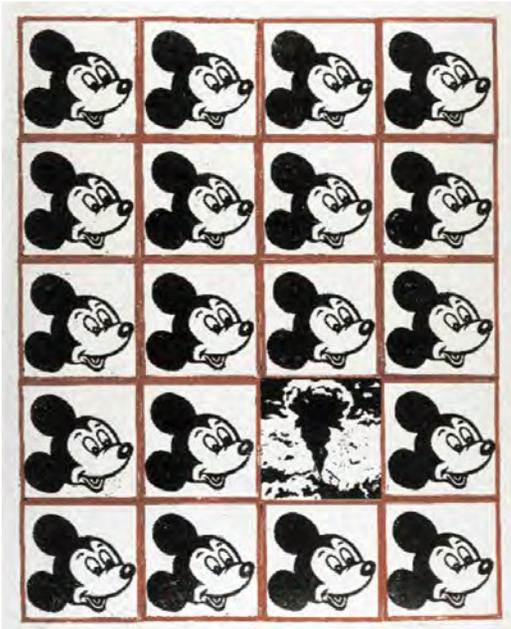


Imagen V-4. Equipo Crónica, 1965. *¡América, América!* Linografía sobre Papel. 100×70cm.



Imagen V-5. Yuan Ruonan, 2017. *Panda y Fútbol* Imagen digital.

Otra estrategia retórica de Equipo Crónica consiste en colocar las imágenes de épocas diferentes en la misma pintura para producir un efecto de tropo de carácter espacio-temporal. Por ejemplo, en *La Salita* (1970) (Imagen V-5), los artistas ponen juntos las imágenes de diferentes épocas a base de la pintura *Las Meninas*, una de las obras famosas del Siglo de Oro, y se forma un sentido extraño de conflicto temporal. Aunque la pintura *La Salita* casi es una reproducción de *Las Meninas*, pero se agregan los objetos de modernidad a los detalles en la imagen, tanto el flotador de forma de patito frente a la infanta, el televisor en la librería, las lámparas colgantes modernas, como las meninas de pie detrás de los pintores. Se parece un efecto de desconcierto entre dicha imagen moderna y suave con las pinturas antiguas y rigurosas de la corte del Siglo XVII, que resulta muy interesante. El ambiente de vetusto rigor de la obra original se convierte en algo cómodo y cómico en las obras del Equipo Crónica.



Imagen V-6. Yuan Ruonan. 2017. Montaje digital.



Imagen V-7. Equipo Crónica, 1970. *La Salita*, Acrílico sobre lienzo. 200 x 200 cm. Fundación Juan March, Madrid

También he recurrido a Equipo Crónica a la hora de situar en la misma escena imágenes de diferentes épocas para producir un efecto de transtiempos y transespacios. Como ejemplo proyecté mi obra *Giovanni Arnolfini y su Novia China* sobre la base del *Retrato de Giovanni Arnolfini y su Esposa* (Imagen V-8), una obra del pintor holandés Van Eyck. Dicha obra nos muestra una boda de principios del siglo XV; el novio sostiene a la novia de la mano mientras esta mira con timidez al novio; todo el ambiente era muy sagrado y solemne. En mi obra *Giovanni Arnolfini y su Novia China* (Imagen V-9, V-10), he hecho alguna modificación y ajuste de la imagen base de la obra Eyck. He sustituido a la novia original por una tomada del *Poster de Shanghai* de la década de los años 30. Los personajes de épocas diferentes se colocan en la misma pintura, produciendo un efecto de gran contraste. Como resultado, el ambiente solemne en la obra original se rompió y aparece una sensación cómica, inocentemente transgresora.

Existen, no obstante, diferencias entre sus obras y las mías. En las obras del Equipo Crónica no hay rasgos de felicidad, están envueltas en significado ácido e inquietante mientras tanto mis obras siempre muestran cierto optimismo y jovialidad.



Imagen V-8. Jan Van Eyck, 1434. *Retrato de Giovanni Arnolfini y su Esposa*. Óleo sobre tabla. 82.2cmx60cm. Galería National, Londres, Reino Unido

Imagen V-9. Yuan Ruonan, 2017. *Giovanni Arnolfini y su Novia China*. 82.2cmx60cm. Estampación digital

En mi proceso artística, también he aprendido desde las obras de David Friedrich, pintor romántico alemán del siglo XIX, y los pósteres de propaganda política de China, las que me inspiran mucho. Se basa en la obra *El Caminante Sobre el Mar de Nubes*¹⁰⁹ (Imagen V-11), a ella he agregado factor feliz del poster de propaganda política llamado *El Paisaje Mejor se Encuentra en el Lugar más Alto*, y por fin cumplido una pintura nueva. La mayoría de obras de Caspar David Friedrich trataban del paisaje hermoso natural, expresando la admiración humana por la naturaleza, mostrando la pequeñez e impotencia de ser humano frente a la naturaleza, y se parece un sentido del pesimismo en sus obras, así como un profundo sentido religioso. Por ejemplo, *El Caminante Sobre el Mar de Nubes* representa a un viajero, que se encuentra de pie en lo alto de una montaña elevada, mirando un mar de nubes que queda debajo. El viajero se encuentra de espaldas, y viste de negro. Adelanta una pierna y se apoya en un bastón. Se pueden ver los picos de otras montañas saliendo entre la niebla, mientras que una

¹⁰⁹ *El Caminante sobre el Mar de Nubes*, 1818, ha sido considerada como una de las obras maestras y más representativas del romanticismo.

cadena de enormes montañas ocupa el fondo. La gran extensión de cielo por encima de las alturas de las montañas del fondo cubre gran parte del cuadro. Debe señalarse que esta pintura no es para conmemorar a un noble que conquistara una montaña, sino para mostrar la sensación conmocionada por la fuerza natural, creando una belleza nebulosa y el misterio y la ansiedad desconocidos. Después de la subida larga y ardua, el viajero solitario llegó a la cumbre de una montaña, pero todavía hay otras montañas más allá, y un flujo interminable de nubes al fondo. En general frente a la gran fuerza de naturaleza la gente es tan pequeña e impotente.

Como he mencionado en el Capítulo IV, en China hay muchas pinturas que tratan de la naturaleza en la época moderna. Sin embargo, en general la mayoría de las imágenes de dichas pinturas era optimista y positiva. Con la belleza natural en sus obras los pintores chinos elogian la patria y expresan el anhelo de los comunes por una vida mejor. Según las imágenes de la pintura china, la naturaleza ya no es insuperable, sino se puede ser conquistada y transformada por la fuerza de ser humano. Por ejemplo, el póster de propaganda política *El Paisaje Mejor se Encuentra en el Lugar más Alto* (Imagen V-12) muestra un escenario similar con *El Caminante Sobre el Mar de Nubes*, ambos representan que los personajes se paran en lo alto de montaña disfrutando de las espectaculares montañas cubiertas de nieve. Sin embargo, al contrario del humor pesimista en la imagen de Friedrich, la imagen del citado póster chino está llena de optimismo a pesar de que el ambiente fuera muy duro. En el póster anterior chino se puede observar que hay otras personas en lo alto de otras montañas lejanas, la naturaleza ya fue conquista por la gente. Las personas saltando, animando y gritando con emoción, disfrutan de la alegría por conquistar la naturaleza. El globo rojo en el cielo y los eslóganes llamativos muestran una atmósfera alegre y expresan el anhelo de la gente por una vida mejor.

En mi obra llamada *El caminante en el Paisaje Mejor* (Imagen V-13), he extraído los elementos de felicidad desde *El Paisaje Mejor se Encuentra en el Lugar más Alto*, y los colocado a la pintura *El Caminante Sobre el Mar de Nubes* con la descoloración del fondo de la última (Imagen V-14). Como resultado, ya se ha producido un contraste

vivo entre globos rojos o eslóganes llamativos que representan la feliz y el viajero que está muy solitario, tanto de color como de atmósfera. El conflicto o la contradicción entre la soledad y la felicidad ha producido un sentido de humor e ironía para la imagen de mi pintura.

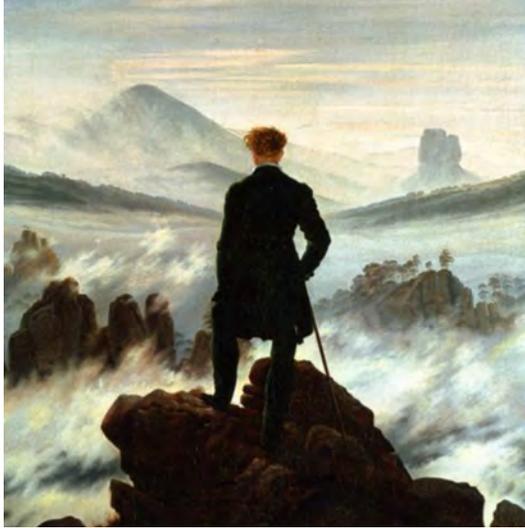


Imagen V-11. Caspar David Friedrich, 1818,
El Caminante sobre el Mar de Nubes.
Óleo sobre Tela. 74.8 x 94.8 cm.
Museo de Arte en Kunsthalle de Hamburg



ImagenV-12. Pan Jinba y Xia Hua, 1976.
El Paisaje Mejor se Encuentra en el Lugar más Alto

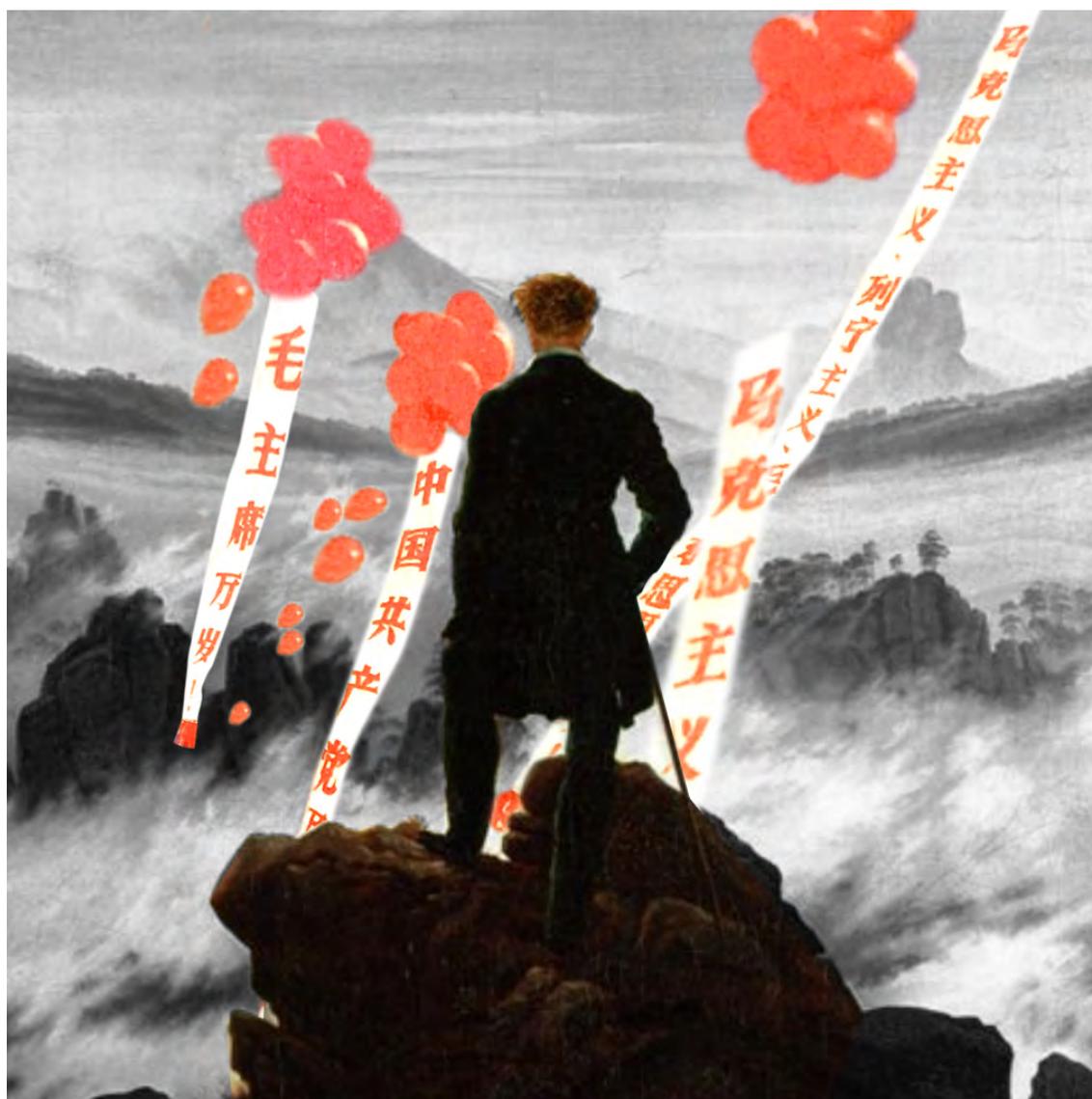


Imagen V-13. Yuan Ruonan, 2017. *El caminante en el Paisaje Mejor*.
Estampación digital. 40 × 40cm



