



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

L'ART XINÈS DELS ANYS 90 EN EL CONTEXT INTERNACIONAL

El cas del Pop Polític i el Realisme Cínic



Berta Novell Alié

NIUB: 16817264

Tutora: Anna M^a Guasch Ferrer

Grau en Història de l'Art

Universitat de Barcelona

<u>ÍNDEX</u>	Pàg.
1. Introducció	1
2. Justificació del tema escollit	1
3. Objectius	2
4. Fonamentació teòrica	2
5. Metodologia	4
6. Modernitat, transnacionalitat, identitat, xinesitat	5
7. El transcurs de la dècada de 1970 i 1980 fins els anys 90: una mirada necessària.	7
7.1 L'art d'Avantguarda a la Xina en el context de post Revolució Cultural.	7
7.1.1 La transició cultural i estètica en la Xina del segle XX.	7
7.1.2 Etapes principals de desenvolupament de l'art xinès (1979-1992).	9
7.1.3 L'hegemonia del Realisme.	13
7.2 Els anys 90, el Pop Polític i el Realisme Cínic.	14
7.2.1 Anti-idealisme i deconstrucció.	14
7.2.2 El Pop Polític.	17
7.2.3 El Realisme Cínic.	19
8. El Pop Polític i el Realisme Cínic en el(s) context(s) internacional(s).	20
8.1 Primera onada d'interès cap el nou art: exposicions a Europa, Àsia i Austràlia.	21
8.1.1 China's New Art, Post-1989 (1993).	21
8.1.2 Biennal de Venècia (1993).	24
8.2 Segona onada d'interès cap el nou art:	
exposicions a Estats Units i Biennal de Venècia (1999).	29
8.2.1 <i>Inside Out: New Chinese Art</i> (1998).	29
8.2.2 Biennal de Venècia (1999).	32
8.2.3 <i>Transience Chinese experimental art at the End of the Twentieth Century</i> (1999).	35
9. Valoracions crítiques sobre l'arribada del nou art a les esferes internacionals.	36
9.1 Xina vs. Occident.	36
9.2 Mercat actual.	42
10. Conclusions.	44
11. Bibliografia.	55
12. Annexos.	58

1. Introducció.

L'art xinès dels anys 90, el cas del Pop Polític i el Realisme Cínic, neix amb la voluntat de donar una visió del transcurs de l'art contemporani xinès entre la dècada dels 80 i la dècada dels 90 posant èmfasi en els moviments del Pop Polític i el Realisme Cínic. En aquest sentit, posarem de manifest aquells esdeveniments més rellevants que es produïren en el context del desenvolupament del Pop Polític i el Realisme Cínic que actuaren com a contraposició de les pràctiques artístiques anteriors, amb una estètica particular i en molts aspectes innovadora. En recull de tot això, constatarem de quina manera va entrar en circulació aquest art dins el sistema internacional i sota quins paràmetres de valoració es va justificar, tant des del punt de vista dels propis xinesos com des del punt de vista dels occidentals, ambdós amb un llegat social, polític, cultural i artístic molt divers que obrí la porta a un seguit d'interpretacions i valoracions, en molts casos contradictòries. Partint d'aquesta base, i per entendre de quina manera l'art xinès dels 90 va traspasar les fronteres nacionals per fer-se un lloc en el marc occidental de l'art, es voldrà posar en rellevància aquelles exposicions més destacades que durant la mateixa dècada se celebraren a occident i que incorporaren per primera vegada mostres d'art xinès contemporani.

2. Justificació del tema escollit.

Ens disposarem a tractar aquest tema prenent com a repte l'estudi d'un fet artístic no occidental, desviant-nos de la línia hegemònica de l'art occidental en els estudis universitaris. Tot i així, el nostre interès rau gràcies a cursar una de les assignatures optatives en el grau universitari d'Història de l'Art, *Art xinès contemporani*, on ens vam poder introduir en una realitat desconeguda per a nosaltres però que alhora és part de la contemporaneïtat artística. En aquest sentit, veiem com en el context de globalització al que assistim, l'art és un dels agents que ha reaccionat de forma més notòria i s'ha adaptat de formes molt diverses a aquesta nova realitat. És per aquest motiu, que creiem necessari la proliferació d'estudis sobre aquest fet, posant en aquest cas l'art xinès dels anys 90 com a exemple d'interacció entre *mons* que poc a poc han anat mirant d'abandonar unes bases rígides establertes pel context en el

qual han vingut desenvolupant-se al llarg de la història, i han començat a dialogar entre ells.

Si bé aquest camí ja ha estat traçat per diversos estudiosos, des de la nostra posició volem participar de la feina d'aquests, contribuint a la difusió d'aquests coneixements que considerem que són encara molt lluny d'arribar al domini públic general, com sí ho ha fet l'art produït a occident.

3. Objectius.

Podem dir que els objectius que se'n derivin d'aquest estudi seran principalment tres. En primera instància, introduir-se en el context en el qual els moviments del Pop Polític i el Realisme Cínic es desenvoluparen, així com aquell que els precedeix immediatament i examinar com aquestes circumstàncies han pogut interferir en el desenvolupament de l'art xinès contemporani en el seu conjunt. A partir d'aquest punt, donar compte de les condicions en què aquest art ha estat traslladat fora de les fronteres nacionals, entrant a formar part d'exposicions de caire internacional. En aquesta línia, poder observar la trajectòria que han pogut tenir les diferents mostres i quin ha estat el paper de les institucions, comissaris i crítics en aquest procés. Per últim, fer una anàlisi de les valoracions respecte la seva entrada en el context internacional i del seu estat en el mercat de l'art.

4. Fonamentació teòrica.

En aquesta tasca creurem indispensable la utilització dels catàlegs d'exposició com a font principal. Si bé el tema que tractarem centra el seu focus en l'arribada del Pop Polític i el Realisme Cínic en les esferes internacionals, el testimoni més proper a aquestes mostres serà, sens dubte, el seu catàleg d'exposició. Aquests, reuneixen no només les obres exposades sinó també un llarg anàlisi del context on es creen, així com un seguit de valoracions entorn els reptes que suposa traslladar-les a un espai diferent del de la seva creació. Tot això, vindrà de la mà de crítics i comissaris de procedències tant xineses com occidentals. El catàleg resulta una tipologia molt completa on tots els agents que participen d'una exposició (institució, comissaris, crítics i artistes) miren d'arribar al públic marcant uns objectius concrets. De la mateixa manera, ens serà útil veure com aquests catàlegs difereixen entre sí

depenent d'aquests objectius i de quina manera evolucionen en funció de l'apropament cada cop major amb les obres i artistes al llarg de la dècada dels 90.

Per altra banda, també ens nodrirem d'aquells estudis monogràfics desenvolupats pels principals agents de l'art xinès, en molts casos essent també partíceps de les exposicions, que han estat claus en el paper divulgador de l'art xinès contemporani en el context de transició d'aquest cap a les esferes internacionals. Entre aquests, destacarem principalment les figures de Li Xianting, a qui se l'anomenà el *padri* dels artistes contemporanis xinesos (Fig.1), així com Gao Minglu i Francesca del Lago, entre d'altres. Podem dir que són personalitats molt vinculades a la Xina i a la seva realitat política, social i cultural, així com a occident, pel que esdevingueren un nexe indispensable entre els artistes i les institucions. En aquest sentit, el seu llegat escrit es conforma també com un seguit d'experiències que ens apropen a la realitat de les exposicions comentades. Tanmateix, serà també indispensable valdre's de fonts secundàries que amb una major perspectiva han pogut relatar l'evolució de l'entrada d'aquest art en el context internacional.

És també interessant consultar la rebuda d'aquest nou art en el context internacional a través del testimoni dels mitjans de comunicació, que en moltes ocasions dedicaren articles sobre les exposicions i, en concret, a l'art xinès que s'hi exposava. Per aquest motiu, també farem una breu revisió de l'hemeroteca europea i nord-americana.

Per últim, destacar l'important paper que ha desenvolupat la institució *Asia Art Archive*¹ en el recull i divulgació d'informació que inclou des de fonts primàries i secundàries escrites i visuals, arxius d'artistes, de crítics, fotografies, catàlegs etc. sobre el món de l'art asiàtic en el seu conjunt, i del que ens servirem també pel nostre objectiu.

¹ Asia Art Archive: <https://aaa.org.hk/en>

5. Metodologia.

El procediment que es portarà a terme per a la realització del treball constarà d'un apropament a cadascun dels temes i subtemes a partir de les fonts que hem indicat com a principals.

Pel que fa a la introducció del contingut, on voldrem posar de manifest certs aspectes que s'aniran reiterant al llarg de l'estudi, valorarem l'aportació que ens fa Gao Minglu en una de les exposicions que va comissariar, *Inside Out: New Chinese Art*², a l'hora d'integrar conceptes com són la modernitat i la identitat, molt vinculats a les noves formes d'art a partir de la mort de Mao Zedong (1976) i durant el desenvolupament de l'art d'avantguarda en les dècades precedents. Seguint aquest fil, posarem el focus en veure quina ha estat la transició cultural i estètica que ha viscut la Xina al llarg del segle XX però sobretot fent èmfasi en el període 1970-90. És una revisió que podem trobar en la majoria de catàlegs als que accedirem, però voldrem basar-nos en el que Li Xianting a *Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art*. (1993)³ ens proposa, establint també un recorregut per les etapes principals de desenvolupament de l'art xinès entre els anys 1979 i 1992. Arribats a 1992 i havent fet un petit repunt sobre la importància del realisme en l'art xinès, especificarem quins seran els canvis que portaran al desenvolupament dels moviments del Pop Polític i el Realisme Cínic, així com els introduïrem de la mà dels estudis de Francesca dal Lago⁴ i els ja mencionats de Li Xianting, entre d'altres fonts complementàries. Recordem que aquestes personalitats del món de l'art xinès són molt properes als artistes, a les obres i al seu context, pel que seguir les seves aportacions ens suposarà un apropament més fidel a la realitat dels esdeveniments inclosos en el nostre estudi.

Fins aquí, podríem dir que tractarem temes més aviat introductoris per posar-nos en sintonia amb la motivació principal del treball, l'arribada del Pop Polític i el Realisme Cínic a les esferes internacionals. En aquest punt, el que desenvoluparem serà una

² BRYSON Norman, et al. (1998). *Inside Out: New Chinese Art*. Nova York, San Francisco, Berkeley: Asia Society Galleries, San Francisco Museum of Modern Art, The University of California Press.

³ XIANTING, Li. (1993). Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art. *China's New Art, post-1989*. (Pp. 10-22). Hong Kong: Asia Art Archive.

⁴ DAL LAGO, Francesca. (1993). Il realismo critico delle giovane arte cinese. Passaggio a Oriente. *45a Esposizione Internazionale d'Arte 1993: Biennale di Venècia - Punti Cardinali dell'Arte*. (Pp. 538-541). Venècia: Marsilio Editori.

selecció d'exposicions durant la dècada dels 90 que recollirem com a les més destacades gràcies a la reflexió que ens ofereix Melissa Chiu a a *Breakout: Chinese art outside China* (2006)⁵ sobre el seu impacte en el món occidental. Per endinsar-nos en elles però, i com ja avançàvem, dedicarem especial atenció als catàlegs d'exposició de cada una. Aquestes seran separades en dues etapes cronològiques, alhora que es desenvoluparan en diverses geografies.

Per últim, havent pogut fer una revisió del context i una lectura de les exposicions, ens quedarà posar atenció a les valoracions que sorgiren sobre el fenomen de l'arribada de l'art xinès en el context internacional (tot i que en certa manera ja ho haurem anat introduint a través de les exposicions). En aquest sentit, serà de gran importància fer diferència entre els crítics xinesos i els occidentals. Prendrem com a referència l'estudi que hi dedicà Svetlana Kharchenkova⁶ i Britta Erickson⁷.

6. Modernitat, identitat, transnacionalitat, xinesitat.

Aquests quatre conceptes que proposem ens són indispensables per entendre el desenvolupament del nostre estudi. Probablement, alguns d'ells ens poden resultar propers però hem d'incidir en la importància del seu significat en el context que els pertoca.

Dintre les societats xineses el debat entorn la modernitat i la identitat cultural ha estat quelcom vigent durant més d'un segle però segons Gao Minglu⁸, no va ser fins un cop arribats al nou context de post Guerra Freda i gràcies al ràpid desenvolupament polític i

⁵ CHIU, Melissa. (2006). *Breakout: Chinese art outside China*. Milano: Charta.

⁶ KHARCHENKOVA, Svetlana. (2015). *An Evaluative Biography of Cynical Realism and Political Pop* in David Stark and Michael Hütter (eds), *Valorizing Dissonance*, Oxford: Oxford University Press. Versió en línia disponible a: https://www.academia.edu/25055596/An_Evaluative_Biography_of_Cynical_Realism_and_Political_Pop_in_David_Stark_and_Michael_H%C3%BCtter_eds_Valorizing_Dissonance_Oxford_Oxford_University_Press_2015_pp._108-130 (Darrera consulta: 26-05-2021).

⁷ ERICKSON, Britta. (2002). *The reception in the west of experimental mainland Chinese Art of the 1990's*. Versió en línia disponible a: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/intnlprograms/10.%20CCA_Web_Reception%20in%20the%20West.pdf (Darrera consulta: 26-05-2021).

⁸ MINGLU, Gao. (1998). *Toward a Transnational Modernity: An overview of Inside Out: New Chinese Art.. Inside Out: New Chinese Art*. (Pp. 15-40). Nova York, San Francisco, Berkeley: Asia Society Galleries, San Francisco Museum of Modern Art, The University of California Press.

econòmic, que aquestes qüestions van prendre l'atenció internacional. Quan ens parla sobre la consciència de modernitat a la Xina ens contraresta l'opinió generalitzada de que aquesta sorgeix cap els segles XVI-XVII com a occident i fixa que, tant en la cultura més àmplia com en l'art, la recerca d'una nova nació modernitzada amb una anti-tradició imperant, no es fa present fins el segle XIX.

Una modernitat xinesa per sistema, tant en termes ideològics com econòmics que establís també una connexió significativa entre el món de l'art xinès i l'occidental, no es va produir realment fins a finals dels anys vuitanta. La interacció entre l'est (o la Xina) i l'oest es va fer possible des que la base de la societat fou alterada pel sistema econòmic transnacional emergent, i amb això, *la consciència xinesa de la modernitat començava a transformar-se d'una "autocentrada" a una interactiva*⁹. L'art contemporani xinès va ser portat al context internacional pel final de la Guerra Freda i la següent globalització econòmica. Les institucions occidentals i els mercats de l'art descobriren l'art xinès contemporani i, en un nou context, els xinesos podien identificar-se en el mirall de la definició occidental de modernitat. Minglu ens diu que l'enquadrament xinès de la modernització que va prevaler fins aquell moment, que plantejava l'enfrontament o la combinació de cultures orientals i occidentals pures, deixava de ser un tema important per a les societats xineses i així traçaven el camí cap a una modernitat transnacional.

En referència a això, en els diferents contextos geogràfics, la modernització, *entesa com l'imaginari d'una societat avançada entre el present i el futur, allò local i internacional i el "jo" i "l'altre"*¹⁰, produïa una consciència de subjectivitat fixada a diferents models socials. En el cas de la Xina, aquesta consciència fou durant molt temps de caire nacionalista, ja que pels xinesos, el terme "modern" s'entenia en termes d'una nova nació i no pas com una nova època. Així mateix, aquesta identitat nacional s'havia desenvolupat de manera diversa en les diferents societats xineses i el seu art. Els artistes de la Xina continental, en resposta a la ideologia monolítica de l'Estat, desenvoluparen

⁹ **MINGLU**, Gao. (1998). From a Chinese Modernity to Global Modernization. *Inside Out: New Chinese Art*. (Pp. 15-18). Nova York, San Francisco, Berkeley: Asia Society Galleries, San Francisco Museum of Modern Art, The University of California Press..

¹⁰ **MINGLU**, Gao. (1998) Modernization: subjectivity and identity. *Inside Out: New Chinese Art*. (Pp. 18-20). Nova York, San Francisco, Berkeley: Asia Society Galleries, San Francisco Museum of Modern Art, The University of California Press.

durant els anys 80 una subjectivitat lliure i presentaren una utopia iconoclasta ideològica. Tot això canvià els anys 90, cap a un projecte sense ideologia i de desmaterialització. El canvi es fa present si comparem l'art de The '85 Movement amb el Pop Polític i el Realisme Cínic¹¹. Durant els anys 80 a l'art contemporani l'anomenaven "modern" i un cop abandonada l'òptica humanista idealista pròpia de la dècada i després de 1989, utilitzaren el terme "contemporani", cosa que feia notòria la connexió amb les preocupacions del panorama artístic internacional¹².

