UNIVERSITAT DE BARCELONA

Facultat de Geografia i Història

Grado en Historia del Arte

Beijing East Village: La precoz liberación del arte experimental chino entre 1993 y 1997

Agustina Marani

Tutora: Anna Maria Guasch Ferrer

Curso académico: 2020-2021

Trabajo Final de Grado

RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Grado se sumerge en el grupo artístico Beijing East Village, considerado el precursor del arte de acción en China a partir de los años noventa en un contexto histórico, político y social cambiante, dominado por la represión heredera de los acontecimientos de 1989 conocidos como la Matanza de Tiananmen, y una censura artística que limitaba la libertad de las y los artistas chinos que deseaban experimentar con lenguajes artísticos no-oficiales.

Palabras clave: China; Años noventa; Beijing East Village; arte de acción; *performance*

ABSTRACT

This Bachelor's Degree Final Project immerses itself in the Beijing East Village artistic group, considered the precursor of action art in China from the nineties in a changing historical, political and social context, dominated by the repression inherited from the events of 1989 known as the Tiananmen Massacre, and an artistic censorship that limited the freedom of Chinese artists who wished to experiment with unofficial artistic languages.

Key words: China; The Nineties; Beijing East Village; action art; *performance*

做不可能的事情，征服不可战胜的事物。

Do what's impossible, conquer the unconquerable.

Zhang Huan

ÍNDICE

RESUMEN **3**

ABSTRACT **3**

Lista de siglas y abreviaturas **8**

1. INTRODUCCIÓN **9**

1.1 Objetivos e Hipótesis 9

1.2 Estado de la Cuestión 10

1.3 Metodología 12

2. CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO Y SOCIAL DE CHINA EN LOS AÑOS NOVENTA **13**

2.1 La matanza de Tiananmen de 1989 como inicio del cambio político y social 13

2.2 Transformación urbanística: destrucción de los barrios de Beijing 14

3. NUEVAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN LA ERA POST-TIANANMEN **15**

3.1 Artistas desnudos ante la protección institucional 15

3.2 Surgimiento del arte experimental: la performance clandestina 17

4. BEIJING EAST VILLAGE (1993-1997) **18**

4.1 El nacimiento de la comunidad 18

4.2 La recuperación de los cuerpos como herramienta artística 22

4.3 La simbiosis entre lo público y lo privado 28

5. LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL - ARTÍSTICA **29**

5.1 La imagen como testimonio de la liberación de los artistas 29

5.2 Rong Rong: El fotógrafo del colectivo 31

6. CASOS DE ESTUDIO: Un viaje por sus obras: liberación, sentimiento y denuncia **32**

6.1 YINGMEI DUAN 32

6.2 ZHANG HUAN 34

6.3 MA LIUMING – FEN-MA 39

7. ARMAS DEL ESTADO CONTRA LOS ARTISTAS DEL EAST VILLAGE **42**

7.1 Represión, censura y disolución 42

8. CONCLUSIONES **45**

9. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFIA **46**

LIBROS 46

ARTICULOS 47

WEBGRAFIA 47

10. ANEXOS **49**

Lista de siglas y abreviaturas

PCC	Partido Comunista Chino
ODHR	Programa de rehabilitación de viviendas antiguas y ruinosas de Beijing
TFG	Trabajo Final de Grado / Trabajo Fin de Grado

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Objetivos e Hipótesis

En estos tiempos tan inestables, el camino colectivo que estamos construyendo como sociedad para protegernos los unos a los otros, en ocasiones intentando mover montañas como hizo el mítico Yukong[1], me recuerda a la filosofía del Beijing East Village como comunidad.

El grupo Beijing East Village, protagonista de mi trabajo de final de grado, nació a principios de los años noventa en un contexto histórico, social y político cambiante en una China que priorizaba la dureza hacia las personas que sobresalían de lo establecido como ''correcto'' y ''normal''. Este periodo es conocido como el ''de apertura'' económica hacia el extranjero, desatando varias consecuencias que condicionaron a los propios creadores en su trayectoria artística y personal.

Para abordar este trabajo es necesario preguntarse por qué fue tan importante este grupo en el arte contemporáneo chino a pesar de su precoz duración, si realmente fue el primero que introdujo el arte de acción en el país, quien fue que los influenció, y en particular, sus características que definen su marcada personalidad, todo ello en un ambiente de precariedad económica en la conocida zona, nombrada por los propios artistas, East Village que da nombre al grupo. Además, en uno de los apartados del trabajo, veremos el tema de la fotografía por la importancia que le dio uno de sus afiliados, el joven fotógrafo Rong Rong, por haber documentado fotográficamente las *performances* efímeras de cada uno de los miembros del grupo registrando la liberación del arte experimental chino en un ambiente donde predominaba la censura de estos lenguajes artísticos. En este sentido, es importante preguntarse si la fotografía en los años noventa fue simplemente una herramienta para poder capturar estas *performances* o tenía algún valor artístico incrementado.

Para resolver estas preguntas, es necesario establecer algunos objetivos que marcaran la narrativa del trabajo. Estos son: concretar los puntos clave que caracteriza el grupo, así como

[1] ''Cómo Yukong movió las montañas'' es una leyenda de la tradición china que habla del esfuerzo por intentar conseguir lo imposible, como mover una montaña. También es el nombre que del documental dirigido por Joris Ivens y Marceline Loridan sobre la Revolución Cultural estrenado en 1976, con la muerte de Mao Zedong.

los temas que más destacan en su obra, tales como el uso del cuerpo como herramienta o la simbiosis entre la vida y el arte, y tratar la fotografía como útil que congela sus acciones.

El planteamiento del TFG se estructurará en seis bloques distinguidos por la temática a tratar. En primer lugar un contexto histórico, social y político, seguidamente, un análisis del contexto artístico del país y en concreto, de la ciudad de Beijing. En tercer lugar, se presentará el Beijing East Village donde se estudiaran, en tres sub apartados, los aspectos más relevantes de la comunidad. El siguiente apartado estará centrado en el papel de la fotografía con Rong Rong como caso de estudio particular, las figuras de Zhang Huan, Ma Liuming y Yingmei Duan como artistas seleccionados para sintetizar algunas de sus obras, y finalmente el ambiente de represión que dio lugar al fin de nuestro protagonista.

1.2 Estado de la Cuestión

Es preciso mencionar que son varios los estudios dedicados a la comunidad del Beijing East Village como grupo emergente en los años noventa, que dio existencia a la *performance* en una China marcada por los acontecimientos de 1989 en la plaza de Tiananmen. No obstante, he tenido que ser rigurosa en la selección de la extensa bibliografía, ya que son muchos los autores que dedican capítulos breves sobre el análisis de las *performances* más relevantes del grupo recogiendo anécdotas a veces básicas y superficiales.

La bibliografía utilizada es en gran medida del siglo XXI, teniendo en cuenta que se trata de un grupo surgido en los noventa, realizada desde la disciplina de la Historia del Arte y la Crítica del Arte, incluyendo en algunas publicaciones fuentes primarias epistolares.

Como libro de referencia clave he considerado el catálogo editado y escrito por Wu Hung en colaboración del fotógrafo de la East Village Rong Rong, titulado *Rong Rong's East Village 1993-1998*, cediendo fragmentos de su diario personal para complementar la teoría con las experiencias en palabra viva mientras se desarrollaba el grupo. Este hecho resulta ser muy útil en el trabajo para conocer la voz contemporánea de uno de los miembros de la comunidad sobre el funcionamiento interno del colectivo. Asimismo, se trata del libro más completo y detallado sobre el East Village que aborda cada una de las *performances* que tuvieron lugar en las mentes y en el objetivo fotográfico de Rong Rong.

Del mismo autor he utilizado el libro *Exhibiting experimental art in China* como base teórica, ya que aborda el arte experimental como un nuevo lenguaje que brota en un marco histórico, social y político parecido a arenas movedizas por la represión y la censura hacia la exhibición de las obras artísticas de estos creadores que se presentan al nuevo mundo desnudos y desprotegidos

por las instituciones. Hung se cuestiona, desde una perspectiva crítica, los inconvenientes que tienen que vivir los creadores de estas obras en un país donde el arte experimental aún no es aceptado, hecho en el que me he apoyado para situar el grupo en un espacio real y contextualizado observando las motivaciones que los lleva a crear sus piezas.

Otro texto relevante, de principios de la década de los 2000, es el libro que acompaña la exposición con el mismo nombre *The Wall: reshaping contemporary chinese art* editado y publicado bajo el nombre del curador contemporáneo chino Gao Minglu. He considerado esta publicación como referencia porque es aquí donde se establece por primera vez en el contexto chino un análisis teórico sobre los conceptos ''arte contemporáneo'' y ''arte de vanguardia'', apenas nacidos diez años atrás. A pesar de ser muy útil como base teórica, aborda en términos muy generales la actividad artística del grupo Beijing East Village. Lo mismo ocurre en los breves capítulos de los libros de Wonnie Wong y Lu Sheldon donde en ambos remarcan las *performances* más conocidas. No obstante, en el libro de Sheldon, se habla del concepto ''biopolitics'' que es aplicable a las obras del East Village, en referencia a la reflexión del control de los cuerpos, deseos y sexualidad por parte del gobierno que posteriormente serán recuperados por los propios artistas.

Thomas Berghuis y su libro *Performance art in China,* es vital para comprender el análisis de la *performance* como lenguaje artístico emergente y la base teórica que conlleva desarrollarse en un contexto repleto de limitaciones. Además, es imprescindible como base documental de los inicios del Beijing East Village al detalle.

Entre los estudios académicos tenemos la tesis doctoral de Xavier Ortells, *Urban Demolition and the aesthetics of Recent Ruins in experimental photography from China,* que usa como hilo conductor la respuesta sensible de los artistas sobre el fenómeno de la urbanización, cómo las ruinas dejan rastro de la masiva transformación urbanística que está sufriendo Beijing como punto clave para adentrarse en las *performances* del East Village, que denuncian estas prácticas abusivas contra el patrimonio cultural chino.

Si bien he mencionado ya la bibliografía más destacada de mi trabajo, muy pocos son los libros que parten de un punto de vista de género dando nombre a las mujeres artistas que formaron parte de la comunidad. En este caso, es preciso mencionar el artículo de Laia Manonelles, titulado *Una aproximación a las mujeres artistas en China*, donde se reivindica la figura de Yingmei Duan como la única mujer del colectivo.

Para el capítulo dedicado a la fotografía en los años noventa y la obra de Rong Rong me he basado en el libro ya mencionado de Wu Hung y Rong Rong[2], además de la tesis doctoral de Roberto Figliulo, *Between public and private spaces: photographic visions in contemporary China,* que hace un recorrido por los espacios públicos y privados donde se desarrollan las piezas artísticas, siendo capturadas por la mirada personal del fotógrafo, queriendo demostrar cómo estos otorgan libertad a todos los miembros. Este aspecto de la consciencia de la fotografía como una herramienta para el arte, pero también, como autorretrato de los individuos sometidos a la influencia de estos cambios históricos, se trata en el libro de Susana Iturrioz. Es conveniente señalar la utilización de la página web oficial del artista Zhang Huan, miembro del Beijing East Village, en particular los textos colgados sobre su obra, entre ellos, artículos y entrevistas que son exquisitos para enriquecer mi trabajo de final de grado.

1.3 Metodología

Dentro de esta nueva normalidad, que da cabida a lo dispar que fue un año atrás, la vida universitaria parece haber quedado reducida a Internet. En consecuencia, las bibliotecas en línea han sido sin duda el engranaje principal que ha facilitado la búsqueda de bibliografía digitalizada, entre ella artículos, libros y tesis doctorales, que han ayudado a dar forma a mi TFG. Asimismo, los catálogos de las bibliotecas de la Facultad de Geografía e Historia, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, y la biblioteca de la Universidad Autónoma de Barcelona, han sido de utilidad para cercar los libros pertinentes sobre el tema escogido.

Como métodos científicos utilizados para la realización de este trabajo destacan, por un lado, el análisis sintético del contexto histórico, político, social y artístico que vive China a partir de 1989 incluyendo toda la década de los años noventa, que resulta fundamental para poder estudiar el ambiente con el que el Beijing East Village se ve obligado a convivir. Por otro lado, el estudio minucioso de los inicios del colectivo, pero con más énfasis en las obras de *performance,* entre algunas pictóricas, de las y los artistas que enriquecen la comunidad artística clandestina.

[2] Hung, W.; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*. Chicago: Chambers Fine Art

2. CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO Y SOCIAL DE CHINA EN LOS AÑOS NOVENTA

2.1 La matanza de Tiananmen de 1989 como inicio del cambio político y social

Para situar al grupo protagonista de este trabajo es indispensable hablar del contexto político y social relacionado con los sucesos ocurridos en la plaza Tiananmen de la Ciudad Prohibida de Beijing en el año 1989 y la situación económica que el país estaba viviendo, ya que ambos hechos fueron un punto de inflexión para el surgimiento de las ideas base del Beijing East Village.