Imagen V-14. Yuan Ruonan, *El caminante en el Paisaje Mejor* (detalle). 2017
Estampación digital. 40 × 40 cm

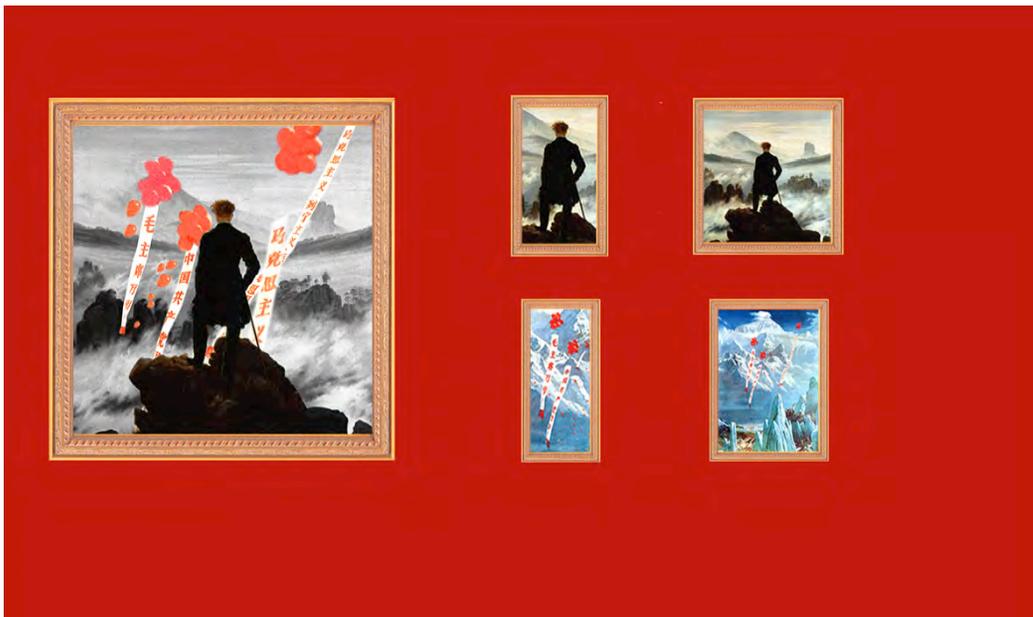


Imagen V-15. Yuan Ruonan. Montaje digital. 2017

V. 2 Proyecto pictórico

V. 2. 1 Precedentes

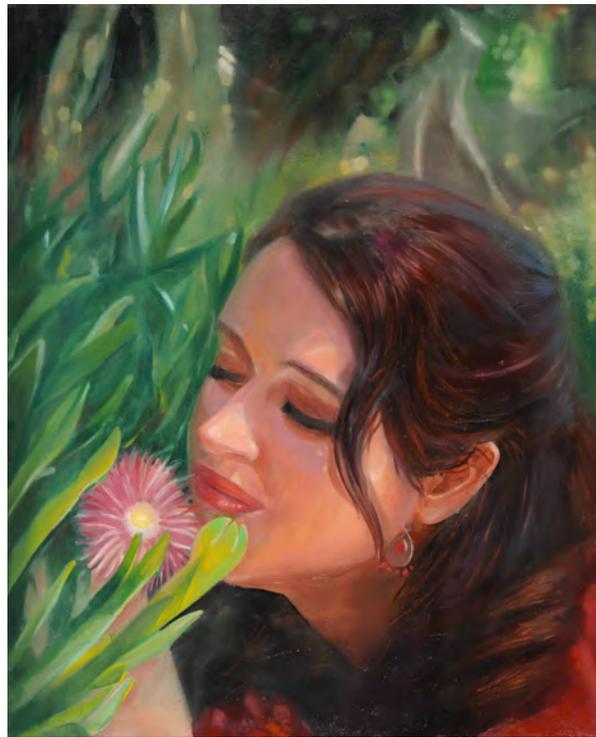
A continuación se muestran los cuadros realizados entre 2014 y 2015 en el Master de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco y que han servido de prefacio para los desarrollos expositivos que más adelante veremos.



Un pueblo chino, 2014. Óleo sobre lienzo. 38×46 cm



San Sebastián, 2014. Óleo sobre lienzo. 97×130 cm



El retrato de una chica, 2014. Óleo sobre lienzo. 81×65 cm



La cola fuera de la iglesia, 2014. Óleo sobre lienzo. 80×100 cm



Los peces I, 2014. Tinta sobre papel de acuarela. 26×34 cm



Los peces 2, 2014. Tinta sobre papel de acuarela. 26×34 cm



Los peces 3, 2014. Óleo sobre lienzo. 65×81cm



Una señora vendiendo verduras, 2014. Óleo sobre lienzo. 73×92cm



Un sueño oriental, 2014. Óleo sobre lienzo. 97×130 cm



Un viaje, 2014. Óleo sobre lienzo. 97×130 cm



Sin título, 2015. Óleo sobre lienzo. 45×60 cm



La barca del Guggenheim, 2015. Óleo sobre lienzo. 97×130 cm



Un oso panda y la mamá, 2015. Óleo sobre lienzo. 80×100 cm



Una grulla con el rojo-coronada, 2015. Óleo sobre lienzo. 100×80 cm



¡Una copa más, por favor! 2015. Óleo sobre lienzo 97×130 cm



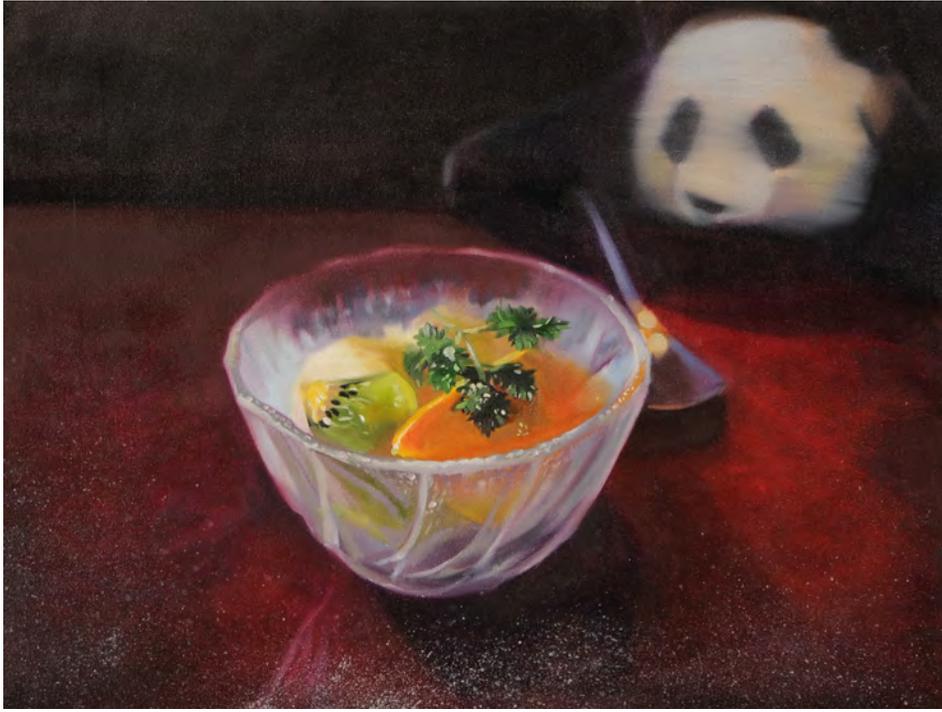
¡Una copa más, por favor! (detalles)



Las vacaciones de los pandas en la playa, 2015. Boceto. Fotomontaje.



Las vacaciones de los pandas en la playa, 2015. Óleo sobre lienzo. 97×260 cm



La comida 1, 2015. Óleo sobre lienzo 45×60 cm



La comida 2, 2015. Óleo sobre lienzo 45×60 cm



La comida. S/T 3, 2015. Óleo sobre lienzo 45×60 cm



Los pinchos, 2015. Óleo sobre lienzo.



Un toro español, 2015. Óleo sobre lienzo. 81×65 cm



Sin título 2015. Tinta sobre papel de arroz. 30×40cm



Sin título, 2014. Punta seca. 20×29cm
Sin título, 2014. Punta seca. 20×29cm

V. 2. 2 Propósitos

He aprovechado el programa Photoshop para producir mis ideas a través de montajes digitales. He seleccionado parte de ellos para emplearlos en cuatro áreas de trabajo:

Primera: servir como bocetos para las pinturas al óleo.

Segunda: realizar con ellas impresiones digitales sobre diversos soportes.

Tercera: determinadas impresiones digitales proseguirlas con pintura al óleo.

Cuarta: desarrollar proyectos tridimensionales a partir de ellas. Exposiciones virtuales.

Como he mencionado en el Capítulo I, soy de Pekín, la capital de China, en donde había estudiado pintura china hasta 2013. Desde el año 2013 empecé a estudiar pintura occidental en la Universidad del País Vasco en Bilbao. En la actualidad viajando entre las dos ciudades frecuentemente, sigo estudiando en Bilbao al tiempo que trabajo como una profesora en la Universidad de la Ciudad Pekín (Imagen V-15). Hay casi 9,000 km entre Pekín en el Oriente de Asia y Bilbao en España. En el Siglo XIII el viajero Marco Polo necesitó cuatro años para llegar a China, después de un largo viaje cruzando el continente euroasiático. Gracias al desarrollo de la ciencia y tecnología, la distancia entre Asia y Europea se ha reducida en gran medida, pero todavía se necesita 18 horas para llegar a Bilbao desde Pekín (Imagen V-16) Aunque ellas están muy separadas, para mí, las dos ciudades serían muy importantes para toda mi vida.



Imagen V-16: China-Bilbao.

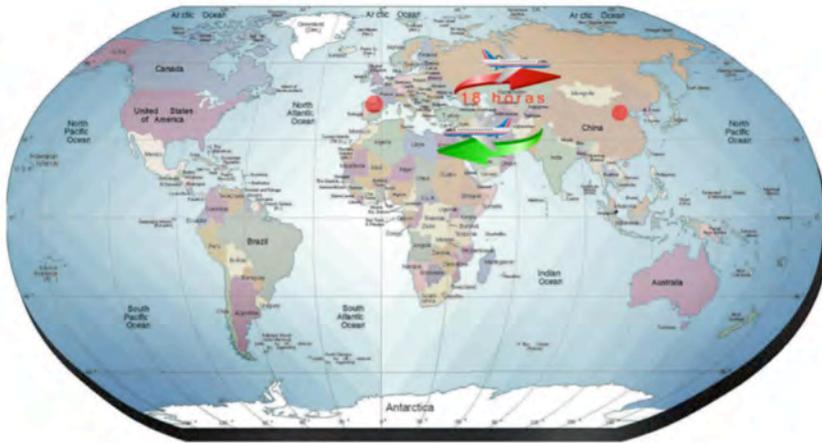


Imagen V-17: China-Bilbao.

Espero poder aprovechar la tecnología multimedia para realizar una exposición/instalación virtual en la ciudad Pekín y Bilbao donde sigo estudiando y trabajando. Espero que a través de dicha exposición/instalación, las dos ciudades separadas pueden encontrarse en espacio virtual. Elegí el museo público más importante de cada ciudad, el Museo Nacional de Bella Artes de China y el Museo de Bellas Artes de Bilbao, como la sede de dicha exposición/instalación virtual. El primero es un edificio con 5 pisos, se encuentra en la Avenida del 4 de Mayo del centro de Pekín y fue construido en 1958, cuenta con un total de 20 salas de exposición. Elegí la sala 3 en el piso 0 como la sede de dicha exposición imaginaria. (la ubicación de la sala 3 y el plano) en Pekín. El último está situado en el centro de la ciudad de Bilbao que fue construido en 1908 y ha tenido diversas reformas y dos ampliaciones, una en 1970

y la más reciente en 2001. Elegí la sala 33 como la sede de mi instalación (Imagen V-17).