La xinesitat serà quelcom que tindrà a veure amb els conceptes de Xina i el món xinès. Quan parlem del món xinès, estem fent referència a les realitats d'altres regions més enllà de la Xina continental -geogràfica i políticament parlant-; com són Taiwan, Hong Kong, i aquells llocs de l'estranger on habiten artistes xinesos. Per tant, no podem parlar de xinesitat com un paràmetre d'identitat comuna, ja que aquesta dependrà dels diferents contextos en què els artistes i la seva producció es desenvolupin.

7. El transcurs de la dècada de 1970 i 1980 fins els anys 90: una mirada necessària.

Quan parlem de qualsevol manifestació artística, conèixer el seu context ens ajuda a comprendre amb major precisió tots aquells detalls que aquesta de forma autònoma no expressa. És per aquest motiu que en aquest cas fem l'exercici de mirar enrere, concretament a finals dels 70 i la dècada dels 80, per proveir l'estudi d'una mirada més àmplia i completa. Si bé el tema que ens ocupa és l'art dels 90, aquest no s'entendria en la seva totalitat sense les dècades precedents que, marcaren una punt i a part en l'art xinès del segle XX, i que responen al desenvolupament d'aquest mateix. Intentarem posar de manifest com els artistes reaccionen i interactuen en un nou context i fins a quin punt aquesta dialèctica es veu plasmada en la diversa producció artística que ofereixen. A més a més, en moltes ocasions aquesta producció compartirà espai expositiu amb el Pop Polític i el Realisme Cínic. Ens introduïrem doncs en el que anomenarem *l'Art d'Avantguarda a la Xina en el context de post Revolució Cultural*.

¹¹Ibíd.

¹² GLADSTON, Paul. (2014). Contemporary Chinese Art, 1990-2001. *Contemporary Chinese Art, a Critical History*. (Pàg. 172). Hong Kong: Reaktion Books.

7.1 L'art d'Avantguarda a la Xina en el context de post Revolució Cultural (1976-1989): la lluita per la consolidació de la llibertat i la individualitat artístiques. El tomb cap a l'idealisme.

7.1.1 La transició cultural i estètica en la Xina del segle XX.

La Revolució Cultural, un període on la ideologia maoista dominava l'art i la vida de la República Popular de la Xina, acaba l'any 1976 amb la mort de Mao Zedong. Un nou període econòmic, polític i social arribarà l'any 1978 amb les reformes capitanejades per Deng Xiaoping¹³ que, entre d'altres, comportarà un apropament a occident.

Durant el segle XX, la Xina ha experimentat tres grans moments de transició cultural i estètica en forma de rebuig al seu sistema establert, adoptant-ne un de nou, sempre basat en un sistema occidental modern. La dialèctica cultural i el transcurs entre aquests dos sistemes fa la diferència entre l'art desenvolupat a la Xina i el d'occident¹⁴.

En primera instància trobem el Moviment del 4 de Maig de 1919 on ja es feia present el rebuig a la cultura tradicional i una voluntat d'apropar-se al realisme d'estil occidental. Més endavant, amb l'arribada de la Revolució Cultural, l'any 1949, trobem el Realisme Revolucionari Maoista, on es combinaven els elements de l'art tradicional xinès amb els models realistes socialistes occidentals i soviètics que havien estat importats, tot sota una forta voluntat de propaganda política. El que ens concerneix per el nostre estudi però, serà la tercera transició, l'esdevinguda els anys 80. Es produirà un retrobament amb les idees occidentals en matèria filosòfica, estètica, cultural, etc. que portarà a una posició entre els artistes de rebuig cap a l'art de l'era Mao i els seus valors. En aquest punt, Li Xianting ens dirà que en l'art que es desenvolupa dels 80 en endavant es produirà *una nova integració d'una mirada d'influències i una mirada de factors culturals*

¹³ Polític xinès, màxim líder de la República Popular de la Xina des de 1978 fins als últims anys de la seva vida (1997).

¹⁴ Per entrar en més detall sobre la transició cultural fins el final de la Revolució Cultural (1976), consultar: **XIANTING**, Li. Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art. (1993). *China's New Art, post-1989*. (Pp. 10-22). Hong Kong: Asia Art Archive. Versió en línia disponible a: https://pdfs.semanticscholar.org/f6b8/6020da68731f165c2e8ce5472a33e8afca82.pdf?_ga=2.262150735.213088689.1589793611-23597850.1589793611 (Darrera consulta: 25-05-2021).

*i estètics*¹⁵, lluny de ser una continuació de l'art de la cultura tradicional o una simple integració de l'art modern occidental.

L'art de la Revolució Cultural va interferir en la naturalitat del desenvolupament de l'art a la Xina degut al seu caràcter absolutista, per la qual cosa va minvar la vitalitat i la individualitat de tot artista, *la creativitat estava ferida, impotent i moribunda*¹⁶. És per aquesta mateixa raó que un cop finalitzada, els artistes van agafar amb molt entusiasme tot allò que provenia d'occident. La imposició dels paràmetres de l'art revolucionari va generar la seva pròpia destrucció i va fer despertar en els artistes el desig de llibertat, de presa de decisions i la transformació social, buscant nous valors per desenvolupar el seu art. Com a conseqüència, trobem el naixement de nous corrents artístics.

Com a característica principal d'aquest nou art doncs, els artistes *van buscar un diàleg amb la cultura occidental moderna, un redescobriments de la seva identitat cultural nativa i un despertar d'una consciència "humanista" amb el seu inherent element de reflexió i crítica cultural*¹⁷. Aquesta recerca multifacètica es va convertir en la característica fonamental de l'art xinès modern en aquest període i va engendrar quatre etapes principals de desenvolupament, segons ens indica Li Xianting¹⁸.

7.1.2 Etapes principals de desenvolupament de l'art xinès (1979-1992):

La primera etapa comprèn els anys 1979-1983 i es configurà per una cerca de la llibertat estilística i el retorn a l'humanisme. Serà anomenat el nou moviment formalista. Aquesta recerca té molt a veure amb el rebuig del model maoista d'art, com comentàvem. Feren una nova exploració de la bellesa de la forma en sí mateixa. Posaren molta atenció en els primers estils modernistes occidentals com són l'impressionisme, el postimpressionisme, el fauvisme i el cubisme. A més a més, miraren enrere per recuperar l'art dels xinesos nadius, reexplorant la pintura tradicional amb tinta i l'art popular. Tot i esdevenir el moviment més representatiu de principis de la dècada dels

¹⁵ *Ibíd.* (Pàg. 10-11).

¹⁶ JOSE, Nicholas. (1993). *Towards the World: China's New Art, 1989-93. China's New Art, post-1989.* (Pàg. 37). Hong Kong: Asia Art Archive. Versió en línia disponible a: https://pdfs.semanticscholar.org/f6b8/6020da68731f165c2e8ce5472a33e8afca82.pdf?_ga=2.26215073.5.213088689.1589793611-23597850.1589793611 (Darrera consulta: 13-05-2021).

¹⁷ *Op. Cit.* (Pàg. 13).

¹⁸ *Ibíd.* (Pàg. 14).

80, el fet de no transgredir en una direcció estètica més profunda i ser més aviat una tendència estilística, suposà que altres moviments desenvolupats al llarg dels 80 el superessin fàcilment. Cal dir que, poc a poc, els artistes d'aquest moviment avançaren cap a l'abstracció, la qual cosa no acabava de resultar en un context on la crítica social i cultural era cada cop més present.

Ubicats en el que Li Xianting ens etiquetarà com a primera generació d'artistes posteriors a la Revolució Cultural, hi trobarem els grups: *Scar Art* i *Native Soil*. En un procés de reflexió crítica entorn la Revolució Cultural i el model maoista, desenvoluparen com a temàtiques principals en el seu art, la naturalesa humana i la veritat. Restaven en una posició desconcertant ja que havien experimentat la cruada del règim maoista i alhora estaven rebent les noves perspectives de l'art occidental, absorbint la nova situació dels 80. Aquests contrastos suposaren en aquests artistes un xoc psicològic i emocional que els portaren a reavaluar l'art del model maoista, rebutjant per complet una realitat manipulada, imposada per una voluntat política. En conseqüència però, una gran motivació política s'establí entre les files d'*Scar Art* i molts dels artistes abandonaren el grup, rebutjant l'utilitarisme polític. Per altra banda, aquells que restaven a *Native Soil* treballaren en la línia de redescobriments del paisatge natiu esdevenint un símbol de creixent nostàlgia pel contrast creat entre la societat camperola i la modernització i aconseguiren superar el model realista socialista soviètic. Tot i així, com ja hem mencionat, cap dels dos va intentar mai una reavaluació completa del realisme contemporani i no tingueren un impacte durador en la cultura xinesa del moment.

Van ser el grup anomenat *The Stars* els que realment marcaren un gran impacte cultural amb les exhibicions que van dur a terme entre els anys 1979 i 1980. Promulgaren des dels seus inicis la llibertat estilística i el ressorgiment de l'humanisme en l'art. Van fer un pas de gegant a l'hora de pintar i representar allò que sentien i és que, després de la gran opressió de la Revolució Cultural, era difícil pensar en el fet de posseir aquesta llibertat. Tot i que formaven part de la mateixa generació que els artistes d'*Scar Art*, aquests no havien tingut un ensenyament de l'estil realista en les acadèmies oficials de pintura, pel que no es van enfocar en la direcció purament formalista i es conformaren com el primer grup d'avantguarda vertaderament iconoclasta de la dècada. Marcaren

dues de les principals característiques de l'art xinès modern: la consciència crítica de la política i la cultura per representar les condicions existencials de la societat i l'ús de l'estètica simbolista amb combinació de les tècniques del realisme¹⁹. Així doncs, intentaven anar més enllà del concepte convencional de realisme.

La segona etapa, que es comprèn entre 1984 i 1986, beurà de la producció d'aquells artistes nascuts a la dècada dels 50 que amb gran entusiasme reberen les influències d'occident i experimentaven noves perspectives culturals i llenguatges estètics. Aquests, graduats a mitjan de la dècada, prengueren com a principals models el surrealisme occidental, el dadaisme i el pop art, arribant als espectadors a través d'exhibicions públiques improvisades. Seran els artistes que s'inclouran en el grup *The 1985 New Wave Art Movement* (Nova Onada del 85), i que Xianting els col·locarà en la segona generació després de la Revolució Cultural²⁰. La seva font principal intel·lectual, estètica i artística serà aquella que prové del pensament modern occidental, al que dedicaran nombrosos estudis. Tot i així, l'entorn cultural de la Xina serà el seu punt de partida, creant un xoc entre el seu món existencial i el seu món intel·lectual. D'aquesta circumstància se'n deriven tres principals objectius a l'hora de conformar el seu art²¹. Per una banda, feien ús de l'art occidental per crear un *anti-art* que confrontava amb l'estètica tradicional xinesa i alhora els permetia jugar amb nous mètodes d'expressió. També incorporaven en el seu art una forta crítica cultural i l'ideal de reconstrucció d'aquesta a través de la utilització de noves imatges culturals i estètiques per recolzar la recerca d'una "raó pura" i una "transformació i transcendència espiritual". Per últim, plantejaven l'experiència de vida de l'individu entre les principals preocupacions de l'art ja que provenien d'una societat fortament col·lectiva, amb una mentalitat molt

¹⁹ **XIANTING**, LI. (1993). An introduction to the History of modern Chinese art. *China Avant-Garde: Counter-Currents in Art and Culture*. (Pàg. 42). Nova Delhi: Oxford University Press, 1994. Versió en línia, disponible a: <https://archive.org/details/chinaavantgardec0000unse/page/n1/mode/2up>. (Darrera consulta: 03-02-2021).

²⁰ **XIANTING**, LI. (1993). Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art. *China's New Art, post-1989*. (Pàg. 15). Hong Kong: Asia Art Archive. Versió en línia disponible a: https://pdfs.semanticscholar.org/f6b8/6020da68731f165c2e8ce5472a33e8afca82.pdf?_ga=2.26215073.5.213088689.1589793611-23597850.1589793611 (Darrera consulta: 25-05-2021).

²¹ *Ibíd.*

politzada, degut al gran pes de la cultura socialista de la Revolució Cultural i que, en conseqüència, això havia minvat la capacitat dels artistes d'autoexpressar-se.

Aquests artistes es valgueren de la seva formació en les acadèmies de pintura per transcendir les restriccions que l'art revolucionari maoista els imposava. Experimentaren amb els moviments occidentals per traçar un camí cap a l'avantguarda però hi incorporaren la seva pròpia realitat, trencant així les formes tradicionals d'art i les sensibilitats estètiques convencionals.

Els artistes i intel·lectuals xinesos buscaran una lliure subjectivitat en una lluita per arribar a la llibertat espiritual, el nacionalisme i la individualitat. El moviment avantguardista beurà doncs, dels compromisos intel·lectuals de mitjans dels vuitanta després de l'obertura a les idees estrangeres i mostrarà canvis a mesura que aquestes preocupacions seran suprimides o transformades per successos posteriors. L'art d'avantguarda era producte d'una cultura d'elit, no definida per l'economia sinó per la influència intel·lectual i el pes dels artistes en els àmbits social i cultural.

En aquest punt, és interessant tractar el terme "humanisme", mencionat al llarg d'aquest apartat. Si bé a occident el concepte d'humanisme, des del Renaixement, ha estat diferenciat de l'idea moderna d'individualisme, a la Xina, després de la Revolució cultural, l'humanisme significava la recerca de la llibertat individual en conjunció amb la humanitat. Quan sorgí el moviment *The 1985 New Wave Art Movement*, com comentàvem, molts intel·lectuals i artistes reberen un ensenyament acadèmic i la influència d'occident i formularen un utopisme modern i tractaren temes humanístics d'una manera més conceptual i universal. En la seva recerca de la modernitat xinesa i el seu "humanisme" s'hi trobava una racionalització i purificació que possibilitaria un nou ordre espiritual on poder construir un nou futur. Aquest humanisme comportava la llibertat individual, cosa que havia estat suprimida en temps de Mao. Mostraven una devoció per la modernitat i el progrés i es veien com una elit cultural i uns revolucionaris espirituals²².

²² MINGLU, Gao. (1998). The Rise and Decline of Humanism, 1978-1998. *Inside Out: New Chinese Art*. (Pp. 149-158). Nova York, San Francisco, Berkeley: Asia Society Galleries, San Francisco Museum of Modern Art, The University of California Press.

La Nova Onada va estendre la fundació de la present avantguarda a la Xina continental, en un context de transició social i obertura econòmica, posant l'accent en l'idealisme²³. Dels constants canvis en matèria econòmica i política sorgiren diverses tendències artístiques, la qual cosa ha fet prevaldre el dinamisme i vitalitat de l'art contemporani de la Xina continental.

Si parlem de la tercera etapa, anys 1987-1989, haurem de destacar el moviment *Back to the Roots* i *Purified Language*, que en certa manera sorgiren com a reacció a la forta influència del modernisme occidental i l'art de la Nova Onada del 85.

Així doncs, i segons Gao Minglu²⁴, durant els 80, els artistes (amb major o menor impacte i assertivitat) van prendre tres principals objectius: es van veure com a pioners que havien d' il·lustrar les masses, lluitar per una reforma social i rebel·lar-se contra el passat. Van criticar l'anterior ideologia dominant de l'Estat que vulnerava per complet la individualitat. Van fer que el procés de creació de l'art formés part de la il·lustració cultural, era una activitat social, l'art no era la tècnica ni l'estil sinó el concepte que transmetia idees. A més, s'apropaven a les idees occidentals per tal de reformar la societat xinesa política i culturalment, així com per assolir noves formes d'expressió.

La quarta etapa serà aquella desenvolupada els anys 90 a la que dedicarem un apartat més extens. Abans, però, ens agradaria aturar-nos per fer un apunt entorn el Realisme en l'art xinès contemporani.

7.1.3 L'hegemonia del Realisme.

En aquest punt, havent fet un recorregut a través d'aquestes dècades, hem pogut fer present la pervivència de l'estil realista. Des de l'òptica occidental, el realisme ha estat el llenguatge vehicular en l'art des de l'època del Renaixement. La tècnica i el vocabulari realista han tingut espai, un temps, per assolir una gran sofisticació i com a conseqüència els artistes han pogut explorar en la forma i consolidar a partir d'aquesta nous estils que han esdevingut el gènesi del modernisme occidental. Ara bé, vist des de la perspectiva xinesa, el realisme occidental ha evolucionat de forma diversa, no en una constant

²³ **MINGLU**, Gao. (1998). From Elit to Small Man: The Many Faces of a Transnational Avant-Garde in Mainland China. *Inside Out: New Chinese Art*. (Pp. 149-158). Nova York, San Francisco, Berkeley: Asia Society Galleries, San Francisco Museum of Modern Art, The University of California Press.