Previamente a estos sucesos, en el año 1978, Deng Xiaoping –máximo líder de la República Popular China- decretó la política de las ''cuatro modernizaciones'', permitiendo la apertura del país al exterior, que caminaba en paralelo con la necesidad del gobierno chino en buscar un sistema de mercado para llevar el país adelante. Esta apertura al exterior ''permitió la filtración de ideas y valores occidentales hasta entonces desconocidos por la casi totalidad de los chinos, como la defensa de los Derechos Humanos''[3] abriendo las mentes de los ciudadanos formando puntos de vista alternativos a los que ya se conocían, influenciados por la Revolución Cultural. En este sentido, podríamos hablar de un contexto social que se transforma, el pueblo decide mostrar sus conflictos contra la autoridad política engendrando el conocido ''Muro de la Democracia''[4], donde se colocaron infinitos carteles en la ciudad de Beijing con el fin de denunciar los actos de corrupción de los políticos y desmitificar la imagen, antes intocable, de Mao Zedong. Por lo tanto, es a partir de este instante cuando la población miraba el mundo desde una perspectiva crítica buscando sistemas alternativos de gobierno.

Pues bien, diez años más tarde mana la conocida Matanza de Tiananmen, siendo la cuarta oleada de peticiones de democracia a la occidental[5]. Esta fue la terrible consecuencia del conjunto de manifestaciones que iniciaron el 15 de abril con la muerte de Hu Yaobang -secretario general del Partido Comunista Chino (PCC)- al que, los estudiantes, habían declarado como líder del país por haber apoyado las protestas de 1986[6]. El objetivo principal de estas protestas era homenajear su vida, es por ello que se presentaron alrededor de 1.000.000 personas en la grandiosa plaza de Beijiing colocando coronas de flores en torno a la escultura de los Héroes de la Revolución, y días más tarde, alrededor de la fotografía del difunto. A pesar de

---

[3] Higueras, G. (2003) *China La venganza del dragón*. Barcelona: Península. p. 35

[4] Denominado así por la prensa Internacional

[5] Bregolat, E. (2007). *La segunda revolución china*. Barcelona: Imago mundi. p. 170

[6] García de Paadín y Ahumada, A. (1995) ''China, la larga mancha que condujo a Tiananmen''. (pp. 5-16) En: Boletín de información. N. 243. p. 15

las primeras intenciones, la situación de descontento del pueblo más joven hacia el gobierno se palpaba desde lejos y no tardó en romperse el silencio. Los manifestantes se sentían desplazados y con poca cobertura por parte del gobierno, la subida del precio de las matrículas y el modo de elección de candidatos en las elecciones locales fueron algunos de los motivos de la revuelta. Pero esta retoma de palabra de los estudiantes, con una intencionalidad política, se produjo con más fuerza pocos días después en el Gran Palacio del Pueblo con un número aproximado de 1.000 estudiantes que exigían una lista de peticiones al PCC entre ellas, libertad de palabra y de prensa, ''así como la rectificación del veredicto del Partido cuando cesó a Hu Yoabang del cargo de secretario general''[7].

La evolución de los acontecimientos, con huelgas de hambre entre los estudiantes y la creciente tensión entre los políticos, se alarga durante todo el mes de abril hasta llegar a la respuesta oficial del gobierno, aplicar la ley marcial el 20 de mayo entrando en juego las fuerzas armadas para sofocar las manifestaciones. A pesar de ello, entre los manifestantes ya no hay miedo. Desafían de manera visual al régimen manchando con tinta el retrato de Mao presidiendo la plaza de Tiananmen y deciden acampar en la plaza con la intención de no moverse hasta conseguir sus objetivos, sin embargo, a principios de junio, el gobierno irrumpe con ''un centenar de carros de combate, otros tantos vehículos acorazados y un incontable número de camiones y ambulancias''[8] dando pie a un ambiente de represión policial dejando muertos entre las calles.

Estos sucesos de violencia marcaron enormemente una generación de jóvenes chinos –entre ellos los miembros del Beijing East Village- que estaba construyendo su consciencia individual para poner coto a la falta de libertades que habían sido minimizadas por parte del gobierno desde la Revolución Cultural. En definitiva, las protestas de la plaza de Tiananmen dieron paso a movimientos altamente politizados y críticos del gobierno que dieron respuesta a partir de las piezas artísticas.

2.2 Transformación urbanística: destrucción de los barrios de Beijing

Desde la apertura al exterior de China promovida por Deng Xiaoping en 1978, el país experimentó una gran tendencia hacia la comercialización motivada por el anhelo de modernizar a partir del binomio destrucción-construcción de edificios. Estos hechos provocaron una rápida transformación urbanística en la ciudad de Beijing, incitando al malestar general de

[7] Bregolat, E. (2007). *La segunda revolución china* p. 165

[8] García de Paadín y Ahumada, A. (1995) ''China, la larga mancha que condujo a Tiananmen''. p. 16

los ciudadanos y paralelamente, a la destrucción del patrimonio cultural y artístico chino, así como los barrios tradicionales y la red social entre los vecinos.

La operación más conocida de la ciudad de Beijing se hizo llamar ''Programa de rehabilitación de viviendas antiguas y ruinosas de Beijing'' (ODHR) que se implementó alrededor de 1990 con el objetivo principal de mejorar el estado de las viviendas y las condiciones de vida de los habitantes, para poder reemplazarlas por barrios más modernos. Con el paso de los años, rápidamente este primer objetivo se difuminó entre el polvo que generaban las grúas con la demolición de barrios enteros sustituidos por espacios más rentables para la economía del país, tal como centros comerciales y residencias de lujo. Igual que sus recuerdos, los inquilinos de aquellas ''viviendas antiguas y ruinosas'' de la ciudad de Beijing eran, en muchas ocasiones, expulsados de sus barrios –entre humillaciones, frialdad e intimidación- para ser recolocados en nuevos suburbios a las afueras de la ciudad, favoreciendo así la comercialización de las áreas del centro de la urbanización e incrementar el valor económico de las parcelas[9].

A pesar de la apertura comercial al exterior de China, muchos de los residentes no podían cubrir los gastos de los nuevos alquileres, arrastrándolos a la miseria. Por ello, estos programas de rehabilitación se centraron en mejorar las vidas de los más privilegiados, dándoles espacios donde poder consumir su capital, destruyendo el tejido social formado desde hacía décadas en los barrios comunitarios, los lazos estrechos entre vecinos y las relaciones que se creaban, de las que también formaban parte los artistas.

Este aspecto de precariedad –que trataré en profundidad en el cuarto apartado- afectó personalmente a la primera generación de artistas que vivían en ese momento en la capital[10], entre ellos, los miembros de la East Village que se instalaron como comunidad a las afueras de la cara capital, en el suburbio de Dashanzhuang conocido por tener rentas baratas accesibles para los jóvenes artistas que aterrizaban en un mudo desigual.

3. NUEVAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN LA ERA POST-TIANANMEN

3.1 Artistas desnudos ante la protección institucional

Los sucesos de Tiananmen, mencionados anteriormente, condenaron la memoria de un país entero que logró unirse como comunidad para ir a contracorriente del avasallador gobierno

[9] Ortells-Nicolau, X. (2015). *Urban Demolition and the aesthetics of Recent Ruins in experimental photography from China.* Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. p. 39

[10] Ibídem p. 37

Chino. Asimismo, estos hechos fueron consecuencia directa de la censura, desaprobación y penalización en el mundo del arte, que pocos meses antes de la confrontación, había organizado en la misma ciudad de Beijing la exposición por nombre *China/Avant-garde*, en la Galería Nacional de las Bellas Artes de Pekín, que pasó a la historia por ser la exhibición oficial más importante de arte contemporáneo chino –incluyendo fotografías, instalaciones, videos y pinturas. Debido a su contenido expositivo, esta fue clausurada en dos ocasiones por las autoridades dejando en evidencia la tajante normativa de las instituciones artísticas del país hacia las y los artistas que empezaban a experimentar desnudos con el arte conceptual o vanguardista.

Estos jóvenes creadores estaban totalmente desprotegidos por las instituciones nacionales e internacionales, ya que no eran bien recibidos en galerías y museos chinos, pero tampoco en las galerías extranjeras que llegaron a principios de los noventa por la apertura económica al exterior, entre ellas, europeas, estadounidenses, taiwanesas y de otras de Hong Kong[11].

Si bien es cierto que el arte contemporáneo Chino, y con él las primeras *performances*, surgieron a finales de los años setenta con la voluntad de ''desmitificar y cuestionar tanto los símbolos políticos y las estrategias de manipulación como las consecuencias de la rápida transformación económica, social y urbanística''[12] a partir de nuevos lenguajes artísticos, no fue hasta la década de los noventa cuando el arte de acción se reafirmó surgido de la violenta respuesta del gobierno. No obstante esta reafirmación en la última década del siglo XX, y citando las palabras de Gao Minglu en una entrevista realizada por Laia Manonelles, en este periodo ''los artistas tenían presión de dos lados; la situación política y las actividades vanguardistas no estaban permitidas, los museos y galerías no admitían el arte conceptual o vanguardista, y fuera de China los museos y galerías aceptaban ciertas pinturas''[13], no era atractivo este tipo de arte en Europa y Estados Unidos, y por tanto, se veían desamparados.

Aun así, frente esta nueva situación artística de rechazo, lo que se intenta hacer a lo largo de los noventa son diferentes exposiciones que ayuden a visibilizar el arte experimental y legalizarlo porque el gobierno no tenía intenciones de reducir su control.

---

[11] Figliulo, R. (2016). *Between public and private spaces: photographic visions in contemporary China*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. p. 69

[12] Manonelles Moner, L. (2009). ''El arte de acción en China: La producción artística como compromiso''. Barcelona: Inter Asia Papers; Universitat de Barcelona. p. 1

[13] Manonelles Moner, L. (2009). *Entrevista a Gao Minglu* (videografía). Barcelona: Beca Rui Clavijo, Casa Asia. En: Manonelles Moner, L. (2010). ''Una aproximación a las mujeres artistas en China'' p. 287

3.2 Surgimiento del arte experimental: la performance clandestina

En el mundo occidental, la práctica de la *performance* y el arte de acción llevaban vigente desde la década de los sesenta. A partir de la apertura comercial internacional de China, la *performance* pasa a ser uno de los lenguajes artísticos de naturaleza efímera que más predominará en esta década en las grandes ciudades del país. Esta tendencia hacia la *performance* tiene un reflejo claro en los objetivos que deseaban cumplir las y los artistas respecto al descontento político, social y económico que estaba viviendo el país entero.

Son dos los autores que hablan del origen de la palabra *performance* o *arte de acción* en China a finales de los años 80. En primer lugar, tenemos al crítico, historiador y comisario de arte Gao Minglu, que consideraba la *performance* como un acto que vinculaba la relación entre vida y arte, entre el individuo y el colectivo, es por ello que esta acción se definió como ''arte del comportamiento''[14]. Y en segundo lugar, el también historiador de arte Thomas J. Berghuis, ''señala que en otros enclaves de Asia Oriental se empleó el vocablo *action art'',* aparte de ''arte del comportamiento''[15], vinculándose con las practicas que ya se estaban haciendo en Europa y Estados Unidos desde la década de los años 60.

En este contexto, Wu Hung menciona que hay una necesidad, por parte de las y los artistas, de ruptura con cuatro tradiciones que sostienen el templo intocable de las instituciones artísticas. Estos cuatro pilares son: el arte oficial que está bajo el control del PCC, el arte académico que se fija en la técnica y los estándares más valorados, la mirada entusiasta hacia otros Occidente y Japón, y el mercado internacional del arte[16]. Es por ello, que estos creadores eran artistas independientes[17], desvinculados totalmente de cualquier arte oficial, centrándose así únicamente en y por su arte, llevándolos en muchas ocasiones a la precariedad económica y la marginalidad gubernamental.

Los creadores se encontraban entre la espada y la pared, la institución artística no los aceptaba, el gobierno los reprimía por sus acciones y la inflación de precios en las viviendas era vertiginoso, había muchos filtros impuestos y la libertad de expresión era asfixiante. Es por ello que, tal y

---

[14] Minglu, G. (2005). *The Wall: reshaping contemporary chinese art.* Beijing: Albright-Knox. p. 43

[15] Manonelles Moner, L. (2009) ''El arte de acción en China: La producción artística como compromiso'' p. 2

[16] Hung, W. (2000). *Exhibiting experimental art in China*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art; The University of Chicago. p. 11

[17] Ibídem p. 18

como menciona Roberto Filgiulo, en este periodo surge ''una emergencia de nuevos espacios''[18]. Poniéndonos en situación, los espacios públicos eran controlados por las autoridades, y aunque hubiese sitios públicos donde poder exhibir sus piezas, la mayoría de ellos decidieron decantarse por crear nuevos canales donde desarrollar su arte, concretamente espacios privados clandestinamente como granjas, fábricas o sus propias viviendas. Este es el caso de algunos de los grupos-comunidades que se crearon en la intemperie de la protección oficial, como por ejemplo, el Beijing East Village que decidió vivir con menos privilegios materiales para una mayor libertad artística, que como bien cita Wu Hung ''for he [Rong Rong] and the other Village artists saw themselves as fallen angels who had nevertheless found freedom in this place of darkness[19]''.