Plantear una idea es el primer paso para la creación artística. El tema principal de mi creación es presentar la armonía y la contradicción durante el intercambio entre el Oriente y Occidente. Antes de mi creación, según dicho tema principal había leído una gran cantidad de libros y materiales sobre la imagen oriental y occidental, y recopilado muchas imágenes relacionadas: pinturas, pósteres, fotografías y otras. Después, empecé a pensar en el diseño de la imagen, los personajes, el fondo, las detalles, etc. Es cierto que la inspiración para la creación artística siempre proviene de la vida. En la clase mía llamada *Conocimientos de Composición*, tomando la pintura del Equipo Crónica *¡ América, América!* como un ejemplo para explicar la Teoría Repetitiva y la Específica a los estudiantes, de repente se me ocurrió la idea sobre mi obra *Panda y fútbol* (imagen V-5). Para poder anotar las ideas o inspiraciones en cualquier momento, siempre me llevo una libreta. Al realizar la creación artística, siempre acostumbro a consultar la libreta y a continuación diseñar los montajes digitales con Photoshop. Como he mencionado anteriormente, aprovecho principalmente los montajes digitales, las impresiones digitales, las impresiones digitales con retoque al óleo, y la pintura óleo, para realizar mi creación artística en la práctica. A continuación trataré de presentar el proceso de mi creación tomando los cuatro métodos o pasos anteriores como ejemplos.

V. 2. 3 Montajes digitales

Usar Photoshop para hacer montajes digitales es la forma más importante y básica en mi práctica artística. Con Photoshop se puede producir una gran variedad de montajes digitales con diferentes formas. En mis obras con el tema principal del oso panda, el que aparece con identidades diferentes en pinturas de fama mundial, tanto como en pósteres y en fotografías. Tanto el panda recogiendo frutas en el Jardín de Edén, o mirando furtivamente a la bañista en la obra tradicional china *las Imágenes de la Primavera*, como el que aparece en el póster realizado por Norman Rockwell, o el que se encuentra junto a los fumadores inveterados en el período último de la Dinastía Qing de China. (Imagen V-110---Imagen V-113)



Imagen V-110. Yuan Ruonan, 2017. *Panda recogiendo frutas en el Jardín de Edén*. 28×24cm.

Fotomontaje digital



Imagen V-111. Yuan Ruonan, 2017. *Panda en la Imágen de la Primavera*.
24×21cm. Estampación digital

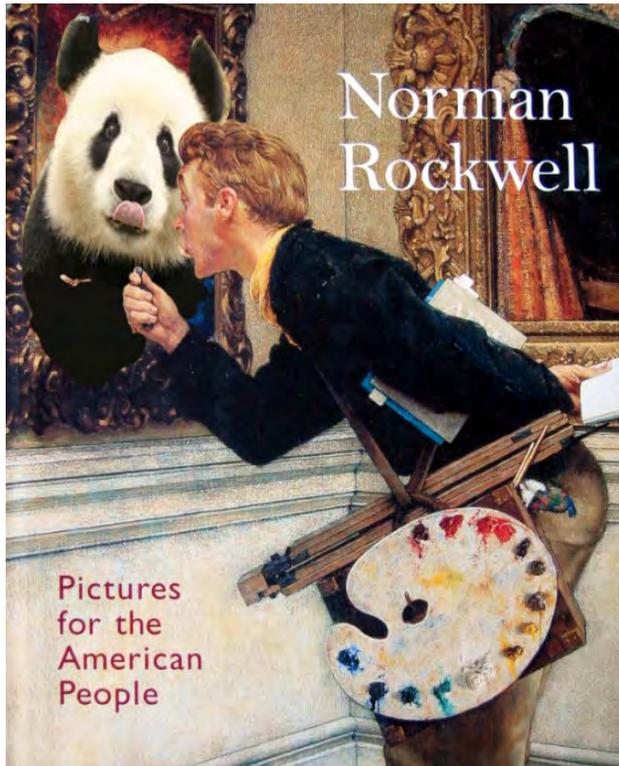


Imagen V-112. Yuan Ruonan, 2017. Panda en la pintura. 24×20cm. Estampación digital



Imagen V-113. Yuan Ruonan, 2017. *Panda con opio*. 8×11cm. Estampación digital

Además, aunque hay el mismo fondo y personajes similares, con un leve cambio de

detalles en una parte de la obra, se puede producir un efecto totalmente diferente. Por ejemplo, mis obras *El Panda en un Baño Turco* (Imagen V-116---V-120) fue creada a base en la pintura *El Baño Turco* del pintor francés Dominique Ingres (se la ha mencionado dicha obra en el Capítulo II). Para realizar mi creación, he recogido las imágenes de pandas con diferentes posturas (Imagen V-114), y las fotos de sombreros con estilos diferentes (Imagen V-115). Y después, aprovecho la técnica de Photoshop para combinarlas con la imagen de la pintura *El Baño Turco* , y producir una serie de montajes digitales. En la imagen V-116---V-118 he utilizado el mismo fondo, cambiando la postura y posición del panda. En estos montajes digitales, el panda a veces se encuentra de espaldas de los espectadores o frente a la imagen, en otras ocasiones se acuesta detrás de la mujer desnuda perezosamente apoyado en el alféizar. En la imagen 121, he colocado el panda entre las cuatro chicas (A, B, C y D) para producir el efecto de que el panda se encuentra entre las bellezas. Para obtener dicho efecto he realizado los pasos concretos siguientes, copiar y pegar la chica A (Imagen V-122) y B (Imagen V-123) en dos planos nuevos, colocar al panda entre dichos planos nuevos y el fondo (Imagen V-124).

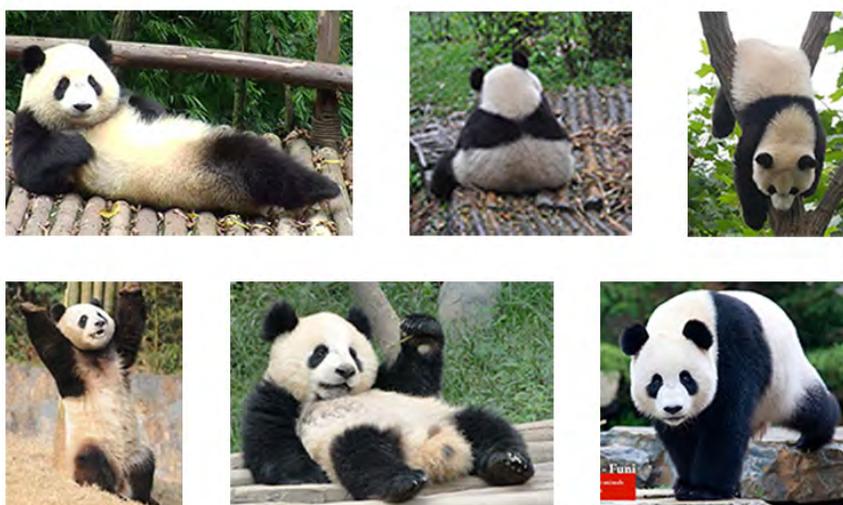


Imagen V-114. Pandas con posturas diferentes.



Imagen V-115. Sombreros con diferentes estilos



Imagen V-116



Imagen V-117



Imagen V-118



Imagen V-119



Imagen V-120



Imagen V-121



Imagen V-122



Imagen V-123



Imagen V-124

Desde la Imagen V-118 hasta la imagen V-120, he utilizado el mismo panda y el mismo fondo, pero el panda lleva con diferentes sombreros. Los estilos diferentes de sombreros significan las diferentes identidades de pandas. En los montajes digitales, el panda puede ser un artista observando a las modelos desnudas, o el Papá Noel ofreciendo regalos, o un soldado junto con las mujeres hermosas. La colisión entre las ocupaciones diferentes y la vida extravagante en la corte, ha producido un nuevo e interesante sabor. He agregado una sombra (Imagen V-125) para el sombrero para que la imagen fuera más realista.



Imagen V-125

V. 2. 4 Procesos de realización

Pintura al óleo

A través de los montajes digitales hechos anteriormente se puede cumplir la fase de composición, el diseño de personajes, del fondo y de las tramas, etc. Al pintar los montajes digitales son materiales básicos para echar a andar. Antes de comenzar la pintura óleo, se necesita pensar en cómo procesar las formas y la técnica a emplear para ello. Desde hace bastante tiempo venía a buscar el lenguaje pictórico y elementos expresivos según mis propios intereses estéticos, tratando de aplicar en España mi experiencia artística de una artista china en la pintura de óleo, desconocida para mí. Para tal fin prefiero emplear temática popular con colores planos y vivos de los pósteres propagandísticos y pósteres/calendarios de Shanghai Viejo. Por ejemplo, en mi obra *El Baile* (Imagen 126) la chica bailando Can-Can de estilo pop y las que lo hacen con estilo chino tradicional coexisten en la misma imagen. El color brillante, las pinceladas planas aplicadas en un un escenario alegre se integran con naturalidad y nos provocan una emoción de cálido optimismo.

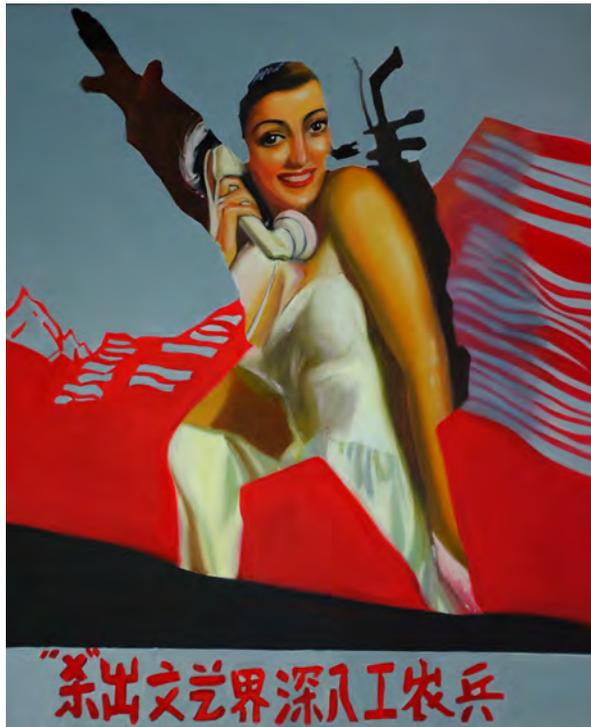


Imagen V-126. Yuan Ruonan, 2017. *La llamada*. Pintura sobre óleo. 60×50 cm



Imagen V-126 bis. Yuan Ruonan, 2017. *El Baile*. Pintura sobre óleo. 60×50 cm

Aunque el efecto final de la obra es agradable e interesante, se puede encontrar mucha confusión, dificultad, e incluso momentos de obstrucción creativa durante en el proceso de realización de la pintura óleo. He mejorado mi comprensión y percepción para la pintura a través de resolver esos problemas y esa confusión.

Por ejemplo, en mi obra *Panda y Fútbol* hay ocho pandas idénticos. Aunque se puede copiar sobre el plano de la imagen con Photoshop, es bastante más complejo hacer pintura al óleo en el lienzo. A menudo se obtienen los resultados siguientes, el tamaño de los pandas pintados es diferente, unos son grandes y otros no lo son tanto; algunos son oscuros, y otros brillantes; algunas con colores amarillentos y otros levemente azules. Por lo que necesito realizar una comparación y ajuste constante para obtener un resultado ideal tanto del tamaño como el color de los pandas pintados.



Imagen V-127. Yuan Ruonan, 2017. *Panda y fútbol*. Pintura sobre óleo. 50×60 cm

La impresión digital

Después de producir una gran cantidad de montajes digitales, he seleccionado los ideales entre todos ellos, y han sido impresos en tableros tratados de madera.

Finalmente delimité el tamaño de estas obras alrededor de 50 cm. En la tienda de materiales compré la madera con grosor adecuado, y se ha cortado, pulido, y aplicado la preparación de fondo. Y después se la pulió otra vez. Con todos los pasos anteriores, las obras pueden convertirse en el soporte adecuado para la impresión digital. (Imagen V-128)



Imagen V-128. Yuan Ruonan, 2017. *Giovanni Arnolfini y su Novia China*. Impresión digital.

La impresión digital + retoque al óleo

He utilizado la impresión digital y el posterior retoque al óleo para crear una parte de mi obras. Es decir, primero se ha impreso la parte del fondo para pintar posteriormente sobre él. Por ejemplo, en mi obra *Campesinas Vascas y Chinas*, se ha impreso la obra *Campesinas Vascas con Frutas y Hortalizas* del pintor Aurelio Arteta, y luego con estilo de pintura al óleo he sustituido una jovencita occidental por una chica china de un póster de propaganda.



Imagen V-129. Yuan Ruonan, 2017. *Campesinas Vascas y Chinas B.*
Estampación digital y óleo sobre madera.