²⁴ *Ibíd.*

paral·lela sinó sempre sota la influència del context de la pròpia cultura xinesa moderna. És per aquest motiu, que encara que el realisme s'hagi establert com a principal llenguatge pictòric contemporani a la Xina gran part del segle XX, el criteri de la tècnica mai ha arribat al mateix nivell que existia a occident abans del modernisme²⁵ i molts artistes encara en desafien les seves possibilitats. Per altra banda, la tècnica realista ha estat la principal en la formació dels artistes en les acadèmies d'art des de la dècada de 1940 i, tot i que en molts casos ha generat un complet rebuig per part d'aquests, degut a la seva vinculació amb la política de la Revolució Cultural, el seu pes ha estat tant fort que d'una manera o altra ha continuat sent present en les seves obres. Amb l'obertura de la Xina al món a finals dels 70 i l'entrada de les influències occidentals així com el seu art d'avantguarda, nous estils i tendències han conviscut amb el realisme hegemònic.

7.2 Els anys 90, el Pop Polític i el Realisme Cínic.

7.2.1 Anti-idealisme i deconstrucció.

Les dates exactes no sempre porten implícit el canvi i, en aquest cas, per iniciar-nos en la dècada dels 90, posarem el punt de partida l'any anterior, 1989, un any que, segons una opinió majoritària i consolidada entre els estudiosos²⁶, va esdevenir d'especial sensibilitat pels artistes i intel·lectuals xinesos degut en gran part als fets de Tian'anmen²⁷(Fig.2). Des d'aquests incidents, ocorreguts el juny de 1989, el govern xinès va atacar la cultura intel·lectual, l'elit va començar a afeblir-se així com a situar-se en una posició marginal i molts artistes abandonaren l'utopisme humanista i l'esperança que caracteritzava els 80. Tot i que alguns artistes encara es veien influenciats per l'onada de l'art occidental o fins i tot per l'era maoista, d'altres començaren a traçar nous horitzons en l'art contemporani, les obres dels quals Li Xianting ubicà dins del

²⁵ **XIANTING**, Li. (1993). Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art. *China's New Art, post-1989*. (Pp. 15-16). Hong Kong: Asia Art Archive. Versió en línia disponible a: https://pdfs.semanticscholar.org/f6b8/6020da68731f165c2e8ce5472a33e8afca82.pdf?_ga=2.26215073.5.213088689.1589793611-23597850.1589793611 (Darrera consulta: 25-05-2021).

²⁶ **XIANTING**, Li. (1993). L'última avantguardia cinese. Passaggio a Oriente. *45a Exposizione Internazionale d'Arte 1993: Biennale di Venècia - Punti Cardinali dell'Arte*. (Pp. 541-545). Venècia: Marsilio Editori.

²⁷ Sèrie de manifestacions liderades per estudiants a la República Popular de la Xina que van tenir lloc entre el 15 d'abril i el 4 de juny de 1989. La protesta rep el nom del lloc on l'Exèrcit Popular d'Alliberament va suprimir la mobilització: la plaça de Tian'anmen de Pequín. Es van dur a terme degut al caos econòmic provocat per la inflació de 1988 i la mort del líder reformista, Hu Yaobang. La repressió contra les protestes va tenir com a resultat diverses víctimes mortals. La plaça posseeix una forta vinculació política, ja que fou el lloc on Mao Zedong declarà la República Popular de la Xina el 1949, esdevenint el símbol del centre polític xinès.

Realisme Cínic i Pop Polític, termes que ell mateix encunyà²⁸. Presentaven una visió més neutral o inclús cínica i, a més a més, van rebre una especial atenció per part de l'escenari internacional²⁹. Segons l'historiador Richard Curt Kraus³⁰, hem de llegir les conseqüències dels esdeveniments de Tian'anmen en clau de presa de consciència dels artistes sobre l'ambigüitat de la seva posició en una nova societat i no centrar el focus en com va afectar en el desenvolupament de l'art xinès contemporani en sí, del qual no creu que se'n produís un trencament definitiu o canvi radical en termes artístics. La cultura no oficial, que poc a poc emergia, es va veure forçada a una posició iconoclasta de la política oficial, quedant desterrada. És però aquest fet que va donar-li un nou gir a l'art creatiu del moment.

En l'obra *Gweong-Gweong* (1993) del realista cínic Yue Minjun (Fig.3), ens podem fer una idea del que comentàvem i és que, a través d'aquests personatges amb somriure pertorbador (recurs reiteratiu en les seves obres), que situa en posició diagonal assimilant-los a míssils, ens mostra una cara cínica dels esdeveniments ocorreguts a la plaça Tian'anmen, fent-hi visibles les multituds així com la imatge de Mao. Wang Jingsong a *Taking a Picture in Front of Tian'anmen Square* (1992) (Fig. 4), també en va fer referència, col·locant el que identificava com a turistes en primer pla, davant del que havia estat un lloc de culte on venerar la figura del líder socialista i al Règim..

Així doncs, l'any 1990 es produí una ferida definitiva a l'idealisme de la Nova Onada 85 que, acompanyat de les reformes econòmiques de finals dels 80 que suposaren un gran impacte social, produïren l'experimentació d'un canvi i una estimulació que permeté entendre els artistes sensibles i adonar-se, per exemple, del poder del Pop Polític per expressar les realitats de la cultura popular.

Es fa present la reacció anti-idealista amb la immersió en la cultura popular i un enfocament deconstrucccionista. Alguns d'ells eren artistes nascuts els anys 60, que en

²⁸ **XIANTING**, Li. (1993). Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art. *China's New Art, post-1989*. (Pàg. 19-22). Hong Kong: Asia Art Archive. Versió en línia disponible a: https://pdfs.semanticscholar.org/f6b8/6020da68731f165c2e8ce5472a33e8afca82.pdf?_ga=2.26215073.5.213088689.1589793611-23597850.1589793611 (Darrera consulta: 25-05-2021).

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ **BORIES**, Estelle.(2019). Mao in a Gondola: Chinese representation at the Venice Biennale (1993-2003). *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution* (Pp. 311-324). Manchester University Press. (Pàg. 312).

aquell moment es graduaven en els acadèmies d'art, formaven part de la tercera generació post cultural de la Revolució Maoista. La primera generació bevia de les immediacions posteriors a la fi de la Revolució i la segona, capitanejada per la *Nova Onada 85*, es caracteritzava per la contundent influència del pensament occidental modern. Els dos darrers grups però, estaven dins la línia idealista i creien en la possibilitat de salvar la cultura xinesa. En canvi, els artistes de la tercera, vivien en un context divers, en una etapa de canvis constants. Amb el succés de 1989, *van veure com s'esvaïen els somnis de salvar la cultura xinesa i deixaren cap pretensió d'heroisme o idealisme i s'enfrontaren a la realitat de la seva pròpia indefensió per tal de salvar-se*³¹.

En els 90, cap artista era aliè a l'onada de l'economia transnacional. El món de l'art es veia dominat per la preocupació per l'èxit comercial en la mesura que es descartava la majoria d'altres criteris de valoració. L'avantguarda girava cap a una nova direcció, el sistema internacional de les institucions d'art i el mercat internacional.

Cal també mencionar com a moment decisiu per l'entrada dels anys 90, la celebració de l'exposició Xina/Avantguarda d'aquell mateix any (1989), anterior a la *Massacre*, a la Galeria d'Art de Pequín. S'hi exhibiren obres amb un esperit tràgic i heroic d'artistes que esperaven reconstruir una nova cultura, post maoista. Integraven també aprenentatges de l'art d'avantguarda occidental i mostraven un cert idealisme ja que per primera vegada entraven en una galeria oficial, la més prestigiosa a la Xina. També per primera vegada, es trobava una oportunitat real d'estudiar i comparar de primera mà aquest nou art portat a terme pels artistes dels anys 80.

En la seva inauguració, l'artista Xiao Lu disparà a la seva pròpia instal·lació a mode de *performance* i l'exposició va ser tancada temporalment. Fou detinguda i alliberada en 3 dies gràcies a ser filla d'un oficial d'alt rang. Aquest fet, exposà una qüestió important en la societat xinesa, la flexibilitat de la llei i, a més a més, va ser la gran oportunitat per posar de manifest l'oposició a la línia oficial i sensibilitat política de l'avantguarda xinesa

³¹ **XIANTING**, Li. (1993). L'última avanguardia chinesa. Passaggio a Oriente. *45a Exposizione Internazionale d'Arte 1993: Biennale di Venècia - Punti Cardinali dell'Arte*. (Pp. 541-545). Venècia: Marsilio Editori,

de la dècada³². Posteriorment als fets de Tian'anmen i a l'exposició, els artistes joves i idealistes es trobaren en una situació que trencà els seus esquemes en tots els sentits.

7.2.2 El Pop Polític.

Si parlem del Pop Polític, era format per artistes de la Nova Onada 85 que havien adoptat un enfocament deconstruccionista que combinaven amb una tècnica pop. Es convertí en un medi de comunicació ideal per expressar un context de contrastos molt marcats a la Xina per la presència de cultures i missatges diferenciats. Tanmateix, exercia la desmitificació crítica i irònica sobre un passat heroic³³. El resultat eren obres de caire satíric i còmic que il·lustraven la seva visió de figures polítiques influents, especialment de Mao. L'art del Pop Polític reflecteix una psicologia social complexa que està arrelada en la dificultat que els xinesos tingueren per alliberar-se de *la Febre de Mao*. Aquesta i el Pop Polític estan vinculats perquè hi ha inherent l'ús d'icones passades per satiritzar la realitat actual³⁴. Si bé no canviaren el seu model iconogràfic, s'extrapolaren a un nou context, fent present la desmitificació dels símbols del realisme socialista, utilitzats com a marca del consumisme polític³⁵. En moltes ocasions, veiem en les obres la combinació de les imatges i elements claus de la Revolució Cultural amb imatges i productes populars de consum occidental. És un humor absurd que encara comporta una crítica cultural implícita, sempre seguint aquest *joc* d'anul·lar el valor semàntic original del tema.

L'ús d'aquestes imatges causaven una sensació de desconcert en aquells que observaven les obres, ja que formaven part d'un moment passat i les imatges mancaven del sentit que posseïen. Aquesta transposició temporal és també present en la utilització dels colors brillants, molt lligats als canons de l'art popular, incorporats pel realisme

³² **XIANTING**, Li. (1993). Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art. *China's New Art, post-1989*. (Pàg. 19-22). Hong Kong: Asia Art Archive. Versió en línia disponible a: https://pdfs.semanticscholar.org/f6b8/6020da68731f165c2e8ce5472a33e8afca82.pdf?_ga=2.26215073.5.213088689.1589793611-23597850.1589793611 (Darrera consulta: 25-05-2021).

³³ **DAL LAGO**, Francesca. (1993). Il realismo critico delle giovane arte cinese. Passaggio a Oriente. 45a *Exposizione Internazionale d'Arte 1993: Biennale di Venècia - Punti Cardinali dell'Arte*. (Pp. 538-541). Venècia: Marsilio Editori.

³⁴ **DAL LAGO**, Francesca. (1999). *Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art*. Art Journal. Versió en línia disponible a: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/15041/F.+Dal+Lago+-+Personal+Mao.pdf?sequence=5> (Darrera consulta: 17-03-2021).

³⁵ Op.cit.

socialista dels anys 60³⁶. Mostren una exagerada accentuació del caràcter celebrador i optimista del realisme socialista, ridiculitzant-ne l'entusiasme original que aquest art volia transmetre.

L'artista Wuang Guangyi és un clar exemple quan parlem d'aquells artistes de la Nova Onada del 85 que evolucionaren el seu art cap a perspectives anti-idealistes. L'any 1988 llençava una sèrie de retrats de Mao (*Mao Zedong: AO, 1988*) (Fig.5) on hi superposava unes quadrícules negres que, si bé ja contaven amb la influència Pop, portaven encara implícita la crítica cultural tan típica de l'avantguarda dels 80. Pel contrari, anys després presentava la sèrie *Great Criticism* (1992) (Fig.6) que ja mostrava un enfocament diferent, amb un to absurd, humorístic i amb la petjada Pop. Emprava lemes dels cartells i pintures de propaganda que van ser elements clau de l'art per a les masses de la Revolució Cultural que alhora es juxtaposaven amb imatges de productes de consum populars occidentals com és la *Coca-Cola*.

El moviment Pop Polític marca la segona vegada que el Pop Art exerceix un paper important en l'art d'avantguarda xinès. L'exposició de l'artista pop Robert Rauschenberg a Pequín l'any 1985 va ser de gran impacte pels artistes, així com la participació d'Andy Warhol en una exposició a la Xina el 1982. A l'exposició *East meets West* portada a terme a la Galeria Saatchi³⁷ (Londres, 2014-2015), s'examinava el per què de tots els moviments artístics del segle XX, el Pop Art ha tingut una influència tan poderosa sobre artistes de regions mundials que han tingut ideologies molt diferents i oposades. El Pop Polític, a més, continuava tenint un vincle amb la tendència de la Nova Onada 85 de *sobreconceptualitzar*.

El Pop Art serà recollit sobretot com una eina per atacar la visió convencional xinesa de l'estètica, ja no veiem un enfocament simple cap als objectes de consum que responen a la societat industrial, sinó que analitza l'impacte i el valor de l'entrada del producte occidental en el context de la Xina de la post Revolució Cultural³⁸. Els xinesos vivien en

³⁶ **DAL LAGO**, Francesca. (1993). Il realismo critico delle giovane arte cinese. Passaggio a Oriente. 45a *Exposizione Internazionale d'Arte 1993: Biennale di Venècia - Punti Cardinali dell'Arte*. (Pp. 538-541). Venècia: Marsilio Editori.

³⁷Sobre l'exposició, *The Avantguardian* (2015) dedicà un article disponible a: <http://theavantguardian.com/saatchi-gallery-post-pop-east-meets-west/> (Darrera consulta: 15-03-2021).

³⁸Op.cit.

un context altament polititzat, pel que de forma conscient o inconscient ells també ho estaven. El Pop Polític aprofita aquesta realitat com a punt de partida però continua a satiritzar la política, proporcionant un mitjà eficaç per neutralitzar la perpetuació d'una mentalitat col·lectiva políticament saturada.

7.2.3 El Realisme Cínic.

En el cas dels artistes del Realisme Cínic, el sentiment de malestar va esdevenir per a ells allò més punyent en les seves vides. Van adoptar una mena de cinisme descarat en el seu tractament de la realitat que se'ls enfrontava, expressant el rebuig per l'idealisme de l'art de la dècada dels 80. Utilitzaven l'enfocament cínic per il·lustrar-se, així com el seu entorn més immediat i familiar, tot això basat en la seva pròpia experiència personal. Podem veure escenes de la vida quotidiana, retalls d'imatges conegudes, retrats de lèxic familiar que es transfiguren pels colors surrealistes, per la plasticitat gairebé tàctil de les imatges³⁹. Les obres tractaven l'avorriment, l'atzar i l'absurd. Utilitzaven també el recurs de la perspectiva distorsionada com a expressió d'aquest malestar generalitzat posterior a 1989. Aquesta sinceritat es plasmava en la seva pintura que tendia cap a un estil realista amb una interpretació moltes vegades gairebé infantil, la qual cosa els permetia transfigurar el món i deixar anar la seva imaginació⁴⁰. Havien estat formats en la tècnica realista en les acadèmies, pel que demostraren facilitat per l'estil. No estaven gaire convençuts de com els estils occidentals contemporanis podien ajudar a revitalitzar la cultura xinesa i es plantejaven el per què perseguir quelcom llunyà abandonant allò proper. Tot i així, estaven disposats a aprendre tot el que poguessin dels artistes occidentals dins d'aquesta tendència. Se'ls considera indisciplinats i es valien del realisme per plasmar la manca d'ideals, la indiferència cap a l'autoritat...sempre sota la pàtina del cinisme que esdevingué crònic en les seves vides.

En definitiva, ambdós moviments fan un ús comú d'un sistema deconstruccionista per articular elements de la cultura xinesa contemporània. Li Xianting els denominarà com a *bessons nascuts de la mateixa arrel*⁴¹. Busquen reestructurar un autèntic sentint de la

³⁹Ibid.

⁴⁰Ibid.

⁴¹ **XIANTING**, Li. (1993). Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art. *China's New Art, post-1989*. (Pàg. 19-22). Hong Kong: Asia Art Archive. Versió en línia disponible a:

cultura coetània. Per una banda, el Realisme Cínic incorpora una realitat plena de malestar i, per l'altra, el Pop Polític transforma la realitat de les grans polítiques i ideologies en símbols populars. Així doncs, l'art d'avantguarda a la Xina continental ha derivat d'una preocupació amb l'humanisme i el criticisme vers la realitat i l'autoritat política a un aproximació més cínica o mundana, anti-idealista i, en aquest sentit, es pot dir que l'art a partir de 1989 també té actituds postmodernistes. La utopia dels 80 s'ha vist confrontada pel tractament de situacions reals i l'art ha sigut col·locat en un context social amb una producció que ve determinada per l'Estat, el mercat, la cultura de masses i les institucions internacionals d'art⁴². La societat xinesa dels 90 experimentava una transició que anava d'una estructura cultural d'Estat/elit a una estructura cultural transnacional de masses.

