

El Colegio de México

“ME ATREVO A CRUZAR UN CABALLO CON UNA VACA
(偏要风马牛)”

LA INTEGRACION DE OPUESTOS COMO BASE
CONCEPTUAL EN LA OBRA DE ZHANG HONGTU



Tesis presentada por

SANDRA VALENZUELA ARELLANO

en conformidad con los requisitos
establecidos para recibir el grado de

MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
ESPECIALIDAD : CHINA

Centro de Estudios de Asia y África
2011

Indice

	Páginas
Imágenes	I-III
Introducción: Daoísta en Queens con I-Pad pintando al oleo	2
Capítulo 1: Devenir agua, devenir montaña: <i>Ongoing Painting Project</i> y <i>Shanshui Today</i>	9
Capítulo 2: El sol rojo en mi corazón : Mao en todas partes: <i>Mao Material, Maomanía, 毛热, Maoísmo cibernético, Fetichismo Maoísta, Realismo Cínico y Pop Político.</i>	28
Capítulo 3: Lo verdaderamente falso se vuelve verdadero: <i>Christie's Catalogue Project</i>	49
Conclusión: Pasado-presente, alto-bajo, trascendente-intrascendente, oriente-occidente, <i>yin-yang</i> ¿Porqué no mezclar una vaca con un caballo?	63
Bibliografía	69

INTRODUCCION: Daoísta en Queens con iPad pintando al óleo

Estoy más interesado en Hongtu que en sus pinturas, sus pinturas son sus expresiones. Entonces, si quiero entenderlo profundamente, veo sus pinturas como algo que emana del interior y de esta manera puedo saber más sobre Hongtu. Profesionalmente, estoy interesado en cómo uno forma al otro; es decir, qué es lo que le da forma a un montón de pigmentos. No me refiero físicamente, sino en términos de: ¿Qué es lo que esta persona está tratando de hacer....?

**Jerome Silbergeld, Tang Center, Universidad de Princeton,
30 de junio del 2011.**

Inicialmente, el tema de investigación era tan amplio como: Arte Contemporáneo chino e identidad. Antes de llegar a delimitar mi proyecto de tesis al estudio de la obra de Zhang Hongtu, realicé una preselección de tres artistas contemporáneos chinos que representaban una identidad mixta entre China y EUA. Durante ese proceso, en una conversación con un amigo y profesor, me recomendó que sacara en préstamo el libro de Dutton, *Streetlife China*. Conseguí el libro y me encontraba fascinada leyendo acerca del fetichismo maoísta y la locura por coleccionar botones de Mao cuando observé una reproducción en blanco y negro de la obra de Zhang Hongtu, de la serie *Material Mao* misma que llamó mi atención. Después de mirar más imágenes del autor por *internet* y en libros, se integró a mi preselección de artistas para el proyecto de investigación de la tesis de maestría.

Los tres artistas preseleccionados usan elementos propios de la historia y cultura china mezclándolos con estrategias propias del arte conceptual americano. Los había seleccionado porque me interesaba explorar ideas móviles e híbridas de identidad a partir del arte contemporáneo, reflejando una realidad contemporánea donde el flujo de personas e identidades mixtas es cada vez más común y los artistas, así como las personas que poseen identidades multiculturales son cada vez más frecuentes.

Decidí intentar contactar a los artistas seleccionados y con la oportunidad de una beca de investigación de campo (beca mixta de CONACYT) les escribí correos electrónicos a los tres artistas chinos que me interesaban. Considerando el boom en el mercado del arte contemporáneo chino, ¿qué tan probable era que me respondieran? Yo

me ofrecía como asistente gratuita durante el verano a cambio de que me dejaran estudiar su obra y proceso. Zhang Hongtu me contestó inmediatamente y empezamos los arreglos en cuanto a las cartas de las instituciones para solicitar la beca. Al llegar a Nueva York, donde Zhang Hongtu vive desde hace aproximadamente 30 años, me dijo que no tenía que ser su asistente, que podía usar sus libros y estudiar todo lo que necesitara: “mejor concéntrate en tu estudio, puedes usar cualquiera de mis libros y preguntarme lo que quieras”.

Dada la complejidad y extensión en la obra, decidí escuchar el consejo de mi asesora en cuanto a que lo más sensato era concentrarme en la obra de un solo artista. El verano de junio-julio 2010, lo pasé leyendo todos los textos escritos acerca de Zhang Hongtu, además de varios ensayos y libros sobre arte contemporáneo chino. Tenía acceso a todos los textos escritos sobre él, al igual que a su vida cotidiana. En caso de tener libros duplicados, Zhang Hongtu me regalaba su segundo ejemplar. A partir de ahí, desarrolle una amistad con el y su esposa Miaoling.

Existen varias posturas en cuanto al estudio de las artes y su historiografía, de las cuales dos son relevantes para mi proceso de investigación. Una está interesada en la relación entre obra-persona y la manera en que uno genera lo otro. Es decir, se pone énfasis en una serie de correlaciones y contradicciones; por ejemplo, entre el carácter del autor y la obra, de manera que su combinación pueda ayudarnos a conocer más sobre la pieza. Cuando la obra no logra sostenerse en y por sí misma, o bien despertar un interés en el historiador o crítico, el estudio de la persona que la realizó es irrelevante. Por otro lado, existe la postura que se interesa por analizar el objeto en sí mismo, como algo separado de la persona que lo realizó, o del contexto en el cual fue creado, sin importar los datos biográficos del autor. Esta postura es herencia del enunciado moderno del arte en tanto que sí mismo: el arte como objeto autónomo, el cual se relaciona al argumento de Walter Benjamin que cuando el arte pudo ser reproducido éste se replegó sobre sí mismo para enunciarse como autónomo:

Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y

reaccionó con la teoría de «*l'art pour l'art*», esto es, con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte «puro» que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual.¹

El proceso de seducción, o la falta de la misma, ante el historiador o crítico empieza con la obra como objeto. El interés puede crecer hasta convertirse en curiosidad por conocer al autor, y de esta manera poder tener una visión mas amplia de cómo fue producida la pieza, la relación de ésta con la tecnología de la época y qué tipo de mente llegó a ese resultado.

Debido a mi interés en cuanto a factores de influencia no cuantificables o ‘fuera de la ciencia’ en el proceso creativo, buscaba hablar sobre la importancia de las relaciones, tanto en la construcción de la obra de arte como en el proceso académico. Esto me llevó a solicitar una entrevista con Jerome Silbergeld y Zhang Hongtu , misma que se llevó a cabo en el Tang Center de la Universidad de Princeton durante el verano del 2011. Ésta tenía como tema principal la idea de amistad como ingrediente en el proceso creativo. Me preguntaba de qué forma conocer al artista podía cambiar la percepción de la obra y cómo uno es afectado por las personas que conoce.

Todo esto se relaciona al arte y la vida, los círculos sociales como generadores de ideas y una noción de investigación de campo que da entrada a la idea de subjetividad, abandonando la noción implícita en la ‘objetividad’ en donde uno estudia al objeto como observador pasivo, marchándose como si nada hubiese sucedido. También me interesaba conocer más sobre la amistad entre Zhang Hongtu y Jerome Silbergeld, como un reflejo de una relación viva entre historiador y artista, arte y academia.

Cuando empecé a trabajar con CC [C.C. Wong] y luego con Li Huasheng tenía una cosa muy clara: No puedo decirte de donde lo saqué, y yo no lo inventé sino que es algo que de alguna forma era entendido como un ideal entre las personas que trabajaban arte contemporáneo. En la práctica era probablemente una idea muy ingenua, tal vez tenia algo que ver con antropología y el trabajo de campo con poblaciones nativas. Este principio era que nosotros hacíamos nuestro trabajo y no debíamos

¹ Walter Benjamin, El arte en la era de su reproducción mecánica, Ed. Taurus, Madrid 1973. P. Sección 4

influenciar el del artista. Debíamos irnos de la misma manera en que uno se aleja del bosque y nada ha cambiado. Como si fueras a un parque nacional y te dijeran: Toma tu basura y no dejes nada. Debes de dejar el lugar de la misma manera en la que lo encontraste, esa era la manera en la que debíamos dejar al artista con el cual trabajamos. No debíamos tener ningún efecto en ustedes, debemos ir y venir como si no hubiésemos estado ahí, pero ahora tu dices [Zhang Hongtu]: No, no funciona de esa manera, y –de hecho – no estoy seguro de porque debería funcionar así.²

Zhang Hongtu, nació en 1943 en una familia *hui* (musulmana). Debido a los vínculos de su padre con el Partido Nacionalista (conocido como KMT), antes del triunfo comunista en 1949, y a que su padre enseñaba árabe, su familia vivió tiempos difíciles durante la época de Mao Zedong. Zhang Hongtu recuerda la hambruna del Gran Salto Adelante, la Revolución Cultural, la muerte de Mao y los inicios de la apertura en China. En 1982, Zhang emigró a la ciudad de Nueva York con una beca de estudiante, lugar donde vive desde entonces. Durante esa época, logró consolidar amistad con varios artistas chinos en dicha ciudad, constituyendo la llamada escena de arte chino en Nueva York a partir de los ochenta.

La causa de mi interés inicial por este artista era la naturaleza híbrida de su obra. Los evidentes elementos de la historiografía del arte tradicional chino mezclados con la historia del arte europea-americana, redacción sin sentido de igual forma sobrepone presente y pasado, la pequeña tradición con la gran tradición, humor con academia, oriente y occidente. El humor y la factura también son elementos importantes, recurrentes en su obra.

Regresando a las dos principales posturas en cuanto a la historiografía del arte, yo decidí intentar contactar a Zhang Hongtu por lo que la documentación de la obra logró transmitirme, pero al tener la oportunidad de conocerlo, pude aprender en otro sentido: sobre la visión de la historiografía que Jerome Silbergeld mencionó durante la entrevista, es decir, la compleja relación entre artista y obra, o la capacidad de poder conocer a la

² Respuesta de Jerome Silbergeld al comentario de Zhang Hongtu de como su texto sobre el Ongoing Painting project afectó la percepción y el entendimiento del artista en cuanto al mismo. Princeton, Tang Center, Junio 30, 2011,

persona por medio de su producción. Estos dos factores –obra y personaje – no siempre funcionan como en la caso de Zhang Hongtu; es decir, de forma coherente o armónica.

Otro factor relevante, era la relación tan personal y cercana que Zhang Hongtu mantenía con sus referencias. Para cualquiera de sus series, realiza una mezcla de autores y estilos, en realidad es una sopa de manierismos. Esto lo interpreta muy bien Michelle Lim en su ensayo: *Cultural Iconography as Style*, en donde se plantea que el estilo de Zhang Hongtu es usar muchos estilos. Una característica relacionada a la pintura de literatos de principios de la dinastía Qing. Zhang Hongtu usa estilos como conceptos a la vez que los personaliza. Según mi percepción, es porque se apasiona con ciertas imágenes. En el verano de 2010 su obsesión era Ni Zan 倪瓚 (1301 - 1374) y en el verano de 2011 era una pintura anónima de la dinastía Song, del siglo XIII, atribuida a Mao Song, donde se retrata a un mono de cara roja que está entre descansando y pensando.

Esta tesis busca integrar aspectos de la sociedad contemporánea que se relacionan a la vida y obra de Zhang Hongtu. Por medio de trazar relaciones entre la obra y la cultura mediática, busco mezclar crítica de arte con crítica cultural: la mezcla entre la cultura contemporánea de la comida rápida y la gran tradición del *taotie* en los bronce de la dinastía Shang, que se observa en la pieza *Christie's Catalogue Project*. Ésta consiste en un conjunto de bronce Shang en la forma de empaques desechables de comida de McDonald's.

Las referencias más evidentes en la obra de Zhang Hongtu se encuentran tanto en las historias del arte (chino y europeo-americano) como en la cultura pop y en las relaciones entre presente y pasado. Durante una conversación me comentaba como existía una similitud entre el videojuego mas popular del mundo, llamado *Angry Birds*, y los peces y pájaros ‘enojados’ en las pinturas de Bada Shanren (八大山人), pintor relacionado con la casa dinástica de Ming que vivió durante de principios de la dinastía Qing. Otro ejemplo recurrente en varias entrevistas es su analogía de la serie Material Mao = Mao + baguel + Daoísmo.

La vida cotidiana es material del artista, pues tanto las innovaciones tecnológicas, como las noticias y la historia del arte forman parte de la información que circula en la mente del autor. En todos los capítulos de esta tesis se habla de referencias de ambas tradiciones artísticas, pero también se insertan elementos de la vida urbana contemporánea. Por otro lado, leer cientos de artículos y libros sobre historia, política, filosofía, arte tradicional y arte contemporáneo chino, al igual que los ejercicios de argumentación y muy valiosas correcciones de mi asesora de tesis, Flora Botton, han sido esenciales para llevar a cabo esta investigación.

Me interesaba relacionar problemáticas sociales actuales con las piezas de arte. Por ejemplo, la censura en China, el arte y al moda, elementos de comportamiento de masas anónimas en la red, procesos materiales y estilos de arte, la relación entre *iPad* (Brushes App), *Photoshop* y la pintura al óleo... Esto bajo la postura de que el arte relevante de cada tiempo, mantiene un dialogo con su contemporaneidad, se vincula con el pasado y en ocasiones anticipa el futuro.

El arte no está separado de su propia realidad, y aunque Zhang Hongtu pase mucho tiempo en su estudio, no es un ermitaño en una montaña. Vive en Queens, Nueva York, y consume muchos productos informáticos de la cultura global: lee el *New Yorker* y el *New York Times*, usa una computadora y programas como *Photoshop*, un *iPad* etc, cámaras digitales, *Facebook*.. Viaja frecuentemente y se mantiene informado de lo que pasa en su entorno.

El énfasis entre el arte y la vida es uno de los grandes tópicos del siglo XX. Agradezco a este proceso de investigación, y a las instituciones involucradas, la oportunidad conocer a Zhang Hongtu al igual que a su esposa Zhang Miaoling. Para mi es importante poder leer no solo al *Artista* sino también a la persona – y como lo señala Jerome Silbergeld – cómo se constituye la relación entre ambos. Esta experiencia no solo me ha permitido aprender del arte y la historiografía del arte chino, sino de la vida, en tanto que el perfeccionamiento del carácter de un artista que, a pesar de su renombre y amplio conocimiento histórico, mantiene una actitud humilde y accesible que recuerda a la de un maestro daoísta. Él es parte infantil, parte sabio, parte amigo, parte maestro. Un daoísta-budista-posmoderno beijinés- neoyorkino trabajando en su estudio en Queens,

donde tiene un pequeño jardín de bambú del cual goza, mientras en su iPad observa la imagen de un mono de cara roja en actitud pensativa pintado durante la dinastía Song del Sur.

Agradezco la oportunidad que se creó en la intersección de la práctica académica con la experiencia de vida. Sobreponiendo la práctica intelectual, la historia del arte, crítica cultural y producción artística con la amistad. Esta investigación habilitó amistades entre distintas culturas y generaciones tanto en EUA como en México, para darme un mayor conocimiento y entendimiento de la cultura y el arte chino tanto tradicional como contemporáneo. Este proceso se llevó a cabo bajo el intercambio de ideas entre agentes de diferentes culturas y edades, que en ocasiones comparten intereses similares.

Finalmente, aprecio el haber podido conocer a un artista daoísta urbano post-moderno con un gran sentido del humor completamente fascinado por incorporar – por medio del humor –, el pasado con el presente. Considero que su obra es un híbrido entre conceptos ‘tradicionales chinos’, en ocasiones usando estrategias del arte conceptual (herencia de Duchamp) y técnicas provenientes de la tradición del arte europea y americana. Este trabajo, de alguna forma, habla sobre las características híbridas que no solo forman parte de la sociedad china contemporánea.

Agradecimientos:

Flora Botton, Francisco Haro, Romer Cornejo, Liljana Arsovska, Jerome Silbergeld, Zhang Hongtu, Zhang Miaoling, Cui Fei, Jiayan Mi, Zhijian Qian, Richard Kraince, Robert Morgan, Estela Segura. El Colegio de México, CEAA, CONACYT, Beca Mixta, The New School, The College of New Jersey, Tang Center, Princeton University, y a mi familia: Laura Arellano, Gilberto y Rodrigo Valenzuela.