V. 3 Tipologías compositivas en la fusión de imágenes occidentales y chinas



El tema principal de mi creación se trata del intercambio y la interacción entre la imágenes chinas y occidentales, y el desarrollo de la imagen feliz de China desde el Siglo XX. Existe muchas relaciones de contraste entre las imágenes, entre ellas destacado el contraste entre este y oeste, entre los personajes y el fondo, entre el color y el blanco y negro, entre la felicidad y la desdicha. Dichas relaciones de contraste forman la línea principal de mi pensamiento en el proceso de creación.

Se pueden dividir mis obras en los siguientes grupos: el primer grupo se clasifica según la armonía y la contradicción entre el Oriente y Occidente, el segundo según las combinaciones diferentes entre el fondo y personajes, y el tercero según el color tanto del fondo como el de personaje, el último según el ambiente de la pintura.

Resultaba imposible que todas las obras de todos los grupos fueran presentadas. Tenía que seleccionar principalmente las obras del grupo último, es decir que se clasifican de acuerdo con el ambiente o la atmósfera de los montajes digitales. Para facilitar la instalación de las obras en la sala de exposición, he dividido las obras del grupo en tres subgrupos siguientes según el ambiente de las obras y el tema principal. El primer subgrupo es de la felicidad: superponer una imagen feliz occidental al fondo feliz de China, o superponer una imagen feliz china a la escena feliz occidental. El segundo subgrupo es del contraste o conflicto, es decir, oponer una imagen china feliz al fondo infeliz occidental, u oponer una imagen feliz occidental al fondo infeliz de China. El tercer subgrupo es neutral, es decir, poner una imagen neutral china al fondo infeliz de China, o poner una imagen neutral occidental al fondo feliz de China, o poner una imagen neutral china al fondo neutral de China.

V.3 Tipologías compositivas en la fusión de imágenes occidentales y chinas

CONTRASTE-ARMONÍA ORIENTAL/OCCIDENTAL

FONDO	FIGURA
Chino	Occidental
Occidental	Chino

COMBINACIONES FONDO/FIGURA

FONDO (CH) (OC)	FIGURA (CH) (OC)
Pintura	Pintura
Grabado	Grabado
Cómic	Cómic
Folk Art	Folk Art
Ilustración	Ilustración
Decoración	Decoración
Arquitectura	Arquitectura
Foto/Cine	Foto/Cine
Paisaje	Paisaje
Etc.	Etc.

COMBINACIONES de COLOR

COLOR FONDO	COLOR FIGURA
Monocromo	Polícromo
Polícromo	Monocromo
Polícromo	Polícromo
Monocromo (Tono A)	Monocromo (Tono B)
Monocromo (Tono B)	Monocromo (Tono A)

COMBINACIONES SIGNIFICADO DE LA ESCENA

Felicidad (CH)	Felicidad (OC)
Infelicidad (OC)	Felicidad (CH)
Felicidad (OC)	Felicidad (CH)
Infelicidad (CH)	Neutro (CH)
Felicidad (CH)	Neutro (OC)

V. 3. 1 Contraste-armonía oriental/occidental

Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Chino	Chino



茶出文艺界, 深入工农兵



茶出文艺界, 深入工农兵



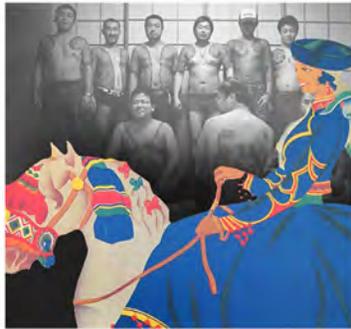
Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Chino	Occidental



Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Chino	Occidental



Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Chino	Occidental



Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Occidental	Chino



Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Occidental	Chino



Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Occidental	Chino



Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Occidental	Chino



Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Occidental	Chino



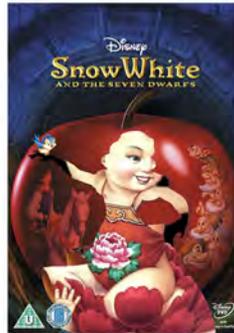
Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Occidental	Chino



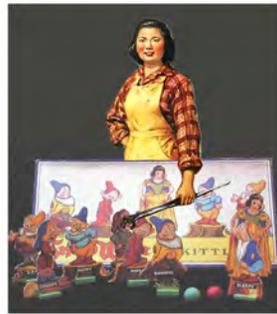
Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Occidental	Chino



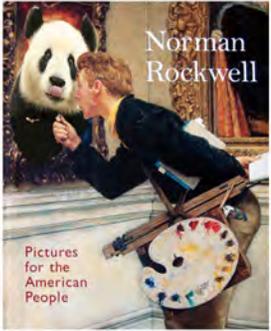
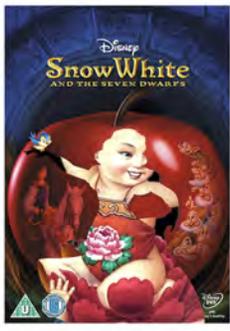
Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Occidental	Chino



Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Occidental	Chino



Contraste-Armonía Oriental/Occidental

Fondo	Figura
Chino	Occidental



V. 3. 2 Combinaciones de fondo/figura

COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (OC)	Figura (CH)
Pintura	Foto



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

FONDO (OC)	FIGURA(CH)
Pintura	Foto



FONDO(CH)	FIGURA(OC)
Pintura	Foto



FONDO (CH)	FIGURA(CH)
Pintura	Foto



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (OC)	Figura (CH)
Foto	Pintura



Fondo (CH)	Figura (OC)
Foto	Pintura



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (OC)	Figura (CH)
Foto	Foto



Fondo (CH)	Figura (OC)
Foto	Foto



Fondo (OC)	Figura (CH)
Foto	Foto



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (CH)	Figura (OC)
Foto	Foto



Fondo (CH)	Figura (CH)
Foto	Foto



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (OC)	Figura (CH)
Foto	Póster



Fondo (CH)	Figura (OC)
Foto	Póster



Fondo (CH)	Figura (CH)
Foto	Póster



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (OC)	Figura (CH)
Pintura	Póster



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (OC)	Figura (CH)
Pintura	Póster



Fondo (CH)	Figura (OC)
Pintura	Póster



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo(OC)	Figura (CH)	Fondo (CH)	Figura (OC)
Pintura	Cómic	Pintura	Cómic



Fondo (OC)	Figura(CH)	Fondo (CH)	Figura(OC)	Fondo (CH)	Figura(CH)
Pintura	Folk Art	Pintura	Folk Art	Pintura	Folk Art



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (OC)	Figura (CH)
Póster	Póster



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (CH)	Figura (OC)
Póster	Póster



Fondo (OC)	Figura (CH)
Folk Art	Foto



Fondo (CH)	Figura (CH)
Folk Art	Foto



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (CH)	Figura (OC)
Pintura	Cómic



Fondo (OC)	Figura(CH)
Pintura	Cómic



Fondo(OC)	Figura (CH)
Folk Art	Folk Art



Fondo(CH)	Figura (OC)
Folk Art	Folk Art

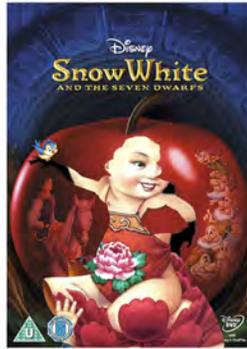


COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (OC)	Figura (CH)
Cómic	Foto



Fondo (OC)	Figura (CH)
Cómic	Póster



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (OC)	Figura (CH)
Póster	Folk Art



Fondo (CH)	Figura (OC)
Póster	Pintura



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (OC)	Figura (CH)
ilustración	Póster



Fondo (OC)	Figura (CH)
Ilustración	Foto



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (OC)	Figura (CH)
Póster	Foto



Fondo (OC)	Figura (CH)
Póster	Foto



Fondo(OC)	Figura(CH)
Póster	Folk Art



COMBINACIONES FONDO/ FIGURA

Fondo (CH)	Figura (OC)
Grabado	Foto



Fondo (CH)	Figura (CH)
Grabado	Foto



Fondo (OC)	Figura (CH)
Grabado	Grabado



V. 3. 3 Combinaciones de color

Color

COLOR FONDO	COLOR FIGURA
Monocromo	Policromo



Color

COLOR FONDO	COLOR FIGURA
Monocromo	Policromo



Color

COLOR FONDO

COLOR FIGURA

Monocromo

Policromo



Color

COLOR FONDO

COLOR FIGURA

Policromo

Monocromo



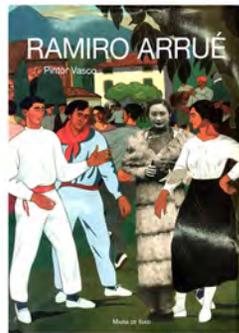
Color

COLOR FONDO

COLOR FIGURA

Policromo

Monocromo



Color

COLOR FONDO	COLOR FIGURA
Policromo	Monocromo



A screenshot of Donald Trump's Twitter profile. The profile picture is a close-up of his face. The background of the profile header shows a panda sitting on a chair in a room with red curtains. The profile information includes: Donald J. Trump (@realDonaldTrump), 45th President of the United States of America, Washington, DC, 34.4K tweets, 41 following, 21.7M followers, and 46 likes. A tweet is visible: "Will be meeting at 9:00 with top automobile executives concerning jobs in America. I want new plants to be built here for cars sold here!"



Color

COLOR FONDO

COLOR FIGURA

Monocromo (Tono blanco y negro)

Monocromo(Tono blanco y negro)



Color

COLOR FONDO	COLOR FIGURA
Monocromo	Monocromo



杀出文艺界,深入工农兵



杀出文艺界,深入工农兵

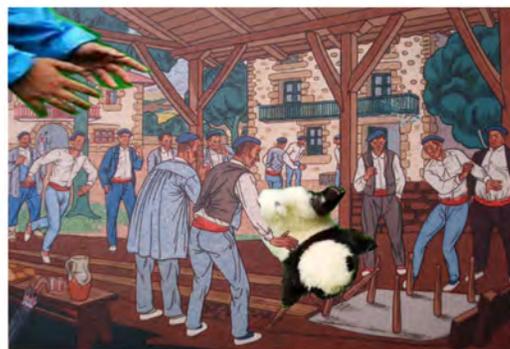
Color

COLOR FONDO

COLOR FIGURA

Policromo

Policromo



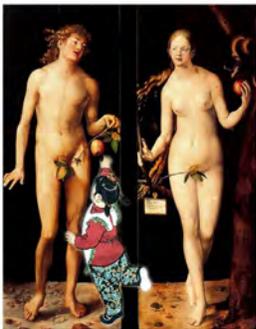
Color

COLOR FONDO

COLOR FIGURA

Polícromo

Polícromo



Color

COLOR FONDO	COLOR FIGURA
Policromo	Policromo



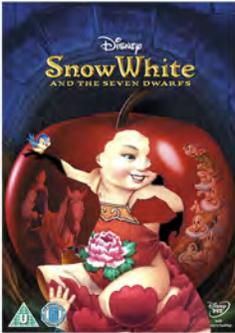
Color

COLOR FONDO

COLOR FIGURA

Policromo

Policromo



V. 3. 4 Alteraciones del significado de la escena

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Felicidad(CH)	Felicidad(OC)



001



002



003



004



005



006



007



008



009

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Felicidad(CH)	Felicidad(OC)



010



011



012



013



014



017



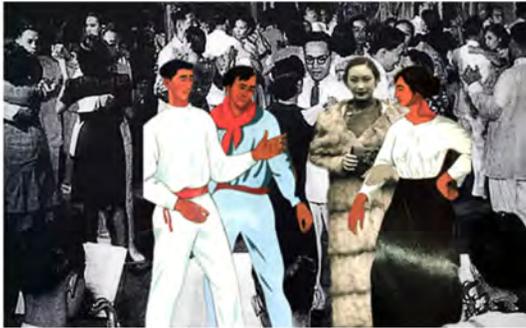
015



016

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Felicidad(CH)	Felicidad(OC)



018



019



020



021



022



023



024

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Felicidad(CH)	Felicidad(OC)



025



026



027



028



029



030



031

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Felicidad(OC)	Felicidad(CH)



032



033



034



035



036



037



038



039

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Felicidad(OC)	Felicidad(CH)



040



041



042



043



044



045



046



047



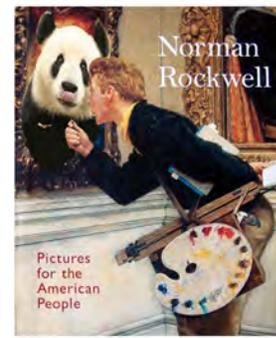
048

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Felicidad(OC)	Felicidad(CH)