8. El Pop Polític i el Realisme Cínic en el(s) context(s) internacional(s).

Com assenyala Melissa Chiu a *Breakout: Chinese art outside China* (2006)⁴³, per parlar de l'art xinès dels anys 90, ens hi haurem de referir en una doble vessant: aquell creat en territori nacional, i aquell que es desenvolupà en un context geogràfic, polític, social, cultural, etc. diferent. Aquesta separació dóna compte també del desencadenament d'una ruptura en les consideracions que en feia la crítica sobre la producció artística d'uns i altres, que més endavant valorarem pel que fa a l'art produït a la Xina continental.

En aquest sentit, aquest apartat té com a premissa recollir el pas cap a les esferes internacionals de l'art xinès continental dels 90 així com mostrar el creixent focus d'atenció d'occident cap aquest. En aquesta tasca, traçarem un recorregut de la seva arribada a partir del que mencionarem com la *primera onada* d'interès, materialitzada en una sèrie d'exposicions a Europa, Àsia i Austràlia (finals dels anys 80 i principis dels 90), seguida de la *segona onada*, al llarg dels anys 90, centrada en les exposicions dutes a terme als Estats Units i que conclourem amb la Biennal de Venècia de 1999. Aquestes

https://pdfs.semanticscholar.org/f6b8/6020da68731f165c2e8ce5472a33e8afca82.pdf?_ga=2.26215073.5.213088689.1589793611-23597850.1589793611

⁴² **MINGLU**, Gao. (1998). *Toward a Transnational Modernity: An overview of Inside Out: New Chinese Art. Inside Out: New Chinese Art*. Nova York, San Francisco, Berkeley: Asia Society Galleries, San Francisco Museum of Modern Art, The University of California Press, 1998. (Pp. 15-40).

⁴³ **CHIU**, Melissa. (2006). *L'aparició de l'art contemporani xinès, 1989-1999. Breakout: Chinese art outside China*. (Pp. 17-34). Milano: Charta.

consten, entre d'altres estudis, d'un catàleg d'exposició que també Melissa Chiu posa en especial rellevància per comprendre la seva rebuda en aquests espais i geografies i dels quals trobem fonamental valdre'ns pel nostre objectiu. Per aquest motiu parlem de *context(s) internacional(s)*, per fer èmfasi en les singularitats de cada emplaçament. Veurem com es consoliden tots els afers tractats en els apartats precedents en l'ampli context de cada exposició i de quina manera els seus comissaris i col·laboradors han tractat, estudiat i valorat les mostres.

8.1 Primera onada d'interès cap el nou art: exposicions a Europa, Àsia i Austràlia.

8.1.1 *China's New Art, Post-1989 (1993).*

China's New Art, Post-1989, celebrada l'any 1993 a Hong Kong, fou la primera exposició duta a terme fora del país amb obres d'art experimental xinès. Més endavant, la mostra viatjaria també a Austràlia i als Estats Units. En el cas d'Austràlia, la mostra s'anomenà *Mao Goes Pop: China Post-1989* i també fou celebrada el 1993, i en aquesta ocasió, l'exposició presentava una altra configuració però seguia contant amb la col·laboració d'artistes del Pop Polític i el Realisme Cínic.

La selecció del títol del catàleg expositiu, *China's New Art, Post-1989 with a retrospective from 1979-1989* no és pas un fet casual i és que, com veníem anunciant en els anteriors apartats, l'any 1989 s'estableix com una data important no només per donar inici a l'art dels anys 90 sinó com a resultat de la maduració d'aquest des de finals dels 70 i al llarg dels 80. Així doncs, naixia amb la voluntat de donar veu a aquells corrents artístics que es desenvoluparen a partir de 1989 a la Xina. En un període molt breu de temps (entre els anys 80 i principis dels 90) succeïren molts canvis remarcables en l'àmbit cultural i artístic. Si l'experimentació fou un punt clau de l'art dels 80, després aquest tret quedava en segona posició i els artistes miraven més cap a una visió més intimista, en paraules de Tsong-zung (un dels comissaris), cap a *afers més pròxims a casa i al cor*⁴⁴. En aquesta mostra se'n farà una lectura de tot plegat, tot i que se'ns adverteix que cap

⁴⁴ **TSONG-ZUNG**, Chan. (1993). Into the nineties. *China's New Art, post-1989*. (Pàg. 1). Hong Kong: Asia Art Archive. Versió en línia disponible a: https://monoskop.org/images/e/e3/Chinas_New_Art_Post-1989_1993.pdf

interpretació és mai definitiva ni del tot objectiva, ja que sempre passa pel filtre dels seus comissaris⁴⁵.

Quatre anys després de la celebració de l'exposició *China/Avant-Garde* a Pequín, ara ens situem a l'any 1993 en un context geogràfic diferent, a Hong Kong, consolidant-se com un lloc alternatiu on donar cabuda a aquest nou art. La ciutat de Hong Kong és un cas especial en el que mirarem d'aturar-nos breument per entendre que, tot i estar sota l'ombra del colonialisme britànic fins el 1997 (a partir d'aquest any va retornar a la sobirania xinesa tot i que mantingué un parlament propi amb un sistema de partits que trien una assemblea autònoma mitjançant eleccions democràtiques), els vincles geogràfics i culturals d'aquest amb la Xina facilitaren l'organització d'aquesta exposició, molt més que en qualsevol altre emplaçament. Aquesta situació afavoria l'entrada de productes de la Xina a la ciutat i entre aquests, el seu art.

Oscar Ho Hing-Kay, comissari de l'exposició i natural de Hong Kong ens deixa el testimoni de com els esdeveniments de Tian'anmen van arribar als seus conciutadans establint-se una mirada molt política respecte la Xina i el seu art, vist majoritàriament com a producte d'una generació desil·lusionada i insatisfeta després d'haver patit un (altre) trauma polític⁴⁶. Fem aquest apunt perquè és important no caure en l'error de centrar-nos tan sols en els esdeveniments de 1989 que, si bé prenen molta importància, són la punta de l'iceberg d'una creixent sensació de crisi símptoma d'una *mentalitat autoritària de llarga data dins de l'estructura política xinesa*⁴⁷. Amb aquest precepte, podem parlar de l'art post 1989, que sentia també l'experiència d'una reforma econòmica i un canvi polític. Què fa doncs, la diferència amb aquell art que es presentava a l'exposició de *China/Avant-Garde*? Probablement i segons ens diu Hing-Kay, els artistes s'expressaven d'una manera més poderosa i vívida per haver patit una experiència devastadora però, malgrat això, certes tendències estilístiques ja eren presents abans d'aquest punt d'inflexió així com l'actitud irreverent, de malestar i la sensació de pèrdua, unes sensibilitats incrementades per l'avenç de la modernització.

⁴⁵ Ibid. (Pàg. 2)

⁴⁶ **HO HING-KAY**, Oscar. (1993). New Art Post-1989. *China's New Art, post-1989*. (Pp.8-9). Hong Kong: Asia Art Archive. Versió en línia disponible a: https://monoskop.org/images/e/e3/Chinas_New_Art_Post-1989_1993.pdf

⁴⁷ Ibid.

Trobem aquí un punt de connexió amb el que l'historiador Richard Curt Kraus ens advertia⁴⁸. Inclús si parlem del Pop Polític, present a l'exposició i probablement el moviment amb un desenvolupament estilístic més distintiu, veurem que ja en mostres anteriors hi havia peces molt properes.

Chang Tsong-zung ens comenta sobre el procés de selecció de les obres exposades que tant ell com Li Xianting portaren a terme, que buscaren artistes amb sensibilitats culturals emblemàtiques dels anys noranta a la Xina que reflectissin l'esperit del moment. Sobre aquest fet, afegeix:

El mèrit artístic és la base del judici. Amb això s'entén la presentació convincent de la idea creativa, la força de la visió artística i el poder inherent de l'obra. Ens hem deixat guiar per les obres d'art per tal d'entendre, i la majoria de les agrupacions seccionals es van identificar després de reunir les obres.

Les agrupacions seccionals representen un esforç per identificar corrents que fonamenten la combinació d'estils artístics imperants. Hem evitat conscientment les categories estilístiques i formalistes, tot i que les raons històriques i el fet que certs estils han estat vehicles naturals per a idees creatives particulars, fonamenten l'aparent uniformitat estilística d'alguns grups⁴⁹.

És notòria la voluntat dels comissaris de centrar tot el pes en les obres a l'hora de mostrar-les, deixar que "actuïn" per si mateixes i que d'alguna manera reivindicuin el seu lloc en l'espai expositiu a partir de les noves realitats que expressen i comparteixen, però alhora no poden abandonar el tall formalista classificant-les a través d'estils o temàtiques artístiques per qüestions històriques. I si parlem dels seus artífexs? Sembla ser que en aquest rol d'anti-idealisme i de rebuig al seu passat més recent, encara no eren capaços de desfer-se d'una cultura que si bé condemnaven de forma oberta, en seguien formant part i en certa manera es veien en l'obligació d'exercir de jutges morals d'aquesta a través del seu art. Per altra banda, això probablement els podia avançar un

⁴⁸ **BORIES**, Estelle.(2019). Mao in a Gondola: Chinese representation at the Venice Biennale (1993-2003). *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution* (Pp. 311-324). Manchester University Press. (Pàg. 312).

⁴⁹ **TSONG-ZUNG**, Chan. (1993). Into the nineties. *China's New Art, post-1989*. (Pàg. 2). Hong Kong: Asia Art Archive. Versió en línia disponible a: https://monoskop.org/images/e/e3/Chinas_New_Art_Post-1989_1993.pdf

pas en el reconeixement internacional que molts desitjaven. Dit això, en l'exposició es palpava la moralitat d'obres sorgides de l'ombra de Tian'anmen que garantien la continuïtat de la vitalitat de la cultura xinesa⁵⁰, alhora que compartien espai i es contraposaven amb altres de dècades anteriors (anys 70 i 80).

Essent la primera exposició que es desenvolupà fora del seu context original, serà també la primera que faci plantejar-se als seus comissaris i aquells que experimentaven per primera vegada el contacte amb aquest nou art quin seria, a partir d'aquest punt, el diàleg que s'establiria amb la resta del món. Li Xianting, probablement una de les personalitats més bolcades a l'hora de donar nom i fer entendre aquestes noves realitats artístiques, posà de manifest que aquesta producció dels anys 90 responia al període de "la crítica de l'art"⁵¹. Amb això, ens volia dir que aquest nou art ha transcendit les altres dues etapes (que anomenarà, "la crítica social" i "la crítica cultural", lligades a les etapes artístiques desenvolupades des de finals dels 70 fins el 1989), perquè ha aconseguit dominar el llenguatge modernista occidental i d'avantguarda per treballar les realitats socials i culturals. En aquest punt, l'art estableix un nou diàleg amb la cultura occidental i dóna lloc a pensar que poc a poc aquest pugui desenvolupar un llenguatge estètic propi i únic com a reflex de la seva realitat. Per tant, és molt rellevant entendre fins a quin punt aquesta exposició va donar el tret de sortida no només en l'exhibició de les obres a nivell internacional, sinó en obrir la possibilitat de valorar aquesta producció com el gènesi d'un art amb plenes capacitats per desenvolupar la seva identitat pròpia, derivada de la seva realitat, i mostrar-la al món.

8.1.2 Biennial de Venècia (1993):

La Biennial de Venècia de 1993, que es donà a conèixer amb el nom *Punti Cardinali dell'Arte*, fou dirigida en el seu conjunt general pel crític i historiador d'art contemporani Achille Bonito Oliva. Les obres dels artistes xinesos se situaren en l'espai dels *Giardini* i

⁵⁰ SULLIVAN, Michael. (1993). Brush-strokes and the party line: tensions between artists and officialdom in China. *China's New Art, post-1989*. (Pàg. 26). Hong Kong: Asia Art Archive. Versió en línia disponible a: https://monoskop.org/images/e/e3/Chinas_New_Art_Post-1989_1993.pdf

⁵¹ XIANTING, Li. (1993). Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art. *China's New Art, post-1989*. (Pàg. 22). Hong Kong: Asia Art Archive. Versió en línia disponible a: https://pdfs.semanticscholar.org/f6b8/6020da68731f165c2e8ce5472a33e8afca82.pdf?_ga=2.262150735.213088689.1589793611-23597850.1589793611

s'inclogueren en la secció anomenada *Un passaggio a Oriente* que compartien, entre d'altres, amb el grup *Gutai* de Japó.

En termes generals, podem dir que fou un punt i a part en la celebració d'aquest esdeveniment, i és que naixia la voluntat d'aportar un enfocament transnacional, per exemple, essent un dels primers emplaçaments on s'hi exhibiren mostres d'art xinès contemporani a occident⁵². Va ser així, clau en la internacionalització i disseminació de l'art xinès contemporani. Des de la seva celebració, molts agents del món de l'art (galeristes, comissaris, diplomats, etc.) van possibilitar la configuració del seu perfil propi en un context internacional⁵³.

No ens podem oblidar però, que les tensions diplomàtiques entre la Xina i Itàlia eren presents durant el règim de Mao i afectaven també el món de la cultura. Tot i que l'any 1970 aquestes relacions es restabliren de forma oficial, no fou fins la celebració de la Biennial de 1993 que realment es produí la introducció formal dels artistes xinesos a tal esdeveniment⁵⁴. Tanmateix, no podem dir que tingués el ressò ni l'interès que posteriorment adquirí amb la mostra de 1999, aquesta vegada comissariada per Harald Szeemann⁵⁵, fins anys després, quan es posà sobre la taula tots aquests trets anteriorment mencionats que consolidaven l'exposició com un moment decisiu per l'entrada d'aquest art en les esferes internacionals.

Per altra banda, des de la Xina, les directives oficials dels anys 90 respecte el camp artístic fomentaven una visió centralitzada de l'art i la cultura i, amb aquesta premissa, les produccions solien tenir una connotació positiva o també neutral de la realitat on hi imperava el llenguatge realista en els seus múltiples modes expressius. Podem dir que els artistes i les obres presentades en la Biennial de Venècia de 1993, no "complien" amb aquests requisits i, és més, suposaven un punt de ruptura amb el context històric-artístic

⁵² **RICCI**, Clarissa. (2020). *Towards a Contemporary Venice Biennale: Reassessing the Impact of the 1993 Exhibition*, Diari OBOE Jo, no. 1. (Pp.78-98). Versió en línia disponible a: <https://doi.org/10.25432/2724-086X/1.1.0007> (Darrera consulta: 17-03-2021).

⁵³ **BORIES**, Estelle. (2019). *Mao in a Gondola: Chinese representation at the Venice Biennale (1993-2003)*. *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution* (Pp. 311). Manchester University Press.

⁵⁴ *Ibíd.* (Pàg. 312).

⁵⁵ **MANONELLES, MONER**, Laia. (2017). Parte II: Entrevistas. Francesca Dal Lago. *La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo en China*. (Pàg. 112). Barcelona: Ediciones Bellaterra.

que els precedia. Aquesta situació però, els mantenia en una posició incòmode en dos contextos, el de la seva Xina natal i el d'occident. Si bé encara existien molts prejudicis entre les dues cultures, se sentien poc compresos tant a la Xina, on se'ls veia com un producte de l'esclavització cultural d'occident, com la *perversió de les pràctiques artístiques xineses*⁵⁶, com a occident, des d'on es feia una lectura de l'art xinès sota el precepte d'exotisme polític i antropològic amb el que de forma reiterada es valoraven les produccions modernes del país socialista.

En referència a això, és interessant conèixer l'experiència de Francesca dal Lago, qui conjuntament va portar el comissariat amb Li Xianting i Bonito Oliva. Fou entrevistada l'any 2014⁵⁷ i en va fer un seguit de consideracions al respecte. Comentava un seguit de problemàtiques que va trobar en arribar a Itàlia. Com una més del grup dels artistes xinesos, accedí a la Biennal sense ser totalment coneixedora del seu funcionament (Fig.7). Havia establert una relació pròxima amb els artistes gràcies a la seva estada perllongada a la Xina⁵⁸, però en arribar a Europa quedà enmig entre aquests i els occidentals i el xoc cultural es feia present per part d'aquells que no havien visitat mai occident. L'espai era reduït, la qüestió de la col·locació de les obres la posà en una situació complicada amb alguns artistes que la culpaven d'exercir preferències amb els qui era més afina personalment. A més a més, va ser una mostra durament criticada per la premsa estatunidenca. Tot i així, en remarca la transcendència que suposava ser una de les primeres biennals que pretenia obrir el panorama artístic a un nivell no exclusivament occidental⁵⁹.