Todas las imágenes cortesía de Zhang Hongtu.

Devenir agua, devenir montaña:
Ongoing Painting Project y Shanshui Today

“Cuando los pintores chinos trabajan en una pintura *shanshui*, ellos no intentan crear una imagen de lo que han visto en la naturaleza, sino lo que sintieron, pensaron e imaginaron con respecto a esta. A nadie le importa si los colores y las formas lucen igual al objeto real.”³ Zhang Hongtu, <http://momao.com/main.htm>

En este capítulo busco delinear las bases del pensamiento bajo el cual se desarrolló la pintura *shanshui* y sus diferencias con occidente. De esta manera, poder comprender mejor un proyecto híbrido de Zhang Hongtu entre pintura *shanshui* y paisaje impresionista. Paralelamente, tratar de relacionar y diferenciar la relación entre el arte y la vida (el pintor y el acto creativo) del arte occidental del siglo XX con las bases filosóficas de *shanshui*.

Arte y vida. Distintas miradas.

El énfasis en la relación entre el arte y la vida se ha convertido en uno de los ‘grandes temas’ característicos de las vanguardias y el posmodernismo del siglo XX. Relacionada a esta idea, es la relevancia de los *readymades* de Marcel Duchamp. El *readymade* funciona como un desplazamiento del objeto de un contexto a otro, en donde un objeto en un lugar era algo cotidiano y en otro se transforma en símbolo o representación de él mismo. El énfasis en la cotidianeidad de los *readymades* también se da por el hecho de que a excepción de la pala de nieve en, *In Advance of the Broken Arm* (1915), todos los demás habían sido usados en su contexto original, antes de volverse símbolos. Los *readymades* se convertían en la representación de la cotidianeidad de la

³ Zhang Hongtu, Reading Room, <http://momao.com/main.htm>

cual provenían, cuestionando la idea de representación y estrechando la relación entre arte y vida.

Si consideramos el argumento principal del ensayo de Liu Qingping “*The Worldwide Significance of Chinese Aesthetics in the Twenty-first Century*” podemos inferir que en occidente la tradición pictórica tenía como base la mimesis, la cual se desenvuelve de una tradición cognoscitiva-racional basada en la necesidad de distinguir entre lo objetivo y lo subjetivo.

Por otro lado, en China se generó un pensamiento que enfatizaba la praxis-emocional- afectiva del ser humano. Por ende, la percepción del hombre con la naturaleza y su entorno, es en cada caso entendida de diferente manera. De ahí el error de querer interpretar manifestaciones estéticas de una cultura basándose en los conceptos estéticos de otra, lo cual no significa que no pueden existir o no han existido artistas que han acercado puntos característicos de ambas.

Un ejemplo en cuanto a la diferencia en la concepción de estética es la comprensión de la idea de belleza. En ‘occidente’ se considera a la belleza como un atributo agradable, es decir una propiedad de las cosas objetivas del mundo externo. Los humanos por medio de la razón y los sentidos (percepción cognoscitiva)⁴ son capaces de percibir objetos bellos. Según la tradición China: “La belleza de las formas de los emperadores de antaño integraron la búsqueda de la armonía como algo noble”⁵” Bajo la estética China, la belleza no es una propiedad fija de los objetos, sino una manifestación libre del Dao 道, de la vida –incluyendo la humana– en armonía con el ambiente natural. Por ende, lo más importante para el ser humano no es contemplar las bellezas del mundo, sino el hacer de su vida algo hermoso. Esto a través de mantener una relación armoniosa entre él y su entorno, por medio de una conjunción práctico-emocional. De acuerdo a Liu Qingping, el confucianismo enfatiza el ámbito de la propiedad y la practicidad dentro de la

⁴ Liu Qingping, *The Worldwide Significance of Chinese Aesthetics in the Twentieth Century*. P 34

⁵ (1.12) de las Analectas de Confucio. Citadas por Liu Qingping, *The Worldwide Significance of Chinese Aesthetics in the Twentieth Century*. P 35. Original: “*The beauty of the ways of the ancient Kings involves seeking harmony as something noble*”.

belleza. El Daoísmo, entiende a la belleza como un estado ingenuo a la vez que armónico en donde los sentimientos humanos se funden con los del todo (dao 道). Por último, el budismo Chan pone énfasis en la intuición (*dunwu*) entendida como un principio de libertad espiritual, la cual debía de usarse en la creación artística al igual que en actividades estéticas. “En general, el dao del Chan se encuentra en la intuición fina (*miao wu*) y el dao de la poesía también se encuentra en la fina intuición⁶”

En el pensamiento occidental, la verdad nos refiere al mundo objetivo. La belleza es parte de la contemplación y la percepción. Lo ‘bueno’ denota atributos virtuosos que no solo se llevan a cabo en la vida del hombre, sino que se basan en un conocimiento verdadero y racional. Es decir, se sitúa a la belleza en el ‘afuera’ del mundo objetivo. En el pensamiento tradicional Chino, bajo la idea de la mente-corazón y la sincronía práctico-emocional del espíritu, el equivalente a lo verdadero, bello y bueno es entendido como varias dimensiones que constituyen la naturaleza y la vida humana. Así lo bello es el estado más alto en donde las personas pueden unir lo verdadero y bueno de una forma sensual-afectiva-practica, por medio de la cual se alcanza un estado armónico del hombre con su entorno. Confucio dijo que un hombre de virtud (*ren* 仁), debía mantener una unidad ente substancia y refinamiento. Mencio dijo: “Aquel al que le gusta hacer cosas deseables es un buen hombre, aquel que es sincero consigo mismo es llamado un hombre verdadero, aquel que reaprovisiona y extiende su bondad y sinceridad es llamado un hombre bello⁷” [7B.25]

En el arte mimético occidental, la idea de apariencia y representación naturalista dominó la producción artística hasta el siglo XIX. De hecho, la frase célebre de Marcel Duchamp “tan estúpido como un pintor” se refiere a la práctica de la pintura retiniana y el juego de las apariencias en la representación. Su enunciado buscaba poner un mayor énfasis en la idea y concepción de la obra por parte del autor, más que en la capacidad técnica de representación del Trompe-l'œil. El canon y supremacía de la pintura representativa del Renacimiento al Neoclásico también tuvo sus excepciones en cuanto a

⁶ Liu Qingping, The Worldwide Significance of Chinese Aesthetics in the Twentieth Century. P 36.

⁷ Cita del Mencio por Liu Qingping. [7B.25]

una idea de representación ‘fiel’ de la realidad. Por ejemplo, en la pintura del Bosco y el Greco, autores que según el documental de David Hockney *Secret Knowledge*⁸, eran de los pocos pintores que no se ayudaban de técnicas ópticas a partir de proyección por espejos, para poder crear representaciones ‘fidedignas’ de la realidad. Aunque las ideas cognitivas detrás del desarrollo del arte figurativo estuvieron muy presentes, también existieron tanto artistas como filósofos que establecieron otros modos de ver.

Es difícil negar que el arte de cualquier cultura, en cierta forma refleje el pensamiento y las formas de vida del tiempo en el cual es creado. Por ende, la relación entre arte y vida, siempre ha existido. Pero el énfasis consciente de esta relación, y por ende en la experiencia del autor y su obra, se presenta en occidente a partir del Romanticismo y Las Vanguardias. Esto bajo la lógica de que con el advenimiento de la fotografía y los medios de reproducción mecánica, el arte fue ‘liberado’ de su función parasitaria con la política y esto dio cabida a la idea del arte por el arte. Por otro lado, existe la idea de la pintura china –a partir de Song– como un objeto en sí mismo y no como una representación de algo externo y es producto de la interacción de diferentes elementos (papel-muñeca, tinta-pincel, pintor-paisaje, agua-montaña) en sus diferentes posibles interacciones. Esta ‘autonomía’ del espacio de creación del artista –con sus múltiples distancias – se relaciona a la idea de obra de arte autónoma que existe en tanto que sí misma, base del modernismo occidental. Esto está ejemplificado en la obra y el discurso de Marcel Duchamp y el ‘personaje’ de Picasso y ambos tienen como antecedente a la autonomía de la obra de arte, característica del modernismo y de la figura de Oscar Wilde⁹. Incluso, Marcel Duchamp, abandonó la idea de producir obra por muchos años estableciendo que el jugar al ajedrez, o vivir como un ‘caballero’, eran una obra de arte y haciendo enunciados como: “En el

⁸ Este documental le valió a David Hockney la ira de varios historiadores del arte y severas críticas ya que a partir de una detallada observación de línea, de proceso de análisis de escala y de reconstrucción de talleres renacentistas en un set de Hollywood, llega a la conclusión de cómo fue que se dio el salto de capacidad de representación realista de la edad media al renacimiento.

⁹ Tomando en cuenta el prefacio de Dorian Grey a cargo de Oscar Wilde. O el enunciado de Flaubert del arte para sí mismo.

fondo soy muy flojo, me gusta vivir y respirar mas que trabajar¹⁰”. Ives Klein llegó a ‘certificar’ mujeres, como ‘esculturas vivientes’, formando parte de su obra.

Por otro lado, durante el expresionismo abstracto americano, se enfatizó el espacio de lo sublime por medio de integrar al proceso creativo métodos intuitivos (devenir goteo de Jackson Pollock) o de integración del espacio onírico en la obra artística (surrealismo). De alguna forma, estas manifestaciones artísticas del siglo XIX y XX acercan un poco más la brecha entre la base filosófica del arte chino y la del arte occidental. Esto, por medio de enfatizar el proceso-experiencia-sentimiento, en contraste con enfatizar la ‘verdadera’ apariencia de las cosas. Si consideramos la idea de proceso creativo como acto sublime, devenir tinta, devenir papel, devenir goteo, en tanto que uno de los enunciados principales del expresionismo abstracto americano (Jackson Pollock), podemos ver que la idea de intuición-experiencia-devenir como parte esencial del acto creador sublime, tenía similitudes – en cuanto al énfasis al proceso – con la pintura *shanshui* a partir de Song (un milenio atrás).

Según el ensayo de Wen C. Fong “Why Chinese Painting is History”, el cambio del énfasis en la representación a la expresión personal del artista, se da a partir de la dinastía Song. Este cambio se relaciona con la transición de la escuela Neo-confuciana (*lixue*) a la escuela de la mente-corazón (*xinxue*). La primera planteaba que la investigación de las cosas conlleva al conocimiento, descubriendo las cualidades objetivas de las cosas y la segunda plantea que el universo se encuentra en la mente y la mente en el universo, enfatizando el potencial expresivo del individuo, trayendo a fruto lo que hay en el ser. El principio de auto-realización llegó a su cumbre en la etapa tardía de la dinastía Ming.¹¹ También sería posible relacionar esta transición hacia la relación hombre-paisaje del romanticismo tal y como se manifiesta en la obra de Caspar David Friedrich, pintor que pensaba que el arte debía mediar entre las dos obras de Dios, es decir los humanos y la Naturaleza. Sin embargo, esta relación mantiene sus diferencias ya que en la metafísica china no existía la idea de un dios central omnipresente, sino mas bien la idea del Dao como una entidad abstracta que podía tomar las formas de las 10,000 cosas, o que todas

¹⁰ Helen Moesworth, *The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades*, P.51 original: Deep down I am enormously lazy, I like living , breathing , better than working.

¹¹ Wen C. Fong. *Why Chinese Painting is History* P. 271.

las cosas eran una manifestación específica (*de* 德) del *dao* 道。 Aún así, el enunciado de Friedrich establece un vínculo de pertenencia entre el hombre y su entorno en vez del hombre percibiendo la realidad externa.

Uno de los ámbitos donde se puede observar una intersección entre ambas estéticas, es en un paisaje de Friederich, *Monje a la orilla del mar* (1808-1809) donde el hombre es representado como algo pequeñito fundiéndose con el paisaje. Fondo y figura se vuelven uno. El hombre no es el centro de la representación, sino que el paisaje es producto de una comunión entre fondo y figura. Algunos paisajes de *Shanshui* también representaban figuras humanas en una escala muy pequeña. Es decir, no como un elemento central, sino más bien estableciendo la relación de pertenencia entre la figurita y el paisaje como una materialización de las fuerzas *yin* y *yang* 阴阳 que componen el *de* 德 de todas las cosas.

Daoísmo y Confucianismo

El ensayo de Hall, *Process and anarchy. A taoist vision of creativity*, al igual que el libro *Principles of Chinese Painting, Creativity and Taoism, Empty and Full*, entre otros, desarrollan la profunda conexión entre la escuela filosófica daoísta y el arte chino, especialmente en la pintura de *shanshui* 山水 y en los retratos dedicados a Laozi. El ensayo de Hall, establece que para el daoísmo, la idea de ser es en tanto que devenir, enfatizando la idea de movimiento e impermanencia de las cosas características del *Yijing* 易经 o libro de los cambios. La pintura era resultado de la interiorización del paisaje del pintor y su forma de interactuar con el *dao* 道。 Esta interacción se ve materializada en el *de* 德 específico de la pintura, de ahí la importancia que la teoría del arte le da al papel que juega el *qi* 气 o aliento vital del pintor.

En el ensayo de Jerome Sildeberg “*Chinese Concepts of Old Age*” se establece que existe una conexión entre la pintura de *shanshui* 山水 y el daoísmo religioso. Esto en

cuanto al énfasis en la longevidad, pues el *qi* del pintor debe de estar equilibrado para poder crear una bella pintura , lo cual se relaciona con la idea de equilibrar los deseos y pasiones de Mencio (ánimo ecuánime), con el no-deseo budista y a la receptividad del daoísmo. En cuanto al daoísmo religioso, se llegó a pensar que la practica de la buena pintura contribuía a la longevidad. Por otro lado, la edad avanzada de un pintor contribuiría al desarrollo y perfeccionamiento de su estilo, pues con la edad, el pintor conocedor podía ejecutar una estructura más sólida y una expresión más fluida. Un ejemplo está expresado en el último pasaje dentro del paisaje de Zong Bing:

Relajado en descanso y regulando mi aliento vital, limpiando mi copa de vino, entonando mi flauta y desenrollando mis pinturas en reclusión, estoy expandiendo mi aliento vital. El Conocimiento del Dao (道) influenciaba tanto la imaginación de los pintores, incluso antes de que [el concepto] se volviera tan ligado al arte durante el período Song. El Dao también se manifiesta a si mismo como un flujo eterno del ser y del devenir, cuando las estaciones van y vienen, las cosas mueren y renacen.¹²

En cuanto a las cualidades que un pintor debía poseer, nociones daoístas y confucianas estuvieron entremezcladas. Comúnmente el pintor había sido entrenado como un letrado Confuciano a la vez que un monje daoísta en su visión de los cambios y la naturaleza.

“El pintor debe ser humilde y alejarse de la fama porque la energía llega solo a los verdaderamente receptivos; al mismo tiempo, debe ser profundo en su arte y extenderse en la universalidad. El pintor debe ser puro de espíritu y libre de lo profano. Aun así, debe leer y viajar extensamente.¹³”

En la ejecución, la idea del no-esfuerzo era uno de los valores más importantes para la pintura. Esto también se relaciona a la idea de la práctica del *Li* 礼 confuciano que

¹² Ibid. p7. original: “Dwelling in leisure and regulating my vital breath, cleansing my wine cup, strumming my lute and unrolling my paintings in seclusion [and] expanding my vital breath” ...“Knowledge of the Tao (道) was continuously present to influence the imagination of the painters even before it became so definitely identified with art in the Sung period”.¹² The Tao also manifests itself as an eternal flux of being and becoming, when the seasons come and go, all things die and are reborn.

¹³ Ibid 13.

al ser perfeccionado y asumido conlleva a *Ren* 仁. Al igual que a la idea daoísta de *wuwei* (无为), la acción de no intervención, el acto de manera fluida y flexible como el agua. Esta relación ‘fluida’ debía de existir entre el pintor y su herramienta de trabajo, de manera que a partir de esta ‘naturalidad’ fuese posible expresar el espíritu de las cosas en la pintura. Por otro lado, aunque el pintor dominara la técnica, para que el pincel se manejara naturalmente (como los ritos para los confucianos), este no debía de tomarse a sí mismo en serio (lógica daoísta), es decir, el pintor debía ser diligente y a la vez considerar a la pintura como un pasatiempo.