049



050



051



052



053

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Felicidad(OC)	Felicidad(CH)



054



055



056



057



058



059



060



061



062

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Felicidad(OC)	Felicidad(CH)



063



064



065



066



067



068



069

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

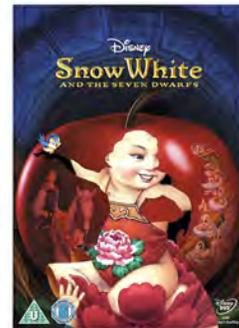
FONDO	FIGURA
Felicidad(OC)	Felicidad(CH)



070



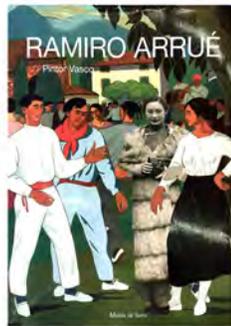
071



072



073



074



075



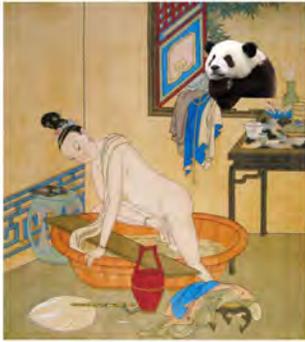
076



077

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Felicidad(CH)	Felicidad(CH)



078



079



080



081



082



083



084



085

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Felicidad(CH)	Felicidad(CH)



086



087

FONDO	FIGURA
Felicidad(CH)	Infelicidad(CH)



088

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Felicidad(OC)	Neutro(CH)



089



090



091



092



093



094



095



SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Felicidad(OC)	Infelicidad(CH)



096



097

FONDO	FIGURA
Felicidad(CH)	Neutro(OC)



098



099



100

FONDO	FIGURA
Neutro(CH)	Neutro(CH)



101



102

SIGNIFICADO DE LA ESCENA

FONDO	FIGURA
Infelicidad(OC)	Felicidad(CH)



103



104



105



106



107



108

FONDO	FIGURA
Infelicidad(OC)	Infelicidad(CH)

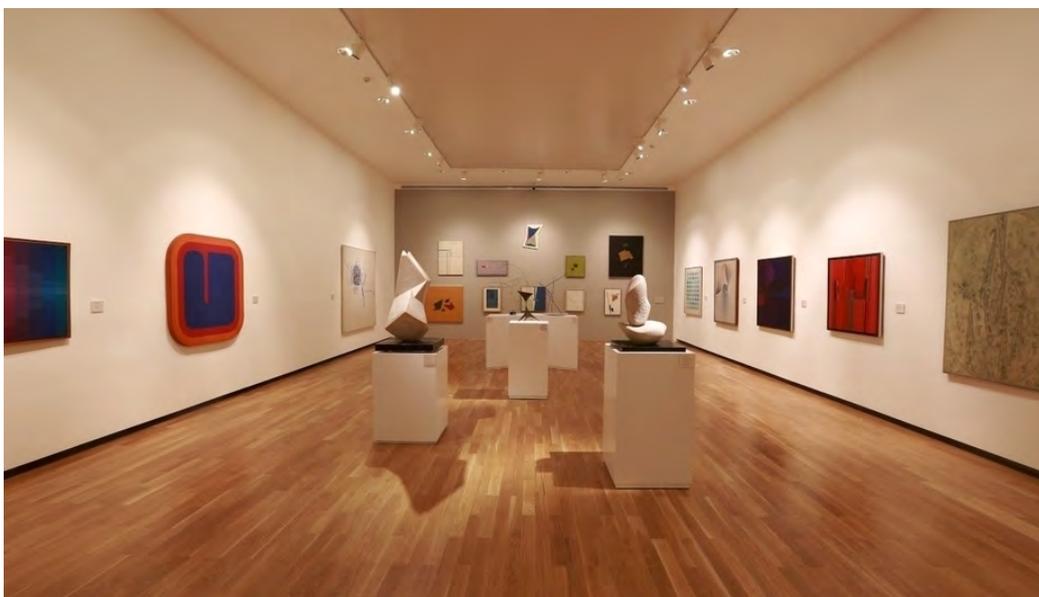


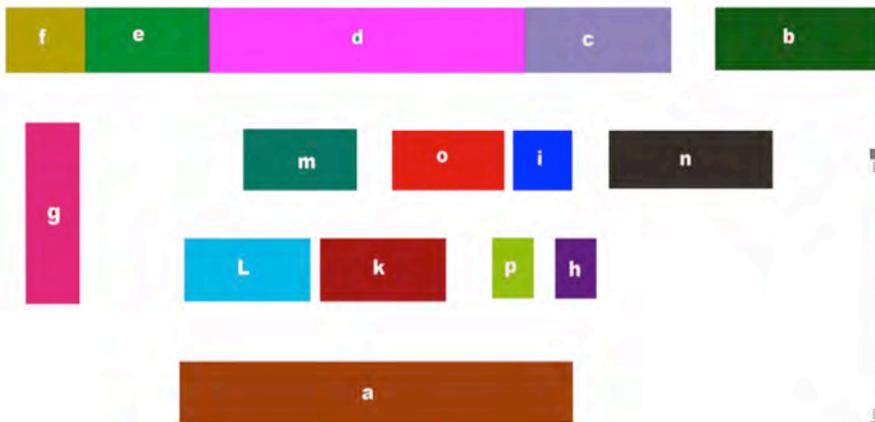
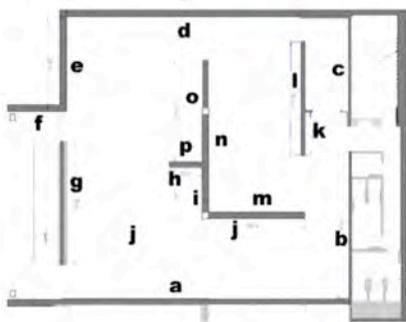
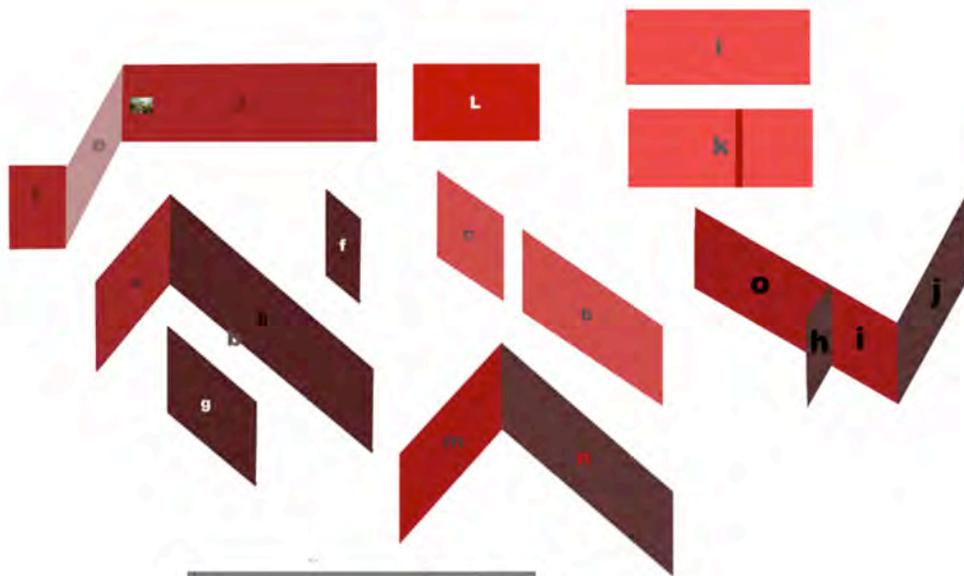
109

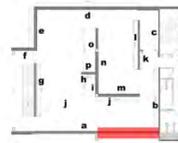
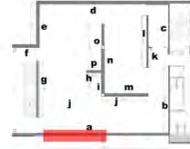
V. 4 Proyectos de exposiciones virtuales

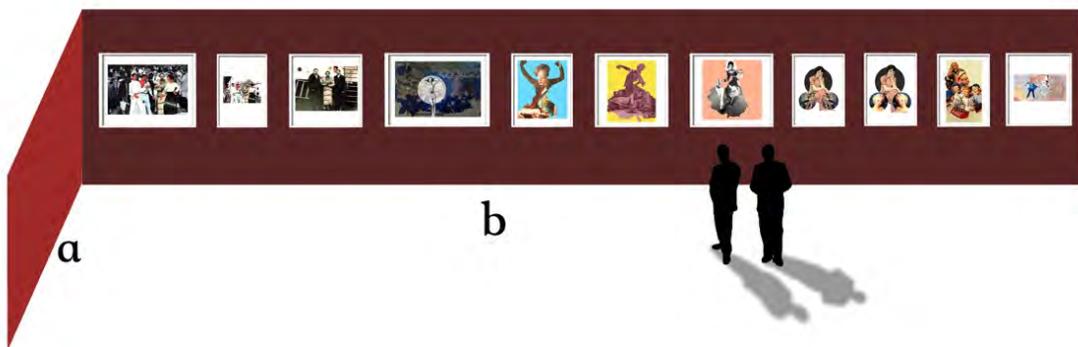
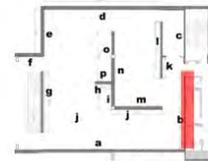
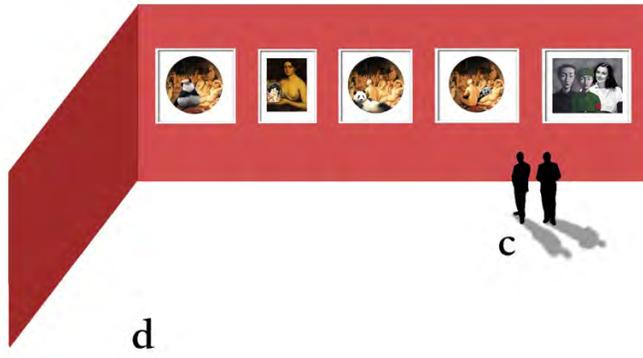
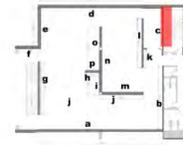
Museo de Bellas Artes de Bilbao

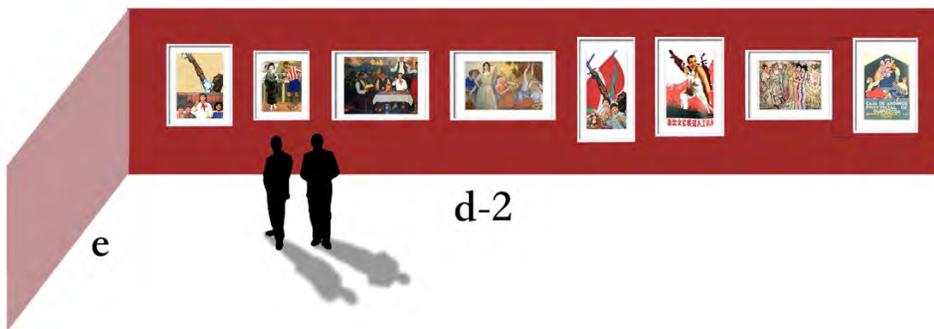
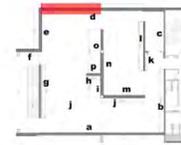
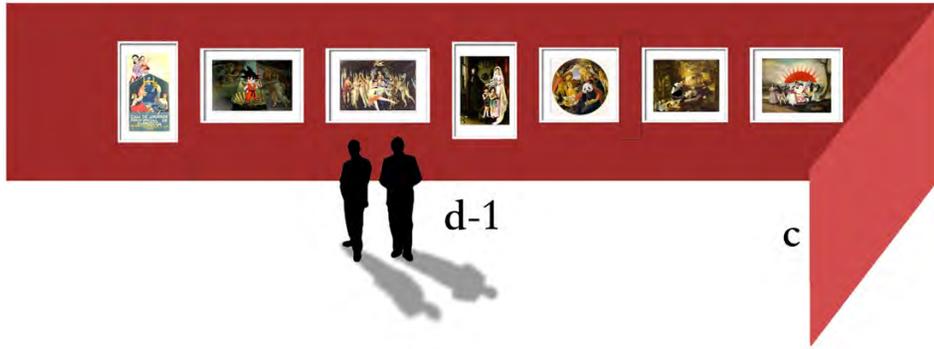
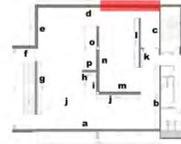