Resulta de gran interès quan ens parla sobre l'entrada d'aquest art en un context aliè al dels seus creadors. Reprenen els estudis que fa Wu Hung⁶⁰ sobre la descontextualització i contextualització de l'art en ser exhibit a altres cultures, Laia Manonelles, qui realitzà

⁵⁶ **BORIES**, Estelle. (2019). Mao in a Gondola: Chinese representation at the Venice Biennale (1993-2003). *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution* (Pp. 314). Manchester University Press.

⁵⁷ Op.cit.. (Pàg. 113).

⁵⁸ Francesca Dal Lago va arribar per primera vegada a la Xina des de la seva Itàlia natal el 1984 i va estudiar història de l'art a l'Acadèmia Central de Belles Arts de Pequín del 1985 al 1987. Treballava també a la secció cultural de l'ambaixada italiana a Pequín. **DORAN**, Valerie C., ed. (2001) *China's New Art, post-1989*. (Pàg. 63). Hong Kong: Asia Art Archive.

⁵⁹ Op.cit. (Pp. 113-114).

⁶⁰ **MANONELLES, MONER**, Laia. (2017). Descontextualización y contextualización. Parte II: Entrevista a Wu Hung. *La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo en China*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

l'entrevista, s'interessà per saber quin va ser aquest procés en el cas de la Biennal del 1993 i si guardava relació amb el posterior èxit que alguns d'aquests artistes adquiriren. Segons Dal Lago, aquest èxit no es materialitzà fins una dècada després i tingué més a veure amb els col·leccionistes i el mercat. No creu que estiguessin contextualitzats en l'exposició i les limitacions de l'espai comentades anteriorment tampoc ajudaren. El públic veia, en paraules de Francesca del Lago, obres *acolorides, fascinants i una mica exòtiques*⁶¹. Hi figuraven pintures figuratives a l'oli que, en aquells temps, no estaven *de moda*. La premsa no va dedicar cap lectura, anàlisi o crítica i tant sols es veia l'art xinès com quelcom exòtic, inesperat, nou. Era en part sorprenent que la Xina tingués el seu propi art contemporani però el país no suscitava gran interès en el moment i tenint en compte que els artistes no coneixien altres idiomes, la comunicació fou nul·la. Tot aquest conglomerat de situacions explica el poc impacte que tingué en primera instància. Cal mencionar també que l'encara manca de coneixement sobre un art xinès contemporani no afavoria en absolut. Dal Lago lamenta no poder haver interactuat amb els visitants per conèixer les seves opinions.

Però realment, què mostraven els artistes que van exposar a la biennal? Una perspectiva personal de la Xina del moment. Van inaugurar una nova visió de la iconografia revolucionària dotant els seus treballs d'un nou contingut crític, desvinculant-se de l'establert. Se succeïen la ruptura amb el passat antic de la tradició clàssica, que implicava una distorsió dels valors, la referència al passat més pròxim, és a dir, la Revolució Cultural, i l'entrada d'un agressiu consumisme al pur estil occidental que desembocà en el desig d'aquests artistes de no estar lligats a cap tradició ni ser forçadament occidentalitzats. No es pot dir però, que no estiguessin estretament lligats al seu passat més recent ja que el fet d'ignorar-lo, criticar-lo o, fins i tot ironitzar-lo en les seves produccions ja incloïa una referència a aquest i conformava alhora el seu criteri entorn la seva societat contemporània. Li Xianting remarcava la voluntat dels artistes de mostrar la fragilitat de qualsevol contingut semàntic i alertava de la distorsió que es pot patir en l'espai- temps⁶². Tant el Pop Polític com el Realisme Cínic, presents en la biennal,

⁶¹ Op. cit. (Pàg. 115).

⁶² **BORIES**, Estelle. (2019). Mao in a Gondola: Chinese representation at the Venice Biennale (1993-2003). *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution* (Pp. 314-15). Manchester University Press.

foren peces claus en la representació d'aquest context i en l'exposició dels contrastos culturals que vivia la Xina dels anys 90.

La selecció de les obres que va fer Bonito Oliva amb l'assistència de Francesca del Lago i sota la mirada de Li Xianting va causar, però, cert rebombori entre la crítica xinesa. Per exemple, es va qüestionar la posició eurocentrista de Bonito Oliva per part de Wang Lin⁶³, professor de l'Institut de Belles Arts de Sichuan. Deia que el comissari percebia els artistes com a productes del període maoista. Criticava la incapacitat d'aquest de no veure més enllà dels *clixés històrics* i de reduir la modernitat xinesa a una simple qüestió donada per la supervivència d'una història revolucionària. Aquest descontentament també es va fer veure en la manifestació dels crítics quan consideraven que s'estava presentant el Pop Polític i el Realisme Cínic com els nous moviments de l'avantguarda xinesa de cara a occident, en quant ja estaven establerts a la Xina.

Per últim, i en referència al que comentàvem amb anterioritat, exposar què se'n va dir de la mostra a un article de la premsa italiana del moment⁶⁴ com un exemple més de la seva rebuda. Si bé en fan una lectura molt polititzada, parlen dels artistes xinesos presents a la biennial com els "no herois" de l'únic socialisme real que encara perdura al món i que, per sobreviure ha hagut d'acomodar-se als hàbits capitalistes, al consumisme i al lliure mercat. Fan simples al·lusions al conjunt de les obres exposades tot relacionant-les a moviments de "l'escola" avantguardista occidental, atorgant com a novetat a aquestes, un *caràcter caòtic i d'alegria irreverent*. D'altra banda, i en paraules textuais, diuen que *resten profundament xinesos*, ja que la seva experiència artística va molt lligada a la història del seu país, així com han estat marcats pel seu pas per l'Acadèmia de Belles Arts xinesa a la que han "desafiat" de forma irreverent per crear quelcom original. Tot i així comenten sobre l'exposició China/Avant-Garde i els incidents de Tian'anmen, l'impacte que pogueren tenir en el sorgiment del Pop Polític i el Realisme Cínic i acaben comentant algunes de les obres que figuren a la mostra. En definitiva, és una lectura molt sintètica de la proposta que portaven aquests artistes a la biennial. Com comentava Francesca del Lago, és molt important entendre aquest art i poder-lo posar

⁶³ *Ibíd.* (Pàg.315)

⁶⁴ **PISU**, Renata. *Sbatti Mao vicino a Withney*. La Cina è vicina. (Pàg. 124-126). Disponible en línia a: <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/li-xianting-archive-1993-venice-biennale-passage-to-the-orient/object/china-is-near-la-cina-e-vicina> (Darrera consulta: 18-03-21)

en context, i en aquest punt, és quan no hem de perpetuar els clixés històrics, com adverteix Wang Lin.

8.2 Segona onada d'interès cap el nou art: exposicions a Estats Units i Biennal de Venècia (1999):

8.2.1 *Inside Out: New Chinese Art (1998).*

Davant l'emergència de l'art contemporani xinès com una part important del panorama cultural global, dues institucions de renom i ubicades en contextos molt diferents, *The Asia Society* i *The San Francisco Museum of Modern Art* decidiren treballar juntes per apropar l'art creat a Xina als espectadors occidentals justificant la seva col·laboració com a fonamental a l'hora d'introduir-los en la simultaneïtat d'altres projectes artístics de caire internacional i millorar la comprensió de certs matisos de la cultura xinesa del passat i del present. Determinaven la necessitat de trencar les barreres entre les audiències per l'art contemporani i l'art asiàtic, també mitjançant una producció rica i multidisciplinària⁶⁵.

En aquest sentit, serà de gran importància la col·laboració de Gao Minglu com a comissari, del que asseguraven que la seva comprensió de l'art xinès contemporani era tan gran com el compromís de les institucions d'exposar-lo⁶⁶. El fet d'haver crescut en la República Popular de la Xina influencià la seva visió de l'art xinès però també, essent resident als EE.UU des de 1991, Minglu havia pres consciència de la importància de l'entorn en el que creaven els artistes, molts d'ells fora de les fronteres nacionals xineses. Així doncs, feia èmfasi en l'exploració de dos temàtiques: la modernitat i la identitat xineses.

El títol *Inside Out* dona pes a aquestes realitats transnacionals, *evoca no només la diàspora i la deslocalització d'artistes individuals, sinó també el sentit de la interpretació contínua d'idees entre regions i individus, d'idees que no només viatgen cap a l'exterior, sinó que també s'interioritzen i es transformen els mateixos espais*⁶⁷. En aquest cas

⁶⁵ N. DESAI, Vishakha, A. ROSS, David. (1998). Pròleg. *Inside Out: New Chinese Art*. (Pp. 7-10). Nova York, San Francisco, Berkeley: Asia Society Galleries, San Francisco Museum of Modern Art, The University of California Press.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Op.Cit.

doncs, es reivindica l'art creat a la Xina alhora que aquell produït a l'exterior. A cada regió les circumstàncies polítiques i culturals no havien estat les mateixes i, per tant, els seus artistes havien respost de formes diverses en la seva creació. En tot cas, els artistes responien tant a la seva herència com a la creixent audiència internacional⁶⁸. El gran nucli de l'exposició presentava artistes de La Nova Onada del 85, però també ja incloïa artistes de generacions més joves, és a dir, artistes encabits en el Pop Polític i el Realisme Cínic.

Amb tot això, l'exposició *Inside Out* es presentava com un pas per trencar amb la falta de coneixement respecte l'art d'Àsia i com una estratègia per a l'estudi d'aquest enfocant-se ja cap el nou mil·lenni. *Inside Out: New Chinese Art* procurava portar a terme una exposició d'art contemporani de les diverses societats xineses de la Xina continental, Taiwan, Hong Kong i artistes a l'estranger tot fent l'esforç de mantenir el seu contingut original i en la mesura possible respectar l'entorn en un context social i cultural molt diferent, un museu occidental. Minglu⁶⁹ assenyalava que la paradoxa que generava el mostrar l'art en els seus propis termes en un ambient tant diferent a l'original casava molt amb el títol de l'exposició *Inside Out*. Aquest posava com a primer objectiu de l'exposició, *l'enriquiment del públic occidental sobre la comprensió de l'art contemporani xinès tant en la seva vessant visual com conceptual*⁷⁰. La seva tasca com a comissari convidat, era integrar la presentació visual de les obres i una interpretació teòrica del context on l'art contemporani xinès tingués sentit. A més a més, tractar les diferències de les diverses realitats configurant una integrada però no homogènia estructura deia haver-li suposat tot un desafiament⁷¹. Com mencionàvem abans, l'exposició girava entorn els conceptes de modernitat i identitat. La modernitat transnacional i les identitats transnacionals produïren la visualitat dinàmica que aquesta exposició presentava.

És important recalcar la reflexió que en feien l'any 1998 els seus comissaris que deien trobar-se davant d'uns artistes i contextos nous i que ni aquests ni les obres no

⁶⁹ MINGLU, Gao. (1998). *Toward a Transnational Modernity: An overview of Inside Out: New Chinese Art. Inside Out: New Chinese Art.* (Pp. 15-16). Nova York, San Francisco, Berkeley: Asia Society Galleries, San Francisco Museum of Modern Art, The University of California Press.

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ *Ibíd.*

encaixaven ni en nocions tradicionals xineses ni en les *suposicions còmodes* sobre què constitueix l'art contemporani i, per tant, es veien obligats a qüestionar-ne les diferències⁷². La seva obra desafiava la tradicional percepció occidental de l'art asiàtic i transformava la definició mateixa de l'art contemporani en un entorn internacional. Per tant, l'arribada d'aquest art suposava també un replantejament sobre les bases establertes a occident sobre l'art contemporani i el seu paper en el nou context.

En aquesta exposició ja es podia veure l'obra d'artistes que havien assolit perfectament el llenguatge occidental, apropant-se a un públic que podia establir connexions amb els artistes locals, tant pel que feia a les formes com el discurs. Mostraven maneres diverses de treballar, pel que també l'exposició els classificava en categories lligades sempre a la realitat xinesa. Aquestes eren *Art i context: cal·ligrafia i significat*, on es feia present la importància que havia tingut l'art de la tinta en el món artístic xinès i el seu procés de modernització, també temes socials com *Identitat cultural i canvi; consumisme; qüestions familiars: canvi de valors i comentaris socials*, etc. i per primera vegada trobàvem *Qüestions de Gènere*, la qual cosa generava certa complexitat al ser tractat des d'una òptica occidental⁷³. En aquest punt, l'exposició ajudava a presentar una altra cara de l'art contemporani xinès desmitificant així el caràcter exòtic de moltes de les exposicions col·lectives prèvies, com ens comentava Francesca Dal Lago quan parlava de la rebuda de les obres en la Biennal de Venècia de 1993⁷⁴. Per altra banda, cal mencionar que la manera de presentar les seccions difereix ja del que vèiem a l'exposició *China's New Art Post-1989* (1993), perquè hi havia una voluntat implícita d'avançar no només classificant les obres per temàtiques artístiques o estils, sinó plantejant temes com la identitat o les qüestions de gènere, molt més proper a la realitat. Així, també entenem que la pràctica dels comissaris traçava nous camins en una metodologia que s'apropava cada cop més a l'individualisme dels artistes⁷⁵.

⁷² GARRELS, Gaby. (1998) *Introducció. Inside Out: New Chinese Art*. (Pp. 11-14). Nova York, San Francisco, Berkeley: Asia Society Galleries, San Francisco Museum of Modern Art, The University of California Press.

⁷³ LEKUONA, MARISCAL, Ane. (2018). *La entrada del arte chino contemporáneo en Occidente. Inside Out: New Chinese Art, un caso de estudio*. Eiterna, Revista de Humanidades, Arte y Cultura Independiente. N.º 3. (Pàg. 7). Versió en línia disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7491202> (Darrera consulta: 03-05-2021).

⁷⁴ MANONELLES, MONER, Laia. (2017). Parte II: Entrevistas. Francesca Dal Lago. *La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo en China*. (Pàg. 113). Barcelona: Ediciones Bellaterra.

⁷⁵ Op.Cit. (Pàg. 9).

8.2.2 Biennal de Venècia (1999).

Tornem a aterrar a la Biennal de Venècia, i en aquesta ocasió ens referirem a la que fou celebrada l'any 1999 i capitanejada pel director Paolo Baratta. La mostra va rebre el nom *d'APerTutto* i va ser Harald Szeemann qui portà el comissariat. En termes generals, aquesta mostra volia renovar-se a sí mateixa ampliant el seus espais expositius per millorar l'experiència dels visitants i alhora fer notòria la seva voluntat d'agrupar les escoles d'art i els artistes d'arreu en un mateix emplaçament, per donar cabuda a totes les realitats artístiques sense deixar-se atrapar per les limitacions de les fronteres polítiques, entre d'altres⁷⁶. En un article de *The Art Newspaper* de 1999 on entrevistaven a Szeemann destacaven: *es vol mostrar que les distincions entre artistes emergents, artistes consolidats i establiments artístics ja no es mantenen rígides. Els comissaris canvien, l'espai expositiu evoluciona i ara, després de 100 anys, la Biennal ja no té la condició d'institució pública sinó que s'ha convertit en una "societat cultural"*⁷⁷. De la mateixa manera, sorgia la necessitat de plasmar de quina forma l'art contemporani reaccionava a la globalització i veure si estaven davant d'un procés d'homogeneïtzació d'aquest en quant a concepte o, pel contrari, assistien a una nou plantejament molt lligat a aquestes realitats diverses. En el cas de les obres dels artistes xinesos, com encara no existia un pavelló nacional que els agrupés, van ser mostrats als *Giardini*, concretament al pavelló italià, així com en l'espai anomenat *Arsenale*. La inclusió que va fer Szeemann dels artistes xinesos a la Biennal de 1999 (així com en la de 2001), va ser clau en la popularització de l'avantguarda xinesa a occident. Szeemann ja havia comissariat obres al continent asiàtic i era conscient del creixent interès que havia adquirit el seu art, i en aquest sentit, el considerava una de les peces clau per encaminar la Biennal cap a una nova direcció⁷⁸. Respecte això declarava: *vaig pensar que era important conèixer una altra història amb més llibertat, veure com la història xinesa ha*

⁷⁶ **BARATTA**, Paolo. (1999). The New Venice Biennale. *La Biennale di Venezia: 48a Esposizione Internazionale d'Arte - d'APerTutto (Participating Countries). La Biennale di Venezia, 1999*. (Pàg. 16). Versió en línia disponible a: <https://archive.org/details/48aesposizionein00bien/page/n15/mode/2up> (Darrera consulta: 23-05-2021).