4. BEIJING EAST VILLAGE (1993-1997)

4.1 El nacimiento de la comunidad

Los orígenes del Beijing East Village se dan en los suburbios de la capital china, concretamente en una aldea llamada Dashanzhuang, muy poco conocida por los ciudadanos locales pero sí por aquellos jóvenes inmigrantes provenientes de diversas regiones del país en busca de un lugar al que poder llamar hogar. En un contexto de precariedad, parecido al ambiente que se daba con los bohemios de París del siglo XIX, aterrizaban jóvenes artistas, algunos recién recibidos de sus respectivas academias de arte, y otros autodidactas, ambos atraídos por el centro artístico del país con una latente ambición insaciable por la libertad artística.

Los miembros de la comunidad eran personas que desafiaban las normas de residencia obligatoria, abandonando lo rural que les dio origen por lo urbano en busca de suerte o fortuna, pasando a ser foráneos ilegales por ir en contra de la ley que sustentaba el gobierno. Estos periodos de inmigración hacia las grandes ciudades se conocen como ''floating population''[20]. Esta posición de marginalidad y abandono que proporcionaba el propio PCC, obligaba a estos jóvenes, que flotaban sin rumbo ni sustento, a subsistir entre los escombros en los suburbios abandonados y descuidados de estas ciudades, respirando una realidad paralela a los demás habitantes de Beijing.

---

[18] Figliulo, R. (2016). *Between public and private spaces: photographic visions in contemporary China*. p. 67

[19] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*. p. 19

[20] Figliulo, R. Op Cit. p. 77

Basándose en este desarraigo, provocado por el rechazo y creando una sensación de no sentirse de ningún sitio, empezaron a mudarse a principios de los años noventa quince artistas: Cang Xin, Duan Yingmei, Zhang Huan, Gao Yang, Kong Bu, Li Guomin, Ma Liuming, Rong Rong, Tan Yeguang, Wang Shihua, Ma Zongyin, Zhu Ming, Zhang Binbin, Xu Shan y Zuoxiaozuzhou *(fig 1).*

Son varios los testimonios que describen con crudeza la experiencia a raíz de la visita a la aldea donde vivieron los miembros del Beijing East Village, en este trabajo citaré dos. En primera instancia, tenemos la palabra viva de Karen Smith, curadora y crítica de arte británica especializada en arte contemporáneo chino desde 1979, que detalla la zona como un ''lugar de la muerte, el típico espacio que he convertido en páramos: campos morosos llenos de basura; cementerios de desechos que desafiaron la desintegración; ''agujeros negros'' en un paisaje que absorbe el tiempo y escapa al cambio''[21], como se puede apreciar en la (*fig. 2)*. Y en segundo lugar, el testimonio del fotógrafo y miembro de la comunidad, Rong Rong, que nos deja en su diario personal palabras tan angustiosas como las siguientes: ''Estaba un poco asustado. ¿Es esto Beijing?'' se preguntaba el 1 de mayo de 1993, que meses más tarde seguían presentes en sus hojas con frases como esta última: ''De repente tuve la sensación de estar pedaleando hacia el infierno''[22]. Vivían en habitaciones pequeñas donde apenas entraba luz natural, las paredes despintadas y con los utensilios básicos para sobrevivir, como se muestra en la fotografía de la habitación de Rong Rong y su hermana menor Yali *(fig. 3).*

La cuestión de la cronología es cuestionable, ya que hay diferentes sucesos que podrían determinar el inicio de la comunidad artística. Algunos autores citan el arranque del East Village el año 1992 con la llegada de algunos miembros[23], no obstante, según Hung, los primeros aterrizajes a la aldea se producen entre 1991 y 1992, un año antes, con Wang Shihua, Tan Guangye, Li Guomin, Yang Li, Zhang Yang, Xiang Weiguang y Zhang Huan[24]. Respecto al nacimiento del grupo artístico, otros historiadores se inclinan por 1993, que da luz a las primeras performances individuales de la comunidad. En primer lugar con ''Dialogue with Gilbert and George'' *(fig. 4 y 5)* realizada por Ma Liuming, uno de los miembros de East Village desde el mismo año, en presencia de la pareja artística Gilbert & George, cubriéndose el torso desnudo

[21] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 18

[22] Ibídem p. 19

[23] Figliulo, R. (2016). *Between public and private spaces: photographic visions in contemporary China*. p. 77

[24] Hung, W; Rong Rong. Op. Cit. p. 58

con pintura roja[25], y en segundo lugar, Zhang Huan con su *performance* ''Weeping Angels'' *(fig. 6*) denunciando los infanticidios femeninos, consecuencia de la ley de hijo único que instauró el terror en todo el país chino, con un muñeco desmembrado y pintura roja[26]. El propio artista dice:

> ''Quizás también fue por mi vida personal en Beijing: no podías quedarte con tu hijo cuando tu novia estaba embarazada. Las niñas de mi generación tienen que pasar por muchos abortos; algunos lo han hecho dos o tres veces, unas cinco o seis veces. Muchos bebés por nacer murieron. Esta es la situación de los 90''[27]

Esta segunda *performance,* protagonizada por Zhang Huan, fue especialmente importante, ya que fue víctima de la censura de la autoridad. Originalmente la acción formaba parte de una exhibición en grupo con varios artistas recién graduados de la escuela de Bellas Artes de Beijing, que debían exponer su arte en las salas de la National Art Gallery de Beijing, pero fue suspendida oficialmente dos días antes de la apertura. A pesar de la situación, los artistas no abandonaron y fue en esta decisión donde nació ''Weeping Angels'', una experiencia que no salió como Zhang esperaba:

> ''Me hicieron escribir una autocrítica y pagar una multa de 2.000 RMB por mí "travesura", prometiendo que no me enviarían a la policía y que, si se hacía, reabrirían la exposición. Hice lo que dijeron solo por el bien del espectáculo. Pero nunca se abrió''[28]

Si bien podría parecer un fracaso, el artista afirmó en una entrevista que ''el pequeño periódico de arte Art News de Beijing publicó una breve reseña del evento. Esa fue la primera vez que mi nombre y "Beijing East Village", un lugar donde vivía un pequeño número de artistas de vanguardia, se dieron a conocer al público''[29] por primera vez.

Por su parte, Hung señala que el nacimiento del Beijing East Village podría darse con el incremento de confianza de los artistas con sus propias creaciones que dio pie al cambio de nombre de la zona donde residían, de Dashanzhuang a como lo conocemos hoy en día, siendo un hecho histórico justificado en una carta de Rong Rong a su hermana pequeña enviada el 4 de

---

[25] Manonelles Moner, L. (2010) ''Una aproximación a las mujeres artistas en China'' p. 291

[26] Manonelles Moner, L. (2009) ''El arte de acción en China: La producción artística como compromiso'' p. 12

[27] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 80

[28] Art Journal (1999). *Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China*. p. 62

[29] Hung, W; Rong Rong Op. Cit. p. 80

mayo de 1994.[30] Zhang Huan también recuerda este cambio de nombre justificado por tres razones:

> ‘’Cambié el nombre del área cambiando el letrero de la calle de "Dashan Village" por "Beijing East Village", principalmente para ayudar a los amigos a encontrar la ubicación de nuestra casa. Pero también hubo otras dos razones. Primero, conocí el East Village de Nueva York, donde viven artistas de muchos lugares del mundo. Era un deseo común compartido entre nosotros que nuestro lugar se convertiría en un lugar similar donde muchos artistas excelentes de toda China vendrían a vivir. La segunda razón fue que queríamos diferenciar nuestra zona de otra aldea de artistas en los suburbios occidentales de Beijing, que entonces era bien conocida como zona de pintores comerciales’’[31]

Llegados a este punto, nos preguntamos qué fechas tomar como referencia para determinar la precoz duración del colectivo que dará vida al arte de acción en China: ¿Debemos partir de los primeros traslados a la aldea desde 1991? O bien ¿de las primeras *performances* encabezadas por Huan y Liuming en 1993? O quizás ¿de mediados de 1994 cuando la zona de Dashanzhuang pasó a llamarse oficialmente ‘’East Village’’ por los propios artistas?

Como matiz clave para decantarnos hacia una cronología concreta sin entrar en contradicciones, es conveniente indicar que a partir del asentamiento de algunos miembros del grupo, entre ellos Rong Rong y Ma Liuming, en 1993 ‘’la aldea se volvió cada vez más un espacio de arte donde [reinaba] lo no oficial, artistas autodenominados de vanguardia llevaban a cabo sus experimentos y socializaban los unos con los otros’’. Se tendió a las *performances* y muchos de ellos se desvincularon del soporte pictórico para una mayor liberación artística.[32] No obstante esta inclinación por un lenguaje artístico totalmente censurado, había variedad artística, desde fotografía (Rong Rong), pintura (Yingmei Duan), instalaciones, actuaciones teatrales y música (Curse). Es por tanto, el año 1993 cuando se determina un objetivo claro en las vidas de estos jóvenes artistas, circunstancia que marca el factor decisivo en cuanto a la cronología.

Una vez aclarada la heterogeneidad en la fecha de inicio, es interesante indicar los vínculos que tenían los unos con los otros, ya que desencadenaron a formar una red de relaciones vecinales que se estaba perdiendo gradualmente con la destrucción de barrios enteros. A pesar de las desdichadas condiciones, un hecho que ayudó a conectar

---

[30] Ibídem p. 58

[31] Art Journal (1999). *Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China*. p. 65

[32] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong’s East Village 1993-1998* p. 58

Rong Rong afirma que ''todos los artistas de la comunidad de Beijing East Village'' compartían experiencias parecidas por ser inmigrantes de diferentes provincias que iban a la gran ciudad recién graduados de Bellas Artes[33] y por vivir con centavos en sus bolsillos. A partir de aquí, crearon una red o *quanzi,* definido por los propios artistas, que iba más allá de la relación entre compañeros de trabajo, para conformar una amistad con afinidades encontradas[34]. El hecho de formar una comunidad les daba una seguridad de grupo, que entre el deterioro de la zona, encontraron una familia en la que sostenerse artística y emocionalmente.

Si bien se trataba de un colectivo, el individualismo fue fundamental por dos razones: por un lado, los miembros participaban en *performances* con otros, dándoles un beneficio, pero también creaban sus propias obras artísticas, y por otro lado, había un deseo de conseguir fama individual.

4.2 La recuperación de los cuerpos como herramienta artística

La utilización de los cuerpos desnudos como herramienta para expresar cualquier tipo de idea asociada al arte, si ya era algo insólito de ver, durante de Revolución Cultural (1966-1976) acabó por anularse. No obstante, durante este periodo maoísta, la utilización de los cuerpos fue esencial para construir una propaganda digna del reflejo del partido dominante en China.

Lu Sheldon, profesor de literatura comparativa en la Universidad de Indiana, utiliza el término ''biopolitico'' o ''biopoder'', partiendo de la teoría de Michel Foucault, para contextualizar la situación de control absoluto del partido sobre los cuerpos de los ciudadanos con la finalidad de reflejar una realidad manipulada. Estos términos son definidos por Foucault como ''mecanismos de control y regularización de los cuerpos, deseos y sexualidad'' por parte de la autoridad, una ''técnica de subyugación de los cuerpos y del control del pueblo''[35] que acabó con la expropiación de los mismos buscando la perfección. Pierre Bourdieu ''advierte como el cuerpo es pensado como un producto social condicionado directamente por el poder y la cultura''[36], en este sentido, en la iconografía de los carteles socialistas, predominaban jóvenes heroicos ''que

[33] Manonelles Moner, L. (2009) ''El arte de acción en China: La producción artística como compromiso''. p. 18-19

[34] Figliulo, R. (2016). *Between public and private spaces: photographic visions in contemporary China*. p. 71

[35] Sheldon, L. (2007). *Chinese modernity and global biopolitics.* Hawai: University of Haway Press. p. 2- 3

[36] Manonelles Moner, L. (2018) ''Give us back our bodies. Performances de Resistencia en la década de los noventa en China'' p. 2

encarnaban valores del esfuerzo, la austeridad, la perseverancia y la autodisciplina''[37]. Los cuerpos eran disciplinados y la individualidad de cada uno de ellos desapareció por completo.

Después de la muerte de Mao en 1976, los intelectuales y artistas denuncian la opresión que han vivido reclamando el retorno de sus cuerpos. Asimismo, la situación que se estaba creando en el pais con el crecimiento económico, construyó una sociedad de consumismo donde el privilegio estaba al alcance de muy pocos. En esta sociedad rota, ''la reprentina pérdida de la seguridad de posiciones sociales y la lucha por construir nuevas identidades traumatizaron a la sociedad''[38].

En esta búsqueda constante de la identidad, las y los artistas de los años noventa, entre ellos el colectivo Beijing East Village, se decantaron por la utilización del cuerpo, ''en referencia directa al *yo''*[39], como herramienta artistica palpando las vivencias de vulnerabilidad a raíz de la represión. Ahora bien, estas prácticas con el desnudo eran consideradas por la sociedad como perversivas, subversivas y escandalosas, catalogadas como ''peligrosa subversión social por parte del sector conservador y de las autoridades chinas''[40], opiniones que ponian a ojo de cañon a los creadores teniendo que realizar sus obras clandestinamente.