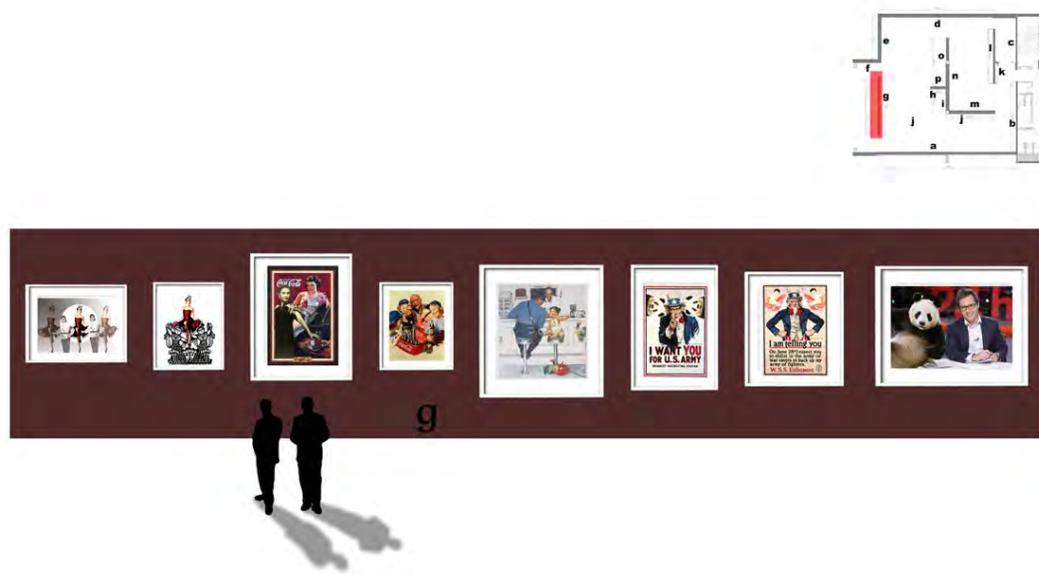


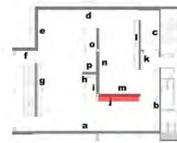
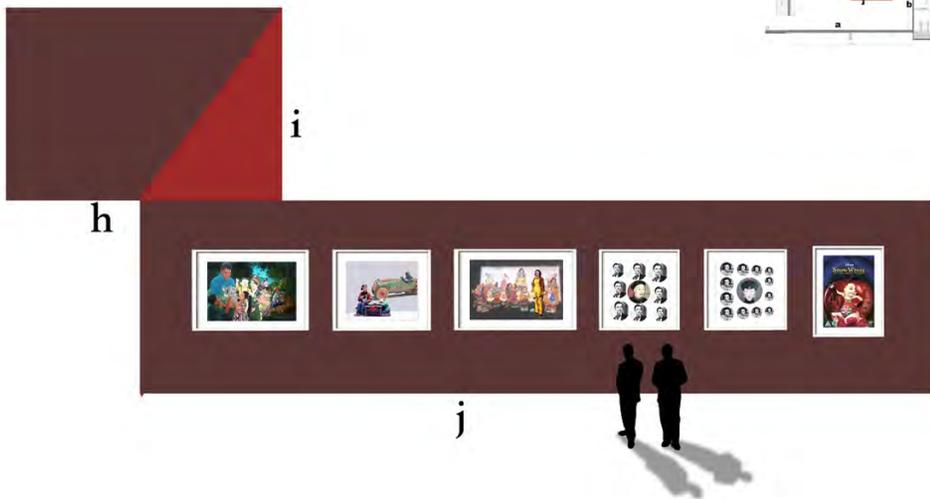
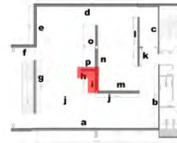
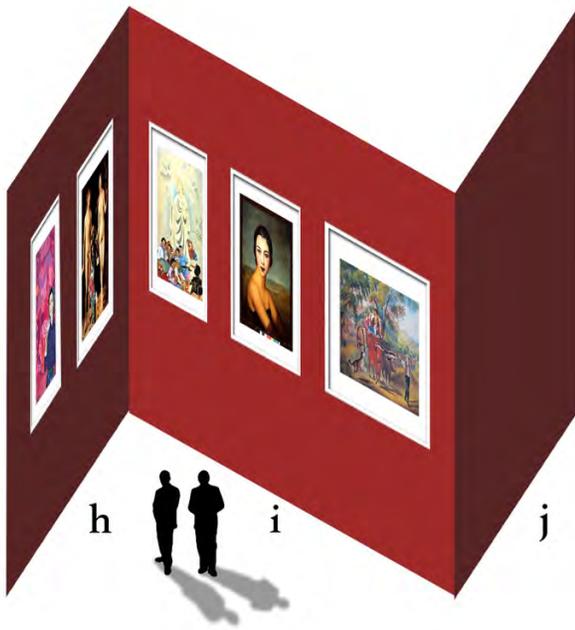


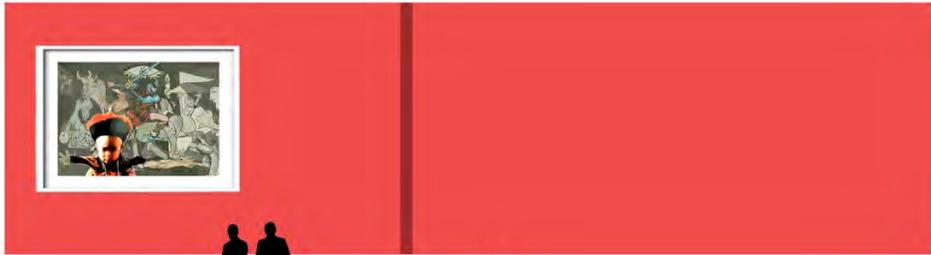
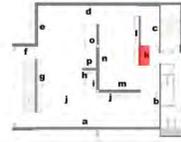




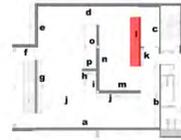




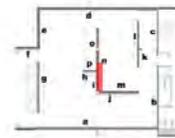
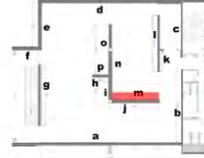


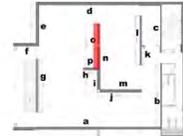
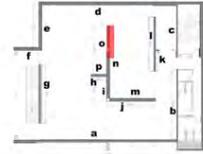


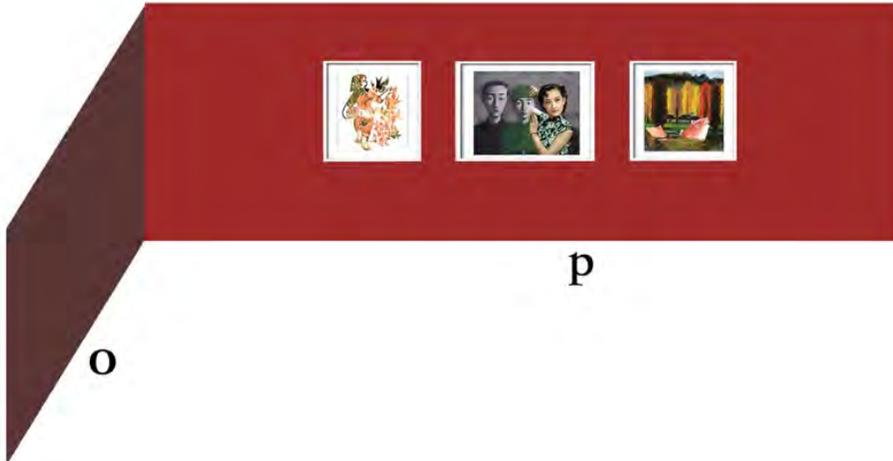
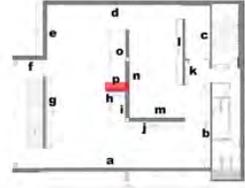
k



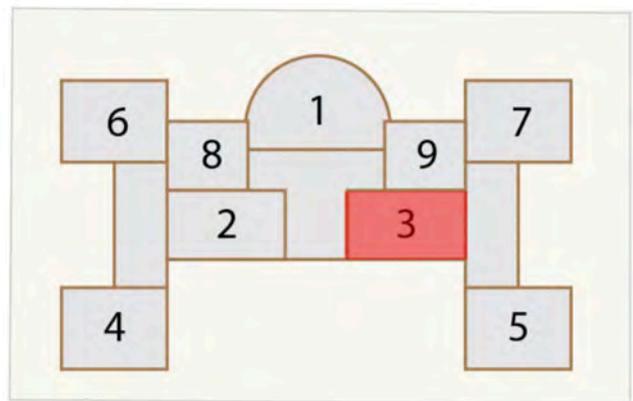
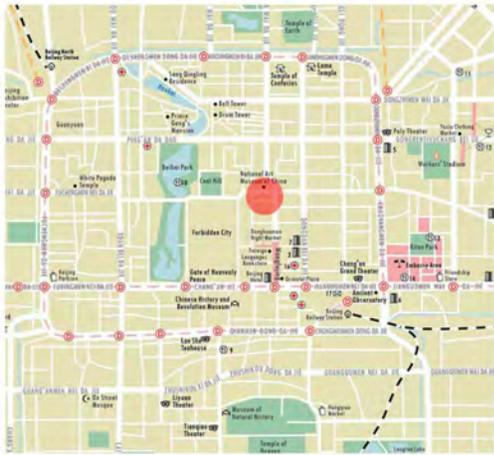
l

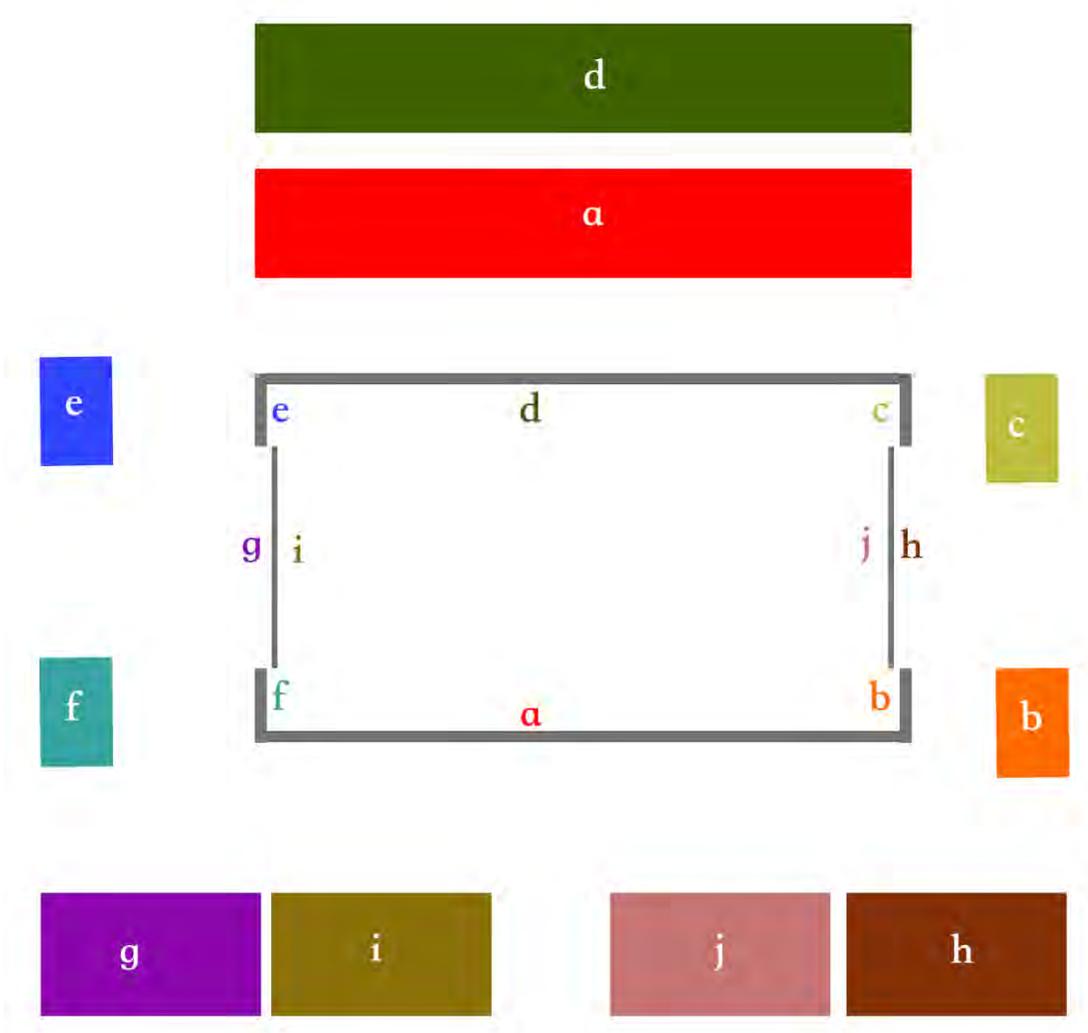


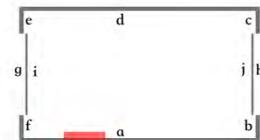
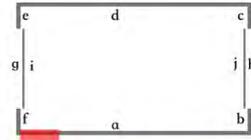