⁷⁷ **CASTELLI**, Franco. **PANZERI**, Lidia. (1999). *The brains behind the Biennale: Interview with Harald Szeemann*. *The Art Newspaper*, 31 de maig de 1999. Article en línia disponible a: <https://www.theartnewspaper.com/archive/harald-szeemann> (Darrera consulta: 24-05-2021).

⁷⁸ Ibid.

*canviat l'aparença de la nostra pròpia cultura*⁷⁹. De totes maneres però, trobem a faltar la col·laboració de comissaris xinesos (a excepció de la breu participació en el catàleg de Li Xianting), que sí que foren presents en altres mostres així com en la mateixa Biennal de 1993.

Si en revisem el catàleg, *La Biennale di Venezia: 48a Esposizione Internazionale d'Arte - d'Apertutto (Participating Countries). La Biennale di Venezia, 1999*, veurem que ja es presenta pel que fa a la seva estructura de forma molt diversa al catàleg de 1993⁸⁰. Abandona la classificació per països i se centra en anar presentant els artistes de manera individual així com les seves obres. En aquest punt ja es fa present aquest esperit de trencar amb les fronteres i aprofundir en la realitat de cada artista, centrant-se en les seves intencions, configurant un conjunt expositiu molt divers però alhora horitzontal, capaç de compartir un mateix espai. H. Szeemann aconseguí marcar un punt i a part en la gestió i organització d'aquest important esdeveniment, reconegut internacionalment com un dels més destacats en el paper difusor de l'art emergent d'avantguarda. La seva tasca com a comissari independent fou molt valorada ja que esdevingué un perfecte intermediari entre els artistes i les altres estructures del món de l'art, així com amb el públic. Va ser capaç de generar un nou concepte d'espai expositiu gràcies a la seva connexió amb les obres, deslligant-se dels simples tractaments formals habituals en les pràctiques museístiques i apostant per una immersió completa del que tractava, causant un gran impacte en el món de l'art contemporani. En aquest sentit, el crític d'art Maurizio Bortolotti, comentava que *va entendre fins a quin punt la dimensió de la comunicació havia influït en l'art els anys noranta i amb les idees de "d'Apertutto", "Aperto" i "públic de la humanitat" les dues biennals de Venècia van demostrar clarament la intensitat amb la que havia intentat interpretar aquell element de novetat, a vegades amb cims d'espectacularització vinculats al moment i que van aconseguir relançar la institució veneciana en crisi. Si les exposicions actuals s'han convertit en eines*

⁷⁹ **VOGEL**, Carol. (1999). *At the Venice Biennale, Art Is Turning into an Interactive Sport*. The New York Times, 14 de juny de 1999. Article en línia disponible a: <https://www.nytimes.com/1999/06/14/arts/at-the-venice-biennale-art-is-turning-into-an-interactive-sport.html> (Darrera consulta: 24-05-2021).

⁸⁰ Per aprofundir en el transcurs de l'art xinès contemporani en les diverses biennals, consultar: **BONITO OLIVA**, Achille. (2013). *Passage to History: 20 Years of La Biennale di Venezia and Chinese Contemporary Art-interview Collection*. China Youth Press.

*crítiques habituals en el debat artístic (...) li devem en gran part a ell*⁸¹. De fet, si la mostra rep el nom *dAperTutto*⁸², és una referència a la secció *Aperto* que havia estat present en anteriors edicions i que donava pas a les novetats del món i als joves artistes emergents. En aquesta ocasió, deixava de ser una secció per esdevenir *el tot*.

Per altra banda, cal mencionar que no només hi exposaren artistes encabits en el Pop Polític i el Realisme Cínic, sinó que hi eren presents altres artistes xinesos provinents del país amb noves sensibilitats, així com aquells que havien emigrat a occident. La reflexió que en sorgeix doncs, és aquesta voluntat que poc a poc s'havia anat configurant (també gràcies a mostres anteriors) entorn la necessitat de fer visibles les diverses realitats xineses i el rumb o evolució que cada una havia pres al llarg de la dècada. Pel que fa als artistes del Pop Polític i el Realisme Cínic, ens crida especialment l'atenció la comparació que se'n pot fer amb l'anterior mostra comentada (1993). Yue Minjun, artista ja present a la primera biennal i després en la celebrada el 1999, presentava una nova sèrie pictòrica anomenada *Life* (Fig.8), de la qual se'n destacava diversos canvis respecte el conjunt de la seva producció artística, com eren els formats i algunes qüestions formals⁸³ que alhora utilitzava per fer més punyent el seu missatge. Probablement aquestes variacions podrien donar resposta a aquest apropament dels artistes amb el conjunt de la mostra, amb la institució i el comissari. Recordem el que Francesca del Lago comentava sobre la interacció dels artistes l'any 1993 que per primera vegada entraven en contacte amb occident i amb les estructures d'art d'aquest, i les dificultats que es trobaren. L'any 1999, en canvi, aquesta distància s'havia anat escurçant de la mateixa manera que la consciència dels artistes amb el seu entorn i les possibilitats que oferia mostrar-se a occident (i al seu mercat) augmentaven.

⁸¹ **BORTOLOTTI**, Maurizio. (2006). *Harald Szeemann. Exhibition Maker*, Hans-Joachim Müller, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, Germany 2006. (Pàg. 168). Recuperat de: <https://culturenightlosangeles.wordpress.com/2014/10/11/visionary-independent-curator-harald-szeemann-articles-and-interviews/> (Darrera consulta: 17-05-2021).

⁸² **Biennale di Venezia**. Exposicions en línia: 1999 *dAperTutto*. En línia, disponible a: <https://www.labiennale.org/en/asac/activities/1999-dapertutto> (Darrera consulta: 17-05-2021).

⁸³ **DEMATTÉ**, Monica. (1999). Yue Minjun, 1962. La Biennale di Venezia: 48a Esposizione Internazionale d'Arte - dAPERTutto (Participating Countries). La Biennale di Venezia, 1999. (Pàg. 189). Versió en línia disponible a: <https://archive.org/details/48aesposizionein00bien/page/n15/mode/2up> (Darrera consulta: 23-05-2021).

8.2.3 *Transience: Chinese experimental art at the End of the Twentieth Century (1999).*

Acabem aquest recorregut amb aquesta exposició, *Transience: Chinese experimental Art at the End of the Twentieth Century*, celebrada a Chicago l'any 1999. Si bé ja s'ubicava temporalment a la segona meitat de la dècada dels 90 i incloïa poques referències d'obres del Pop Polític o el Realisme Cínic, el que ens interessa en aquest punt serà la mirada que van exercir, per una banda, cap a l'exposició *China's New Art Post 1989*, tenint en compte que fou el primer moment en que l'art experimental xinès es donava a conèixer en un context i institució internacionals, i per altra, la valoració de l'èxit que suposà *Inside Out: New Chinese art*, la qual creien que ja s'havia consolidat com a referent per les exhibicions que la succeïrien, incloent-hi la present. En aquest cas, fou Wu Hung qui en portà el comissariat i centrà el seu discurs en desenvolupar els temes de la *desmitificació, la fugacitat/transitorietat i les ruïnes*⁸⁴, els quals considerava indispensables per apropar aquest art i fer-lo comprensible en el context occidental en la nova dialèctica de l'art contemporani en l'era postmoderna. Així doncs, portà a terme aquesta tasca introduint-se a la vida dels artistes així com en la seva trajectòria artística individual. A més a més, aquesta exposició suposava un pas de gegant per la pròpia institució, *The David and Alfred Smart Museum of Art*, que per primera vegada ampliava el seu programa per incorporar-hi una mostra d'art contemporani asiàtic tot rebent l'assistència de crítics i comissaris xinesos com fou Gao Minglu, participació que van considerar essencial pel desenvolupament de la mostra i per establir una relació de proximitat amb els artistes, l'art i la cultura xineses⁸⁵.

Wu Hung remarcava la diferència amb els artistes experimentals de principis dels 90 amb els de finals, i és que constatava que aquesta nova generació d'artistes

⁸⁴ **RORSCHACH**, Kimerly, **FEITLER**, Dana. (1999). Foreword. *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century (Revised Edition)*. (Pàg. 7). Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, The University of Chicago Press. Versió en línia disponible a: https://monoskop.org/images/e/e7/Hung_Wu_Transience_Chinese_Experimental_Art_at_the_End_of_the_Twentieth_Century_1999.pdf (Darrera consulta: 17-05-2021).

⁸⁵ **HUNG**, Wu. (1999). Acknowledgments. *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century (Revised Edition)*. (Pàg. 9). Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, The University of Chicago Press, 1999. Versió en línia disponible a: https://monoskop.org/images/e/e7/Hung_Wu_Transience_Chinese_Experimental_Art_at_the_End_of_the_Twentieth_Century_1999.pdf (Darrera consulta: 17-05-2021).

experimentals *havia pres decisions conscients per fer prevaldre la seva creativitat i la seva identitat*⁸⁶. Aquesta característica es feia notòria en la manera en què l'exposició es presentava, molt enfocada a seguir de forma individual a cada artista i la seva obra, com bé dèiem, ja que els artistes mateixos reforçaven aquest tret, rebutjant una sola identitat artística que s'englobés de forma homogènia en estils o temàtiques, com s'havia mostrat en exposicions anteriors. En aquest sentit podem trobar punts en comú en l'apropament dels artistes i les estructures de l'art i els seus agents que comentàvem amb la Biennial de Venècia de 1999 (essent aquesta celebrada mesos després que la present).

Per tant, aquí simplement ens agradaria posar breument de manifest el desenvolupament del tractament d'aquestes mostres des de *China's New Art-Post 1989* el 1993 fins al moment d'aquesta exposició el 1999, no només per entendre que poc a poc s'havia anat formulant amb major força aquesta voluntat d'arribar al públic occidental sinó que també s'estava dialogant amb allò que els artistes volien reivindicar amb les seves obres, sempre sota la mirada atenta dels comissaris que havien pogut experimentar i, en ocasions participar d'aquesta evolució al llarg dels 90, motivada en gran part per l'èxit i la demanda que els moviments del Pop Polític i el Realisme Cínic havien generat en el panorama internacional. A més a més, tota aquesta trajectòria no hagués estat possible sense el compromís de les institucions, que van prendre partida del desafiament que suposava incorporar aquest art en un context poc madur pel que fa el coneixement de l'art i la cultura xineses, reinventant els espais per donar coherència a les mostres.

9. Valoracions crítiques sobre l'arribada del nou art a les esferes internacionals.

9.1 Xina vs. Occident.

El gran èxit que van assolir el Pop Polític i el Realisme Cínic tant en termes artístics i comercials és un fet innegable . Probablement, estem parlant dels dos primers estils contemporanis xinesos que foren reconeguts entre les audiències europees i d'Estats

⁸⁶ *Ibíd.* (Pàg. 24).

Units. En aquest sentit, parlem de com han estat valorades aquestes obres en un context emmarcat tant dins la Xina continental com a nivell global⁸⁷.

Svetlana Kharchenkova pren l'estudi que realitzen Boltanski i Thévenot (*On justification: Economies of Worth. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006*) com a guia pel desenvolupament de la biografia avaluativa amb el desplegament de cinc àmbits de valoració pels quals consideren que aquests estils han estat en el punt de mira d'aquells qui han decidit col·leccionar les obres, exposar-les o simplement parlar-ne.

En primera instància trobem el que anomenen *el món inspirat*, on el valor del treball es justifica en funció de la creativitat intransigent de l'artista. Seguint, *el món cívic*, on el valor de l'art es veu en termes polítics, com un intent d'arribar a un acord amb el règim polític repressiu de Xina. *El món del mercat*, on les obres se subhasten i el valor es parla principalment en preus en dòlars i es justifica al referir-se a la seva escassetat o al seu rendiment financer esperat. També hi trobem *el món de renom*, on els artistes estan preocupats per la seva reputació i els compradors es vanen de les seves adquisicions d'art per l'estatus que els hi pot conferir. Finalment, *el món industrial*, on els estudis dels artistes es comparen amb les fàbriques d'art eficients⁸⁸.

Recordem que són dos estils que imperen els anys 90 i que alhora, beuen d'un context comú, tant anterior com coetani, pel que s'estudien en línies paral·leles. Ho recordem perquè en molts casos, les crítiques negatives són fruit de valoracions positives anteriors de comissaris i compradors. És també un factor clau la posició canviant del govern xinès i el fort augment del mercat de l'art xinès a la primera dècada del 2000. Així com en l'art contemporani occidental, la figura dels mediadors, bé siguin crítics, comissaris, subhastadors, etc., fou indispensable per a donar a conèixer l'art contemporani xinès.

En el cas del Realisme Cínic i el Pop Polític, permetre la circulació d'obres xineses a Europa i Estats Units no era sols una qüestió institucional, sinó que importava el trasllat

⁸⁷ En aquest apartat m'he valgut de l'estudi que fa **Svetlana Kharchenkova** (2015): *An Evaluative Biography of Cynical Realism and Political Pop* in David Stark and Michael Hütter (eds), *Valorizing Dissonance*. (Pp. 108-130). Oxford: Oxford University Press. Alhora, Kharchenkova recupera els estudis dins d'aquest camp de **Boltanski i Thévenot**, *On justification: Economies of Worth. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006*, així com puntualitzacions de **Natalie Heinich** del 2009, a *The Sociology of Vocational Prizes: Recognition as Esteem. Theory Culture and Society* (Pp. 85-107).

⁸⁸ *Ibid.*

d'un món de l'art a l'altre. Es considera que hi ha dos factors primordials per a la seva circulació fora de Xina. Per una banda, *abracen un règim d'inspiració en el que tant l'audiència xinesa com occidental hi veuran la personalització del treball, on l'obra i la vida de l'artista estan estretament lligats*.⁸⁹ Per altra, la dissonància en la valoració de la validesa dels dos moviments. Americans i europeus tendeixen a justificar la validesa dels dos estils en termes de dissidència política, cosa que no trobarem, almenys de forma tant directa, en les valoracions que faran els xinesos. El coneixement i familiaritat amb el context socioeconòmic i cultural en què es produeix l'art contemporani xinès són factors que els propis entesos xinesos remarcaven com importants per justificar o no la seva validesa, i aquest coneixement sols el podien tenir aquells que fossin nadius o haguessin residit a la Xina. Tot i així, aquesta combinació d'enteniments compartits i malentesos entre diversos públics, lluny de suposar un obstacle en la trajectòria artística i comercial dels artistes, va resultar un èxit en la seva projecció internacional.

Kharchenkova ens fa presents les problemàtiques entorn al recull de valoracions de l'art dels dos estils entre els anys 90 i la primera dècada del segle XXI. Si bé és veritat que ens quedem textos històrics i entrevistes on podem recuperar l'opinió de diversos agents artístics com els col·leccionistes o els crítics d'art, no tenim present l'opinió del públic. Per altra banda, tenir en compte que els textos que lloen l'art no oficial d'avantguarda per la seva dissidència política no es podien publicar a la Xina continental. Aquests agents estableixen diferents mètodes per a la valoració de les peces que es basen en dos pilars fonamentals: l'obra i la seva visualització in situ, i l'artista en el moment de creació de l'obra i el seu estat d'ànim.

Hi haurà diverses figures claus que ajudaran a establir aquests dos estils en les esferes internacionals i que ja hem conegut gràcies a les exposicions comentades amb anterioritat. En primer lloc, Johnson Chang, comerciant d'art a Hong Kong i propietari d'una de les galeries pioneres d'art contemporani xinès, *Hanart TZ Gallery*. En el seu cas, la ubicació a Hong Kong fou un element clau ja que aquesta zona era regida per una administració diferent a la de la Xina continental⁹⁰. Aquest fet permetia que

⁸⁹ El concepte *personalització* és encunyat per Natalie Heinich a *The Sociology of Vocational Prizes: Recognition as Esteem. Theory Culture and Society* (Pp. 85-107).

⁹⁰ La seva història recent està lligada al colonialisme britànic. L'illa de Hong Kong va ser conquerida el 1841 pels britànics durant la Primera Guerra de l'Opi i utilitzada com a port franc per al comerç amb

s'exposessin aquelles obres no benvingudes a la Xina continental, que alhora quedava prou a prop, pel que Chang tenia contacte constant amb els artistes. Format als EE.UU, establí una xarxa internacional aconseguint l'exposició de les obres dels artistes xinesos en diferents països d'occident. Segons ens indica Britta Erickson, *posseïa una astuta comprensió del funcionament del món de l'art internacional, combinat amb una facilitat excepcional tant en anglès com en xinès, i amb els mitjans financers*⁹¹.

També fou important la participació de Hou Hanru en el procés d'integració de l'art xinès contemporani en el panorama artístic global. Entre d'altres, va col·laborar amb diverses revistes europees on escrivia sobre els artistes emergents i el seu art. Tenia una relació propera amb aquests pel que va poder-los apropar a un entorn més ampli dins el món de l'art⁹².