Con la nueva situación económica y política de la ciudad de Beijing en la década de los noventa, la ciudad se convirtió en el centro artístico del momento recibiendo como invitados artistas internacionales, entrando así un oleaje de ideas occidentales que influenciaron a los *performers* chinos. En 1993, cuando varios de los afiliados del Beijing East Village ya estaban viviendo en comunidad, ''atrapados en el medio de la pintura''[41], decidieron visitar la ''China Exhibition'' en la China Art Gallery donde presenciaron una *performance* de la pareja artística británica Gilbert & George. Como narra Thomas Berghuis, asombrados ante el nuevo lenguaje artistico, decidieron invitar al duo a la aldea para hacerles un tour por sus estudios y encontrar así nuevas formas para expresar esa caja de sentimientos que había estado confinada durante la Revolución Cultural. A pesar del entusiasmo, no optuvieron respuesta, y es en esa reacción donde nace la primera *performance* del Beijing East Village protagonizada por Ma Liuming, titulada ''dialogue with Gilbert and George''. Esta consistia en cubrirse su torso desnudo con

[37] Ibídem p. 1

[38] Berghuis, T. J. (2006) *Performance art in China.* Hong Kong: Timezone and Limited. p. 102

[39] Ídem

[40] Minglu, G. (2005). *The Wall: reshaping contemporary chinese art.* p. 270- 271

[41] Berghuis, T. J. Op. Cit. p. 102

pintura roja realizando diferentes poses, utilizando el cuerpo como herramienta artística durante aproximadamente 20 minutos.[42]

Sobre la base de esta *performance*, los afiliados del East Village se interesaron por la canalización de sus propios conflictos internos a través del arte. Descubrieron que el cuerpo era el único medio para la expresion de la ''libertad personal'', tal y como menciona Gao Minglu[43].

Cada artista construye una iniciación de recuperación de su cuerpo, deseos y sexualidad a través de diversas formas mostrando vulnerabilidad pero a su vez una resistencia por el control de su entidad. En primer lugar, vemos una tendencia por la búsqueda del dolor y la violencia hacia las propias carnes con el fin de recuperarlos. Un masoquismo presente en *performances* como ''65 kg'' de Zhang Huan –que analizaremos posteriormente con detenimiento- que pasa por actos de resistencia en el que se somete el físico y la mente manteniendo la dignidad intacta[44]. Como la víctima y el verdugo en un mismo individuo, paralelamente al camino de reconstrucción de la identidad, se crea un ''poder para evangelizar [el cuerpo], ritualizando su comportamiento, pero a la vez expresando un mensaje espiritual de firmeza e indomabilidad hacia las masas''[45], en otras palabras, como lo ritual puede manifestarse en lo corporal. En estas acciones también había una denuncia hacia la subjetivación de lo individual ''cuestionándose las leyes y tabúes del estado soberano socialista''[46]. En la misma dirección del carácter ritual de los cuerpos, el silencio es clave, tal y como señala Gao Minglu en una entrevista realizada por Laia Manonelles:

> "En las acciones occidentales puedes encontrar que adjuntan palabras o frases o bien el artista habla, pero los performers chinos no utilizan las palabras, no hablan, esto es algo que viene del ritual ancestral donde no hay palabra, es sólo gestual, es algo simbólico; el cuerpo, el gesto, el material, los objetos, la relación entre todas las cosas es en silencio, esta es una característica muy importante que podemos encontrar en la performance china"[47].

En segundo lugar, la utilización del cuerpo con la finalidad de mostrar ''sus características físicas distintivas''[48], sus rasgos únicos, como reacción al rechazo, es algo que puede contemplarse en

---

[42] Berghuis, T. J. (2006) *Performance art in China.* p. 103

[43] Minglu, G. (2005). *The Wall: reshaping contemporary chinese art.* Beijing: Abright-Knox. p. 175

[44] Ibídem p. 176

[45] Ibídem p. 165

[46] Sheldon, L. (2007). *Chinese modernity and global biopolitics* p. 72

[47] Manonelles Moner, L. (2009) ''El arte de acción en China: La producción artística como compromiso'' p. 2

[48] Minglu, G. Op. Cit. p. 176

el trabajo de Fen-Ma, personaje andrógino creado por Ma Liuming –que trabajaremos con más ímpetu en páginas avanzadas-.

Y como tercera y última instancia que veremos en el trabajo individual de estos creadores[49], paralelamente a las anteriores propuestas, habrá una tendencia a la ''desvalorización'' del individuo. Dicha inclinación se puede ejemplificar con la obra de Cang Xin ''Virus Series No.2'' con el subtítulo ''The highest state of the mundane'' conocido como ''Tramping on faces'' *(fig 7)* El artista, a partir del rostro como molde, creó quince mil máscaras de yeso colocando un papel donde se leía el momento de manufactura, para ser colocadas en el suelo y las paredes del exterior de su casa[50] *(fig. 8).* La desvaloralización de la persona se encuentra en la destrucción de dichas máscaras por parte de un público invitado, acción concluída por el propio artista utilizando su cuerpo desnudo *(fig. 9).*

Las palabras del propio artista en una entrevista evidencian el procedimiento intelectual de la obra:

> "El rostro es la esencia de una figura humana. Su importancia es universal y no está condicionada por el país, la región o la raza todos se preocupan por su rostro, sin importar si es hermoso o feo. (…) Después de hacer cada yeso, inmediatamente anoté en su frente el año, mes, día, hora y minuto de su fabricación. Sin embargo, a medida que las máscaras aumentaron en número, la producción se convirtió en una repetición sin sentido y mi aburrimiento creció. Mi decisión de destruir las máscaras se basó en darme cuenta de que una imagen dañada podía transmitir mejor la idea de perfección y belleza que una imagen perfecta y hermosa. La gente ahora solo valora las cosas en términos de cantidad. Se han vuelto cada vez más idénticos entre sí. Todos los hombres y mujeres buscan afanosamente ganancias prácticas, como sombras que han perdido su hogar espiritual[51]".

Vincularíamos, por ende, la destrucción de su autorretrato como una declaración de libertad, que a su vez, reflexiona sobre la recuperación de su identidad imperfecta.

Habiendo tratado, de manera breve, algunas inclinaciones concretas, daremos paso al analisis de dos *performances* colectivas, ambas ejecutadas en la misma jornada del 22 de mayo de 1995 y el mismo espacio –en una de las muchas montañas anónimas de Miaofeng de Beijing- tituladas

---

[49] Para más información veáse: Minglu, G. (2005). *The Wall: reshaping contemporary chinese art.* p. 175-178

[50] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 118

[51] Ibídem p. 122

‘’To Add One Meter to an Anonymous Mountain’’ y ‘’Nine Holes’’[52], utilizando el cuerpo como herramienta artística.

La una y la otra fueron organizadas por Zhang Huan y Kong Bu. En ellas participaron dos mujeres, Duan Yingmei y Zhang Binbin, y ocho hombres, Zhang Huan, Wang Shihua, Cang Xin, Gao Yang, Curse, Ma Zhongren, Ma Liuming y Zhu Ming[53], en el caso de la primera *performance,* y siete hombres exceptuando a Curse, en la segunda *performance,* todos miembros del Beijing East Village.

‘’To Add One Meter to an Anonymous Mountain’’ *(fig. 10)* refleja la acción en el propio título y es considerada uno de los clásicos del arte chino experimental. Los diez artistas, desnudos y ordenadamente, se pesan en una báscula registrando su peso para luego estirarse en el suelo de la montaña anónima *(fig. 11),* del más pesado al más liviano, unos encima de los otros ‘’en forma piramidal’’[54] para construir un pequeño monticulo de cuerpos desnudos y hacer crecer la montaña un metro, medido por un colaborador. El objetivo de la *performance* es el deseo de querer transformar la realidad, en este caso la montaña, con la fuerza colectiva. Así pues, las y los artistas manifiestan, a través del arte, una manera de interpretar la vida para poder sobrevivir a la realidad que los censura. Por ende, esa utopia les da libertad, transforma el malestar social, ‘’crean un relato mitico y forjan una alegoría social[55]’’. Considerando que se trata de una *performance* colectiva, el concepto de comunidad como apoyo coge fuerza para cambiar ‘’el estado natural de las cosas’’[56] sobre la base de la perseverancia y la voluntad experimentando con lo físico y lo mental. Zhang Huan nos deja su propio testimonio:

> ‘’Aunque fueron eventos imposibles, mi fuerza interior no se agotó debido a estos límites. Se instaló dentro de mi corazón y mi cuerpo, empujándome en la dirección opuesta, haciéndome salir de mí mismo y explorar los límites de mi cuerpo (…) Haz lo imposible, conquista lo inconquistable’’[57]

---

[52] Ibídem p. 132

[53] Ídem

[54] Manonelles Moner, L. (2009) ‘’El arte de acción en China: La producción artística como compromiso’’ p.13

[55] Manonelles Moner, L. (2016). ‘’Cuando la fe mueve montañas: utopías poéticas y políticas’’. Barcelona: Revista de estudios globales y arte contemporáneo. p. 207

[56] Ibídem p. 211

[57] Huan, Z. (2005). *Conversaciones con fotógrafos, Zhang Huan habla con Michele Robecchi*. Madrid: La fábrica y Fundación Telefónica

No obstante, el quid de la cuestión recae en las palabras de Gao Minglu. El autor alude al uso de paisajes naturales desde la tradición, con árboles de tinta china, por la conexión entre el ser humano y la misma naturaleza. En ''To Add One Meter to an Anonymous Mountain'' el fondo compositivo es el paisaje. En la reflexión de Minglu, resuena el concepto de lo ''desconocido'' que es aplicado tanto al espacio natural, ''an anonymous mountain'', como en los cuerpos desnudos sin rostro, desconocidos, abandonados, marginados, primitivos y expuestos a la naturaleza. Se crea una fusión espiritual en la *performance* entre el espacio y los creadores, y una estrecha relación convirtiéndose en casa y amiga de ellos[58].

La necesidad de hacer interpelar al espectador incitándolo a la creencia que con la fuerza colectiva todo es posible, también se puede reflejar en la *performance* ''Cuando la fe mueve montañas'' del artista belga Francis Alÿs realizada en Lima en 2002, 7 años después de la del East Village. Entre ambas *performances* se podría establecer una comparativa por el ''empeño de intervenir la realidad con el propósito de transformarla'' a partir del ''pensamiento utópico como punto de partida que esbozaran el anhelo de conectar el cuerpo individual y el cuerpo social[59]'' tanto en Oriente como en Occidente. Asimismo, tales acciones poéticas se podrían considerar como ''gestas heroicas'' por la voluntad de cumplir con un objetivo ''aunque el resultado fuera mínimo y efímero''[60].

La segunda *performance,* ''Nine Holes'' *(fig. 12),* tiende a una reflexión similar en cuanto a la relación entre el cuerpo desnudo conectando con la naturaleza, dado que los artistas tenían que hacer un pequeño agujero en la tierra para introducir su pene, mientras que las artistas tenían que formar una protuberancia de tierra donde posar su vagina, todos bocabajo realizando un vínculo sexual con la misma montaña[61]:

> ''En China, tradicionalmente se hacía referencia a hacer el amor como el matrimonio [encuentro] del cielo y la tierra, y se pensaba que era una forma de equilibrar los elementos del Yin y el Yang. Mientras los artistas respiraban aire fresco, también abrazaban la tierra; se conectaron con la tierra como [si fuera] a través del matrimonio. (…) las fotos transmiten la sensación de armonía entre la tierra y el cielo, y un cuadro casi tradicional que recuerda a los paisajes de tinta china con pincel. Para quienes viven en la ciudad, atrapados en la cultura del comercio, esta imagen de

[58] Minglu, G. (2005). *The Wall: reshaping contemporary chinese art.*. p. 178

[59] Manonelles Moner, L. (2016). ''Cuando la fe mueve montañas: utopías poéticas y políticas'' p. 213- 214

[60] Ibídem p. 226

[61] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 133

> estrecha comunión con la naturaleza actúa como un contraste, un contraste con la alienación esencial que los seres humanos experimentan al vivir en sociedad''[62]

4.3 La simbiosis entre lo público y lo privado

La frontera entre lo público y lo privado, la realidad controlada por el gobierno chino y la vida paralela de los inquilinos del Beijing East Village, se difumina hasta formar un sincretismo visible en las acciones artísticas. Cada una de ellas representa un mundo específico, un mundo propio e interior, individualizado y colectivo. Entre la alienación, hay una ranura de luz llamada arte, que baña la libertad de cada artista para pensar la vida expresando sus experiencias, emociones y sentimientos de manera sanadora. Sus *performances* son una invitación al mundo interior de cada individuo, ''incluida su visión de sueños, emoción, ansiedad y una retrospectiva colectiva de la historia''[63].

La causa de los límites desdibujados es la presente cotidianidad en las obras, inspiración de muchos de ellos, especialmente de Zhang Huan, que explica su interés por las acciones insignificantes del ser humano en su día a día:

> "Lo que en realidad me interesa más es la gente en su forma más común, durante los momentos típicos del día a día cuando son más propensos a ser ignorados; esto es también lo que constituye el material original para cuando creo. Por ejemplo, cuando estamos sentados en el sofá tomando, fumando, en la cama descansando todos los días, yendo al trabajo todos los días, comiendo, cagando, etc. En estas actividades cotidianas encontramos lo más cercano a lo que es la humanidad, lo humano más esencial: la cuestión del espíritu humano, la búsqueda por descubrir cómo nos relacionamos con el entorno en el que existimos"[64]

La cotidianidad es la que crea estas *performances,* tiene que ver directamente con la inspiración que aporta las vivencias, pero también los estudios, sus casas, sus habitaciones, letrinas públicas, y un largo etcétera, que forman parte del emplazamiento de cada una de estas piezas artísticas.