Dao 道

La idea de Dao es central para dos de las tres¹⁴ principales escuelas de pensamiento chino. El continuo proceso de transformación y cambio de las cosas se volvió esencial al proceso creativo. La correlación entre individuo-naturaleza que existía en el daoísmo (o individuo-sociedad del Confucianismo), era relevante en la creación de una imagen natural por medio del artista. El proceso creativo está intrínsecamente relacionado con la idea de creación a partir de la interacción entre entidades. La idea cosmológica de creación, cambio y búsqueda de la armonía es la base de la pintura China.

Dong Qichang entendería muy bien mi concepto de rehacer. Primero: Dong copiaba a los maestros, yo ahora copio a Dong. Cual es la diferencia? Segundo: Dong dijo “el artista debe de leer diez mil volúmenes y viajar diez mil millas”. Si Dong estuviese vivo hoy, el habría leído todos libros sobre la historia del arte moderno y viajado por Francia. Créanlo o no o no, Dong no solo entendería mi concepto de rehacer, sino que me invitaría a tomar unos tragos y a charlar con él sobre arte.¹⁵

¹⁴ La tercera es el legalismo el cual no tenía interés por actividades que no estuviesen íntimamente ligadas a mantener el poder del estado y por lo tanto no tiene interés en la pintura. Aunque bajo el carácter de 勢 (shi) que en legalismo significa la base del poder, en la pintura significa estructura. En ese sentido algunos términos son reinterpretados en las distintas escuelas de pensamiento al igual que en el arte.

¹⁵ Zhang Hongtu, *Dong Qichang - Cezanne #6* en <http://moma.com/main.htm>. Accesado Junio 2011.

Estructura y conceptos principales

En la pintura de *shanshui*, se menciona la importancia de la pincelada como intención primera (yihua 一画), pero también existe un énfasis en la importancia de la estructura (Gufa 骨法) misma que es creada a partir del movimiento de la conjunción brocha-papel tinta en un espacio tiempo. La estructura está conformada por la brocha y cómo se sitúan en el espacio al igual que la conjunción espacio-vacío. En la pintura *shanshui* el vacío toma el lugar del agua. Estableciendo la referencia agua-montaña, yin-yang, pasivo-creativo. La relación entre complementos, receptivo y femenino, activo y masculino se expresa por medio de la interacción montaña-agua, al igual que pincel-tinta.

El término *hiji* or *Moji*, trazo del pincel o de tinta, expresa el concepto que tanto la caligrafía como la pintura representan para la presencia física del creador. El trazo de un gran artista debía de encarnar prueba material de genio, o incluso inmortalidad”¹⁶ “Porque el discurso tradicional crítico privilegiaba espíritu y trazo sobre parecido en la forma. Las historiografía del arte tradicional chino ha valuado expresión caligráfica sobre mimesis.”¹⁷

Pintura y caligrafía, Yin yang 陰陽

El concepto de estructura es lo que une a la pintura y la caligrafía china, ya que ambas están subordinadas a ésta. “*Podría un hombre ser un hombre sin esqueleto?*”¹⁸ Para el pintor chino, la idea de estructura es inseparable de la idea de ‘calidad’? Es acaso posible un buen cuadro sin una buena estructura? Otro concepto relacionado es el de 勢 (*shi*) o cohesión estructural, la cual se encarga de establecer que la pintura tenga unidad y parezca haber sido hecha de un soplo, a la vez que la estructura no le hace perder su vitalidad.

¹⁶ Wen C. Fong *Why Chinese painting is History* p. 261.

¹⁷ *Ibid.* p. 263.

¹⁸ George Rowley. *Principles of Chinese Painting*. p. 36

Uno de los conceptos básicos de la pintura China según Rowley es la naturalidad (自然 *ziran*), al igual que la fluidez o no esfuerzo (逸 *yi*). La idea de naturalidad y no esfuerzo se relaciona con la capacidad del artista de alcanzar una relación armónica con el espíritu universal, o con los principios universales detrás de todo 理 (*li*).

El término 生動 (*shengdong*) se equipara a la idea de ritmo en la pintura de occidente, pero mas bien pone énfasis en la idea de fusión entre movimiento y medida, vitalidad y estilización. Los chinos la relacionan con los movimientos naturales de la vida, ya que estos implican énfasis en ritmo y armonía. Según Françoise Cheng¹⁹, la pintura china tiene cuatro principios fundamentales, los cuales son:

1) Qi 气 o *Aliento Vital*: Una de las primeras referencias al aliento vital (*vital breath*) lo hace Cao Pi en su tratado de crítica literaria. Él establece que el *qi* no puede enseñarse pero que es claro cuando un poeta lo tiene. Para la pintura o refiere al aliento inicial después del cual las cosas son creadas. “Traer a la vida los alientos armónicos” a cargo de Xie He 谢赫²⁰ fue casi equivalente a la proporción de oro (número áureo del Renacimiento).

2) Li 理: se refiere a la idea de estructura en tanto que lo que le da cohesión a las 10,000 cosas.

3) Yi 意 : un complejo término, que puede interpretarse como: idea, intención, consciencia activa, visión precisa, ímpetu, etc... Solo a través del qi 气 y del li 理, el artista puede interiorizar el yi 意.

4) Shen 神: Alma, espíritu, esencia, de acuerdo a Françoise Cheng: El arte no es meramente el expresar la relación entre el hombre y el universo sino que el genio del

¹⁹ Cheng Françoise, *Empty and Full : The Language of Chinese Painting*. p. 101

²⁰ Xie He fue escritor, crítico e historiador del arte durante el siglo VI, y fue quien acuñó los seis principios de la pintura China 绘画六法, Huihua Liufa.

pintor es por medio del proceso del Dao 道 , pues este provee el misterioso proceso de devenir que encarna el shen 神.

Hibridación

La idea de hibridación y colapso entre la tradición pictórica europea y la China, tiene un antecedente con Giuseppe Castiglione (Lang Shining) un jesuita del siglo XVIII, mismo que produjo pinturas chinas con materiales occidentales y que mezclaba ambas perspectivas²¹ y estilos. El proyecto de Zhang Hongtu busca integrar y cuestionar la tradición y base de la pintura impresionista con la de la pintura *shanshui*.

De primera impresión, el proyecto *An Ongoing Painting Project* de Zhang Hongtu, es hermético o difícil de acceder. Uno piensa, ¿Que es eso? una copia extraña de un Van Gogh? ¿Porque rehacer pintura impresionista en pleno cambio de milenio? El proyecto es aparentemente hermético debido a que para acceder a él, y disfrutarlo enteramente, se necesita mucha información. Esto involucra conocer las bases de la pintura impresionista de paisaje y las bases de pensamiento de la pintura *shanshui*, de manera que uno pueda entender la forma como el proyecto de Zhang Hongtu integra diferencias aparentemente inconciliables por medio de la estructura y la pincelada creando una contradicción integrada. Esa es la razón por la que el ensayo del catálogo *An Ongoing Painting Project*, de Zhang Hongtu, abre diciendo que Zhang es un filósofo con un pincel. En este sentido, el proyecto opera bajo una base de pensamiento característica de alguien que ha estudiado ambas tradiciones.

An Ongoing Painting Project consiste en mezclar e integrar paisajes famosos de autores icónicos de la pintura *shanshui*, pintados al óleo con tratamiento al estilo de diferentes pintores impresionistas y post impresionistas como los son: Van Gogh, Cezanne y Monet. Las dos tradiciones tienen diferentes cimientos de pensamiento. El impresionismo partía de la observación (de la luz) y estudio de ésta en las superficies de la naturaleza, mientras que *shanshui* era el resultado de la interiorización de la relación

²¹ Jerome Silbergeld, Zhang Hongtu, Zhang Hongtu an Ongoing Painting Project p. 5.

entre pintor y entorno, al igual que la expresión del *qi* del pintor. Una de las cosas que el proyecto logra captar, es que en algunas pinturas como en Guo Xi-Van Gogh, la línea de Van Gogh da una idea de movimiento continuo, una idea relacionada a *shanshui*. La línea post-impressionista de Van Gogh, misma que contiene una cualidad expresiva, en combinación con las composiciones de Guo Xi, logra incrementar la sensación de perpetuo movimiento en la naturaleza (donde todas las cosas están conformadas por el Dao, y la lógica de mutación es central). La combinación de la línea de Van Gogh con la composición china, generan una sensación parecida a experiencias alucinógenas, durante las cuales, el ser tiene la percepción de borrar la barrera entre uno y el entorno, al mismo tiempo que el mundo parece no dejar de vibrar. La estructura *shanshui* (composición) es mezclada con una superficie impresionista y post impresionista, creando un efecto de solidez a la vez que movimiento. En el caso de Cezanne, y debido al énfasis que él ponía en cuanto a la estructura de los cuadros, las estructuras *shanshui* no resultan tan extrañas a la misma solidez en composición por parte del autor impresionista. Por otro lado, la idea del espacio agua (*yin*) como espacio vacío, dentro del *Ongoing Painting Project*, es llenado, de manera que el no-espacio no es tan evidente como en los *shanshui* originales. El énfasis en la superficie por el tratamiento impresionista genera una textura continua en donde es difícil percibir el contraste tan claro entre forma –montaña y espacio vacío-agua.

El proyecto de Zhang Hongtu se sitúa en un punto de tensión. Por un lado la continua referencia a la tradición y los valores de antaño de la pintura *shanshui*, característica de la cultura China, y por otro lado, el ímpetu por parte del artista (su propio 气 *qi* o aliento vital) de expresar su propia mente-corazón. Este ‘conflicto’ en realidad no solo es característico de alguien como Zhang Hongtu quien tiene el pretexto de formar parte de dos culturas, la Norteamericana y la China, mismas que no operan bajo los mismos preceptos estéticos, al igual que de vivir en un tiempo de híbridos. Sino que esta tensión se ejemplifica desde el artista chino ‘individualista’ Shi Tao, quien escribió en su *Hualüyou*:

Siempre soy yo mismo y naturalmente debo de estar presente (en mi obra). Las barbas y las cejas de los viejos maestros no pueden crecer en mi cara. Los pulmones e intestinos (pensamientos y sentimientos) de los viejos maestros no pueden transferirse a mi estómago (mente). Manifiesto

mis propios pulmones e intestinos y muestro mi propia barba y cejas. Si sucede que mi obra se acerca a aquella de un viejo maestro, él es quien se acerca a mí y no yo hacia él. Lo tengo en mi naturaleza (talento) y no hay ninguno entre los viejos maestros que yo no pueda seguir y transformar²².

¿Es el arte chino tradicionalista?

Wang Wang Hui dijo: Sería un gran logro combinar las líneas de Yuan, la composición de Song y la magnificencia de Tang.” ¿No es aún más maravilloso agregar a esto el color de los impresionistas franceses²³ ?

La tensión entre tradición e innovación o voz del autor, fue una de las particularidades de la transición de Ming hacia Qing. Durante la dinastía Ming la práctica de la pintura se volvió un academicismo rígido basado en técnicas de imitación de los maestros del pasado, a la vez que integrando ‘teorías’ de la espontaneidad. Existieron también pintores de genio, pero la discusión estaba basada en las diferencias entre las escuelas del sur y las del norte. El conocimiento rígido de Ming, a causa de un excesivo academicismo, no fue exclusivo de la pintura. También se dio en la poesía y la filosofía. Reflejo de este fenómeno fue la forma en que los exámenes imperiales eran llevados a cabo con el ensayo de ocho miembros o *baguwen* 八股文, el cual por su rigidez e incapacidad de integrar ideas propias, se volvió la pesadilla de los letrados.

Durante Ming, en un intento de re-establecer el vínculo de la disciplina con el pasado Chino, tal vez consecuencia de una necesidad de reestablecer una identidad China, se volvió a fundar la Academia Imperial de Pintura. Pero esta no poseía la vitalidad característica de Song. Como menciona Siren²⁴, los pintores de Ming se preocuparon por reforzar el vínculo con el pasado, pero se olvidaron de inyectar esfuerzo y energía creativa. La pintura se inspiraba, –al igual que durante Song y Yuan– en el pensamiento Daoísta y Budista Chan. Tal vez la pérdida de vitalidad característica de Ming se debió a una fuerte autoconsciencia del medio, es decir, como resultado de demasiado análisis e investigación de los orígenes y un continuo cuestionamiento de lo que representaba la

²² Lee Sherman E, Rocks, Orchids, and Bamboo" by Shih-Tao. p. 188 Citando a Shi Tao.

²³ Jerome Silbergeld, Zhang Hongtu, ed. Zhang Hongtu an Ongoing Painting Project p. 7

²⁴ Ibid. P. 123.

buena pintura. Un tanto irónico, ya que tomaron ideas daoístas y budistas para desarrollar un modelo estético basado en la capacidad de expresar el mundo a partir de unos brochazos, mismo que aparentemente abogaba por una forma altamente espontánea de pintura con tinta, además usaban los menores medios posibles con una máxima concentración, que debía resultar en una máxima expresión. Este estilo “espontáneo” , al volverse el canon, perdió espontaneidad.

Tradicionalismo innovador

Para la serie *Ongoing Shanshui* regreso a la tradición, de hecho, nunca pensé que rompería con la tradición, porque estas pinturas son muy muy tradicionales. Los colores y la pincelada son impresionistas y post impresionistas; las imágenes son de las dinastías Song , Yuan Ming y Qing. La técnica es el óleo sobre tela. Hoy en día reciclar estilos antiguos es considerado algo bueno. Copiar obras maestras era una tradición en China. Es divertido encarar el pasado mientras mi arte se mueve hacia el futuro.²⁵

La postura de Zhang Hongtu, en cuanto a usar aspectos tradicionales de ambas culturas por medio de una hibridación, logra generar algo nuevo. El hecho de que Zhang Hongtu mencione que él nunca buscó romper con la tradición, se vincula a su entrenamiento previo y a la compleja relación que tienen los intelectuales chinos en cuanto a su larga y continua historia. Esta compleja ecuación entre innovación y tradición, fue una de las discusiones que logró iniciar el pintor Shi Tao durante los inicios de Qing. Por otro lado, en el contexto del proyecto de Zhang Hongtu, la mezcla entre dos modos de percibir el mundo natural, resultado de dos tradiciones de pensamiento diferentes, lleva como resultado una ‘innovación tradicionalista’, valga la contradicción. De algún modo, el proyecto esta estructurado a partir de integrar dos contradicciones. Es decir, el proyecto se mueve entre la tensión de una tradición cognoscitiva de observar y registrar el afuera y por otro lado una tradición practica-emocional-afectiva, misma que busca integrar la experiencia del pintor en su relación con la energía creadora al igual que la tradición china de copiar *exactamente* a los maestros. Ambas estéticas se unen en una conjunción estructura-textura a la vez que el proyecto opera en otra segunda tensión entre innovación-tradición.

²⁵ Zhang Hongtu, *On regard of shanshui painting* / reading room.
<http://moma.com/main.htm>.

Cualquier comprensión de cualquier tradición estética sería indispensable y estaría activa en el diálogo intercultural de estética mundial contemporánea. Por ende, en la era global no debe ser marginalizada. La llave está en encontrar donde todas estas comprensiones de las estéticas de todas las tradiciones puedan integrarse una con la otra, en un todo orgánico²⁶

La conclusión del ensayo de Liu Qingping propone la relevancia y el enriquecimiento que puede generar el integrar ámbitos de la estética china a la estética de occidente. El proyecto de Zhang Hongtu hace precisamente lo que la cita de Liu Qingping propone, es decir, integra nociones estéticas en un proyecto unificado, mismo que tiene como estructura fuerzas que se repelen a la vez que se complementan. El resultado híbrido, dialoga con la contemporaneidad por medio de la visión crítica filosófica que posee conceptualmente. El proyecto logra crear algo unificado a la vez que se mantiene crítico de si mismo. Como Zhang Hongtu menciona en diferentes entrevistas incluido el ensayo de Jerome Silbergerld – sinólogo de la Universidad de Princeton que no solo es especialista en la obra de Zhang sino también su amigo cercano – Silbergeld, haciendo referencia a la frase de sabiduría china “*No atreverse a mezclar una vaca con un caballo*” plantea que Zhang Hongtu en el proyecto de *An Ongoing Painting Project* se atrevió a mezclarlo. El mismo Zhang Hongtu en uno de los sellos de las pinturas dice: “*Me atrevo a mezclar una vaca con un caballo*”. En este sentido, Zhang Hongtu, tal vez por su compleja formación al igual que su compleja noción identitaria, en donde el era una minoría en China (su padre era musulmán de Hunan) y al mudarse a Nueva York en 1982, se convierte en la minoría de ser chino en EU.