Per altra banda, el ja mencionat Li Xianting, *el padrí* dels artistes contemporanis xinesos, va portar a terme una tasca d'acompanyament i projecció d'aquests. Un dels casos més destacats és el de l'artista Fang Lijun, el qual coneixia Xianting des de la infància. L'amistat amb el crític va impulsar la seva carrera a les esferes internacionals, exhibint les seves obres en exposicions anteriorment comentades, com *l'Exposició China/Avant-Garde*(1989) a Pequín. El 1993, Chang i Li van reunir la primera important mostra d'art xinès després de la massacre de Tian'anmen del 1989, *New China Art, Post-1989* i aquell mateix any, ja vèiem obres sota l'aixopluc d'aquests dos estils a *La Biennale di Venezia*.

Li Xianting, al contrari del que dirà la crítica europea i nord-americana, els elogiaria per donar l'esquena a la política i la societat, allunyant-se de l'idealisme de l'art dels 80. Veurà un estat psicològic col·lectiu de pèrdua i apatia després de Tian'anmen. En l'estil del Realisme Cínic el món real manca de sentit, no cal tractar-lo seriosament i és aquesta la raó essencial dels artistes. Chang, per la seva banda, veurà en els artistes joves un alliberament dels compromisos idealistes que havien cobrat els seus antecessors. Els

la Xina continental. Actualment, malgrat haver retornat a la sobirania xinesa el 1997, té un parlament propi amb un sistema de partits que trien una assemblea autònoma mitjançant eleccions democràtiques.

⁹¹ ERICKSON, Britta. (2002). The reception in the west of experimental mainland Chinese Art of the 1990's. (Pàg. 6). Versió en línia disponible a: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/intnlprograms/10.%20CCA_Web_Reception%20in%20the%20West.pdf (Darrera consulta: 26-05-2021).

⁹² *Ibíd.*

col·loquen en la Història de l'Art recent xinès, com a punt d'inflexió que parteix dels avenços iniciats amb els artistes dels anys 80. Aquests darrers havien trobat la inspiració en la Història de l'Art i el pensament intel·lectual occidentals i els artistes del Pop Polític, en canvi, trobaven el punt de partida de l'art modern xinès en una direcció que escollien, lluny de la gran atenció que es prestaven a les idees i art modern occidentals.

La sortida d'obres a l'estranger produïen, com hem mencionat anteriorment, un gran nombre de valoracions per part de crítics, comissaris, etc., de calibre molt divers. Mentre que Li i Chang posaven èmfasi en les qualitats emocionals de l'obra i la seva posició cínica i apàtica cap el món posterior a 1898, els agents estrangers veien l'art en termes ideològics, com un art polititzat que es va implicar socialment. Són diversos els articles de premsa estrangera que parlen sobre el suposat caràcter dissident dels artistes del Pop Polític i el Realisme Cínic. Els assajos de Li i Chang no són incidents en aquest sentit.

En definitiva, Li i Chang comparen l'art idealista dels 80 amb el Pop Polític i Realisme Cínic dels 90, que situen en una línia de desviament de l'art i la història intel·lectual occidentals, establint un punt de partida de l'art modern xinès en una direcció pròpia. En contraposició, els agents estrangers veuen la conciliació de dues tradicions artístiques, l'occidental i l'oriental. Dibuixaven paral·lelismes amb el Pop Art occidental tot i que ressaltaven que els orígens culturals dels artistes xinesos encara es feien presents. Per aquests, els artistes van aconseguir l'equilibri correcte entre l'exotisme de "l'obra nova" i la familiaritat, fent-la comprensible. Agrupar els artistes en dos moviments definits, també els va fer més recognoscibles i fàcils de promoure i recordar.

Per últim, puntualitzar el paper i valoracions d'altres agents artístics. Un exemple és la nord americana i resident a la Xina des de 1986, Meg Maggio⁹³, qui parlava del Pop Polític com quelcom no innovador, sinó com una combinació simplista de propaganda comunista i capitalista. No reflectia la realitat xinesa i no tenia cap ambició seriosa de desafiar el règim polític. El Pop Polític es valia tant sols de la "marca Mao". Hou Hanru i

⁹³**KHARCHENKOVA**, Svetlana. (2015). *An Evaluative Biography of Cynical Realism and Political Pop* in David Stark and Michael Hütter (eds), *Valorizing Dissonance*. (Pàg. 108-130). Oxford: Oxford University Press. Versió en línia disponible a: https://www.academia.edu/25055596/An_Evaluative_Biography_of_Cynical_Realism_and_Political_Pop_in_David_Stark_and_Michael_H%C3%BCtter_edts_Valorizing_Dissonance_Oxford_Oxford_University_Press_2015_pp._108-130 (Darrera consulta: 26-05-2021).

Wang Lin⁹⁴ per altra banda, van ser molt incisius en el paper d'apropiació de l'art xinès per part dels medis estrangers, i de com no havien entès en quins termes es presentava. Destacaven "l'exotització" i alteració de l'art i els artistes xinesos per part dels crítics, comissaris i periodistes occidentals. Afegiria Wang Lin: *No té res polític incisiu a dir dins del context polític contemporani de la República Popular de Xina . Més aviat, només serveix de base per als occidentals per fabricar una connexió imaginària amb aquestes revolucions xineses*⁹⁵. Un altre personalitat destacada, Gao Minglu, veia poc compromís social i sentit moral de la responsabilitat per part dels artistes. Deia que també pecaven de no tenir innocència i sinceritat i que en cap moment eren ni crítics ni autocrítics. Una de les maneres de desprestigiar la validesa d'aquests moviments va ser fer referència a les formes de vida dels seus creadors, que tendia al luxe i a l'opulència. Britta Erickson afegia: *alguns artistes xinesos s'han proposat dissenyar obres d'art que s'adaptin al consum a l'estranger, sovint posant al descobert les seves maquinacions com a part de l'obra*⁹⁶. L'art contemporani xinès, segons Gao, *es va tornar cada cop més desproveït de contingut, estilitzat i impulsat per la moda*⁹⁷.

9.2 Mercat internacional d'art.

El reconeixement internacional va impulsar l'èxit comercial de les obres. Empresaris i diplomàtics que habitaven a la Xina o hi viatjaven habitualment es convertiren en uns dels principals col·leccionistes d'aquestes obres. Des de mitjans dels anys 90 fins al 2000, el preu d'aquestes va experimentar un increment substancial. Algunes d'elles es trobaven en el circuit de subhastes internacionals i en galeries privades de prestigi de poderosos comerciants d'art europeus i estatunidencs.

L'any 2005 es produí el *boom* global del mercat de l'art xinès contemporani. Les obres es començaren a valorar pel seu rendiment econòmic i no tant per l'obra pròpiament dita. El seu valor s'establia en termes de mercat. De totes formes, hi havia altres paràmetres per justificar el seu valor en el mercat. Per una banda, la importància

⁹⁴ Ibíd.

⁹⁵ Ibíd.

⁹⁶ ERICKSON, Britta. (2002). The reception in the west of experimental mainland Chinese Art of the 1990's. (Pàg. 6). Versió en línia disponible a: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/intnlprograms/10.%20CCA_Web_Reception%20in%20the%20West.pdf (Darrera consulta: 26-05-2021).

⁹⁷ Op.Cit.

històrica i qualitat artística, reconegudes pels col·leccionistes i amants de l'art -cal destacar que aquest recolzament no el tenien altres moviments de l'art contemporani xinès-. Es feia efectiu sobretot en catàlegs de subhastes i els textos d'exposició de les galeries mitjançant la recopilació de currículums detallats dels artistes. Per altra, a la dècada dels 2000, es començà a justificar el seu valor en termes socials, és a dir, les obres del Pop Polític i el Realisme Cínic van esdevenir béns d'estatus per aquells qui les posseïen.

No menys important fou el Govern xinès que, amb el reconeixement internacional i èxit comercial va començar a adoptar l'art avantguardista. Per exemple, van permetre visitar els estudis dels artistes, així com exportaven les obres del país i permetien als creadors l'assistència a les inauguracions d'exposicions i galeries estrangeres. Així doncs, a partir dels anys 90, l'art contemporani xinès s'utilitzà com una "eina de poder". De forma estratègica, amb l'acceptació i promoció de l'art avantguardista, les autoritats xineses podien mostrar una imatge ideal als països estrangers. Exemples d'això són la Biennal de Xangai de l'any 2000 on hi anaren artistes i comissaris internacionals, o la Biennal de Venècia de 2003, on la Xina tingué el seu propi pavelló nacional. S'ha de dir però, que malgrat el Govern xinès treballava amb alguns artistes, fora de la Xina alguns continuaven veient aquest art en termes antigovernamentals, crítics.

Els artistes del Pop Polític i Realisme Cínic van obrir l'esclletxa cap el món occidental donant peu a l'obertura del mercat internacional de l'art xinès amb el seu gran èxit i reconeixement. A més a més, aquests artistes han estat referent per la producció artística posterior.

Segons Kharchenkova⁹⁸, aquesta circulació ha estat possible per la difusió global en diferents contextos artístics on l'artista creador és considerat com un individu que, sense compromís i sense interessos comercials, crea obres d'art originals amb les quals es pot identificar. No és però solament una història de difusió d'objectes i obres, sinó una història de desavinences entre els diferents públics que aplicaren diferents ordres de valoració donant el seu propi sentit a l'art contemporani xinès dins del seu context. Moltes vegades eren valoracions contradictòries però és d'aquesta manera que

⁹⁸ *Ibíd.*

aconseguien que arribés cada vegada a un públic més ampli. Cap d'aquests agents crítics va forçar el seu criteri o model de valoració i el propi caràcter ambivalent de l'art del Pop Polític i el Realisme Cínic va permetre obrir fronteres.

Agrupar els artistes en les etiquetes del Pop Polític i Realisme Cínic fou clau a l'hora de fer-los recognoscibles arreu, convertint-los quasi en marques. A més a més, voler donar sentit a l'art xinès relacionant-los amb els cànons d'occident el feia familiar i proper.

El "nou" art de la Xina està en plena perspectiva de l'àmbit de l'art internacional i ha llençat el seu pròleg per establir un nou diàleg amb la cultura occidental⁹⁹. Tot i així, Kharchenkova adverteix que tot i que l'obra es continua venent a preus elevats i és exhibida regularment, l'efecte productiu de la dissonància pot resultar temporal.

10. Conclusions:

Finalment, acabem fent un exercici de síntesi de tots els coneixements que hem anat desenvolupant al llarg de l'estudi per concretar que:

Els conceptes establerts sobre art modern, d'avantguarda, o contemporani, que s'havien entès sempre des d'una òptica occidental, han estat replantejats gràcies a la incursió de models no occidentals en el context artístic global. El cas de l'art xinès és dels més significatius degut al seu immediat gran èxit. Si bé l'interès d'occident cap a l'art no occidental ja havia estat una tendència des del segle XIX, sempre des de la mirada de l'exotisme, a finals del segle XX abandonarà paulatinament aquesta condició i es farà un lloc com art consolidat dins les bases d'un panorama global canviant, cada cop més interactiu i menys rígid.

Per altra banda, constatar que no podem tractar el fenomen de l'art xinès contemporani dels anys 90, i concretament els moviments del Pop Polític i el Realisme Cínic, com un fet aïllat. Comprendre el context simultani però alhora aquell que el precedeix és fonamental per establir criteris sobre no només els canvis polítics, socials i econòmics que han pogut influenciar en el seu desenvolupament, sinó també sobre el seu transcurs

⁹⁹ **XIANTING**, Li. (1993). Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art. *China's New Art, post-1989*. (Pp. 10-22). Hong Kong: Asia Art Archive. Versió en línia disponible a: https://pdfs.semanticscholar.org/f6b8/6020da68731f165c2e8ce5472a33e8afca82.pdf?_ga=2.262150735.213088689.1589793611-23597850.1589793611 (Darrera consulta: 25-05-2021).

cultural i estètic que és propi de la Xina. Quan parlem de termes com modernitat o identitat hem de fer èmfasi en la seva realitat i no caure en l'error de fer-ho a través d'una mirada occidental. D'aquesta manera, donar compte de les diverses realitats que ofereix el món xinès, i que cada zona geogràfica ha tingut un desenvolupament diferent, pel que els seus artistes han mostrat també sensibilitats molt diverses.

En aquest sentit però, parlar dels moviments del Pop Polític i el Realisme Cínic com a mer resultat de la fervent globalització assistida un cop acabada la Guerra Freda, i de l'entrada de les influències occidentals, així com del rebuig al seu sistema polític i de tradició, seria simplificar un seguit de circumstàncies molt més àmplies que han donat peu al seu naixement. Ens reiterem en no abandonar el context en el seu sentit més ampli, però també som conscients que no podem reduir-ho a una simple adaptació dels models occidentals en substitució dels xinesos. Per altra banda, reivindicar l'exposició *China/Avant-Garde* i els fets de Tian'anmen (1989) com a decisius però no únics en la projecció de noves sensibilitats que desembocaran també en la creació d'aquests moviments. El Realisme Cínic i el Pop Polític es configuren com a perfectes indicadors d'un panorama convuls, de canvi constant, passat pel filtre dels artistes, cada cop més conscients de sí mateixos i de les seves capacitats expressives.

En el paper de difusió de l'art xinès dels anys 90, les exposicions internacionals han tingut un paper clau. Els comissaris i crítics d'art que han col·laborat en la confecció dels seus catàlegs han exercit una de les tasques més importants en el procés de difusió d'aquest art. Aquests catàlegs han esdevingut una font de coneixement indispensable i alhora han posat de manifest els objectius i limitacions que suposen traslladar aquest art fora del seu context original, actuant com a mediadors per les audiències no xineses. En totes les exposicions comentades, podem observar la presència de comissaris xinesos que treballen amb les institucions occidentals. A través del seu contacte proper amb els artistes i el seu domini del panorama global artístic, han pogut ser un nexe ideal per traçar noves vies indispensables pels artistes per poder mostrar-se al món exterior. L'entrada de l'art xinès contemporani ha fet trontollar els fonaments de l'art occidental, pres com a model hegemònic i ha fet reconsiderar l'espai expositiu, que ha tingut que adaptar-se a uns models d'art que requereixen d'un tractament diferent, acord amb les realitats i sensibilitats en les que s'ha creat. Aquesta tasca, que no ha estat immediata,

ha pogut ser revisada a partir del transcurs que han anat tenint les exposicions. En aquest sentit, som conscients que les mostres comentades durant aquest estudi no foren les úniques i que aquest procés va tenir moltes més cares, però hem intentat posar en comú les voluntats i objectius de cadascuna traçant un petit tast dels primers passos de l'art xinès fora de les seves fronteres nacionals.