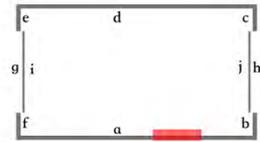
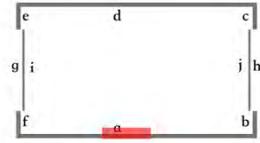


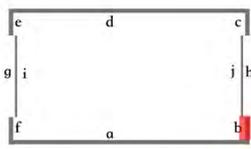
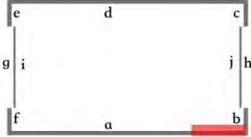
Museo Nacional de China. Pekín

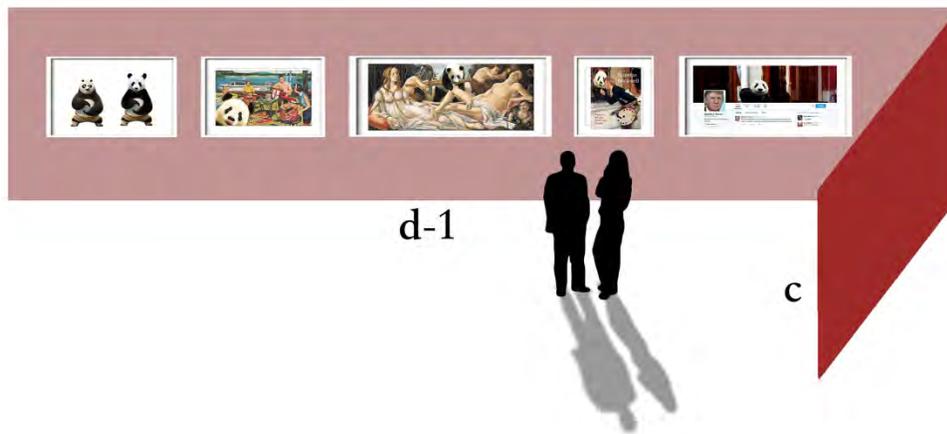
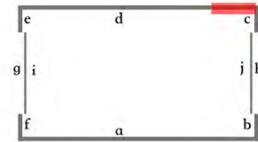
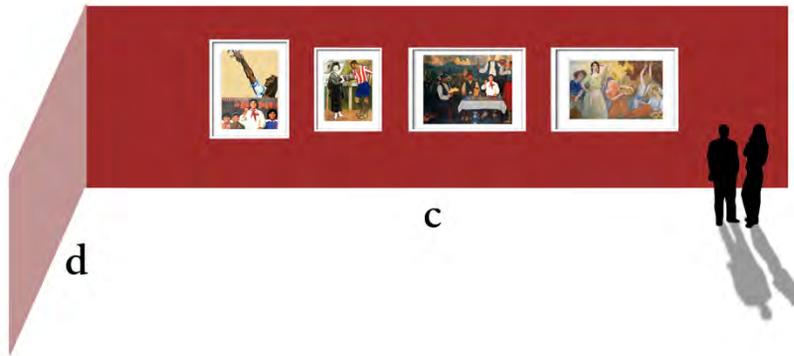


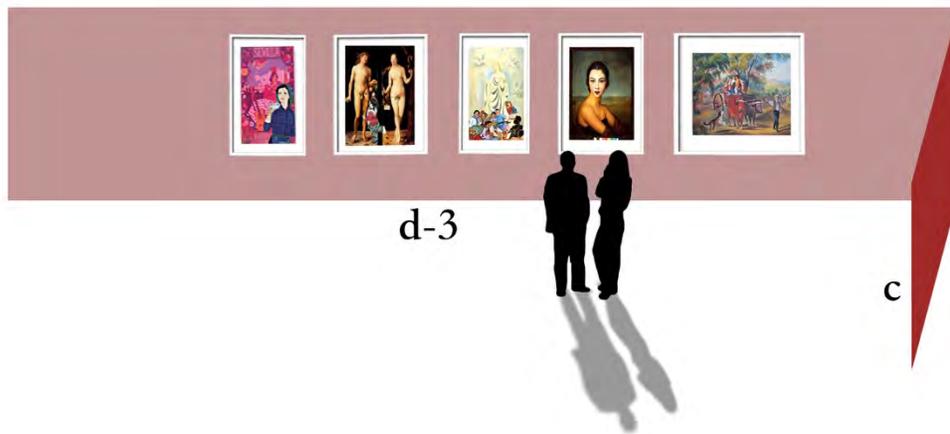
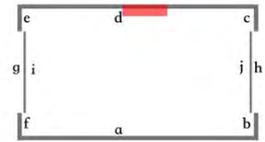
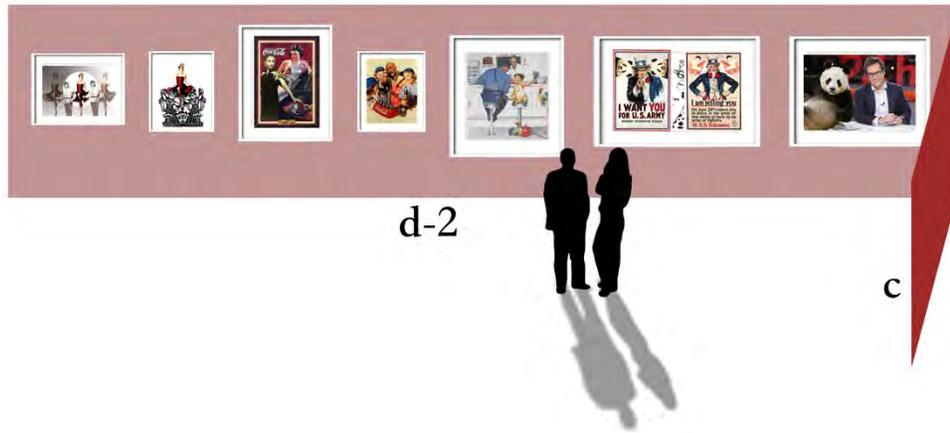
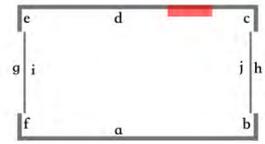


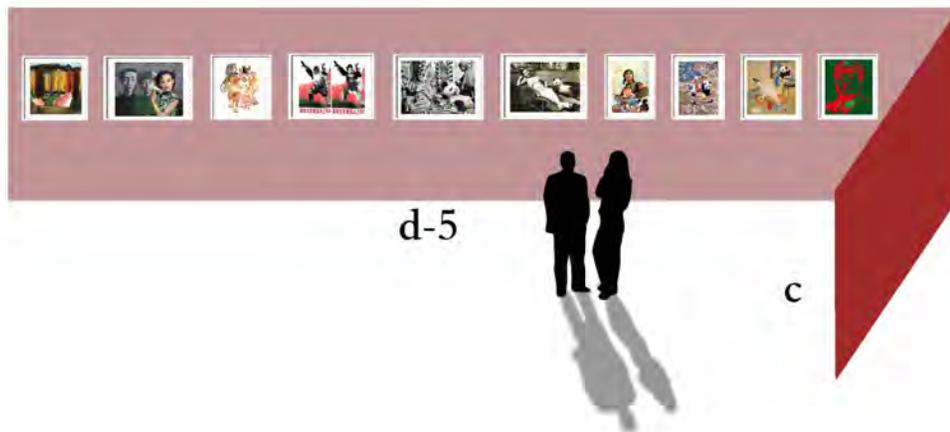
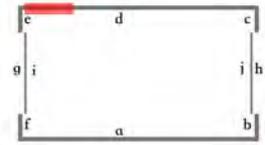
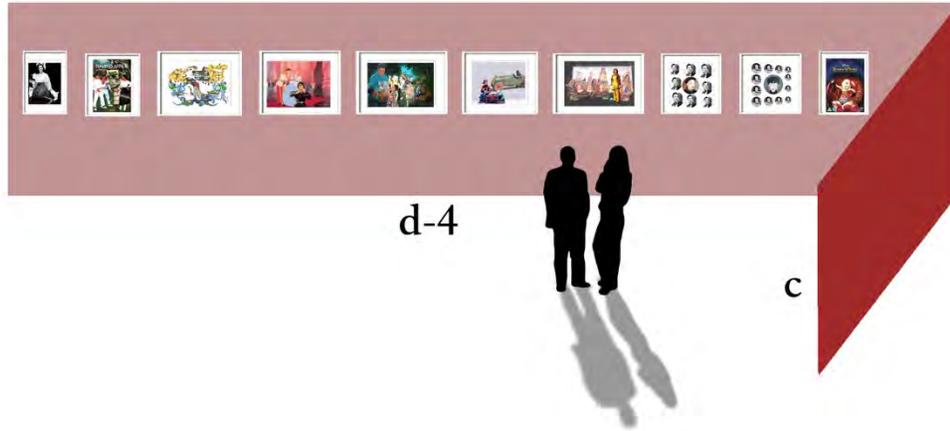
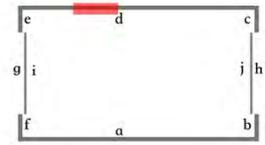


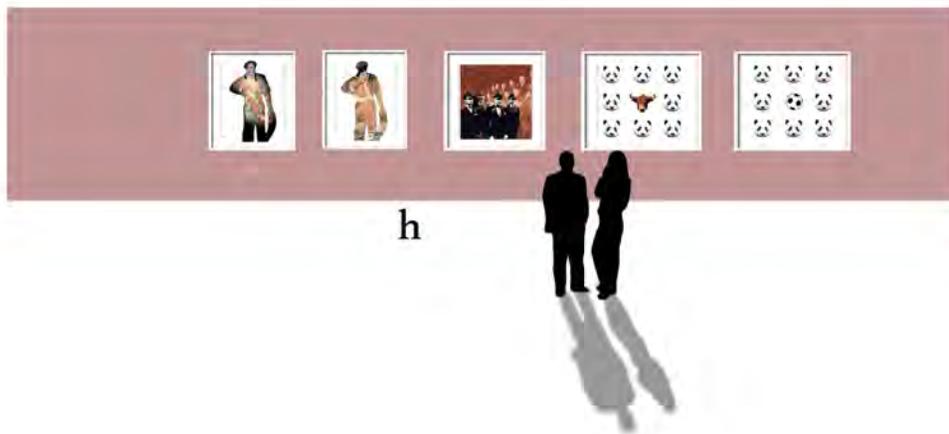
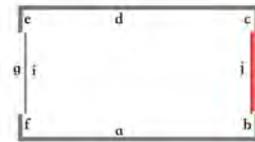
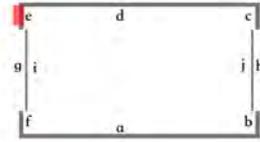


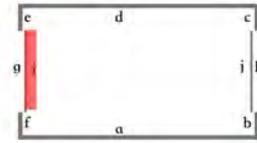




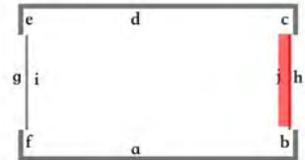








i



j



VI. Conclusiones

VI. Conclusiones

Se evidencia en esta experiencia doctoral cómo una artista de formación estética oriental-tradicional puede conducir su pintura hacia los parámetros occidentales.

La experiencia de convivir casi a diario con los cuadros de Equipo Crónica ha servido para corroborar la idea de que la contemplación directa frente a la obra física es insustituible por cualquier medio de proyección o reproducción. Que el diálogo con la obra tiene un componente casi metafísico que aporta conocimientos tanto técnicos como conceptuales de la pintura contemplada.

Se ha constatado que idea de felicidad plasmada en la pintura y por extensión en todo tipo de imagen suele en ciertos momentos históricos servir para adoctrinar a la población, haciéndole ver un mundo optimista, bien terrenal o místico. Hemos visto como el empleo de la retórica visual al servicio de una causa religiosa o política fue una constante en diferentes ideologías del siglo XX. Según la tradición oriental, las desgracias, las guerras, el infortunio o el sufrimiento no merecen ser representadas. Sin embargo la plasmación de la crispación y el dolor es habitual en el imaginario artístico occidental, en los campos clásicos más recurrentes: histórico, religioso o mitológico.