Adicionalmente, partiendo de la traducción de Gao Minglu de *performance* como ''arte del comportamiento'', el arte pasa a ser el canal fundamental de expresión de sentimientos como la angustia, frustración, desarraigo, los cuales hacen cuestionarse aspectos de la vida. Rong Rong evidencia este lazo en una entrevista con Laia Manonelles:

---

[62] Huan, Z. (2001) *Zhang Huan, pilgrimage to Santiago.* Santiago de Compostela: Gotthem Gallery y Xunta de Galicia.

[63] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 10

[64] Minglu, G. (2005). *The Wall: reshaping contemporary chinese art.*. p. 175-176

> ‘’Éramos muy pobres y vivíamos en el extrarradio de la ciudad, nadie se preocupaba por nosotros, era muy frustrante y esa sensación de angustia se puede percibir perfectamente en las performances, puesto que en ellas se trasladan tales sentimientos’’[65]

Las *performances* son, en palabras de Lu Sheldon, ‘‘alegorías de las condiciones de vida’’[66] de los artistas, ya que son muchas las que denuncian la situación colectiva que están viviendo. Dicho en otras palabras, hay una necesidad constante de entenderse, de conectar con el cuerpo y la mente que forman su condición de ser[67].

Como última instancia, apuntar que esta simbiosis entre lo público y lo privado también se halla en los espacios donde se desarrollaban las acciones. Aunque la situación de censura y represión siguiese existiendo, y por tanto los creadores se veían obligados a hacerlas clandestinamente en lugares privados, abandonados o en ruinas, a su vez, lo público se encuentra en los espectadores que iban a presenciar las *performances* con el objetivo de dar a conocer este arte recién nacido y desprotegido[68].

5. LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL - ARTÍSTICA

5.1 La imagen como testimonio de la liberación de los artistas

Introducimos el apartado con dos preguntas que plantea abiertamente Wu Hung sobre la fotografía en los años noventa: ¿Es la fotografía una simple herramienta para congelar las *performances*? O ¿debería ser considerada como una obra artística?[69] Las respuestas bailan entre ambas preguntas, pero para poder solucionar estas incógnitas, es necesario partir de la concepción y de los inicios de la fotografía contemporánea en China.

Según Zhu Qi, comisario de exposiciones, crítico de arte y doctor en historia del arte, la fotografía contemporánea china aparece en la década de los años 90 en un ambiente cargado de reformas tras la apertura comercial en el ámbito internacional[70]. En el auge de este contexto, los fotógrafos, influenciados por occidente, descubrieron que con la fotografía podían expresar

---

[65] Manonelles Moner, L. (2009) ‘’El arte de acción en China: La producción artística como compromiso’’ p. 19

[66] Sheldon, L. (2007). *Chinese modernity and global biopolitics* p. 72

[67] Berghuis, T. J. (2006) *Performance art in China.* p. 65

[68] Figliulo, R. (2016). *Between public and private spaces: photographic visions in contemporary China* p. 87

[69] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong’s East Village 1993-1998* p. 9

[70] Zhu, Qi; Iturrioz, S. (2007*). Zhù yi!: fotografia actual en China*. Barcelona; Vitoria-Gasteiz: Artium. p. 12

todo tipo de vivencias y experimentar entre el paisaje urbano[71], de ahí surgió la fotografía experimental en paralelo a las *performances* e instalaciones contemporáneas.

Entre los fotógrafos de la última década del siglo XX, había un grupo de jóvenes estudiantes recién recibidos de sus Academias de Bellas Artes que se mudaban a las zonas urbanas en busca de aceptación, encontrando en cambio, marginalización. Según Ortells, citando a Wu Hung, entre los recién llegados se encontraban los fotógrafos independientes autodidactas desvinculados totalmente de las instituciones oficiales. Algunos verán un potencial interés por la documentación visual de un arte experimental totalmente efímero, como el del colectivo Beijing East Village[72]. La fotografía contemporánea, por tanto, inicialmente ''no se manifestó como una forma artística independiente sino que se limitó a funcionar como un método de registro y un vehículo para otras representaciones artísticas''[73].

Las y los artistas que eran retratados con los objetivos de las cámaras, no tardaron en tomar consciencia de la envergadura de la fotografía como medio para visibilizar sus obras en el mercado artístico nacional e internacional[74], y es en este giro de comprensión, cuando la fotografía transita de herramienta documental a ''una forma artística independiente''[75]. Como ejemplo tenemos la ya conocida *performance* colectiva ''To Add One Metre to an Unknown Mountain'', que a finales de los noventa estuvo expuesta en diferentes exposiciones de fotografía moderna y fue catalogada como ''una obra importante dentro de la historia de la fotografía'', ya que al ''materializarse como fotografía, adoptó otra forma artística''[76].

Simultáneamente a las *performances,* y relacionándolo con el apartado anterior, la fotografía tendrá presente una simbiosis entre la vida y el arte, una expresión personal mezclada con la expresión social[77], que se verá en los relatos visuales de una nueva realidad que cambia a gran velocidad.

Sin lugar a dudas, había una clara inspiración de los unos con los otros.

---

[71] Ibídem p. 43

[72] Ortells- Nicolau, X. (2015). *Urban Demolition and the aesthetics of Recent Ruins in experimental photography from China* p. 142

[73] Zhu, Qi; Iturrioz, S. (2007*). Zhù yi!: fotografia actual en China*. p. 14

[74] Ibídem p. 41

[75] Ibídem p. 15

[76] Ídem

[77] Ibídem p. 21

5.2 Rong Rong: El fotógrafo del colectivo

Rong Rong decide mudarse a Beijing acompañado por su hermana pequeña Yali en 1992 en busca de oportunidades para aprender a controlar su cámara nueva. Durante su estadía en la gran ciudad toma clases de fotografía y empieza a desarrollar sus propias imágenes haciendo retratos a su hermana, de manera autodidacta, consiguiendo que sus fotografías llegasen a ser colgadas en algunas exposiciones nacionales de fotografía. A pesar de su talento, la situación económica iba decayendo a gran velocidad y los habitantes de la capital no podían aportar cantidades significativas para que Rong Rong y su hermana pudiesen sobrevivir. Subsistiendo con trabajos precarios que apenas dejaban espacio para la experimentación fotográfica de Rong, en 1993 decidieron mudarse a Dashanzhuang, donde nacieron las fotografías que situaron al grupo Beijing East Village en el contexto local e internacional.

Una vez establecido en el East Village, empezó a tener contacto directo con los diferentes miembros de la comunidad a lo largo del mismo año 1993, entre ellos, Yingmei Duan, Curse (Wu Hongin), Zhang Huan y Ma Liuming –mencionados en el mes de agosto en una carta para su hermana Yali. No obstante, ya se habla de unos primeros retratos de Curse en abril. Por ende, el objetivo de la cámara de Rong Rong visitaba las casas y estudios de las y los diferentes artistas, en un comienzo para ser retratados en su esencia más pura con la propia mirada del fotógrafo:

> ''Me gustan mis fotografías. (…) Ahora uso a Zhang Huan, Ma Liuming y otros artistas del este de la aldea como mis temas (fotográficos). Sin embargo, no estoy simplemente grabando lo que veo. Tengo mis propias ideas y puntos de vista. La cámara en mis manos me permite ir más allá de la realidad"[78]

La idea de retratar estos artistas fue algo que se le ocurrió mientas hacía fotografías de artistas que apenas conocía del todo, pero con los que conectó por tener experiencias de vida parecidas y metas artísticas[79]. A la par, Rong tomó consciencia que ''en este pueblo desolado y abandonado donde nunca imaginarías que alguien se preocuparía por el arte''[80] había la necesidad de sus inquilinos artistas de ser reconocidos y considerados como creadores de *performance,* música o pintura, y este efecto lo conseguían las fotografías. Gradualmente, con esta nueva perspectiva en su trayectoria como fotógrafo, empezó a desarrollar series sobre la documentación visual de las acciones que tuvieron lugar desde 1993 hasta 1997

[78] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 73

[79] Ibídem p. 38

[80] Ortells- Nicolau, X. (2015). *Urban Demolition and the aesthetics of Recent Ruins in experimental photography from China*. p. 138

aproximadamente, o sea, registrar el significado de esas acciones con sus retratos[81]. Muchas de ellas fueron reconocidas por Ai Weiwei, que visitaba frecuentemente la zona y era testigo de algunas *performances,* actuando como canal para visibilizar el grupo del East Village.

Las fotografías daban una mirada nueva a estas *performances,* ya que Rong Rong era partícipe de ellas, experimentaba un mar de emociones junto con el público y el propio artista que llevaba a cabo la acción. Además, es interesante añadir la cuestión de la monocromía en sus fotografías, como el blanco y negro aporta claroscuros en los rostros y aumenta el dramatismo de cada escena inspirado por la alienación de los cuerpos. Es un recurso que consigue ''transformar la miseria y el caos de los hechos reales en imágenes de ensueño''[82] gracias, también, a los diferentes ángulos de cámara.

El trabajo de Rong Rong fue fundamental. Así como indica Wu Hung, el significado de estas fotografías recae en su papel comunicativo, dado que aportó confianza al colectivo por aceptarlos en un mundo donde su identidad era un estorbo[83].

6. CASOS DE ESTUDIO: Un viaje por sus obras: liberación, sentimiento y denuncia

En este apartado vamos a tratar a tres artistas, dos hombres utilizando el lenguaje del arte de acción con el cuerpo, Zhang Huan y Ma Liuming, y la única mujer del colectivo que se mantuvo en el lenguaje pictórico, Duan Yingmei.

6.1 YINGMEI DUAN

Little Duan, así es como la llamaba Rong Rong en 1993 cuando la conoció en el East Village. Ella fue la responsable de los primeros contactos entre Rong y los otros miembros de la comunidad.

Proveniente de una familia estable económicamente, Duan aterrizó allí atraída por el ambiente bohemio de los artistas con el objetivo de dejar atrás la aburrida vida anterior para empezar una nueva, sin la necesidad desesperanzadora de volcarse en la obligación de hallar un hogar que pudiese permitirse pagar, como hicieron Zhang Huan o Ma Liuming[84].

Yingmei era la única mujer artista del East Village y una de las pocas que siguió, en sus primeros años como inquilina, con el lenguaje pictórico en esta comunidad, interesándose luego por la

[81] Manonelles Moner, L. (2018) ''Give us back our bodies. Performances de Resistencia en la década de los noventa en China'' p. 9

[82] Hung, W; Rong Rong. (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*. p. 8

[83] Ibídem p. 54

[84] Ibídem p. 28

performance influenciada por sus compañeros, amigos y vecinos. La propia artista dice en una entrevista:

> ''Vivir en East Village fue una época muy emocionante. Yo era muy joven cuando vivía allí y casi todos los días aprendía cosas nuevas. En 1995, comencé a realizar *performances* colaborativas con artistas del East Village y una de nuestras *performances* fundamentales fue 'To Add One Metre To An Anonymous Mountain'''[85]

No fue hasta 1998 cuando entró de lleno en la *performance* estando en Alemania como estudiante en HBK Braunschweig, donde se formó con Marina Abramovic, Birgit Hein y el cineasta y artista de acción Christoph Schlingensief[86].

Por ende, es imprescindible dedicar un capítulo a Duan por dos razones: en primer lugar, con la finalidad de destacar la variedad artística entre los miembros de la comunidad, que aunque la *performance* era el lenguaje más tratado, también había otras manifestaciones artísticas como la pintura, y en segundo lugar, por la presencia de una mujer artista en un ambiente mayormente dominado por hombres, defendiendo su propio espacio con una identidad marcada.

A propósito de la trayectoria pictórica de la artista, sus lienzos con tendencias expresionistas y retratos fotográficos congelados por Rong Rong, contrastan sorprendentemente con la personalidad de la pequeña Duan. La artista es definida en el catálogo de Wu Hung como la más ''energética, simpática y práctica de todo el grupo'', sin ambiciones muy marcadas, pero con un tajante entusiasmo que contagiaba cualquier alma. En cambio, sus obras transmitían un aire parecido a los de los expresionistas alemanes: en ocasiones, figuras de caras tristes, a veces desnudas, en fondos abstractos monocromos, inmersos en su propio mundo -representando los artistas del Beijing East Village denominados por ella misma como ''los masturbadores solitarios''[87] *(fig. 13)*- otras veces, autorretratos en el mismo ambiente cromático oscuro que mirando desoladamente al espectador. En uno de los retratos que le realiza Rong a principios de noviembre de 1993, se puede ver la fusión entre el rostro y la postura del autorretrato pictórico con la propia artista en cuerpo y alma, tímida, triste y en una posición relajada, como si nos quisiera decir que el aburrimiento que sentía cuando llegó al East Village, en cierta forma, seguía presente *(fig. 14).*

---

[85] Pao (Performance Art Solo). (2016). *Interview With Yingmei Duan*

[86] Manonelles Moner, L. (2010). ''Una aproximación a las mujeres artistas en China''p. 292

[87] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 41

6.2 ZHANG HUAN

Zhang Huan nació en 1966 en la ciudad de Anyang bajo el nombre de Dong Ming. Su vena artística lo trajo hasta la capital de Beijing, con su nombre actual y una cabellera larga y negra, entre 1991 y 1992 para estudiar en la Academia de Bellas Artes Central China, donde principalmente experimentaba con el lenguaje pictórico. Entre esos años, Zhang Huan vivió en la antes conocida aldea de Dashanzhuang, pero no fue hasta 1993, cuando se graduó en la Academia, que empezó a tener contacto con las y los demás inquilinos de la comunidad vecinal iniciando así su trayectoria artística enfocada en la *performance.*

Aunque es difícil concretar, incluso por el propio artista, cual fue la razón principal que lo motivó a abandonar su formación como pintor para dedicarse a la *performance*, en varias de sus entrevistas posteriores menciona hechos similares. En una entrevista hecha por Qian Zhijian, Zhang recuerda que su conocimiento lo obtuvo de catálogos de exposiciones que leía en los estudios de sus amigos, con los que mantenía conversaciones sobre sus experiencias en el extranjero[88]. Es en uno de esos catálogos de arte, concretamente la traducción de Chen Tong del libro ''Interviews of experimental artists'', estando ya en el East Village, que tuvo un gran impacto sobre sus *performances*[89].