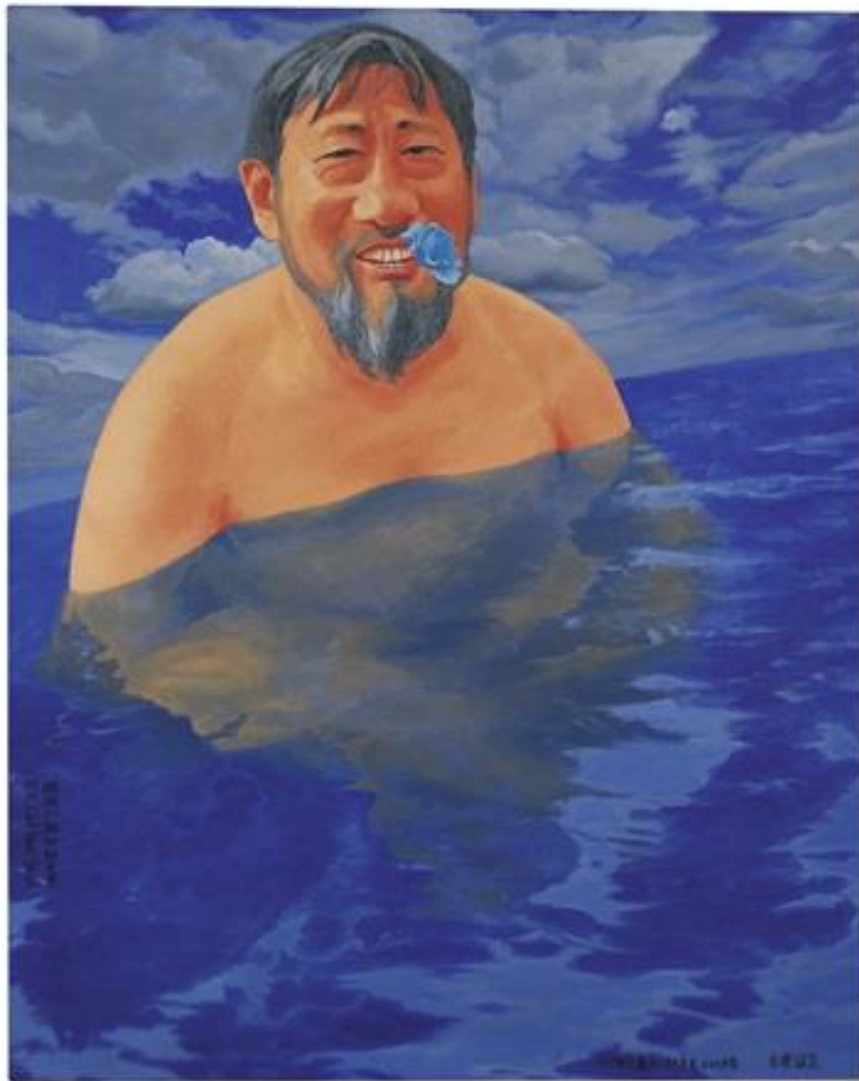
Degut a aquesta entrada en les esferes internacionals s'ha donat la creació de diversos criteris de valoració que han anat més enllà dels conceptes purament artístics o estètics. A més a més, ha generat una confrontació entre crítics, que en gran mesura s'ha diferenciat per la procedència d'uns i altres. Resultant de tot això, podem concloure en que molts dels crítics o experts en art xinès contemporani de procedència occidental, sovint es trobaven amb dificultats per veure més enllà dels aspectes superflus de l'art que se'ls presentava, i la seva concepció sobre aquest resultava desencaminada, vinculant en moltes ocasions, el Pop Polític i el Realisme Cínic a la simple confluència entre les cultures occidental i oriental. Per altra banda, també eren molt incidents en realçar el suposat contingut polític de les obres, fet que va impulsar també un gran interès en el mercat. Per tant, la crítica xinesa exercia una dura reticència a tractar aquest art sense coneixement de causa, sense aprofundir en qüestions com el context o la sensibilitat dels artistes lligades a la seva realitat, que en gran mesura compartien. Tot i ser un art cultivat a la Xina, ha acabat esdevenint un producte de l'intercanvi cultural però que alhora no pot ser vist com un simple derivat del modernisme o postmodernisme occidental, i en aquest punt trobem connexió amb la importància que volem transmetre quan parlem d'entendre el context.

Per acabar, fer un petit repunt en un altre dels criteris de valoració que es derivaren de la incursió de l'art xinès en el panorama internacional, el seu valor mercantil. Els artistes xinesos, cada cop eren més conscients del context als que assistien i del creixent interès que el seu art despertava. En aquest aspecte, fou evident el desig que tingueren alguns artistes d'incorporar-se en el circuit del mercat de l'art, cosa que ha generat controvèrsia en la crítica, que en diverses ocasions ha considerat que ha col·laborat en desvirtuar la pràctica artística, esdevenint les obres simples objectes de consum. De fet, si fem una revisió de les obres comentades, veurem que la majoria són part de col·leccions

privades. Per a un futur estudi, seria interessant recollir el testimoni d'aquests artistes sobre el procés de mercantilització del seu art i fins a quin punt ells n'han estat partíceps.

Havent fet aquest recorregut, valorem com de necessari és acotar la línia d'estudi ja que, a diferència de les nostres expectatives en un principi, tenim una quantitat molt extensa de fonts que ens parlen sobre el fenomen de l'art xinès contemporani, tot i que no sempre han estat de fàcil accés. A mesura que la investigació avançava, hem pogut fer constar l'obligació de no desviar-nos del nostre objectiu, intentant construir un desenvolupament ordenat i entenedor. El fet de consultar diverses fonts ens ha posat de manifest la importància de certes personalitats del món de l'art xinès que han desenvolupat un paper clau en la seva difusió i comprensió, essent artífexs de la majoria de recursos consultats. Ens agradaria haver pogut accedir a molts altres continguts per acabar de perfilar el nostre treball, sobretot a l'hora de recollir el testimoni dels propis artistes, però tot i així, creiem haver pogut fer els primers passos per a seguir treballant-hi en un futur, així com traçar noves investigacions.

- Fig. 1: **Fang Lijun**. *Lao Li neda*¹⁰⁰. (1998). Oli sobre tela. 163x130cm. Col·lecció privada. Recuperat de: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-art-evening-sale-hk0855/lot.1158.html>



¹⁰⁰ Lao Li significa padrí Li en xinès.

- Fig. 2¹⁰¹: **Stuart Franklin** "*The Tank Man*" aturant la columna dels tancs T59. Plaça Tiananmen. Pequín. Xina. 4 de juny de 1989. Recuperat de: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/the-making-of-icons/>



¹⁰¹ Fou una de les imatges més icòniques que circularen arreu del món durant la *Massacre*.

- Fig. 3: **Yue Mijung**. *Gweong-Gweong* (1993). Oli sobre llenç. 182x250cm. Christie's Hong Kong. Recuperat de: <https://www.mutualart.com/Artwork/Gweong-Gweong/33C358B1DDCA1B9>



- Fig. 4: **Wang Jingson**. *Taking a Picture in Front of Tian'anmen Square*. (1992). Oli sobre llenç. 125x185cm. Galeria Hanart T Z, Hong Kong. Recuperat de: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.826.html/2014/contemporary-asian-art-hk0509>



- Fig. 5: **Wang Guangyi**, *Mao Zedong: AO* (1988). Oli sobre tela en tres parts. (176,5x356,2cm). Col·lecció privada, Pequín. Recuperat de: <https://www.phillips.com/detail/wang-guangyi/UK010607/511>



- Fig. 6: **Wang Guangyi**. *Great Criticism: Pop* (1992). Pintura a l'oli sobre tela. 200x340cm. Col·lecció Tate Gallery. Recuperat de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wang-great-criticism-pop-t15579>



- Fig. 7: Una foto de grup d'artistes i comissaris de la Xina, a l'exterior del recinte de l'exposició "Passaggio Ad Oriente" de la 45a Biennal de Venècia. (1993).

Recuperat

d'Àsia

Art

Archive:

<https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/wang-youshen-archive-photographs-of-chinese-artists-and-curators-at-the-45th-venice-biennale-45/object/group-photos-of-chinese-artists-and-curators-taken-at-the-45th-venice-biennale-set-of-5-photographs-45-5>



- Fig. 8: **Yue Minjun**. *Life-14*. (1999). Oli sobre llenç. 80x80. Col·lecció privada.
Recuperat de: <http://www.artnet.com/artists/yue-minjun/life-14-BoKPeEWaxDL68qy3P-fptA2>



11. Bibliografia.

- **Bibliografia:**

- **CHIU**, Melissa. (2006). *Breakout: Chinese art outside China*. Milano: Charta.
- **GLADSTON**, Paul. (2014). *Contemporary Chinese Art, a Critical History*. Hong Kong: Reaktion Books.
- **Manchester University Press** (ed.). (2019). *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution*. Manchester University Press.
- **MANONELLES, MONER**, Laia. (2017). *La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo en China*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

- **Catàlegs d'exposició:**

- **BRYSON** Norman, **CHANG** Johnson, **CLARKE** David, **MINGLU** Gao, **HANRU** Hou, **LEE OUFAN** Leo, **LU** Victoria i **HUNG**, Wu. (1998). *Inside Out: New Chinese Art*. Nova York, San Francisco, Berkeley: Asia Society Galleries, San Francisco Museum of Modern Art, The University of California Press.
- **HUNG**, Wu. (1999). *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century (Revised Edition)*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, The University of Chicago Press.
Versió en línia disponible a:
https://monoskop.org/images/e/e7/Hung_Wu_Transience_Chinese_Experimental_Art_at_the_End_of_the_Twentieth_Century_1999.pdf (Darrera consulta: 17-05-2021).

- **NOTH, Jochen, POEHLMANN, Wolfger, RESCHKE Kai**, eds. (1994). *China Avant-Garde: Counter-Currents in Art and Culture*. Nova Delhi: Oxford University Press. Versió en línia, disponible a: <https://archive.org/details/chinaavantgardec0000unse/page/n1/mode/2up>. (Darrera consulta: 03-02-2021).
- **Biennale di Venezia (1993)**. (45è: 1993: Venècia, Itàlia). *45a Esposizione Internazionale d'Arte 1993: Biennale di Venècia - Punti Cardinali dell'Arte*. Venècia: Marsilio Editori.
- **Biennale di Venezia (1999)**. (48è: 1999: Venècia, Itàlia). *La Biennale di Venezia: 48a Esposizione Internazionale d'Arte - dAPERTutto (Participating Countries)*. *La Biennale di Venezia, 1999*. Venècia: Marsilio Editori.
- **Webgrafia:**
 - **BORTOLOTTI, Maurizio**. (2006). *Harald Szeemann. Exhibition Maker*, Hans-Joachim Müller, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, Germany 2006. Recuperat de: <https://culturenightlosangeles.wordpress.com/2014/10/11/visionary-independent-curator-harald-szeemann-articles-and-interviews/> (Darrera consulta: 17-05-2021).
 - **DAL LAGO, Francesca**. (1999). *Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art*. *Art Journal*. Versió en línia disponible a: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/15041/F.+Dal+Lago+-+Personal+Mao.pdf?sequence=5> (Darrera consulta: 17-03-2021).
 - **ERICKSON, Britta**. (2002). *The reception in the west of experimental mainland Chinese Art of the 1990's*. Versió en línia disponible a:

[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/intnlprograms/10.%20CCA Web Reception%20in%20the%20West.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/intnlprograms/10.%20CCA%20Web%20Reception%20in%20the%20West.pdf) (Darrera consulta: 26-05-2021).

- **KHARCHENKOVA**, Svetlana. (2015). *An Evaluative Biography of Cynical Realism and Political Pop* in David Stark and Michael Hütter (eds), *Valorizing Dissonance*, Oxford: Oxford University Press. Versió en línia disponible a: https://www.academia.edu/25055596/An_Evaluative_Biography_of_Cynical_Realism_and_Political_Pop_in_David_Stark_and_Michael_H%C3%BCtter_eds_Valorizing_Dissonance_Oxford_Oxford_University_Press_2015_pp._108-130 (Darrera consulta: 26-05-2021).
- **LEKUONA, MARISCAL**, Ane. (2018). *La entrada del arte chino contemporáneo en Occidente. Inside Out: New Chinese Art, un caso de estudio*. Eterna, Revista de Humanidades, Arte y Cultura Independiente. N.º 3. Versió en línia disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7491202> (Darrera consulta: 03-05-2021).
- **RICCI**, Clarissa. (2020). *Towards a Contemporary Venice Biennale: Reassessing the Impact of the 1993 Exhibition*, *Diari OBOE Jo*, no. 1. Versió en línia disponible a: <https://doi.org/10.25432/2724-086X/1.1.0007> (Darrera consulta: 17-03-2021).
- **Articles en línia:**
 - **CASTELLI**, Franco. **PANZERI**, Lidia. (1999). *The brains behind the Biennale: Interview with Harald Szeemann*. *The Art Newspaper*, 31 de maig de 1999. Article en línia disponible a: <https://www.theartnewspaper.com/archive/harald-szeemann> (Darrera consulta: 24-05-2021).

- **PISU**, Renata. *Sbatti Mao vicino a Withney*. La Cina è vicina. Disponible en línia a: <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/li-xianting-archive-1993-venice-biennale-passage-to-the-orient/object/china-is-near-la-cina-e-vicina> (Darrera consulta: 18-03-21).

- **VOGEL**, Carol. (1999). *At the Venice Biennale, Art Is Turning into an Interactive Sport*. The New York Times, 14 de juny de 1999. Article en línia disponible a: <https://www.nytimes.com/1999/06/14/arts/at-the-venice-biennale-art-is-turning-into-an-interactive-sport.html> (Darrera consulta: 24-05-2021).

- **Pàgines web:**
 - **Asia Art Archive:** <https://aaa.org.hk/en>

 - **Art Asia Pacific:** <http://artasiapacific.com/>

12. Annexos.

Annex 1: PISU, Renata. *Sbatti Mao vicino a Withney*. La Cina è vicina. (Pàg. 124-126).

Article disponible en línia a: <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/li-xianting-archive-1993-venice-biennale-passage-to-the-orient/object/china-is-near-la-cina-e-vicina> (Darrera consulta: 18-03-21)





Preocupada della Cina di Yu Hong. A sinistra, *Dama bruciata* di Wang Zhen. Nell'altra pagina, *Familiari* di Liu Wei. Nella sezione "Passaggio a Oriente" espongono 14 giovani artisti cinesi della cosiddetta pittura non ufficiale, non tradizionale.

Loro erano bambini quando scoppiò la Grande Rivoluzione Culturale...

Oggi il loro Mao fa coppia con Whitney Houston, segno che, comunque, gli è rimasto dentro, come gli è rimasta dentro la Rivoluzione Culturale con le sue icone, i suoi santini, le suggestioni di una grafica di propaganda. Cosa intende demistificare Wang Guangyi quando dipinge un operaio davvero tanto ma tanto incalzato che abbatte il pugno possente su un pacchetto di Marlboro? Il nuovo consumismo cinese o la vecchia retorica proletaria? Ed è di certo retaggio della Rivoluzione Cul-

turale il modo in cui molti di questi nuovi artisti cinesi usano gli ideogrammi esaltandoli, brutalizzandoli, addirittura arrivando ad "inventare" nuovi caratteri di scrittura e con questi componendo interi volami di perfetto non-sense, quindi blasfemi. All'epoca della Rivoluzione Culturale, infatti, sui taccuini, i giornali di accusa e critica a grandi caratteri, i nomi dei nemici da attaccare erano scritti rovesciati, deformati, o cancellati da brusche pennellate rosse. E quel modo di usare la scrittura per esprimere altro, un qualcosa di potenzialmente eversivo e insultante gli è rimasto dentro.

Oggi non parlano di politica i pittori cinesi, e nemmeno i critici, ma la politica li ha segnati. Nel febbraio del 1989, quattro mesi prima dei fatti di Tiananmen, a Pechino era stata allestita la prima grande mostra collettiva dell'avanguardia cinese che fece scalpore: un artista dai lunghi capelli se ne andava in giro per le sale lasciando monetine e preservativi, un altro se ne stava accucciato in un angolo covando un cestino di vere uova di gallina, un altro ancora aveva messo in una lavatrice e centrifugato per cinque minuti un libro, la traduzione in cinese de *La critica della Ragion Pura* di ■

ente

I
ri.



PS/I

0/11 e sei già
ra. Ecco PS/I
13 Mod. 111
no i program
mi personal
che ti guida
no. Ideale per
con il pro
PSN, 25 MB
RAM espansi
o. 2 disco fi
3.5" e 2 video
permette di
anche con
ni sofisticati.

Facilmente
anche di
a rischio



Kant. Le autorità sopportava-
no e soltanto quando uno degli
espositori sparò cinque colpi di
pistola contro un proprio qua-
dro, la polizia intervenne e
chiuse la mostra. Quegli spari,
si dice oggi, erano preludio a
altri spari che avrebbero echeg-
giato pochi mesi dopo a Tin-
niamen.

**Due nuove correnti
sono nate dopo la
censura del 1989.
Una è quella dei
"popisti", cioè del
realismo cinico.
L'altra è quella
della pop-politica**

Comunque da allora in Cina
non si sono più
allestite grandi
mostre colletti-
ve di pittura
d'avanguardia, i
nuovi pittori ci-
nesi sono stati
relegati nella
non-ufficialità.

Ora si ritrovano tutti insieme a
Venezia, alla Biennale. Hanno
trovato in Borio Orla un esti-
matore, in Giorgio Armani un
meccenate.

Sono tutti e quattordici espo-
nenti delle due nuove correnti
artistiche che si sono delin-
tate dopo la tragica censura del 1989,
quando, come ha detto uno di

loro, si sono accorti che non sa-
leva la pena di prendersela tanto
per ottenere un fantasma di de-
mocrazia e che meglio era vivere
alla "pop" che sarebbe un mo-
do di dire cinese che significa at-
teggarsi a vagabondi, mesefre-
ghisti, come la va la va e che la
spanda pure. Così abbiamo la
corrente dei "popisti" che po-
tremmo anche chiamare "reak-
tismo cinico" — e più cinico e
realista di Liu Wei che dipinge
i suoi *Familiari* a quel modo
non c'è nessuno — e la corren-
te della pop-politica che raffor-
za e valorizza immagini già sa-
cre confondendole con la pub-
blicità odierna, con gli oggetti
del consumo quotidiano. Nel
grande dipinto di Feng Meng-
bo, *Give it over*, gli eroi della
Rivoluzione Culturale si batto-
no contro le tartarughe Ninja.
In un altro dipinto di Li Shan,
o Mao, più roseo e irbellettato
che mai, spunta addirittura un
fiore in bocca, un fiore di loto
dai petali carnosì e sensuali.

Renata Pise