Se han desvelado las peculiaridades de la representación de la felicidad en China: investigamos su origen, causas y significado de ese concepto en la figuración oriental y hemos clasificado imágenes representativas de los siglos XX y XXI, cronológica y temáticamente.

Se comprueba cómo la creación artística en China se ha transformado de manera exponencial en estas dos últimas décadas, saliendo del claustro cultural del socialismo maoísta para adentrarse, al igual que la política interna e internacional, en un desarrollismo vertiginoso. Esta realidad se ve reflejada en la eclosión de artistas chinos en el panorama mundial del arte. Su inmersión en el mercado artístico globalizado es notoria por el gran número de autores desplegados entre los museos y galerías más relevantes. Ello es debido, en gran parte, al acoplamiento del arte chino a los modos estéticos europeos y estadounidenses. El experimento Bilbao-Pekín que aquí se plantea es una modesta contribución a ese maridaje chino-occidental. Gracias a la mezcla de las culturas cada vez más intenso con Occidente, la evolución artística china muestra en la

actualidad una gran riqueza y diversidad de conductas que demuestran que el arte antiguo tradicional y el vanguardista moderno pueden coexistir en armonía, incluso generar nuevas vías creativas que explorar.

Que esta experiencia teórico práctica en torno al ensamblaje de culturas podría proyectarse en intercambios culturales que puedan darse entre la UPV/EHU y la Beijing City University, donde imparte docencia la doctoranda Yuan Rounan.

Los cuestionamientos emanados de un trabajo de investigación no son imprescindibles para pintar pero sí lo son para alcanzar una cota de conocimiento del arte desde la práctica artística. El razonamiento implícito en el acto creativo genera conocimientos específicos, valiosos para la reflexión académica del doctorado de Investigación en Arte.

La tarea de recopilación, almacenamiento y selección de textos e imágenes es básica en cualquier tipo de investigación. Así se han coleccionado gran número de documentos, tanto literarios como gráficos, sobre figuración en China. Este proceder ha tenido como base la pasión de conocer y transmitir conceptos; un “safari icónico” permanente.

Se advierte como la tecnología digital es útil en el proceso de las obras de fusión, tanto en ella fase de proyecto como en la de realización. Que es sumamente valiosa como alternativa al collage tradicional. Hemos constatado que estas obras pueden mostrarse como puramente digitales, en impresiones en diversos soportes: metacrilato, dibond, cajas de luz, telas, papel, madera, etc. tanto como obra única o seriada. Dichas estampaciones podemos seguirlas trabajando por medios tradicionales: acrílico, óleo, resinas, etc. La superficie de madera es especialmente indicada para rematar la imagen al óleo, bien trabajando la totalidad de la superficie o enfatizando con la materia pigmentaria zonas concretas a las que queramos dar mayor protagonismo.

A partir de esta línea de trabajo se señalan unas tipologías compositivas de fusión entre la iconografía china y occidental empleando para ello de diversos medios expresivos pictóricos e infográficos.

Es destacable la parte dedicada a las propuestas de composición y exposición que se enmarcan conceptualmente dentro del “proyecto por el proyecto” o “proyectos autónomos”, dentro del capítulo V, que pueden servir de modelo para los estudiantes de Bellas Artes.

VII. Bibliografía

VII. Bibliografía

Publicaciones

ANDREWS, F. y SHEN, K. *Un siglo en crisis*. Guggenheim Museum Publication, Nueva York, 1998.

AULICH, J. y SYLVESTROVÁ, M. *Political Poster. In Central and Eastern Europa 1945-95*. Manchester University, Manchester, 1999.

BAS, M. *Marco Polo y el libro de las maravillas*. Obra Social la Caixa, Barcelona, 2006.

BERTHOLET, M. *Gardens of Pleasure*. Prestel, Nueva York, 2003.

BUREN, D. y BALDASSARI, A. *Entrevue*. Flammarion, París, 1987.

CARULLA, J. *La publicidad 2000 Carteles*. Postermil, Barcelona, 1998.

CARULLA, J. *España en 1000 Carteles*. Postermil, Barcelona, 1995.

CASAS, F. *Alphonse Mucha 1860-1939 Seducción, Modernidad, Utopía*. Fundación “la Caixa”, Barcelona, 2008.

CHEN, Q. *中国电影海报史(Historia del cartel cinematográfico)*. Editorial de Radio y Televisión China, 2015.

CHENG, Z. *天子的写真 (El retrato del emperador)*. El Palacio Museo, Pekín, 2016.

CHENG, Z. *十二美人 (Doce Bellezas)*. El Palacio Museo, Pekín, 2016.

DE ISASI, M. *Ramiro Arrue - Pintor vasco*. Maria de Isasi, Monaco, 2012.

FINCH, C. *Norman Rockwell's America*. Abrams, The Netherlands, Reissue, 1975.

GONG, J. *摩登佳丽——月份牌与海派文化 (Belleza moderna, cartel y la cultura de Shanghai)*. Casa editorial de Bellas Artes Popular de Shanghai, Shanghai, 2015.

GROSS, A. *Japanese Beauties (Icons)*. Taschen, Alemán, 2004.

JACOBSON, D. *Chinoiserie*. Phaidon, London, 1993.

KORTADI, E. *Aurelio Arteta una mirada esencial 1879-1940*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1998.

LANDSBERGER, S. *Chinese propaganda posters*. Taschen, Hong Kong, 2011.

LARRONN, F. *Arts de Chine*. Musée Georges Labit Toulouse, Toulouse, 1999.

LIANG, S. *中国雕塑史 (Historia de Estatuas Budistas)*, Joint Publishing Co.Ltd, Hong Kong, 2011.

- LIN, X. *林风眠美术精选作品集 (Obras seleccionadas de Lin Fengmian)*. Casa Editorial de Bellas Artes de Sichuan. Chengdu, 2011
- LIANG, S. *佛像的历史 (Historia de Estatuas Budistas)*, Joint Publishing Co.Ltd, Hong Kong, 2011.
- LIU, Y. *中国连环画史 1949-1999 (La Historia de historieta china 1949-1999)*. Casa editorial de Bellas Artes Popular de Shanghai, Shanghai, 2011.
- MARTIGNETTE, G. y MEISEL, K. *The Great American Pin-Up*. Taschen, Munich, 2011.
- NAN, W. *东方照相记 (La fotografía oriental)*. SDX Joint Publising Company, Beijing, 2015.
- RAWSKI, S. y RAWSON, J. *China The Three Emperors 1662-1795*. Royal Academy of Arts, London, 2005.
- RUTSTEIN, H. *La odisea de Marco Polo. Tras los pasos de un mercader que cambió el mundo*. Nowtilus S.L, Madrid, 2010.
- SÁENZ DE GORBEA, X. *Los hermanos Zubiaurre*. Caja de Ahorros Vizcaína, Vizcaya, 2007.
- SHI, D. *上海现代美术史 (1949-2009) (Historia de las Bellas Artes en Shanghai 1949-2009)*. Casa editorial de Bellas Artes Popular de Shanghai. Shanghai. 2012.
- SHI, D. *敦煌壁画复原图 (Pintura mural restaurado de Dunhuang Buda)*. Editorial de Bellas Artes de Jiangsu. Nanjing. 2013.
- SULLIVAN, M. *20 世纪中国艺术及艺术家 (Arte y artista chino del siglo XX)*. Casa editorial de Popular de Shanghai, 2013.
- SULLIVAN, M. *东西方艺术的交会 (Encuentro artístico oriental y occidental)*. Casa editorial de Popular de Shanghai, 2014.
- TAMAYO, D. *Proyecto*. Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1990.
- UHLENBECK, C. y WINKEL, M. *Japanese Erotic Fantasies Sexual Imagery of the Edo Period*. Hotei Publishing, Ámsterdam, 2005.
- UMBERTO, E. *Como se hace una tesis*. Gedisa, S.A, Barcelona, 2001.
- WANG, M. y YAN, S. *新中国美术图史 (Historia del Arte de la Nueva China (1966-1976))*. Casa Editorial de Bellas Artes Popular de Shanghai, Shanghai. 2014.
- WENG, N. *彩色的中国 (Color Chino de Weng Naiqiang)*, CITIC PRESS GROUP, Beijing, 2017.
- WIEN, J. *Rockwell Kent. The mythic and the modern*. Hudson Hills, Inglaterra, 2005

- VV. AA. *China Misteriosa junto a Marco Polo*. Somoslibros, Barcelona, 2009.
- VV.AA. *Equipo Crónica*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2015.
- VV.AA. Departamento de Pintura. *Prácticas y Teoría en la Pintura*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2007.
- VV.AA. *欧洲老广告(Cartel europeo)*. Editorial de Bellas Artes del Pueblo de Tianji, Tianjin. 2004.
- XU, Z. *马可·波罗 扬州 丝绸之路 (Marco Polo, Yangzhou, la Ruda de la seda)*. Editorial de la universidad de Pekín, Pekín, 2016.
- YU, H. *故宫藏画的故事 (Historia de las pinturas del Palacio Museo)*. El Palacio Museo, Pekín, 2014.
- ZANG, J. *中国艺术先锋 (La vanguardia artística de la República China)*. New Star Press, Pekín, 2011.
- ZHANG, F. *中国时尚文化史 (Historia china en cultura de moda, Volumen de china nueva en Dinastía Qing y República de China)*. Casa editorial pictorial de Shandong, Shandong, 2011.
- ZHANG, F. y HUE, X. *中国时尚文化史 清民国新中国卷 (Historia china en cultura de moda: Volumen de china nueva en Dinastía Qing y República de China)*, Casa editorial Shandong Pictorial, Jinan, 2011.

Tesis Doctorales

- CASTILLA, V. *Giuseppe Castiglione (Lang Shining), Forefather of the First Pictorial-architectural Globalization*. Universidad de Sevilla, Sevilla.2016.
- CALDERÓN, J. A. *Análisis de la retórica de la imagen en la obra del equipo crónica*. La universidad del País Vasco. Bilbao. 1994.
- FANG, W. *歌剧看东方——从东方主义的视角分析《蝴蝶夫人》与《图兰朵》 (la Opera y el Oriente: un análisis sobre Madama Mariposa y Turandot desde la perspectiva del orientalismo)*. La Revista de Materiales de la Literatura e Historia, La universidad de Nanjing. Nanjing. 2009.
- HAN, R. *近代西方电影和学术著作中的中国形象之比较 (Comparación de la imagen china en la película occidental y literatura contemporáneo)*. La Universidad de Jinan, Guangdong. 2013.
- JIANG, Z. *傅满洲与陈查理 美国大众文化中的中国形象 (Las imágenes chinas de la cultura americana popular-Fu manchú y Charlie Chan)*. La Universidad de Nanjing,

Nanjing. 2007.

LI, G. 十七年期间苏联电影的引进译制及影响 (*La introducción, traducción e influencia de la película soviética entre los 17 años*). Comentario e introducción de la película. Guiyang nº 18. 2010.

LI, Y. 中美电影跨世纪交往录 (*Nota de comunicación del siglo sobre la película entre China y Estados Unidos*). Arte de la película. Pekín. nº 6. 2004.

QIAN, W. 对契斯恰科夫素描教学体系的再认识 (*Reinterpretación del sistema de enseñanza del bosquejo de Cisca Koph*). Instituto de Artes de Nanjing. Nanjing. 2008.

RAMIREZ ESCUDERO, RODOLFO. *Del gusto y sus variantes retóricas en los tópicos de la pintura figurativa. Experiencias en el País Vasco. Facultad de Bellas Artes.* : 20-06-1995.

VV.AA. 停不下的艺术追溯 (*Rememoración de arte no parar*). *Guangming Daily*. Shanghai. nº 11. 08-05-2016.

YANG, Y. y Chen, H. 何挺然: 开创电影放映业时代 (*He Tingran: Creación de la era de proyección de película*). *Zhongshan Daily*. Zhongshan. nº A4ª. 13-04-2010.

YI, D. 木版画里的抗战烽火 (*Las llamas de fuego de la Guerra china-japonesa en el grabado en madera*). *Periódico de la Conferencia Consultiva Política del Pueblo Chino*. Pekín. nº8. 03-09-2015.

ZHANG, J. 中西幸福观之比较 (*Comparación sobre el concepto de la felicidad entre oriente y occidente*). *Ciencia Sociales Universidad de ShanDong*, ShanDong. 2008.

ZHANG, R. *Pin up art 与月份牌中女性形象的对比研究 (Comparación sobre las chicas de Pin-up y cartel de Shanghai antigua)*. La Universidad de Huainan, Huainan. 2016.