Zhang Hongtu es además un artista sino-americano de diferente generación que la del *boom* del arte contemporáneo chino “*Inside Out*” con artistas ‘*mainstream*’ como Cai Guoqiang, Zhang Huan, Xu Bing, Ai Weiwei. Todos ellos han vivido o viven en la ciudad de Nueva York, eran sus colegas directos pero tienen una diferencia de edad de aproximadamente 10 años con Zhang Hongtu. Actualmente, todos ellos han regresado a China para dirigir enormes estudios en Beijing, tipo fábricas de arte contemporáneo, o pertenecen al sistema del partido (Xu bing es vicepresidente de la Academia central de Beijing). No solo es por esta idea de ser el *insider-outsider* en el “*mainstream*” sino por la

²⁶ Liu Qingping. The Worldwide Significance of Chinese Aesthetics in the Twenty-First Century. P 39.

sensación de nunca sentir un completo estado de pertenencia que Zhang Hongtu es un artista que se atreve a voltear la tradición por medio de una ecuación “tradición al cubo”. Decidiendo mantenerse al margen a la vez que perteneciendo a la generación de artistas contemporáneos mas influyentes de China, o que debido a haber sido pioneros en cuanto al uso de estructuras híbridas entre oriente / occidente, bajo una plataforma conceptual a la vez que formal, resultan una referencia obligada para los artistas emergentes chinos.

Otra característica que en la cual Zhang Hongtu se separa de sus artistas colegas ‘mainstream’, y que se ilustra muy bien en cuanto al proyecto de *an on-going painting project*, fue que después de que el proyecto ganó aceptación empezó a convertirse en un éxito comercial, por lo que su galería llegó a poseer una lista de espera de coleccionistas ávidos por adquirir cuadros *del Ongoing Painting Project*. Cuando Zhang Hongtu se percató de que estaba trabajando por comisión, que el proyecto ya no representaba un reto y se había convertido en algo ‘demasiado hermoso’ dejó de pintar en ese estilo sin importarle que aún existía demanda comercial de dichas obras.

Redacción confusa de este párrafo La estructura de constante repetición en cuanto a una estrategia de comercialización de los artistas mayores al estilo Jeff Koons, Damien Hirst, Zhang Huan o Cai Guoqiang en donde debido a la alta demanda por sus obras y a los altos costos de sus ‘talleres de producción’, el estudio del artista se convierte en una fabrica de producción de objetos simbólicos reificables. En gran medida, realizados por líneas de asistentes especializados. El hecho de que Zhang Hongtu contara con la posibilidad de adquirir esta estructura pero que decidiera no hacerlo y que decidiera no regresar a tener un estudio enorme en Beijing, es otra de las razones por las cuales resulta un ‘outsider’ dentro del *mainstream*.

Monkey Business: *Shanshui Today*

Dong Qichang también dijo que para hacer una pintura uno debe de tomar a la naturaleza como maestro y revelar el alma del agua y la montaña. Traté de visualizar como los antiguos maestros de la pintura *shanshui* retratarían el agua y montaña de la actualidad. Por ejemplo, si Ma Yuan (ca.1190 - ca.1225) fuera a pararse delante de los ríos y lagos de hoy en día, llenos de toxinas químicas y

desperdicios industriales, ¿Aún podría pintar su Cuaderno de Agua en doce partes? Esta clase de pregunta fue la guía de la nueva serie.²⁷

Zhang Hongtu, después de haber realizado el proyecto de *Ongoing Shanshui Painting Project*, que se prolongó más de diez años, quería tomar una nueva dirección. El proyecto primero había experimentado dificultad para ser entendido y después se convirtió en un éxito comercial, con textos de académicos como Jerome Silbergeld. El proyecto se volvió exitoso al punto de hartar a Zhang Hongtu, quien a pesar de tener una lista de espera de coleccionistas por conseguir cuadros del *Ongoing Shanshui Painting Project*, decidió no hacer ni un cuadro mas de esa serie y volcó su Mirada hacia el arte tradicional chino. La nueva serie empieza en el año de 2008 y es una exploración bajo la línea del paisaje *shanshui* tradicional chino. La serie *Shanshui Today*, o *Shanshui Today????*, se divide en dos partes, una a partir del Cuaderno de Agua de Ma Yuan y la segunda se podría llamar la serie de los monos y las ciudades. Ambos cuerpos de obra tienen el título *Shanshui Today*.

Existe una profunda relación emocional entre el impresionismo y Zhang Hongtu. La primera razón es porque cuando creció y estudió en la Academia de Artes Decorativas en Beijing, el arte impresionista era catalogado como arte burgués degenerado, por lo que la primera vez que vio imágenes de Monet y Van Gogh fue cuando su maestro se las enseñó a escondidas y bajo el pretexto de lo que era ‘mal arte’. Estas imágenes dejaron una profunda impresión en Zhang Hongtu, de ahí que tiempo después regresaran para integrarse a su propia obra.

Existe un argumento al respecto de los cuadros de Monet que establece que la razón por la cual los colores son tan brillantes y el paisaje tan nebuloso es debido a que se estaba llevando a cabo la revolución industrial, y que la ‘niebla impresionista’ era la contaminación en el aire producida por el carbón. Este argumento forma parte de la investigación de John Thornes²⁸, profesor de meteorología aplicada en la universidad de

²⁷ Zhang Hongtu. <http://www.momao.com>

²⁸ John Thornes, <http://blog.tonic.com/scientist-reveals-monets-painting-spot-air-quality/>

Birmingham, redacción confusa del resto de la oración mismo que ha descubierto en que balcones Monet pinto durante los inviernos fríos de Londres. También argumenta que la calidad del aire de ese entonces contribuyó a las vistas nubladas observadas y capturadas por Monet. ¿Que pintarían actualmente los pintores literatos de *shanshui* ? En el actual proceso de expansión y crecimiento económico que se encuentra China , es natural que este país, siga el patrón de los países desarrollados en cuanto a contaminar su camino al desarrollo para finalmente trasladar los procesos industriales a otro país subdesarrollado que se contamine por ellos. Actualmente, la ciudad de Beijing posee algo muy similar a la Inglaterra del siglo XVIII y XIX, y ésta es la dependencia en el carbón, por ende, la mala calidad del aire y los ocasionales colores brillantes en las nubes.

El nexa entre la serie de *Ongoing Painting Project* y *Shanshui Today* es la relación con los métodos de producción que pudieron generar esos colores del impresionismo. Zhang Hongtu reincorpora la vida cotidiana de las formas de producción durante el impresionismo para trazar relaciones con el presente de China. Las imágenes empiezan con el Cuaderno de Agua de Ma Yuan reinterpretado para mostrar sequía y contaminación. Se usan colores brillantes y visualmente los cuadros no corresponden con el asco que dicho espectáculo provocaría en la vida real. La estetización de la catástrofe, la belleza de la decadencia en la conflictiva y caníbal relación de la cultura con el mundo natural.

Después del *remake* del cuaderno de Ma Yuan, Zhang Hongtu realiza la serie de *Shanshui Today*, la cual consiste en unas pinturas al óleo de gran formato que retratan unos monos con unas ciudades; arquitectura y animal, ambos espacios en ocasiones sobreponiéndose en el plano pictórico. Los monos miran con curiosidad las ciudades, estas aparecen a lo lejos como gemas brillantes y detalladas, mezcla entre sorpresa, indiferencia, curiosidad y deseo. Es común que de las primeras preguntas que surgen en el espectador el respecto de esta serie sea ¿Porqué los monos? ¿Hay una referencia con la novela *Viaje al Oeste*? Para esa pregunta Zhang Hongtu tiene una tarjeta que dice: puedo responder todas su preguntas excepto con respecto a los monos. Juego de monos o incógnita?

Un texto de Brita Erickson²⁹ menciona que la nueva serie de Zhang Hongtu es mas libre, pues a sus 67 años, él considera que tiene el tiempo, la estructura y la libertad de llevar su obra donde quiera. También menciona el placer que le causa pintar y así ha hecho un poco de lado la rigidez del conceptualismo para fluir con el medio de la pintura al óleo. Zhang Hongtu continúa integrando referencias tanto intelectuales como populares, por lo que pensar en pintura retiniana al estilo de Duchamp y la famosa frase: *tan tonto como un pintor* es complejo, pues Zhang Hongtu mezcla la pintura ‘retiniana’ de occidente con la pintura tradicional china u aún mantiene un guiño lejano al arte conceptual. En uno de los cuadros de la serie hay cuatro monos casi de espaldas que parecen intrigados mirando de lejos al edificio de CCTV diseñado por Rem Koolhaas (el edificio en la pintura es como una montaña rodeada por el agua que es la niebla contaminada de Beijing) Los monos ven y son mirados por el gran hermano que CCTV representa, un *loop* de propaganda, un ojo que mira y es mirado.

Existe una relación muy cercana entre Zhang Hongtu y sus referencias y se puede decir que una constante en su trabajo es el manierismo, es decir, su estilo a la manera de muchos estilos. Es experto en ponerse el traje de un artista y llevarlo a sus propios rumbos, pero es con esta serie de *Shanshui Today* y los monos, que los trajes de otros artistas están desprendiéndose y dejando ver la propia relación de Zhang Hongtu con el medio, sin tener que depender de vestirse a la manera de alguien. En esta serie las referencias están más integradas en la mezcla que constituye la pieza.

En mi última visita a su casa y la de su esposa Miaoling (verano del 2011), Zhang Hongtu estaba buscando una imagen de una pintura de un mono con la cara roja en posición pensativa de la dinastía de Song. La había visto en un libro en la casa de uno de sus coleccionistas y no podía dejar de pensar en ella. No era una imagen famosa, y por ende difícil de localizar, pero su amigo y sinólogo Jerome Silbergeld pudo reencontrarla y enviársela. Entonces la imagen del mono estaba en la pantalla de su computadora, en su I-pad, y en su I-phone y me dijo: “Me encanta esta imagen, mírala, se la estoy enseñando a todos mis amigos, y va a darme la pauta para mis próximas pinturas”. La antropofagia de

²⁹ Britta Erickson *Shanshui Today*, catálogo a propósito de la exposición *Shanshui Today* de Zhang Hongtu. Galeria Tina Kern (Taipei, Abril 2011).

referencias de Zhang Hongtu es en realidad generosa, pues integra a los artistas del pasado dentro de un nuevo presente.

El sol rojo en mi corazón : Mao en todas partes

**Mao Material, Maomanía, 毛热, Maoísmo cibernético , Fetichismo Maoísta ,
Realismo Cínico y Pop Político**



“ Todo arte nacional es malo, todo buen arte es nacional³⁰”

“Entre parientes y el sol, entre mas lejos mejor³¹”

La serie de Mao es mas como una psicoterapia para mí. Después de recuperarme, desapareció el sentido de seguirla haciendo, por lo que, naturalmente paré. Pero la última pieza de la serie de Mao me llevó a la serie de pinturas de paisaje (shanshui) . No es que el cambio nació de la nada, sino que se desarrolló de mi obra anterior de forma natural...³²

En 1971 Andy Warhol produjo una obra de teatro titulada *Pork*. En dicha producción se trataba de travestis que durante la obra mantenían un teléfono en mano y hablaban. ¿Quién iba a anticipar que cuarenta años después, el sostener y hablar por un teléfono móvil en la calle iba a ser una situación no solo normal sino cotidiana? Otro aspecto ante el cual Andy Warhol fue capaz de mirar varias décadas adelante de su tiempo es en cuanto a los quince minutos de fama, la locura del *reality show*, “*todos pueden convertirse en superestrellas*”, al igual que en el culto al rostro, la línea tenue entre la persona publica, el político y la celebridad.

Uno de los grandes iconos retratados por Warhol es su gigante Mao Zedong actualmente en el ala de arte contemporáneo del Museo Metropolitano de Nueva York. Mucho del arte contemporáneo chino desarrollado a finales de los setenta, fue influido por esta imagen al igual que el legado de Rauschenberg.

Maomanía

La Maomanía, 毛热 es un fenómeno muy complejo, nacido de un Realismo Socialista exacerbado donde Mao es el sol, el patriarca, el ícono, el héroe, el camino y el padre celado. Li Jie³³ argumenta la relación entre el hogar y la política. A esta relación se vinculan las cinco relaciones confucianas. Entre gobernante y ministro, marido y mujer, padre e hijo, hermano mayor y menor, y entre amigos. La última siendo la única no jerárquica. Li Jie habla de Mao como gran patriarca, el cual es complementado por Zhou Enlai como la madre. Mientras que al padre se le teme y se le envidia, a la madre se la

³⁰Zhang Hongtu : “All nacional art is bad, all good art is nacional” citando una exposición de Scandinavian Contemporary Painting en el museo Guggenheim

³¹ Refrán popular Mexicano

³² Zhang Hongtu, *Reading Room*, interview with Cui Fei, <http://www.momao.com>

³³ Geremie R. Barmé, *Shades of Mao*. Li Jie, *The Mao Phenomenon a Survivor's Critique* p. 140.

quiere, pues existe una obsesión con ella. ¿Actualmente, se percibe de igual forma a las madres chinas contemporáneas, mismas que bajo el fenómeno de los pequeños emperadores someten a sus hijos a tanta presión por alcanzar el éxito y la genialidad que acaban desvaneciendo su noción de infancia, es decir las llamadas madres tigre?³⁴

Según Li Jie, el padre gobierna con un puño de acero, la madre gobierna con gentileza. Uno representa el Yang y el otro el Yin. El éxito de Mao recae en que él logró unir al sabio gobernante –basado en un sistema de creencias de la China dinástica – con el héroe político, resultando en la creencia ciega de las masas en él. Su entendimiento de Lu Xun³⁵ en cuanto a la mentalidad china tuvo mucho impacto, pero a diferencia de Lu Xun, Mao usaba su comprensión de la psique del chino para incentivar el culto hacia sí mismo. El ícono del gran patriarca genera envidia hacia el poder de este. Si Mao abarca tanto como el sol, con la apertura y comercialización de la China de Deng, “Hacerse rico es glorioso”... el dinero y la aceleración de la influencia de Occidente dejó entrar una nueva dimensión de Mao. Primero se trataba del héroe, el padre, el líder, el dios. Después se volvió el ícono, la estrella pop, el símbolo del poder en China, el pop político, la nostalgia de un pasado colectivo, el ícono de la revolución y una serie de contradicciones.

Exceso y Arte Mao

El artista Zhang Hongtu establece que fue una ‘sobredosis’ de Mao, lo que propició la creación de su serie *Material Mao*, una mezcla entre Mao y Madona, se acerca mucho al Mao de Warhol pero, a diferencia de éste, tiene una dimensión personal. Es decir, por medio de la experiencia personal del artista, se vincula con la relación familiar, el patriarca y por ende el trauma. Mientras que el Mao de Warhol es frío, el *Material Mao*

³⁴ Hay un artículo que toca este tema en cuanto al rigor de las madres chinas en contraste con los padres occidentales. Amy Chua, The Wall Street Journal, [Why Chinese Mothers Are Superior. Can a regimen of no playdates, no TV, no computer games and hours of music practice create happy kids? And what happens when they fight back?](http://online.wsj.com/article/SB10001424052748704111504576059713528698754.html?mod=WSJ_hp_LEFTTopStories) http://online.wsj.com/article/SB10001424052748704111504576059713528698754.html?mod=WSJ_hp_LEFTTopStories consultado el 9 de Enero 2011

³⁵ Escritor chino parte central del movimiento cuatro de Mayo, y de la nueva literatura. Abogaba por usar lenguaje vernáculo y la función de la literatura como herramienta de crítica social para un cambio. Posteriormente a su muerte, el PCCh utilizó la figura de identidad fragmentada y de crítica social de los cuentos de Lu Xun con fines políticos y pedagógicos.

es cálido. Zhang Hongtu necesitó salir fuera de China por atreverse a manipular esta imagen, como un hijo que sale de casa y en el viaje logra liberarse. Zhang Hongtu menciona que cuando empezó a cortar las siluetas de Mao, la acción le ocasionó culpa. ¿Y tú, qué crees que haces con la imagen del sol? ¿Acaso estas faltando al respeto al gran padre? Por otro lado, la sobreexposición a un objeto deja un rastro y es como cuando ves un foco fijamente y se te queda la imagen negativa de ese objeto luminoso, la marca que te persigue por todas partes. Es el negativo que quiere compensar.