No obstante esta inclinación, ''pintaba cuadros comerciales para alguna compañía''[90] para sobrevivir a las duras condiciones de vida. El propio artista explica a partir de una experiencia concreta:

> "En 1993 trabajé durante un mes en una empresa de pintura comercial en Beijing. Mi trabajo consistía en hacer copias del trabajo de Degas a partir de reproducciones de alta calidad. Todos los días, pasaba dos o tres horas yendo y viniendo del trabajo en el autobús. Mis copias eran muy buenas y generaron mucho dinero para la empresa. Pero recibí un salario de solo 250 RMB, menos que mis gastos durante una semana. Le pedí un aumento a mi jefe, pero me rechazó con mucha rudeza, gritando que mis copias no eran buenas para nada. Estaba furioso pero no sabía qué hacer, lo que hice fue darle un puñetazo al autobús de camino a casa, ya que me sentía mejor cuando estaba cansado. Pero los otros pasajeros me miraron como si estuviera loco. Más tarde ese año fui a Guangzhou, una ciudad del sur de China, y traté de ganar suficiente dinero para hacer un espectáculo privado. Pero el negocio no fue fácil para mí. A menudo me engañaban. No

[88] Art Journal (1999). *Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China*. Vol. 58, No. 2. (pp. 60-81) Nueva York: College Art Association. P. 63

[89] Yishu Interviews - Zhang Huan (18 Agosto 2018). Yishu Journal.

[90] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 73

> se pueden encontrar soluciones a estos problemas en una sociedad que carece de leyes. A veces me involucré en peleas, cuando la presión parecía liberarse''[91]

En la palabra viva de Zhang se puede percibir la frustración que vivían muchos artistas que experimentaban con experiencias parecidas, la imposibilidad de ser reconocidos por méritos propios estando bajo el mando de alguien al que tienes que llamar jefe, y sin lugar a dudas, de las limitaciones que tenían intentando construir su propio camino profesional en un mundo de incomprensión hacia estos artistas jóvenes. Zhang no tuvo una vida fácil, sufrió la discriminación a flor de piel, y el río que debía ir lleno de agua bajo el puente de la juventud, estaba seco, con grietas y sin vida. Todos esos problemas y dolores físicos los palpaba en su cuerpo intensamente y sentía la necesidad de expresar esta presión a partir del arte, pero la pintura no era el medio adecuado para sentir su propio cuerpo mientras trabajaba. En cambio, Zhang cuenta que la única herramienta adecuada para poder ''liberarse'' de esos males era con la *performance* o el body art. Él mismo señala en referencia a las agresiones que sufría:

> ''Este frecuente contacto corporal me hizo darme cuenta del hecho mismo de que el cuerpo es la única forma directa a través de la cual llego a conocer a la sociedad y la sociedad me conoce a mí. El cuerpo es la prueba de identidad. El cuerpo es lenguaje. Mi conciencia del cuerpo como tal se volvió tan fuerte que se convirtió en una presión de la que no podía deshacerme''[92].

Según el propio creador, una de las primeras *performances* que realizó empleando el cuerpo como herramienta, estando en el East Village, tuvo lugar en su estudio, repleto de cabezas, torsos y extremidades de muñecos de plástico[93], en presencia de Rong Rong, quien iba con el objetivo de hacerle fotografías para su proyecto personal de retratar a los miembros de la comunidad. Fue el fotógrafo quien mandó a Zhang Huan a desnudarse, tumbarse en el suelo y utilizar una pierna de maniquí que inmediatamente se colocó entre sus piernas *(fig. 15).* Esta *performance,* inundada de intimidad, fue un momento importante para el artista, ya que le permitió crear un vínculo directo entre su cuerpo y el arte. El Zhang de la actualidad considera que en ese instante se dio cuenta: ''de que podía usar mi cuerpo como instrumento de trabajo.

---

[91] Wong, W. (2013). *Van Gogh on Demand: China and the readymade.* Chicago: The University of Chicago Press. p. 116

[92] Art Journal (1999). *Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China*. Vol p. 64

[93] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 52

Antes de eso, no pensé que fuera posible. Puedo decir que toda mi relación con la actuación y todo el trabajo que viene de allí se remonta a ese episodio''[94].

En mayo de 1994, el artista junto con algunos miembros del colectivo *(fig. 16),* entre ellos Rong Rong, fueron a una barbería con un peinado en mente para Zhang, raparse al cero dejándose una coleta en la parte de atrás. Aunque parezca una anécdota insignificante, según el testimonio de Rong, el corte de pelo fue un ritual simbólico que estaba recibiendo el propio artista al igual que los miembros que estaban junto a él, transformando por completo la mirada de Zhang en el proceso de cambio de look[95] *(fig. 17).*

Con esta transformación, el 3 de junio del mismo año, surgió la conocida *performance* ''12 square meters'' en presencia de Curse, Kong Bu, Xu San, Rong Rong y Ai Weiwei. En este día caluroso de verano de 38 grados, Zhang Huan decidió cubrirse su cuerpo desnudo de miel y salsa de vísceras de pescado sentado en la letrina más ''sucia y apestosa'' de la East Village, donde se podía leer en las paredes ''por favor preste atención a la higiene pública''[96], durante una hora sin moverse atrayendo a ciento de moscas que se posaban sobre su piel *(fig. 18).* La acción fue documentada por Rong Rong a través de fotografías monocromas en blanco y negro, y por Ai Weiwei en video.

Entre un silencio imparable, vinculado con la práctica del Budismo Chan, se podía percibir como la angustia recargaba el ambiente, los rostros y los cuerpos del protagonista de la acción y de sus acompañantes. El testimonio de Rong Rong en su diario lo deja bien claro: entre el calor y el mal olor del baño público, por poco en ruinas, ''sentía que no podía respirar, parecía el fin de la vida''[97], admirando a Zhang al mantener su postura cuasi escultórica a pesar de estar rodeado de moscas que intentaban colarse en sus orejas. La incomodad de tener que aguantar esa postura en un ambiente desagradable se torna todo un reto, manteniendo la dignidad humana a pesar de las duras condiciones[98] *(fig. 19).* Esta acción marcó el inicio de la auto-tortura que definirá más claramente en sus *performances* posteriores.

---

[94] *Conversaciones con fotógrafos, Zhang Huan habla con Michele Robecchi*

[95] Hung, W; Rong Rong. (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 65

[96] Shing-Kwan Chan, K. (2018). ''Public Displays of Affliction: On Zhang Huan's 12m2''. En *Yishu*: *Journal of Contemporary Chinese Art.* Taiwan p. 99

[97] Hung, W; Rong Rong. Op Cit. p. 70

[98] Minglu, G. Op. Cit. p. 176

Finalizada la performance, llega la tranquilidad. El artista se sumerge en el agua desapareciendo entre la corriente del estanque concluyendo con su obra, como si estuviera realizando un baptismo, otorgando un aire ritualista, parecido al momento en la barbería. *(fig. 20).*

Un día después de la *performance* Zhang le dio un significado y se lo explicó a Rong Rong. Mencionó que la llamaría ''12 square meters'' por las dimensiones del emplazamiento donde tuvo lugar, y que sería un tributo a la dura infancia que tuvo Ai Weiwei durante la Revolución Cultural al perder a su padre, el poeta Ai Qing, por ser enviado a un campo de reeducación limpiando cada mañana letrinas repugnantes[99]. Hay otras interpretaciones que apuntan a la denuncia de la ''marginalidad e insolubilidad del distrito mediante la disciplina del Budismo Chan[100]'', vinculado con el silencio que protagonizó la *performance.*

En esta acción se aprecian los dos temas principales que caracterizaban a los artistas del colectivo; por una parte, la utilización del cuerpo desnudo como herramienta para recuperar sus propios cuerpos y mantener un control hacia ellos, y por otra parte, la relación que se establece entre la vida y el arte. Este último punto, según Wu Hung[101], se entiende por el reconocimiento que ejerce el artista con el ambiente en el que vive, estableciendo una relación con la letrina de su hogar sentado durante una hora. La vinculación se podría asociar con la palabra ''escombro'', ya que el artista y el espacio pasan a ser uno. Dicho de otro modo, la sensación que experimentaban los artistas al ser rechazados por la sociedad, y la destrucción de barrios tradicionales para construir edificios de lujo, aumentó la disidencia entre pobres y ricos en los entornos urbanos, estableciendo una conexión entre espacio e individuo. Todos los desfavorecidos por este incremento de capital en la ciudad se veían obligados a convivir entre los escombros donde los baños públicos estaban fuera del alcance de ser higiénicos. Desde este punto de vista, esta *performance* se vuelca hacia una intencionalidad de crítica social, pero también hacia una vivencia personal.

Tal y como menciona Chan Shing Kwan, ''12 square meters'' podría ser definida como una *performance* ''abyecta'' por ''el estado de experimentar algo desagradable, degradante o traumático al máximo'' al igual que Zhang Huan podría definirse como un artista ''abyecto'' por atravesar inmensas angustias físicas y psicológicas por el bien de su trabajo artístico[102]. Es decir,

---

[99] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 70

[100] Manonelles Moner, L. (2009) ''El arte de acción en China: La producción artística como compromiso'' p. 12

[101] Hung, W; Rong Rong Op. Cit. p. 72

[102] Shing-Kwan Chan, K. (2018). ''Public Displays of Affliction: On Zhang Huan's 12m2' p. 100

con ella ''se busca transcender su cuerpo físico y psíquico, denunciando la precariedad, injusticia social y el dolor'' de manera terapéutica, reapropiándose del propio cuerpo con la voluntad de ''penetrar en el dolor, de dejarse afectar y de conmover a quienes presencian dichas acciones que hablan de un sufrimiento tan individual como sistemático[103]''.

Dentro de la misma corriente de abyección, se encuentra la extrema *performance* ''65 Kg'' *(fig. 21)* en referencia al peso de Zhang Huan. La acción tuvo lugar el 10 de julio de 1994 en una habitación cubierta por colchones finos en el suelo, que absorbían el hedor, en presencia de la televisión de Hong Kong que había pagado para visitar la comunidad artística del East Village[104].

En esta *performance* predomina el masoquismo, la violencia hacia su propio cuerpo, colgándose del techo desnudo con ayuda de unas cadenas a tres metros del suelo que se pegaba a la piel sin piedad. Inmóvil con la boca tapada, varios médicos le realizan una venopunción permitiendo que su ''sangre goteara por su cuello herido''[105] hasta caer en una olla colocada sobre un fogón eléctrico encendido, hirviendo la propia sangre del artista. Si tan solo describir la acción produce náuseas, imagínense los espectadores de la sala, apenas llegaban querían irse por el olor que desprendía la sangre hirviendo.

Lo que estaba experimentando dentro de este proyecto era una vinculación con las diferentes experiencias que tuvo con la muerte reviviéndolas a través del arte. Estas empezaron siendo tan solo un niño cuando sufrió de hepatitis, al igual que muchos de sus familiares que acabaron falleciendo por la enfermedad, como su abuela. En esa presencia constante con ropas negras y funerales, una vez adolescente tuvo que apoyar a amigas con sus respectivos abortos, ya que no podían encargarse de un bebé en las condiciones que vivían[106]. Esta experimentación tan cercana con la muerte es el punto dramático y masoquista que enriquece la *performance,* conectando con la muerte a partir de un cuerpo desnudo que está totalmente condicionado por las cadenas que lo amarran al techo. Asimismo, todas esas desagradables vivencias convivian con un miedo y pánico que apenas podía soportar, imaginándose en ocasiones que a media noche irrumpirían en su habitación para cortarse las orejas. Una fuerte ansiedad que lidiaba a

[103] Manonelles Moner, L. (2018) ''Give us back our bodies. Performances de resistencia en la década de los noventa en china''. p. 7

[104] Berghuis, T. J. (2006) *Performance art in China*. p. 109

[105] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 80

[106] Idem

partir de la tortura del cuerpo para poder calmarlo, consiguiendo un estado de tranquilidad deshaciéndose del horror[107].