Creo en el poder de la imagen mas no en la autoridad de esta. Si te quedas mirando a una forma roja por mucho tiempo, cuando volteas, tu retina va a retener la misma forma pero verás una versión verde de esta. De esta misma manera, cuando viví en China, miré la imagen positiva de Mao tantas veces que mi mente ahora retiene la imagen negativa de Mao. Por medio de la obra, estoy transfiriendo este sentimiento psicológico a un objeto. El hueco en mi obra puede recordarte a la nada del Daoísmo o el espacio negativo en la pintura tradicional china, pero la inspiración visual de mi obra viene directamente de un “bagel”³⁶

La sobreexposición ante este rostro ha dejado una impresión en la mente de todos los chinos. Después de la exposición de Rauschenberg en el año de 1985, dentro de la galería nacional de Beijing, los artistas chinos empezaran a ver hacia el pop, y por ende a la recolección y reciclaje de objetos cotidianos. Siendo Mao el gran padre, ¿Había algo más familiar que Mao, más cercano a la vista? Es a partir de una necesidad de superar la sobredosis de rostro, la insolación, que Zhang Hongtu, en la cotidianeidad de Nueva York, empieza a ver a Mao en las latas de Quaker-Oats. ¿Alucinación o curiosa coincidencia? ¿No es acaso la cara del Sr. Quaker-Oats parecida a la de Mao? Por un lado la sobreexposición de la imagen del padre y por otro lado la sobreexposición al objeto cotidiano.

¿Qué es lo que hace Zhang Hongtu en Material Mao? Zhang Hongtu es uno de los artistas chinos contemporáneos, que fueron pioneros en cuanto a reapropiar la imagen de Mao para voltearla sobre sí misma. Mao mirando a Mao, Mao traicionando a Mao. Esto

³⁶ Zhang Hongtu, On material mao, 1992, <http://www.momao.com>

puede relacionarse a una parte del artículo de Li Jie donde dice que Mao en sus últimos años se había vuelto un tanto esquizofrénico. ¿En que sentido? Ordenaba a unos a rebelarse, mientras a otros les ordenaba proteger la madre patria. De esta forma: “Durante esos años cualquiera que tuviese un poquito de poder como líder rebelde podía convertirse en un minimao³⁷”. Según Li Jie, cuando la adoración del icono viviente de Mao llegó a su fin, los chinos perdieron coherencia cultural. Para el, los chinos de los ochentas son personas confundidas, pues la caída del gran icono ocasionó un desbalance psicológico, teniendo como consecuencia la carencia de principios. “Con la muerte del padre tirano su descendencia ignorante sobrevive como una masa oscura³⁸”

Durante la década de los ochentas, cuando Zhang Hongtu descontextualiza a la imagen de Mao y altera la representación idealizada del realismo socialista, durante la primera etapa de *Material Mao*, tenemos unas siluetas sombras de Mao, pintadas con salsa de soya sobre las páginas del libro rojo. Las primeras representaciones usando materiales de la vida cotidiana para abstraer a la gran figura de Mao. Posteriormente, la sombra salsa de soya se convierte en vacío y es el contorno el que sostiene los materiales cotidianos, abstrayendo aún más a Mao, a la vez que trazándolo con vida cotidiana. Por ejemplo, la silueta vacía de Mao enmarcada por palomitas, por pasto, por piedra, por lápiz labial, etc.. Finalmente, en *Unity and Discord*, Zhang Hongtu realiza el retrato de Mao bajo distintos estilos del arte. La última cena de Mao, el Mao cubista, Mao conceptual, Mao surrealista, pop Mao etc....

En la etapa intermedia de la serie *Material Mao*, el acto de vaciar el perfil puede ser considerado como transgresivo. Si Mao es el gran padre, es yang, lo activo, lo creativo, lo masculino, el vaciar a Mao puede relacionarse con la idea de Li Jie acerca del gran vacío que deja el patriarca ausente. Por otro lado, al volverse espacio vacío se vuelve receptivo, se vuelve el shui en *shanshui*, el agua en la ecuación agua-montaña, es decir, se feminiza. En el libro acerca de las historias de lo sobrenatural en China escrito por Judith Zeitlin³⁹ se establece que en China es más aceptada la idea de Yin convirtiéndose en

³⁷ Geremie Barmé. *Shades of Mao*. P. 144.

³⁸ Geremie Barmé. *Shades of Mao* P. 144

³⁹ Judith Zeitlin, *T. Historian of the Strange Pu Songling and the Chinese Classical Tale*. Stanford, Calif: Stanford University, 1993.

Yang (por ejemplo el caso Mulan), que el Yang convirtiéndose en Yin. “... Justo ahora te conté acerca de un hombre vestido de mujer con el fin de dañar las buenas costumbres populares, Ahora voy a contarte la historia de una mujer que se viste como hombre pero que es casta y filial...”⁴⁰,

La idea de ‘vaciar’ a Mao, es ponerlo en el espacio de lo receptivo. Si consideramos lo mal retratadas que se encuentran las emperatrices que reinaron en China como lo puede ser Wu Zetian de la dinastía Tang y Cixi de la dinastía Qing, podemos entender la dimensión radical de feminizar al gran gobernante por medio de vaciar al icono. Zhang Hongtu deja que la vida entre a Mao, y eso se relaciona a 虚 *xu* y 实 *shi* es decir, al vacío y lo sólido. Es parecido al icono de lo que representa el bambú para los chinos: Crece recto, es flexible y hueco por dentro. La idea de vacío que permite entrar y ser penetrado, como el tazón del arroz que por medio del vacío puede contener, es considerada una virtud.

Corto la imagen, hago un hueco en mi pintura y aquí [en EUA] mucha gente piensa que es una forma de negar o estar en contra de algo. Pero algunos de mis amigos chinos piensan en daoísmo, piensan sobre la nada, sobre algo entre el no ser y algo...⁴¹,

Zhang Hongtu esta vaciando a Mao de sí mismo, de la dimensión en donde lo abarca todo, de manera que nada puede penetrarlo. La serie de Material Mao, con las siluetas de Mao en espacio negativo, logran convertir el *yang* en *yin*, misma transformación que se relaciona a la idea cíclica del tiempo establecido por el *Yijing* 易经; o Libro de los Cambios y las Mutaciones. Siempre hay algo de *yin* en *yang* y viceversa, así es cómo se constituyen los hexagramas, mismos que representan diferentes situaciones posibles. Los hexagramas están relacionados a los hexágonos provenientes de los huesos

⁴⁰ Judith Zeitlin, Op. Cit P. 115.

⁴¹ John Hay, *Boundaries in China* Reaktion Books, 1994, London P. 288. Entrevista a Zhang Hongtu, original: “I cut out the image, make a hole in my painting, and over here many people think it is a way of denying or being against something. But some of my Chinese friends think about Daoism, about nothingness, about something between nothingness and something...”

oraculares insitos en los caparazones de tortuga (constituidos por hexágonos), que a su vez, integran la figura de la tortuga, un animal *yin-yang* por excelencia ya que puede estar en la tierra y el agua. Esto se relaciona a ambos conceptos de shan y shui, 山水 o agua y montaña, determinantes en cuanto a la pintura China tradicional de paisaje, la cual es otra de las constantes referencias en la obra de Zhang Hongtu. Un concepto trabajado mas profundamente en la serie de *An Ongoing Painting Project*.

La serie de Material Mao incorpora estrategias conceptuales del arte contemporáneo como el *readymade* de Duchamp, en cuanto a reapropiar objetos pre-hechos, la lata Campbells de Warhol y su relación con el Quaker-Oats-Mao. Pero Material Mao también incorpora ciertas estrategias del Land Art o Minimalismo. Esto en cuanto a la secuencia, el material cotidiano orgánico y el énfasis en el espacio negativo.

El Material Mao de Zhang Hongtu no solo se relaciona con el pop político. El tratamiento que Zhang le da a Mao no solo es aquel en que vuelve al patriarca celebridad, mismo tratamiento que implica contradicciones, pues vuelve ambiguo el icono del héroe. ¿Cómo es posible integrar contradicciones en la perfección? Según Mao, el mundo está hecho de contradicciones, le idea de que no existan contradicciones es una ingenuidad, y existen dos tipos de contradicciones, unas son antagónicas y otras no, es decir unas son contradicciones con el enemigo y otras son en el seno del pueblo. “Las contradicciones entre nosotros y el enemigo son antagónicas. En cuanto a las contradicciones en el seno del pueblo, las que existen dentro de las masas trabajadoras no son antagónicas, mientras que las existentes entre la clase explotada y la explotadora tienen, además del aspecto antagónico, otro no antagónico⁴²,”

En las piezas del Quaker Oats, donde Zhang Hongtu pintando un cielo azul y unos gorros comunistas al retrato que viene en las latas de cartón de la avena Quaker Oats, enfatiza el parecido entre el Quakero y el camarada Mao. Mitad pintura de autor, mitad objeto encontrado o *Readymade*. También hace referencia directa a Duchamp en la obra titulada *H.I.A.C.S*, donde Zhang Hongtu le pinta bigotes al estilo de Stalin a la foto del

⁴² Mao Zedong. “Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo” Las obras escogidas de Mao Zedong, Ediciones en lenguas extranjeras, Pekin, Tomo V, 1957.

camarada Mao, y abajo pone las siglas H.I.A.C.S, “He Is A Chinese Stalin” haciendo referencia a la reproducción de la Mona Lisa a la cual Duchamp le agrega bigotes y le pone el título *L.H.O.O.Q.*, el cual es homófono en francés de la frase “Elle a chaud au cul”, literalmente “Ella tiene el culo caliente”.

En la unión de la imagen de Mao con distintos estilos pictóricos de la historia, *Unity and Discord*, la línea de significación es pionera del pop político. En el caso de la serie de siluetas *Material Mao* con diversos materiales, la forma de significación se relaciona con la filosofía del paisaje *shanshui*, al vacío que deja el gran patriarca y las relaciones jerárquicas tanto políticas como familiares de la China tradicional. Zhang Hongtu, en relación con esa serie habla del alimento neoyorkino por excelencia, el bagel, ya que para él, la silueta de Mao se vuelve como el hueco del bagel. Pero es la idea del bagel desde el punto de vista filosófico chino. Sin el hueco, el bagel no es bagel como sin el hueco el tazón de arroz no es tazón, pues no puede contener. Este hueco se refiere al espacio receptivo, Yin, la capacidad de afectación, el vaciar algo que ya estaba saturado de contenido.

La idea de Mao es tan compleja como aparenta ser monolítica. Mientras se yergue como el gran patriarca, las capas de significación, proyección, interpretación, tiempo y nostalgia van acumulándose sobre este. Incluso durante la revolución Cultural existía una diversificación de Mao por medio de un fetichismo de afiches. Dutton habla de esto en su libro *Streetlife China* y describe la variedad en cuanto a los afiches de Mao y el instinto de coleccionismo que generaron. Lo llama ‘Fetichismo Maoísta’. El fetichismo kitsch, es decir, el fetichismo del Realismo Socialista, es uno utópico e idealizado. Transmite un mensaje de unión con la masa, de pertenencia sin conflicto, de deseo de pertenencia sin conflicto. Tal vez un deseo imposible de cumplir si consideramos la idea de masa retratada en Lu Xun en *Diario de un loco* o en *La historia de Ah Q*. El *Diario de un loco* narra la historia de un intelectual que ha contraído una enfermedad mental en donde piensa que todos quieren comérselo, esta historia implica la pregunta de ¿Cómo pertenecer a una muchedumbre caníbal sin sentir desconfianza de ella? Mientras te toque ser victimario todo esta bien... pero mas tarde pueden invertirse los papeles... La idea de pertenecer a esta masa, implica en si misma la potencialidad de ser devorado por ella. De igual forma,

el personaje de Ah Q, el cual es la representación del hombre común, acaba siendo aniquilado por el enjambre de comuneros. Cita las obras que estás refiriendo

El lado pop de la serie *Material Mao* involucra la transformación del Kitsch – del Realismo Socialista, es decir, el sentimentalismo idolatrado – hacia Pop, el cual es mas silencioso, mas ambiguo, con cierta mueca de ironía, como una celebridad idolatrada a la vez que banalizada. Un tipo de poder menos ideal y más silencioso. La serie de siluetas de *Material Mao* implica el vacío, ya ni siquiera el pop esta ahí, el icono ha desaparecido. La parte ‘pop’ son los alrededores, el material cotidiano, la vida.

Mao Kitsch - Mao Pop

El Kitsch hace que dos lágrimas fluyan en rápida sucesión. La primera lágrima dice: ¡Que lindo ver niños corriendo sobre el pasto! La segunda lágrima dice: ¡Que lindo es estar conmovido, junto con toda la humanidad, por niños corriendo sobre el pasto! Es la segunda lágrima la que hace al kitsch, kitsch.⁴³

Según Li Xianting, el Pop Político en el arte contemporáneo de China emerge a finales de los años setenta hasta los noventa. Es una combinación entre la dimensión comercial del pop de occidente, – Bienvenido Andy Warhol!– con los iconos políticos y el culto al rostro característica del Realismo Socialista que da como resultado obras con un alto grado de humor y de absurdo. Este absurdo también se relaciona al vacío alienante que los artistas de los bloques socialistas sintieron al ser penetrados por la cultura comercial de occidente.

Una de las características del arte contemporáneo chino es la gran producción de imágenes figurativas, y la constante re-apropiación del ícono de Mao Zedong, un tipo de Neo-realismo Socialista el cual involucra muchas paradojas como por ejemplo, en el trabajo de los Hermanos Luo (Luo Brothers), en donde la cara de Mao comparte escenario con coca-cola. Lu Sheldon Hsiao Peng en referencia a Li Xianting lo llama Realismo Cínico o Pop Político⁴⁴. ¿Podemos entender al Neo-realismo Socialista o al Realismo

⁴³ Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being* (New York : Harper and Row, 1984) p. 251

⁴⁴ Sheldon Hsiao-peng, *Art Culture and Cultural Criticism* P. 115.

Cínico como Kitsch? Al final del libro sobre *Kitsch: The World of Bad Taste*, Dorfler analiza la integración del kitsch por cuenta del artista de vanguardia (como Duchamp, Magritte, Dali, Oppenheimer) y considera a este fenómeno como un aspecto positivo del Kitsch. El argumenta que esta sensibilidad, por ser auto-consciente, se relaciona mas a la idea *Camp* de Susan Sontag. Mi argumento en cuanto a este lado positivo del Kitsch, es que al de-contextualizarlo y hacerlo autoconsciente, se vuelve ambiguo y por ende pierde la linealidad, una característica de la perversión perfecta del kitsch. Por ende, pierde su kitsch. Tal vez, una obra maestra de cierto tiempo –misma que tiene sus propios valores temporales y contextuales – puede convertirse en kitsch por medio de ser descontextualizada. Una toalla de baño con la imagen de la Monalisa seria el proceso inverso del anterior.

La doble censura

El cuadro de La última cena de Zhang Hongtu de la serie *Material Mao, The Last Banquet*, consiste en una representación de Mao en el estilo de la última cena católica, pero Mao Zedong representa tanto a Cristo como a sus discípulos. Mao traiciona a Mao a la vez que Mao idolatra a Mao, en una especie de rizo (loop) en donde todos son Mao. El fondo del cuadro está constituido por páginas del libro rojo. Este cuadro fue censurado por el PCCh razón por la cual, para una exposición en EUA que llevaba como tema “la censura de los artistas en China”, el cuadro de Zhang Hongtu fue seleccionado, posteriormente se reveló la sorpresa de que el cuadro también había sido censurado en la muestra estadounidense. Debido a la relación entre la representación de Mao y la de Jesús en la última cena cristiana, grupos de ultra derecha se habían tornado reticentes a esa reinterpretación de un evento bíblico. Debido a la doble censura, el cuadro recibió muchísima exposición mediática y logró venderse a una buena colección y a un buen precio. Esta encrucijada entre el arte y la política, finalmente tuvo consecuencias favorables en la carrera de Zhang Hongtu. Según mi entrevista a Zhang Hongtu (verano del 2010), él menciona que fue a partir del ‘escándalo’ que generó este cuadro, que decidió dedicarse de tiempo completo a la producción de arte, lo cual habla de las ironías de la ‘censura’. Cuando se trata de negar la exposición mediática de un objeto, en un

mundo donde los medios cada vez son más descentralizados y por ende mas porosos, la censura de algo funciona como su mejor publicidad⁴⁵.

La obra de *Venice's Rent Collection Courtyard* por Cai Guoqiang ejemplifica algunos de los complejos procesos en relación a la censura del arte en China. La pieza ganó el gran premio de la bienal de Venecia de 1999. Fue descrita como 'Realismo Socialista de-construido'. Cai contrató a la persona que durante el régimen de Mao Zedong hizo la escultura y que originalmente, consistía en un monumento reproducido en cada ciudad de China para poder recrear el abuso que sufrían los campesinos por los terratenientes. Cuando Cai recreó la pieza en la bienal de Venecia, tenía como variante, que al final de la escultura, las figuras se iban de-construyendo mostrando sus estructuras hasta que solo se miran cables y maderas, es decir, las estructuras que sostienen el barro. La obra fue criticada por el PCCh, mismo que demandó a Cai bajo argumento de violación de derechos de autor. Finalmente Cai por medio de negociaciones, fue capaz de librarse del lío, mas aún, durante la inauguración de las olimpiadas de Beijing, fue contratado para diseñar los fuegos artificiales. Una de las dimensiones interesantes de la obra *Venice's Rent Collection Courtyard*, es la forma en la cual una reproducción de un monumento característico del realismo socialista, realizado con fines propagandísticos, con ciertas variaciones de forma y contexto, puede significar en contra del original, al convertirse en una crítica. Mucho del arte llamado pop-político chino al re-utilizar iconos del realismo socialista, los vuelve mas ambiguos y pierden la dimensión de propaganda o kitsch.

Una de las razones por las cuales el arte contemporáneo chino ha ganado tanta exposición alrededor del mundo, es por la inversión monetaria de algunos agentes claves en el mundo el arte, por ejemplo, el embajador suizo Sigg. Más aún, debido a que la 'libertad de expresión' en el arte, o la falta de esta en el contexto de la RPCh, a sido uno de los temas favoritos de occidente para demostrar los riesgos y las características de un régimen de un solo partido con control de los medios de comunicación, por ende, el arte contemporáneo chino ha funcionado como un perfecto foco de atención. Pero, el

⁴⁵ Un "enfant terrible" que sabe insertarse entre las distintas agendas mediáticas es el artista Ai Weiwei, a veces cruzando los límites en cuanto a su propia seguridad.

fenómeno de la censura del arte contemporáneo en China no es nada sencillo ni monolítico, como podría parecerlo de primera impresión. En un DVD publicado por la China Institute de NY, *The culture of Contemporary Chinese Art, Censorship in The Visual Arts in China*, se invita a tres ponentes: Zhang Hongtu, Barbara Pollack y el artista y curador Colin Chinnery. En la ponencia uno puede ver las distintas posturas ante la censura por parte de distintas generaciones. Barbara Pollock representa la racionalidad liberal democrática americana que tienen como base la primera enmienda. Por otro lado, Zhang Hongtu, vivió la Revolución Cultural, El Gran Salto Adelante y creció sobreexplotado a una política de estado donde lo único posible era el Realismo Socialista. El está completamente en contra de la censura, y como actualmente posee ciudadanía norteamericana, no tiene que acceder a las políticas del partido. Constantemente el partido comunista de China está bloqueando su página y obras, pero cuenta con audiencia en EUA, en Taiwan, y en China continental.

Zhang Hongtu es muy consciente del pragmatismo de la actualidad y por ende, autodenombra a su postura como la de un dinosaurio. ¿Por qué un dinosaurio? Esto se puede entender en relación con la postura de su colega, artista y curador –de otra generación– Colin Chinnery. Chinnery fue el curador principal del Ullens Center for Contemporary Art en Beijing. El centro, para poder inaugurar cada exposición, necesitaba del permiso del departamento de cultura y estos procedimientos burocráticos en ocasiones resultaban muy complejos. Había casos en que no estaban autorizados de inaugurar hasta tener el permiso, y en ocasiones, este dependía de decisiones burocráticas bastante obscuras y lentas. Finalmente Colin Chinnery descubrió que si en vez de dirigirse a la oficina de Cultura, se dirigía a la oficina del Partido Comunista que pretendía representar a Beijing como una ciudad vibrante, energética, urbana y contemporánea, era mucho más fácil conseguir el permiso. La conferencia grabada en el DVD, nos deja ver el nivel de la complejidad de la burocracia china, que aunque se puede pensar como un monolito inquebrantable, en realidad tiene sus propios procesos y porosidades, por eso son tan importantes las relaciones o guanxi 关系. En otra ocasión, se imprimió en China un catálogo de una exposición donde se reproducía una imagen de Zhang Hongtu que no era de las permitidas por el partido (probablemente de la serie de *Material Mao*). El gobierno no quería permitir

que esos catálogos salieran de China pero alguien intercedió ante algunas autoridades y finalmente el lote de catálogos fue liberado. Estos procesos hablan de una política cultural autoritaria que está cambiando y la cual es la herencia de un tiempo donde solo un estilo era permitido: el Realismo Socialista.

Actualmente, existe una política mas abierta, aunque llena de incidentes contradictorios en cuanto a esta ‘apertura’. Por ejemplo, la desaparición por tres meses (3 de abril al 22 de junio) del artista Ai Weiwei a cargo del partido Comunista Chino, con el pretexto de que había cometido crímenes fiscales. Un motivo comúnmente usado para arrestar a los personajes incómodos. La desaparición de Ai Weiwei mantuvo escandalizada a la prensa internacional al igual que a la comunidad internacional del arte. Por otro lado, el PCCh se ha dado cuenta que el arte contemporáneo es para un público relativamente pequeño –no necesariamente las masas sino mas bien las élites – , mismas que normalmente no piensan cambiar el estatus quo. Pero la figura del intelectual chino que está comprometido con la crítica social, y el acto yuxtaponer prácticas artísticas con actividades críticas políticas, herencia del movimiento 4 de mayo, por ejemplo el blog de protesta de Ai weiwei, no es algo que entusiasme mucho a las autoridades. El fenómeno de censura de un solo partido en China como el de la censura por el marketing de Google, es muy complejo y en ese sentido seria relevante analizar las diferencias en las posturas radicales del joven Han Han (una joven celebridad que es escritor y corredor de autos), comparado con Ai Weiwei y el porqué la versión celebridad juvenil rebelde (Han Han) resulta menos problemática para las autoridades chinas que la de artista de familia disidente en la época de Mao.

El arte contemporáneo y el circuito de las bienales internacionales también puede traer poder suave por medio de la difusión de la cultura, y probar la idea de que: si el PCCh permitió que tal o cual obra de arte o película crítica se exhibiera, por ende, no ha de ser tan restrictivo. De hecho, en el caso del director de cine Jia Zhangke, en ocasiones, el partido le da patrocinio para que participe en festivales del extranjero pero no permite la difusión masiva de sus primeras películas en China continental. Por otro lado, las películas se distribuyen discretamente en bicicletas de ‘cine independiente’, como esta retratado en

su película *Unknown Pleasures*. De hecho, la última película de Jia Zhangke fue financiada por el gobierno con la finalidad de darle difusión a la ciudad de Shanghai a propósito de la feria Mundial del 2010. Cabe destacar que es su película más aburrida.

La idea de censura también se relaciona a la política de la melodía principal (*Main Melody*), la cual refiere a un discurso propagandístico de mantener una actitud positiva ante todo y de constantemente transmitir el mensaje de progreso, avance y la grandeza de China, característico de CCTV. No es gratuito que el arquitecto Rem Koolhaas haya decidido construir el edificio de la gran máquina de propaganda como un *Loop* en circuito cerrado. ¿Acaso la idea de Loop no implica cierta complacencia? Parte de la idea de transgresión por medio del humor en la obra de Zhang Hongtu puede verse en la serie *Shanshui Today - Cuatro Monos* y *CCTV* – la cual se encontraba en proceso en el verano de 2010 – este cuadro consiste en un paisaje *shanshui* con una composición al estilo de Ni Zan, que retrata a un grupo de monos sentados en una montaña mirando con curiosidad hacia el edificio lejano de CCTV. Este cuadro, contrasta el shui (agua o espacio receptivo), con la máquina de autoridad (edificio CCTV), la ciudad en continuo desarrollo y el grupo de monos salvajes y juguetones, es decir la cultura y la naturaleza. Los monos miran con curiosidad el edificio CCTV el cual parece un ojo que los mira a la vez, que en su propio circuito se mira hacia sí mismo.

Maoísmo Cibernético

Digital Maoism o Maoismo cibernético o es un término de Jaron Lanier acuñado en su artículo *Digital Maoism* y ampliado en su libro *You are Not a Gadget*. Según Lanier dentro de las plataformas sociales de la Internet que permiten usuarios anónimos, los ataques de estos con respecto a otros usuarios, son mas frecuentes. Lanier dice que no se debe sacrificar la importancia y protección de los individuos por el comportamiento de las masas. En la película de Tron 3D, hay un momento en el cual se refiere al User como “*you are a user!!!*”, es decir un Loser (perdedor), a diferencia de un programa que vendría siendo un winner (ganador). Es en contra de esta aproximación en la red, que Lanier lanza su manifiesto del maoísmo cibernético. Lanier trata de reivindicar a las personas o los usuarios que son los que generan muchas de las dinámicas de la red y

propone evitar concebirlos como una masa-nube, una multitud en donde algoritmos y personas son confundidos por patrones de clicks. El punto es interesante si consideramos cómo las masas pueden adquirir un poder que no es separable a los individuos, es decir, la forma en que pueden devenir en actos irracionales y violentos, incluso casi caníbales. De alguna forma recordando las reacciones masivas de las campañas de movilización de masas, o durante la Revolución Cultural. Lanier previene contra el devenir violento de la manada dentro de la Internet.

Mao aportó una sensibilidad diferente al juego. Los campesinos, trabajando en los campos, como lo habían hecho por milenios, eran alabados, mientras que las criaturas ‘superiores’, como los intelectuales, eran castigados. El movimiento de la cultura abierta, de una forma extraña, ha revivido esta sensibilidad. El maoísmo clásico no rechazó la jerarquía, sino que solo suprimió las jerarquías que no formaban parte de las estructuras de poder del Partido Comunista Chino. En la China de hoy, esa jerarquía se ha mezclado con otras incluyendo la de la celebridad, el mérito académico, riqueza personal y estatus, y China es más fuerte debido a ese cambio. De la misma manera, el maoísmo cibernético no rechaza la jerarquía, sino que, recompensa la jerarquía favorita de la mezcla digital, donde una mezcla es más importante que los elementos que la componen: un blog sobre blogs es más importante que un blog.⁴⁶

La idea de poder en tanto que multitud, es inseparable de la idea de Mao como un sol que todo lo abarca, incluso inseparable de comportamientos colectivos durante las purgas, las campañas y la Revolución Cultural. No es gratuito que Jaron Lanier haya escogido la palabra Maoísmo para denominar un cierto comportamiento colectivo de las redes sociales cuando los individuos adquieren anonimato y pueden tornarse agresivos pues son protegidos por la pérdida de la autoría. En Wikipedia, que es una fuente de información hecha a partir de fragmentos de otras fuentes, la desaparición del individuo o del autor, la vuelve casi como una especie de voz bíblica irrefutable. Esto bajo la idea de que la masa todo lo sabe y por ende es incuestionable. Lanier afirma que mucha falacia informativa, violencia y fanatismo se ha desarrollado bajo este pensamiento.

Una de las principales críticas sociales en los cuentos de Lu Xun es en relación a las guerras de poder en la sociedad, es decir, entre víctimas y victimarios. Lu Xun era poco

⁴⁶ Jaron Lanier, You are not a gadget. E-book. P121

optimista en su retrato del lado oscuro la naturaleza humana. Como menciona Lung-Kee Sun⁴⁷, “Sus percepciones en cuanto a la naturaleza caníbal de las masas despliegan una percepción aguda del instinto agresivo de la psique humana⁴⁸”.

Hay un vasto flujo en línea de videos acerca de ataques humillantes sobre víctimas indefensas. La cultura del sadismo en la red tiene su propio vocabulario y se ha vuelto *mainstream*. El término ‘lulz’, se refiere a la gratificación de ver a otros sufrir dentro de la nube [vasto flujo en línea].⁴⁹

Las masas siempre han sido una herramienta y una amenaza para los hombres de poder, pero son una arma de doble filo, de ahí la importancia de las técnicas para manipular a las masas como entidad. En la red digital, lo que Lanier habla sobre los maestros de las nubes, se refiere a las empresas que desarrollan el software que facilita este comportamiento colectivo y que son los que adquieren las ganancias. El verdadero poder recae sobre aquellos que controlan las plataformas donde el enjambre se mueve, los soles de las masas, los maestros del enjambre. ¿No es acaso Mao el mayor representante de un maestro del enjambre, el sol que reparte sus rалlos a las semillas revolucionarias? La colectividad como un enjambre, es una imagen de la masa usada también por Lu Xun. Según Lung-kee Sung, en algunos de los artículos escritos alrededor de 1925, Lu Xun muestra repulsión contra el fastidio que pueden causar las multitudes, a veces asociados con moscas, mosquitos o chinches. Lu Xun menciona que si tuviese que elegir entre moscas, mosquitos o chinches, elegiría a las últimas ya que son menos hipócritas, pues a uno le chupan la sangre directamente. No como los moscos que son los de peor clase pues tienen que hacen un gran discurso antes de chupar sangre, de manera que con ese discurso puedan convencer a los comidos, de la razón por la cual están siendo devorados.

Las semillas tóxicas de Ai Weiwei

La pieza de Ai Weiwei, *Semillas de Girasol*, presentada en otoño del 2010 en el Tate Modern, consiste en un total de 100 millones de pequeñas semillas de girasol ‘falsas’ o construidas a base de cerámica y pintadas a mano en talleres de China. En la producción de esas pequeñas semillas, un pueblo invirtió aproximadamente dos años de su tiempo.

⁴⁷ Sun Lung-kee “To be or not to be eaten, Lu Xun dilemma of political involvement”. P. 460.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Jaron Lanier, You are not a gadget. p. 86.9

Las semillas cubren una superficie total de 1000 metros cuadrados y 10 centímetros de profundidad, la totalidad de la superficie de la sala de turbinas del Tate Modern. Esta obra habla de la capacidad del hacer de las masas. Ya inaugurada la exposición, aquellas miles de inocentes pequeñas semillas de girasol, en su roce constante, cuando la gente las transitaba, empezaron a liberar gases tóxicos, de forma que la Tate Modern tuvo que cerrar el acceso a dicha muestra y solo permitir que se viera desde arriba. “Atención: guarde una distancia pertinente ante la masa revolucionaria”. Las semillas de girasol son símbolos de los revolucionarios pues Mao siendo el sol, las semillas de girasol miran hacia Mao y esparcen la revolución. De alguna forma, tal vez involucrando al azar, la pieza habla de una dimensión ‘peligrosa’ de la multitud.