Una vez concluida la *performance* Ai Weiwei invitó a los artistas a un restaurante para celebrar el presunto éxito de la acción de Zhang Huan[108], pero lo que no sabían es que el día siguiente se presentarían en el East Village las autoridades, guiadas por los rumores de la *performance* de Zhang que describian como ''prácticas pornográficas y obscenas'', a detener a Ma Liuming, Zhu Ming, entre otros artistas, inquilinos y público de la *performance* ''Fen-Ma Liuming's Lunch'' que estaba protagonizando el artista Liuming totalmente desnudo. Una vez más, la censura irrumpió robando la liberación artística de estos jóvenes desamparados por las propias autoridades.

6.3 MA LIUMING – FEN-MA

Conocido por sus diferentes arrestos como el mencionado en el capítulo anterior, Ma Liuming provenía de la Hubei Academy of Fine Arts, una escuela de prestigio de bellas artes que destacaba por encima de las academias donde habían estudiado los demás inquilinos del East Village, de donde se graduó en 1991. Con 24 años (1993) se mudó al centro artístico de China, concretamente a la zona de Dashanzhuan atraído, como todos los presentes, por los alquileres baratos. Sin embargo, durante el mismo año en Beijing optó por mantener contacto con los artistas de la zona norte conocida como Yuanmingyuan, las celebridades del arte de vanguardia chino del momento, antes que con los artistas de su propia aldea. No fue hasta que Gilbert & George aparecieron por la capital china en octubre de 1993 que mantuvo contacto estrecho con sus vecinos, recibiendo la pareja artística con su *performance* improvisada –surgida por la incomprensión lingüística de los artistas británicos cuando los jóvenes inquilinos del East Village les explicaban sus obras pictóricas- ''Dialogue with Gilbert and George'', subido a una mesa, sumergido en la música de Pink Floyd y jugando con pintura roja al igual que su sangre provocada por pequeños cortes en sus manos.

Esta *performance* de octubre fue un punto de inflexión en su carrera, pero ya había experimentado con la *performance* en ocasiones anteriores mientras estudiaba en la Academia de Bellas Artes de Hubei donde tuvo la oportunidad de ser el intérprete en una obra de *performance* de su maestro Wei Guangqing en 1988, llamada ''suicidio'' en su serie Suicide:

> ''Estaba envuelto en vendas blancas de la cabeza a los pies y me acosté de espaldas al aire libre en el suelo extendido con un color rojo sangre. Esa fue la primera vez que tuve una idea de lo

[107] Art Journal (1999). *Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China*. p. 64

[108] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 82

que era el arte escénico. Más tarde, antes de mi graduación en 1991, probé algunas actuaciones propias en mi estudio, pero nunca las mostré en público''[109]

Ma Liuming tenía mucha personalidad. Sus rasgos físicos estaban lejos de dejar indiferente a la gente con la que se cruzaba. Con una cabellera larga negra que enmarcaba un rostro con facciones femeninas y un cuerpo masculino, él mismo se dio cuenta de que su propio físico le brindaría una oportunidad única para crear una figura andrógina que utilizaría como personaje para sus creaciones, considerándolo como una obra de arte per se.

En este proceso de reconocimiento, da origen a su alter-ego, Fen-Ma Liuming. Un personaje andrógino, con cara afeminada y cuerpo masculino. El propio artista explica su inclinación hacia este nombre: ''En china ''Fen'' es un nombre femenino que tiene la misma pronunciación que el carácter que se usa para ''separar''. Combino ''Fen'' y ''Ma Liuming'' para crear un nuevo nombre y para separar el personaje de la realidad''[110], rompiendo con los esquemas de las categorías tradicionales de género borrando los límites entre lo femenino y lo masculino[111] *(fig. 22).*

En este contexto, podemos retornar al concepto de cuerpos ''biopoliticos'' propuesto por Lu Sheldon a partir de Foucault que defiende el control de los deseos, cuerpos y sexualidad, en este caso, a través de la *performance.* La necesidad de recuperar sus cuerpos, en Ma Liuming, más que usar su cuerpo como herramienta, este se vuelve tanto significado como significante en la *performance,* demostrando el papel clave de la acción[112].

Para ejemplificar la teoría, introducimos la *performance* ''Fen-Ma Liuming's Lunch'' que tuvo lugar en dos jornadas: las dos en su jardín privado en el East Village, el mismo día, 11 de junio de 1994, y un día después de la *performance* ''65 kg'' de Zhang Huan, el 12 de junio. Si bien, ambas *performances* presentan características similares, como el desnudo y la presencia de un público reducido, contrastando con el aura de la acción de Zhang, Ma Liuming se enfocó en la esencia de la vida, en las transformaciones internas y externas de la vida que mantienen al mundo armonioso y diverso. ''La transformación interna significa la circulación de energía

[109] Art Journal (1999). *Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China*. p. 72

[110] Sheldon, L. (2007). *Chinese modernity and global biopolitics.* p. 75

[111] Ibídem p. 76

[112]Berghuis, T. J. (2006) *Performance art in China* p. 104

dentro del cuerpo; la transformación externa se refiere a la destrucción y recreación del cuerpo'' realizada por su alter ego Fen-Ma Liuming[113].

La *performance* del día 11 de Junio *(fig. 23)* dejó boquiabiertos a los presentes, incluido Rong Rong quien fue que documentó con sus fotografías la *performance,* por su aparición en escena desnudo, con su cuerpo masculino y su rostro femenino, frenando frente a una mesa de vidrio donde había una olla que hervía pescados vivos, simbolizando el sacrificio propio. Inmediatamente después, se colocó un extremo de un tubo de plástico en su pene y se metió el otro extremo en la boca, conectando así su masculinidad (yang), con su feminidad (yin). En la *performance* del día 12, en cambio, el testimonio de Rong Rong declara sorpresa:

> ''A primera vista, Ma Liuming ya no era él mismo. Lo que vimos fue una imagen feminizada, una ilusión creada a partir de su cuerpo. Era difícil saber si esta imagen era un hombre o una mujer''[114].

Fue en esta última cuando los policías de Beijing arrestaron a Ma Liuming, quien pasó alrededor de tres o cuatro meses en prisión[115]. Además, la policía irrumpió en la casa de Ma Liuming requisando varios videos de algunas de sus *performances,* que fueron juzgadas posteriormente como ''no arte'' por un profesor universitario[116].

Una vez salió de prisión, volvió al East Village y siguió con sus *performances.* En muchas de ellas se repetían elementos, como el pescado muerto o vivo. Un ejemplo de ello es ''Fish Child'' *(fig. 24).* En este caso, el artista se muestra desnudo en una bañera con varios peces vivos colgando del techo, colocados por Zhu Ming. El pez en este caso expresa el deseo sexual que paulatinamente va llegando a su fin, ya que tiene un significado sexual en la cultura tradicional china. Rong Rong recuerda en 2003 la *performance:*

> ''Los peces luchaban en el aire, abriendo y cerrando la boca dolorosamente como si lloraran por ser salvados. Ma Liuming abrió la ducha y se metió en el agua corriente, acariciando su cuerpo con las manos entre los peces suspendidos. Continuó lavando y cuidando su cuerpo hasta que el agua de la ducha se acabó por completo. Uno tras otro, los peces también dejaron de moverse''[117]

---

[113] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 80

[114] Ibídem p. 82

[115] Berghuis, T. J. (2006) *Performance art in China* p. 110

[116] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 85

[117] Ibídem p. 152

Uno de los objetivos principales de estas *performances* es provocar preguntas sobre la validez de nuestro conocimiento sobre la construcción del género, que marca limitaciones en la concepción de una persona, porque constantemente sus amigos y desconocidos le preguntaban:

> "¿Eres niño o niña?", y luego "¿Eres hombre o mujer?", simplemente por mi apariencia. Incluso mis amigos venían a mí y me decían que parezco una mujer. Esto despertó en mí preguntas como: ¿Cuál es la verdadera frontera entre el hombre y la mujer? ¿Qué hace que un hombre sea un hombre y una mujer, después de todo? ¿Por qué la gente en China tiende a hacer distinciones visuales entre hombre y mujer? Me dije a mí mismo, dado que la gente común y los amigos creen que tengo la apariencia de una mujer, ¿por qué no usar mi propia imagen y todas sus características para hacer mi obra de arte? Por eso, invité a un tocador profesional a resaltar estas características de mi cuerpo antes de mi actuación Fen Ma Liuming I en 1993. Esto puede parecer una decisión accidental, pero para mí es un proceso de conocerme e identificarme''[118]

Asimismo, sus *performances* marcan una explosión de sexualidad, ya sea por su rostro, por su desnudez, el pez y su simbología en China, como por mostrarse en una bañera o chupando un tubo de plástico que conecta con su miembro[119].

7. ARMAS DEL ESTADO CONTRA LOS ARTISTAS DEL EAST VILLAGE

7.1 Represión, censura y disolución

Lo cierto, es que, por miedo a la represión y censura del gobierno, los artistas se mudaron a otras zonas de la ciudad de Beijing por protección, dejando atrás el espacio del Beijing East Village. No obstante, las y los artistas siguieron manteniendo el contacto, haciendo algunas *performances* colectivas hasta la fecha de 1997 con ''To Raise the Water Leve in a Fish Pond'' *(fig. 25)* aludiendo homenaje a ''To Add One Meter to an Anonymous Mountain'' de 1995, es por ello que algunos autores consideran el fin del Beijing East Village en esta fecha. Hay otros, en cambio, que hablan de 1998 por las últimas *performances* individuales como las de Zhu Ming o las de Zhang Huan.

Varios de las y los artistas se mudaron fuera de China, donde su arte era más valorado y reconocido, como Duan Yingmei a Alemania en 1997 o Zhang Huan a Nueva York en 1998, para

[118] Art Journal (1999). *Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China*. p. 73

[119] Sheldon, L. (2007). *Chinese modernity and global biopolitics.* p. 75

seguir con sus respectivas trayectorias artísticas, mientras que otros se mudaron a diferentes ciudades de China[120].

En 2002 Rong Rong vuelve a la zona de Dashanzhuang en ruinas. Un páramo desierto a punto de ser masificado por edificios de más de 10 plantas, dejando atrás el lugar que fue y ya no es, la cumbre del arte experimental chino a finales del siglo pasado. En compañía de su mejor amiga, la cámara fotográfica, decide retratarse ''a sí mismo como una figura borrosa y fantasmal perdida bajo el cielo del atardecer"[121]. En ese proceso de intentar reconectar con el East Village ya desaparecido de la ciudad con la fotografía, se da cuenta de que la nieve brilla con el sol. Decide coger una pequeña bola de nieve entre sus manos siendo la única ''forma de relacionarse con ese desierto borrado; agarrar y dar forma a la única cosa natural, real en la mano, se convierte en la única manera de participar en ese espacio desocupado, de poseerlo, de experimentarlo''[122]. En las fotografías que capturan este momento se puede ver, en la izquierda, el hielo recién cogido del suelo, y en la derecha, el hielo deshaciéndose entre sus dedos. *(fig. 26 y 27)* Una forma poética de cerrar el ciclo de sus años vividos allí, llevándose consigo, por un efímero instante, una pequeña parte del Beijing East Village.

En diciembre de 2002 escribió esta conmovedora carta, cerrando así una inolvidable etapa:

> ''Nunca había soñado que East Village se convertiría en parte del Parque Chaoyang, y que el East Fourth Ring Road lo atravesaría para cortarlo en dos mitades.
>
> Sin decírselo a nadie regresé a la aldea, aunque sabía que no vería nada y no pasaría nada en ese viaje. El monolito del Great Wall Hotel todavía estaba en lo alto. La carretera que conduce al Village -ahora mucho más ancha y llena de más tiendas- conservaba la misma curva. Los mismos sauces crecieron a lo largo del camino estrecho al este de Maizidian. Pero la aldea del lado derecho de la carretera estaba ahora oculta dentro de una larga, continua pared.
>
> Encontré un hueco en la pared y trepé al área cerrada. Nada familiar conocieron mis ojos -todo el pueblo se había convertido en un terreno baldío. Caminé y caminé en campo abierto como si buscara un tesoro perdido. Lo que pude encontrar fueron solo algunos árboles del pasado, aislados y frente a un bosque de rascacielos en la distancia.

---

[120] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 180

[121] Ortells- Nicolau, X. (2015). *Urban Demolition and the aesthetics of Recent Ruins in experimental photography from China* p. 179

[122] Ibídem p. 179-180

No, no quedaba nada. Vagué alrededor. La tierra era nueva y suave, impidiendo que los recuerdos afloraran.

Pero de repente lo vi, lo encontré, esa cosa brillante que cubría silenciosamente la tierra. Y corrí con entusiasmo y lo agarré con mi mano.

Me pertenece''[123]

[123] Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998* p. 181

8. CONCLUSIONES

Mi trabajo de fin de grado ha sido un viaje inundado de ARTE. Unas *performances* donde la empatía y la comprensión han estado presentes constantemente. Asimismo, el presente trabajo me ha ayudado a resolver las preguntas planteadas como objetivos en la introducción y reflexionar sobre la importancia del contexto histórico, social y económico que vive cada país.