Wikipedia y Shan-shui

El único cuadro que Zhang Hongtu aún conserva de la serie *Ongoing Painting Project* es uno donde se ve un paisaje *shanshui* y abajo se encuentra la definición de shanshui 山水 de acuerdo a Wikipedia. La razón por la cual Zhang Hongtu decidió quedarse con este cuadro es por el enunciado del proyecto. A pesar de que este cuadro es de los últimos de la serie, es también en cierta forma el eslabón entre la serie de *Material Mao* y *Ongoing Painting Project*. El cuadro consiste en una réplica de una composición de un cuadro tradicional chino con tratamiento impresionista francés al estilo de Monet abajo del cual está escrito en caracteres chinos la definición de shan-shui encontrada en Wikipedia. Lanier también aboga por la idea de criticar a Wikipedia por su poder de abstracción, lo cual se relaciona a figura de Mao como sol. Cuando eres el sol, lo abarcas todo, todo es irradiado por ti, eres omnipresente. De alguna manera, el contenido anónimo y colectivo de Wikipedia adquiere también una capacidad de ser invulnerable debido al grado de abstracción en la idea de autoría. De igual manera, existe una oda por la sabiduría de las masas, un argumento abstraído en el libro de *Emergence* de Steven Johnson mismo que se puso muy de moda entre urbanistas, arquitectos y teoría cibernética a principios del siglo XXI. Lanier menciona en cuanto al ‘talento del conocimiento colectivo’, que esta ‘sabiduría de las masas’ tiene la capacidad de atinarle al peso de un buey, por medio de sacar el promedio de las suposiciones de varios individuos en un colectivo. Esta sabiduría de las masas solo funciona para ciertas cifras o resultados muy específicos, es decir

cuando solamente existe una solución posible. Así como existe la sabiduría de las masas, abogada por Stephen Johnson como la idea de lo emergente, y ejemplificada a través de la forma de operar de las hormigas que dejan feromonas para trazar rutas y encontrar comida colectivamente. Lanier argumenta que también existe la confusión, el riesgo, la violencia y el canibalismo de la masa.

...El problema está en la forma en que Wikipedia ha llegado a ser valorada y usada; como se le ha elevado a tal importancia tan rápido. Eso es parte del patrón más grande en cuanto a un nuevo colectivismo que no es más que un resurgir de la idea de que el colectivo es completamente sabio⁵⁰

Si pedimos prestada la noción de maoísmo cibernético y su relación con la forma en que la masa configura Wikipedia, podemos relacionar la idea de Mao como un colectivo en devenir inconsciente y la idea de información ‘libre’ en Wikipedia, la cual establece la definición de pintura *shanshui*.⁵¹ Zhang Hongtu decidió poner la definición de Wikipedia sobre el concepto de *shanshui* la cual es establecida por medio de un colectivo abstracto. La capacidad de Wikipedia, a través de la pérdida de autoría, de establecerse como una voz impersonal abstracta, la vuelve parecida a la abstracción del autor en los libros religiosos, al igual que a la voz del sol (Mao) que se encuentra en todas partes a la vez que en ningún lugar específico. De ahí lo radical de representar a Mao con materiales cotidianos, pues Mao esta en todas partes y por ende, está más allá. Durante la disolución del autor, o la transformación del autor en un ser omnipresente, no hay contra quien discutir, pues el autor se vuelve vacío o divinidad.

Mao prohibido

Algunas de las complejidades inherentes en la idealización diaria hacia el ícono de Mao se retratan en un objeto específico de propaganda: La representación de Mao hecho

⁵⁰ Jaron Lanier, [Digital Maoism: The Hazards of the New Online Collectivism](http://www.edge.org/3rd_culture/lanier06/lanier06_index.html). [5.30.06]

⁵¹ Por otro lado, el cuadro de Zhang Hongtu se relaciona con la obra de arte conceptual *Chair* de Joseph Kosuth. En esta pieza, Kosuth pone una silla, la fotografía de la silla y la definición – de acuerdo al diccionario de silla. También podríamos vincularlo a la pieza de enciclopedia o *According to Google* del artista mexicano Emilio Chapela.

de porcelana. A primera vista este objeto podría ser solo una variación de una efígie de Mao creado bajo el estilo del Realismo Socialista. Lo que hace al Mao de porcelana tan especial no es solo que debido a su posterior prohibición se convirtió en un objeto raro, sino a las complejidades que encarna en la relación entre la representación y la materialidad del objeto. Debido a las cualidades frágiles de la porcelana y al proceso de producción – pues para producir al Mao de porcelana había que quemarlo a altas temperaturas – la creación de esta efígie fue muy corta⁵² pues ocasionaba muchas ansiedades

En junio de 1969 el Comité Central divulgó el documento ‘ciertas cuestiones para poner atención en cuanto a la propagación de la imagen de Mao’: “Está prohibido para las personas el reproducir la imagen de Mao en porcelana” El botón de porcelana dejó de producirse después de esto.⁵³

Innumerables personas sufrieron consecuencias terribles ocasionadas por accidentes caseros donde representaciones de Mao se rompían. Existe un capítulo en la novela *Servir al Pueblo* de Yan Lianke en donde se describe una mezcla entre lo prohibido y el placer, es decir, la destrucción de los botones de Mao con la indulgencia al placer sexual extramarital. Una ironía es que los botones que antes constituían una potencial amenaza a la integridad física del individuo (el Mao rompible de porcelana), debido a su rareza, actualmente, constituyen unos de los elementos más codiciados dentro de las colecciones de representaciones de Mao.

Vivienne Tam y Zhang Hongtu en “Mao fashion”

En la primavera de 1994 Zhang Hongtu desarrolló un proyecto en colaboración con la diseñadora de modas Vivienne Tam. El proyecto consistió en el uso de Imágenes de la serie de Material Mao, varias provenientes de la pieza *Unity and Discord*, para ser estampadas en prendas de vestir diseñadas por Vivienne Tam. Las borrosas fronteras entre lo que consideramos como arte alto y arte bajo, una herencia del arte pop, se ven reflejadas en los diversos proyectos de arte contemporáneo que mezclan arte y moda, o arte y souvenir, por ejemplo, en las colaboraciones entre Takashi Murakami y Luis Vuitton, o en el proyecto de la bienal de Whitney de hacer ediciones de camisetas diseñadas por

⁵²Michael Dutton. *Street Life China* P. 247

⁵³ Ibid. P 248

una selección de artistas incluidos en la bienal para la marca The Gap. En el año de 1994, cuando se dió la colaboración entre Zhang Hongtu y Vivienne Tam, estas colaboraciones no eran tan comunes como hoy en día. Por otro lado, en el libro de Dutton, *Streetlife China*, se habla acerca de una especie de movimiento cultural de crítica social en China a partir del diseño de camisetas que involucraban la integración de cuatrísílabos chinos por medio del humor⁵⁴.

Las fronteras entre el museo y el espacio de venta o el arte y la moda, fueron completamente borradas por Takashi Murakami en su exposición en el Museo de Brooklyn en el año de 2008. A la mitad de la galería, Murakami decidió colocar una tienda de Luis Vuitton, llevando el límite lo que con *Fountain* de Duchamp, (un mingitorio firmado como obra de arte) empezó como la des contextualización del objeto cotidiano. Pero *In Advance of the Broken Arm* o la pala de nieve, era el único *Ready made* que había pasado de la tienda al espacio de exposición sin ser alterado por medio del uso. Después esta misma estrategia de descontextualización en el arte fue radicalizada por Warhol con las *Brillo Box* para finalmente romper con la distinción entre arte y comercio en la exposición de Murakami.

En el libro de Vivienne Tam “China chic” hay un capítulo que narra la manera en que los pintores que en Shanghai se dedicaban a retratar a las chinas de calendario, posteriormente se dedicaron a retratar a Mao Zedong. Era de esperarse que Mao luciera como alguien tan atractivo y agradable en dichas representaciones, puesto que los pintores tenían un entrenamiento previo en las representaciones realistas de muchachas hermosas. Esta es la primer relación entre la moda y el Realismo Socialista representando al Icono del Gran Sol. Se dice que la propaganda es la prima cercana de la publicidad y esta última mantiene una estrecha relación con el mundo de la moda. Tanto la propaganda como la publicidad parten de la creación de un imaginario que busca seducir por medio de la creación y proyección de un ideal que puede (y debe) relacionarse y atraer los deseos y las fantasías de las masas.

Ping Pong Mao en la era digital

⁵⁴ Michael Dutton, *Streetlife China* P. 249

Michele Lim en su ensayo de *Cultural Iconography as Style*, plantea que en *Ping Pong Mao*, la mesa de ping-pong que tiene en cada lado una silueta cortada de Mao, al hacer un hueco en forma de la silueta, Zhang Hongtu le agrega ironía al juego, pues deja poco espacio para jugar, y por ende, incrementa la posibilidad de pérdida. La pieza se refiere a la diplomacia de ping-pong, misma que ayudó a acercar las relaciones China y EUA a principios de los años setentas. Al respecto de la mesa de *Ping Pong Mao*, Jerome Silbergeld dice:

Colocarse demasiado lejos del presidente y su ideología lo mete a uno en problemas, [alejado de la mesa;]. Mao es también peligroso y aterrizar muy cerca de él puede ser igualmente desastroso, como sus más cercanos colegas descubrieron. Negociar fronteras, vivir dentro de periferias requiere de un extremo cuidado.⁵⁵

Michele Lim dice que es el lado juguetón lo que incrementa el carisma de las piezas. Reflejan una ironía que hace que los distintos significados se incrementen y exploten contra sí mismos. El humor es lo que deja ver en las piezas un pedazo del absurdo. Este humor está contenido en el vacío, es decir el espacio Yin, la silueta de Mao.

Cyber Mao

Durante el verano de 2010, Zhang Hongtu estaba desarrollando la posibilidad de darle a la pieza de *Ping Pong Mao* otra dimensión creando un juego de computadora, muy parecido a los juegos de ping pong para *I-phone*, pero con la mesa de *Ping Pong-Mao*, de manera que, si la pelota cae en la silueta de Mao, o si se aleja fuera de la mesa pierdes. Zhang Hongtu usa distintas iconografías en el arte o diferentes estilos como referencias significativas o como símbolos. Conceptualmente, también se refiere a conceptos tradicionales chinos provenientes de las tres escuelas, como se ha mencionado en el capítulo referente al *Ongoing Painting Project*. Por otro lado, también integra a la tecnología como herramienta tanto para sus pinturas como para otros proyectos. Una de sus maneras de hacer un boceto para las pinturas al óleo de la serie *Shanshui Today* (Monkeys with CCTV), es mezclando el boceto análogo, la fotografía y la aplicación *Brushes* para *I-Pad*.

⁵⁵ Jerome Silbergeld "*Zhang Hongtu an alternative History of painting*" Zhang Hongtu an ongoing painting project. New york, On-going publications P.6

Uno de los proyectos que pone mucho énfasis en la imagen digital como pintura, o el uso de la imagen digital para falsear la historia es en la serie *Christie's Catalogue Project*. Por medio del uso del programa *Photoshop*, falsea broncees de la dinastía Shang en forma de empaques de comida de Mc Donald's, o cerámicas de la dinastía Ming producidas en forma de Coca-colas. Este proyecto inicialmente fue creado como un supuesto catalogo de Christie's de arte tradicional Chino plagado de objetos que son 'falsas documentaciones', pues solo existían como catálogo, es decir la fotografía creada digitalmente. Después de creado el proyecto, la universidad de Princeton le dio a Zhang Hongtu un apoyo para que los objetos-fotografías fuesen creados en tercera dimensión. Acerca de esta serie y su relación con una interpretación sobre la historia, se traza el siguiente capítulo.

Lo verdaderamente falso se vuelve verdadero:

Christie's Catalogue Project



...la obra "Página de un catálogo de Christie's es un conjunto muy raro de doce figuras del zodiaco" ("Page of a Christie's Catalogue-very rare complete set of twelve zodiac figures") representa mis impresiones en un reciente viaje a China. Me parecía que la falsificación estaba en todas partes. Lo falso se había convertido un fenómeno común.

En mi trabajo, hago uso de lo falso, pero trato de hacerlo de forma creativa. "La falsedad" se vuelve un tema dentro de mi trabajo. Existen tres elementos en este trabajo: La textura de cerámica de tres colores de Tang, el traje Mao y las figuras de los doce animales del zodiaco. Todo el mundo podrá relacionarse a estos animales por sus años de nacimiento y signos chinos. Cuando mezclé estos elementos aparentemente desconectados, intentaba crear nuevas imágenes que tendrían relaciones con la realidad que trascenderían el significado de los doce animales. Esta extraña mezcla es paralela a la situación contemporánea de China: una mezcla entre lo viejo y lo nuevo, este y oeste. De 1987 a 1997, debido a la serie de Mao, por diez años no me fue posible regresar a China. Cuando en 1997 regresé, fue como si entrase en un mundo totalmente diferente..."

En 2003 Zhang fue invitado a participar en una exposición colectiva en el Museo de Princeton curada por Eugenie Tsai que se estructuraba en torno a la colección del museo de Princeton, y el título era: *Shuffling the Deck: The Collection Reconsidered* (*Barajando el mazo: Reconsiderando la colección*). Cuatro artistas fueron comisionados para producir algo a partir de la colección del museo, reinterpretando la colección y por ende la historia. Zhang Hongtu fue a ver las bodegas, pero también le enseñó a Eugenie Tsai un proyecto anterior, el cual existía como imágenes digitales producidas con el programa *Photoshop*: las páginas digitales del *Christie's Catalogue Project*. Aunque el proyecto no partía de una pieza específica del museo, este se relacionaba con muchas piezas como lo pueden ser los bronce Shang, las cerámicas azul y blanco de la dinastía Ming (1368 y 1644) y las tricolores vidriadas de Tang (618-907). El proyecto giraba en torno a la interpretación de la historia por medio del estudio de los patrimonios, la relación entre cultura material-estructuras de poder, la gran cultura milenaria como discurso de identidad nacional, la cultura pop, la idea del ícono y la posibilidad de lo falso.

El hecho de que el proyecto empezara como una imagen construida virtualmente, la relaciono al famoso artículo de Walter Benjamin:—*La obra de arte en la era de reproducción mecánica*, pues la obra de arte no existía en el original sino solo en su reproducción en un catálogo. La relación entre la reproducción de la obra de arte y la pérdida de su contexto ritual es estipulada por Benjamin. El hecho de que el proyecto *Christie's Catalogue Project* que representa ‘falsos’ objetos originalmente rituales inicialmente existían como una reproducción, enfatiza el carácter político que dichos objetos —antaoño rituales — poseen en la era de la reproducción mecánica.

... la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida. De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno. Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función

íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política...⁵⁶”

En este ensayo, Benjamin explica la forma en la cual las técnicas de reproducción como lo son la fotografía y el cine han cambiado la percepción de las obras de arte. Anteriormente, estas tenían que ser vistas en un contexto y a una escala, pero con el invento de la fotografía podrían ser reproducidas en distintos tamaños y soportes, lo cual representa la pérdida del aura y la autoridad del objeto de arte, en tanto que su aquí y ahora. Es decir, lo destemporaliza, descontextualiza –y Según Benjamin– también lo politiza.

Las circunstancias en que se ponga al producto de la reproducción de una obra de arte, quizás dejen intacta la consistencia de ésta, pero en cualquier caso deprecian su aquí y ahora...La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad⁵⁷

El museo comisionó y apoyo económicamente a Zhang Hongtu para que las imágenes del catálogo se convirtieran en objetos, cambiando el proyecto de virtual a material. De hecho, inicialmente los objetos no existían más que en su reproducción. Debido a la técnica especial de las cerámicas, Zhang Hongtu, tuvo que ir a China a producir los objetos y su esposa Miaoling le ayudó con las Coca-Colas Ming. El *Christie's Catalogue Project* de Zhang Hongtu, relaciona al presente con el pasado por medio de la idea de lo falso. En él la idea de patrimonio se presenta como algo elevado en oposición a objetos cotidianos (incluso basura), que al paso del tiempo pueden convertirse en piezas de museo u obras de arte.

⁵⁶ Walter Benjamin, El arte en la era de su reproducción mecánica, Traducción de Jesús Aguirre Ed. Taurus, Madrid 1973. Sec 4

⁵⁷ Walter Benjamin, El arte en la era de su reproducción mecánica, Traducción de Jesús Aguirre Ed. Taurus, Madrid 1973. Sección 2 <http://www.slideshare.net/caudapodo/el-arte-en-la-era-de-la-reproduccion-mecanica>

Francois Hartog⁵⁸ explica la forma en que el patrimonio se vuelve memoria histórica y las formas en que es usado para exaltar al presente y configurar una identidad nacional. Existe una diferencia conceptual entre ‘occidente’ y lejano ‘oriente’ en cuanto a conservación del patrimonio. Mientras uno busca dejar las ruinas intactas, (como registro de la verdad y lo auténtico) el otro busca reconstruir y restaurar en un estado de perpetuo nuevo parecido al síndrome del centro comercial.⁵⁹ De acuerdo a Wu Hung, en su libro *Transcience*⁶⁰ la ruinas para los chinos no tienen connotaciones positivas. De hecho la obra de Rong Rong comenta sobre el estado de perpetua ruina (círculo deconstrucción-demolición) de la ciudad de Beijing. Un vínculo entre el Junkspace del centro comercial en perpetua renovación y la ciudad en ruinas en perpetuo desarrollo urbano.