El Beijing East Village ha llegado hasta nosotros gracias al trabajo documental fotográfico de Rong Rong, que fue considerado por algunos de sus contemporáneos, como Ai Weiwei o Wu Hung, obras artísticas per se por la calidez en tratar los contrastes de luz, creando claroscuros, y a su vez, más dramatismo a la *performance* congelada en blanco y negro. La utilidad como herramienta documental y la consideración como obra artística conviven entremezclándose sin conflicto. Por su parte, la comunidad de artistas es considerada la precursora de la entrada del arte de acción o *performance* utilizando el cuerpo como herramienta en China en la década de los noventa, ya que fueron los únicos, que inmersos en un ambiente sofocado por la censura del arte -visto en ojos de las autoridades como pornográfico-, se enfrentan a pagar un precio por el amor a su trabajo final. Además, hemos podido ver como el entorno que los envuelve influye directamente en sus obras, tanto por sus influencias, que llegan por tierra o por mar desde occidente entre conversaciones de los propios artistas o en formato papel, como por las duras vivencias que fueron el motor principal de ansiedad, miedo y malestar, que se vieron obligados a experimentar, reconvirtiéndolas en un engranaje creativo clave para cada *performance.*

Para mí, cada artista es como un mineral distinto, cada uno aportó una riqueza particular a la comunidad, como la búsqueda de la identidad, la autotortura, el tratamiento de la ansiedad en la pintura o el quiebre de los límites tradicionales establecidos sobre el género, y este hecho es relevante destacarlo, porque así es como ellos querían ser recordados. Escuchar sus propias voces ha sido primordial en esta aventura académica, ya que reflexionas sobre el singular crecimiento de cada miembro, partiendo de la base que todas sus palabras han dado fuerza al discurso.

Y como hizo Rong Rong en 2002 con una bola de nieve entre sus manos, me llevo un trocito de cada artista del Beijing East Village en mi aprendizaje como amante de sus creaciones.

9. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFIA

LIBROS

Berghuis, Thomas J. (2006) *Performance art in China.* Hong Kong: Timezone and *Limited*

Bregolat, E. (2007). *La segunda revolución china.* Barcelona: Imago mundi

Fernández del Campo, E. (2011). *Arte chino Contemporáneo.* San Sebastián: Nerea

Gladston, P. (2014). *Contemporary Chinese art: a critical history.* London: Reaktion Books

Higueras, G. (2003). *China La venganza del dragón*. Barcelona: Península.

Hung, W.; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998.* Chicago: Chambers Fine Art

Hung, W. (2016). *Zooming in: Histories of Phtography in China.* Londres: Reaktion Books

Hung, W. (2000). *Exhibiting experimental art in China.* Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art; The University of Chicago

Lu, J. (2008). *China's Literary and Cultural Scenes at the turn of the 21st Century.* Nueva York: Routledge

Manonelles Moner, L. (2011). *Arte experimental en China: conversaciones con artistas.* Barcelona: Edicions Bellaterra

Manonelles Moner, L. (2017). *La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo en China: conversaciones con comisarios, historiadores y críticos*. Barcelona: Edicions Bellaterra

Minglu, G. (1998). *Inside Out: New Chinese Art.* Nueva York: University of California Press; SCO Museum of Modern

Minglu, G. (2005). *The Wall: reshaping contemporary chinese art.* Beijing: Albright-Knox

Moreno García, J. (2018).*China contemporánea: 1916-2017*. Madrid: Ediciones Akal

Ollé, M. (2005). *El despertar social, político y cultural de la China contemporánea* Barcelona: Ediciones Destino S.A.

Sheldon, L. (2007). *Chinese modernity and global biopolitics.* Hawai: University of Hawai Press

Wong, W. (2013). *Van Gogh on Demand: China and the readymade.* Chicago: The University of Chicago Press

Zhu, Qi; Iturrioz, S. (2007). *Zhù yi!: fotografia actual en China.* Barcelona; Vitoria-Gasteiz: Artium

ARTICULOS

García de Paadín y Ahumada, A. (1995) ''China, la larga mancha que condujo a Tiananmen''. (pp. 5-16). Boletín de información. N. 243

Manonelles Moner, L. (2009). ''El arte de acción en China: La producción artística como compromiso''. Barcelona: Inter Asia Papers; Universitat de Barcelona

Manonelles Moner, L. (2010). ''Una aproximación a las mujeres artistas en China''. En: San Ginés Aguilar, P. (ed. lit.) *Cruce de miradas, relaciones e intercambios* (pp. 279-300) Barcelona: Universitat de Barcelona; Universitat Autònoma de Barcelona

Manonelles Moner, L. (2016). ''Cuando la fe mueve montañas: utopías poéticas y políticas''. Barcelona: Revista de estudios globales y arte contemporáneo

Manonelles Moner, L. (2018) ''Give us back our bodies. Performances de resistencia en la década de los noventa en china''. En: Manonelles Moner, L. (ed.) Ramírez Tur, V. (Coord.) *Subversiones artísticas en regímenes totalitarios y otras formas de intervencionismo estatal* (pp. 89-108) Palma (Illes Balears): Edicions UIB; Universitat de les Illes Balears

Mariani, A. (2012) ''Zhang Huan's Big Buddha Ten Years Later''. En: *Yishu*: *Journal of Contemporary Chinese Art.* Art. 11, num. 4 (pp. 56- 61) Taiwan

Sáiz, A. (2009). "Mujeres y género en la sociedad china contemporánea" (Women and gender in contemporary Chinese society). Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida (pp. 169-190)

Shing-Kwan Chan, K. (2018). ''Public Displays of Affliction: On Zhang Huan's 12m2''. En *Yishu*: *Journal of Contemporary Chinese Art.* vol. 17, num. 1 (pp. 97- 107) Taiwan

WEBGRAFIA

_____ (2019) *Day Afer day: Rong Rong and the Beijing East Village.* New York: The Walter collection

Art Journal (1999). *Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China*. Vol. 58, No. 2. (pp. 60-81) Nueva York: College Art Association. https://static1.squarespace.com/static/5444741de4b0d342bffe360f/t/5a8dd7bb41920290562deb53/1519245249145/Body+Chinese+Performance.pdf (Consultado: 13 de Mayo de 2021)

Figliulo, R. (2016). *Between public and private spaces: photographic visions in contemporary China.* Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Link: https://www.tdx.cat/handle/10803/398145#page=1 (Consultado: 3 de Mayo de 2021)

Huan, Z. (2005). *Conversaciones con fotógrafos, Zhang Huan habla con Michele Robecchi.* Madrid: La fábrica y Fundación Telefónica. Link: http://www.zhanghuan.com/ft/info_78.aspx?itemid=1168 (Consultado: 10 de Mayo de 2021)

K. Scott, A. (25 Julio 2019). *Inside a Vanished Hub of Beijing's Experimental-Art Scene* NY: The New Yorker. Link: https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/inside-a-vanished-hub-of-beijings-experimental-art-scene (Consultado: 8 de Abril de 2021)

Minglu, G. (2000) *Experiencias privadas y happenings públicos. El arte de performance de Zhang Huan*. En: Zhang Huan, Pilgrimage to Santiago. Santiago de Compostela: Gotthem Gallery y Xunta de Galicia. Link: http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1141 (Consultado: 20 de mayo de 2021)

Miller, M.H. (17 Abril 2018). *The Artists Who Defined the East Village's Avant-Garde Scene*. Nueva York: The New York Times Style Magazine. Link: https://www.nytimes.com/2018/04/17/t-magazine/east-village-artist-jeff-koons-peter-halley.html (Consultado: 17 de Mayo de 2021)

Ortells- Nicolau, X. (2015). *Urban Demolition and the aesthetics of Recent Ruins in experimental photography from China*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Link: https://www.tdx.cat/handle/10803/288299#page=1 (Consultado: 20 de Mayo de 2021)

Pao (Performance Art Oslo). (24 de Agosto de 2016). *Interview With Yingmei Duan.* Link: http://www.performanceartoslo.no/interview-yingmei-duan.html (Consultado: 20 de Mayo de 2021)

Yishu Interviews - Zhang Huan (18 Agosto 2018). Yishu Journal. Link: https://www.youtube.com/watch?v=NXmGdWjpB2s (Consultado: 30 de Abril de 2021)

Rock the tribes production (2021) *Yingmei Duan.* Link: http://rockthetribes.com/interviewing-icons-and-friends/yingmei-duan/ (Consultado: 20 de Mayo de 2021)

10. ANEXOS

Fig. 1. Rong Rong (1994) *Miembros del Beijing East Village después de la performance ''65 kg'' de Zhang Huan*. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 2. Rong Rong (1993) *Paisaje escombros Beijing East Village.* No. 9. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 3. Rong Rong (1993) *Habitación de Rong Rong y Yali en Beijing East Village*. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 4. Ma Liuming (1993) *Dialogue with Gilbert and George*. Performance en estudio East Village, Beijing.

Fig. 5. Ma Liuming (1993) *Dialogue with Gilbert and George*. Performance en estudio East Village, Beijing

Fig. 6. Zhang Huan (1993) *Weeping Angels.* Performance en National Gallery of Art, Beijing

Fig. 7. Cang Xin (1994) *Detalle máscaras performance Virus Series No. 2. The highest state of the mundane* o *Tramping on faces*. East Village, Beijing. No. 71. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 8. Cang Xin (1994) *Virus Series No. 2. The highest state of the mundane* o *Tramping on faces*. East Village, Beijing. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 9. Cang Xin (1994) *Virus Series No. 2. The highest state of the mundane* o *Tramping on faces*. East Village, Beijing. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 10. Beijing East Village (1995) *To add one meter to an anonymous mountain.* Beijing. Foto de: Huang Quan

Fig. 11. Beijing East Village (1995) *To add one meter to an anonymous mountain*. Beijing. Foto de: Huang Quan

Fig. 12. Beijing East Village (1995) *Nine Holes*. Beijing. Foto de: Huang Quan

Fig. 13. Duan Yingmei (1993). *Retrato Duan Yingmei en su habitación.* Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 14. Duan Yingmei (1993). *Retrato Duan Yingmei en su habitación.* Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

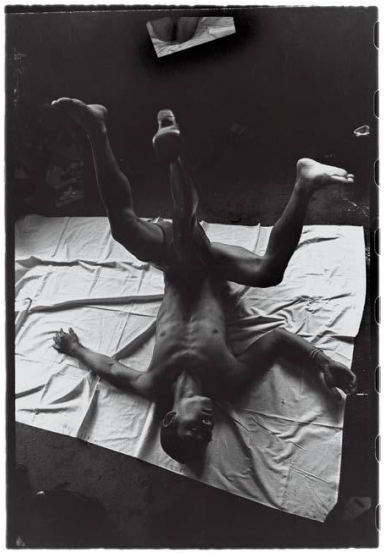

Fig. 15. Zhang Huan (1993). *Performance en estudio de Zhang Huan,* Beijing East Village. No. 17. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 16. Beijing East Village (1994). *Miembros del East Village decidiendo el corte de pelo para Zhang Huan.* Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 17. Zhang Huan (1994) *Zhang Huan contemplando su nuevo corte de pelo.* Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

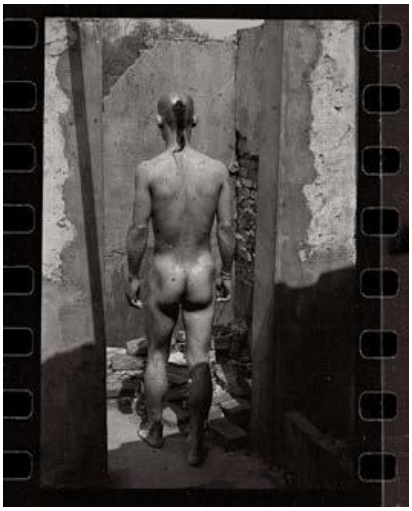

Fig. 18. Zhang Huan (1994) *Performance 12 Square Meters,* Beijing East Village. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

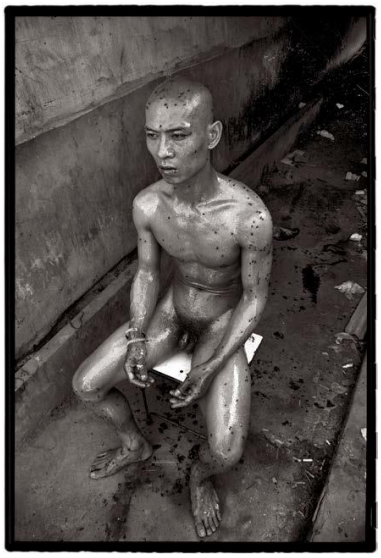

Fig. 19. Zhang Huan (1994). *Performance 12 Square Meters,* Beijing East Village. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 20. Zhang Huan (1994). *Performance 12 Square Meters,* Beijing East Village. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 21. Zhang Huan (1994). *Performance 65 Kilograms*, Beijing East Village. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 22. Ma Liuming (1994). *Ma Liuming como Fen-Ma Liuming,* Beijing East Village.

Fig. 23. Ma Liuming (1994). *Performance Fen-Ma Liuming's Lunch*, Beijing East Village. No. 46. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 24. Ma Liuming (1996). P*erformance Fish Child,* Beijing East Village. No. 21. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 25. Zhang Huan (1997)*. Performance To Raise the Water Level in a Fish Pond*, Beijing East Village. No. 16. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 26. Rong Rong (2002*). Regreso a Beijing East Village.* Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

Fig. 27. Rong Rong (2002). *Regreso a Beijing East Village*. Foto de: Rong Rong; En: Hung, W; Rong Rong (2003). *Rong Rong's East Village 1993-1998*

北京东村

Beijing East Village