El *Christie's Catalogue Project* consiste en supuestos objetos de arte tradicional que evidencian su falsedad al poseer un vínculo con el presente. Un conjunto de bronce con acabados característicos de la dinastía Shang en forma de contenedor de cartón para hamburguesa y papas fritas de Mc Donald's, un abanico que tiene una inscripción en caligrafía antigua, con un aviso solicitando trabajadores para trabajar en un fabrica de camisetas, o piezas de cerámica Ming con forma de envases de Coca-Cola. Este proyecto se caracteriza por mezclar la idea de patrimonio, (el orgullo y la grandeza de una civilización) con el humor de la réplica evidentemente falsa. Mezclando el objeto cotidiano contemporáneo (el empaque desechable) con la apariencia de un patrimonio histórico; rastro de una cultura milenaria, un objeto cotidiano verdaderamente elegante, una antigua pertenencia de las elites, o un objeto ritual construido para la posteridad.

Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible, y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada

⁵⁸ Francois Hartog, *Regímenes de Historicidad*. Capítulo cinco, “*Patrimonio y Presente*”.

⁵⁹ De esto habla el texto de Rem Koolhaas “*Junkspace*”
<http://johnstuartarchitecture.com/Spring 2009 Video Readings files/Koolhaas%20junkspace.pdf>

October, Vol. 100, *Obsolescence*. (Spring, 2002), pp. 175-190 Agosto 2011

⁶⁰ Wu Hung, *Transcience* P. 114

destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine.⁶¹

Según Oto Kurz , a pesar de la dificultad técnica por simular las pátinas de los broncees antiguos (pues su oxidación depende de la tierra donde fueron enterrados y del tiempo de oxidación), y debido a que han sido enormemente valorados por posteriores emperadores chinos al igual que por coleccionistas europeos, la producción de falsos Shang floreció alrededor del siglo XIII, pero se desconoce cuándo empezó dicha práctica. Otro factor de suma importancia son las inscripciones en los broncees, Kurz menciona⁶² que muchas falsificaciones, usan inscripciones que hacen referencias a algunos pasajes de los clásicos como el clásico de poesía o el de los ritos (Shi Jing; 诗经 , Liji 礼记) Estas referencias les permitían dejar de lado la perfección técnica en los ornamentos y estilos de Shang.

Algunos falsos fueron descubiertos muchos años después de ser adquiridos por colecciones de universidades o de museos. Existen casos en donde los falsificadores mezclan estilos contemporáneos con los estilos de antaño y por medio de una inscripción que hace referencia a algún clásico con lo que buscaban compensar su falta de técnica. Según Kurz, en varias ocasiones se descubre que las inscripciones son posteriores y que se pusieron para incrementar el valor de vajillas originales. Bajo la lógica del mercado, muchos coleccionistas ven a las inscripciones como certificados de autenticidad. En el caso de una vasija estupra, el profesor Yetts se dio a la tarea de buscar la inscripción original que el falsificador copió en una segunda vasija falsa.⁶³ Las inscripciones en relieve son prueba de que el bronce es posterior, ya que durante Shang estas eran hechas en bajo relieve; es decir, más abajo que la superficie del metal, una técnica mas difícil de falsear. Debido a que existen muchos falsos producidos durante la dinastía Song, es

⁶¹ Walter Benjamin. Sec 2

⁶² Oto Kurz, Fakes, P. 200

⁶³ Ibid. P. 204 citando a W.P. Yetts, The Burlington magazine, Vol. 76 (1940), P. 38

común que sean fechados en esta época, pero Kurz argumenta que no es siempre el caso pues también se produjeron muchos en el siglo XIX.

En el caso de la cerámica es más complicado develar un falso y según Kurz, el conocedor de la cerámica china casi debe tener un sexto sentido. Las insignias sobre éstas, – aunque ocasionales – se volvieron populares durante la dinastía Ming cuando sellar la fecha del reino y los años en que se produjeron las piezas se volvió costumbre. Esta práctica se llevaba a cabo en la porcelana para uso imperial y para el mercado interno. En la cerámica para exportación solo ponían inscripciones ininteligibles. Esto según Kurz se debía a que los ceramistas chinos pensaban que cualquier cosa sería buena para los bárbaros iletrados del exterior.

Kurz afirma que existe un vínculo entre las falsas cerámicas con sellos espurios, realizadas sin mayor cuidado, y las excelentes copias de cerámicas antiguas hechas por orden imperial durante los siglos XVII y XVIII. En el caso de las últimas no era la intención que pasaran por falsos, más bien eran excelentes copias, pues no existe prueba de que se les inscribieran otras marcas a parte de las de su propio tiempo⁶⁴. No eran falsos que pretendían ser algo que no eran, sino que rendían homenaje a los estilos del pasado, pero posteriores falsificadores trataron de deshacerse de las marcas de la dinastía Qing para hacerlas pasar por originales en vez de copias excelentes. La manera más sencilla de hacer esto era cubrir la marca de Qing con otra marca de una dinastía anterior. Durante el reino de Kangxi (1654-1722), se prohibió inscribir el nombre del reino para evitar que el nombre ‘sagrado’ pudiera ser desacralizado al romperse la pieza (algo parecido sucede con los botones de porcelana de Mao como ya expliqué en el capítulo anterior). Durante este reino, los fabricantes decidían remplazar el lugar del sello por un texto inocuo o poner el nombre de un reino anterior que había sido importante para la producción de porcelana.

En el libro *The Arts of China*⁶⁵, Sullivan menciona que el profesor Yetts tiene el registro de una familia de la cual cada generación enterraba, en un subsuelo especialmente tratado, vasijas falsas de Shang. De esta manera, en la siguiente generación el falso adquiría la pátina característica del original y por ende las siguientes generaciones las

⁶⁴ Ibid. P. 234

⁶⁵ Michael Sullivan,, *The Arts of China*, P. 34

desenterraban para venderlas. Estas patinas falseadas, debido a sus múltiples colores, son difíciles de realizar, por lo que no es de sorprenderse que el oficio de falsificador involucrara a varias generaciones de una familia extendida de China.

Otra característica de los bronce (que también se encuentra en el empaque de hamburguesa de Zhang Hongtu) es el animal o máscara llamada *taotie*. Esta máscara se encuentra en los bronce bajo distintos diseños. No se sabe mucho acerca de la función del ornamento o animal mítico, por lo que es tema de debate, pero tiene un lugar predominante en muchas vasijas de bronce Shang. En un artículo acerca de los *taotie* en los bronce Shang, Ladislav Kesner⁶⁶ narra las distintas interpretaciones de la máscara o animal. Concluye que aunque se desconoce el *verdadero* significado de dicha forma, es posible explicar la historia mítica de cómo el emperador *Yu* realizó nueve trípodes, validando la relación entre cultura material, legitimación política, estatus y posesión de bronce. También menciona que otros objetos como los jades, las campanas y las armas tenían una función de marcadores de estatus.⁶⁷ Las inscripciones de los bronce normalmente son dos o tres caracteres que refieren al nombre del clan ¿Versión muy antigua y primera de algo que después podría convertirse en la idea de una marca?

La especialización del oficio del falsificador, según Guglielmi, nace del deseo de vender originales y la copia es la realización ‘a medias’ del deseo de un original. Ojos que no ven corazón que no siente. El original provee al dueño de estatus, no solamente a individuos sino también a instituciones. En épocas recientes, el deseo de poseer un original por el poder simbólico que se desprende de éste se relaciona con la producción de copias de marcas de lujo (bolsas, relojes, mascaradas, cámaras)⁶⁸. Estas son vendidas en miles de tiendas, galerías, mercados ambulantes y barrios chinos por todo el mundo. Por un lado se encuentra el estatus socio-económico relacionado a poseer una marca de lujo original y por otro el estatus cultural en tanto que poseedor de las pertenencias de los

⁶⁶ Ladislav Kesner, *The Taotie Reconsidered: Meanings and Functions of the Shang Theriomorphic Imagery*, *Artibus Asiae*, Vol. 51, No. 1/2 (1991), pp. 29-53

⁶⁷ Ladislav Kesner,, P. 46

⁶⁸ Otro ejemplo son las colecciones de arte políticos mexicanos realizadas a partir de regalos. Muy frecuentemente estas colecciones están plagadas de falsos pues es la apariencia del valor simbólico del regalo la que va a devolverle el favor al que otorga este costoso y original. Con la ventaja de que la verdadera naturaleza de los falsos se descubre muchos años después cuando se decide devolver la pieza al mercado.

objetos de las elites de antaño. Poseer el original contemporáneo legitima el enunciado de pertenencia a las elites del presente, mientras que poseer los objetos de las elites del pasado nos confiere la ilusión de una genealogía del poder y/o posesión de la memoria histórica.

Kesner menciona que los objetos de arte son relevantes bienes simbólicos, pues forman parte importante en la creación y reiteración –por medio de repetición de símbolos – de las relaciones de poder establecidas entre las elites y el pueblo gobernado. De ahí la relevancia del uso de símbolos y objetos como herramientas para enunciar y mantener el poder, al igual que el vínculo entre objeto ritual y objeto de arte.

Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de gran importancia que el modo aurático sería posible que sustituyeras esta palabra? de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil⁶⁹.

Es decir, existe una profunda relación en la creación de símbolos y el establecimiento de una ideología. De acuerdo a Kesner, la edad de la producción de bronce en China parece apoyar el paradigma del uso de objetos para crear símbolos y como parte importante en el establecimiento de una ideología (enunciada tácitamente) por la elite dominante. Cuando estos objetos eran usados en sus contextos “como lo son tumbas, templos, contextos urbanos y campañas militares, actuaban como medios para una representación ideológica y coerción simbólica.”⁷⁰ Estos mecanismos para crear cohesión o legitimar a las elites no eran necesariamente conscientes, las vasijas poseían un carácter religioso. El carácter simbólico de estos objetos era reiterado en textos pero su fuerza operaba en un plano inconsciente. Kesner no afirma que las elites de Shang eran conscientes del carácter de ‘propaganda’ de los bienes simbólicos.

Banalizar el pasado es un acto trasgresor, pues banaliza objetos rituales de carácter simbólico, banaliza a las elites reinantes de aquellos tiempos; banalizar objetos de poder implica la deslegitimación de esa estructura. Durante la época de los Estados

⁶⁹ Walter Benjamin, El arte en la era de su... Parte 4

⁷⁰ Ladislav Kesner, P. 47

Combatientes (战国时代: 475 - 221 a.n.e) cuando vivió Confucio (551-479 a.n.e), las épocas de oro ya habían sucedido. Él se refiere a los grandes tiempos como aquellos de los emperadores míticos. De ahí que banalizar el pasado sea un acto transgresor. También existe el argumento de usar al pasado para deslegitimar el presente como afirma Mayfair Meihui Zhang: ⁷¹ durante los periodos de crisis en China, se usaba el ejemplo del grandioso pasado como aliciente para el cambio. Por ejemplo, durante el periodo histórico mencionado (de grandes pensadores como Confucio), ellos usaban en sus prácticas de enseñanza la memoria de épocas de oro del pasado, con el fin de mejorar la situación caótica de su presente.

Zhang Hongtu, al mezclar el presente intrascendente con el pasado grandioso, lo logra de-mistificar, a la vez que por medio del humor desacraliza el ideal de lo antiguo, lo glorioso. También hace referencia a las limitaciones del estudio de la historia. El pasado, al estar tan lejano del presente, aparece como grandioso, trascendental y magnánimo. El *Christie's Catalogue Project* se relaciona a su imagen digital de la gran muralla llena de huecos (*Great Wall With Gates, pigment print, 2009*), pues opera bajo la lógica del ícono transgredido, la identidad desgarrada, lo grandioso ridiculizado.

Dicen Hartog y Joseph Nye⁷² que el pasado puede ser usado como poder suave. En el año de 1973, un año después de la visita de Nixon a la República Popular de China, el gobierno chino organizó una exposición sobre los grandes descubrimientos arqueológicos de China por toda Europa. Primero París, luego Viena, Estocolmo y Londres. Después de visitar Toronto, viajó a Washington (a la *National Gallery of Art*) para ser trasladada a Kansas, y finalmente al Museo de Arte Asiático en San Francisco. Esta exposición, la cual fungía como símbolo de la nueva relación de China con el mundo por medio de enseñar cómo era la gran civilización milenaria y la compleja cultura material, buscaba legitimar a China ante el mundo. La exposición fue un éxito en Estados Unidos, con

⁷¹ Mayfair Meihui Yang "Using the past to negate the present': ritual Ethics and state rationality in Ancient China", in Gifts, Favors, and Banquets: the art of social relationships in China (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994, pp216-44.

⁷² S. Jr, Joseph Nye, Soft Power, Foreign Policy, No. 80, Twentieth Anniversary (Autumn, 1990), pp. 153-171, Washington Post. Newsweek Interactive, LLC, <http://www.jstor.org/stable/1148580>

números de asistencia no vistos antes y fue un éxito tanto cultural como político. La muestra estaba conformada por más de 400 objetos desde el Paleolítico al siglo XIV. Existe una compleja relación entre identidad nacional, acervo cultural arqueológico (el gran pasado) y las relaciones internacionales.⁷³ En este caso específico, se trata del uso de un pasado glorioso como un mecanismo que permitiría situar en mejor posición política al gobierno chino en Estados Unidos. Mientras que Zhang Hongtu llega a su audiencia a través de la desacralización, los políticos lo hacen a través de la mitificación de la historia.

Cinco años después, una segunda exposición de grandes dimensiones titulada *La gran era de Bronce en China* fue organizada, comenzando su itinerario en el Museo Metropolitano de Nueva York. Chu-tsing Li nos describe la forma en que exhibiciones de arte pueden entrelazarse con una agenda política para tener resultados políticos y culturales favorables. El patrimonio funge como exportador de una identidad, una nación, un pasado común y la grandeza de pertenecer a dicha cultura.

En cuanto a poder suave y la relación entre patrimonio, instituciones y Estado, el hecho de que el *Christie's Catalogue Project* sea una pieza de arte contemporáneo comisionada por un museo y una universidad, le otorga valor simbólico legítimo, volviéndola verdadera. En este sentido, el proyecto también juega mucho con la idea de contexto y de ahí su segunda relación con el *Readymade* de Duchamp. El humor y la combinación presente-pasado, falso-verdadero se enuncian y anulan mutuamente, el contexto institucional termina por legitimar al objeto evidentemente falso. Lo que Zhang Hongtu hace con la serie de *Material Mao*, vaciar a Mao de contenido, acercarlo a la vida cotidiana y desacralizarlo como deidad, también sucede con el *Christie's Catalogue Project* en cuanto a la relación entre el gran pasado de la cultura milenaria China y su presente. Durante este proceso de desacralización, algunas similitudes entre la cultura de la basura (el sueño americano exportado y combinado) y las formas de legitimación de poder durante la dinastía Shang (usos del *taotie* bajo la interpretación de Kesner) encuentran vínculos.

⁷³ Li Chu-tsing, *The Great Bronze Age of China*, Source: Art Journal, Vol. 40, No. 1/2, Modernism, Revisionism, Plurism, and Post-Modernism (Autumn - Winter, 1980), p. 390

Los objetos subastados como las grandes obras de la antigua China, se vinculan a las acciones cotidianas y los rituales de las elites. Eran objetos que rectificaban las relaciones de poder entre elites y gobernados, y representan un despliegue ritual simbólico de la dominación Shang. Así como los bronceos representan lo grandioso y avanzado del imperio chino, la comida rápida representa el poder suave, la capacidad de exportar el modo de vida americano⁷⁴. Mientras uno es duradero y técnicamente impresionante, el otro es temporal, desechable, fácil, rápido, exportable, reproducible. El poder suave es más eficiente mientras más sutil sea su utilización. Exportar franquicias y modos culturales es otra forma de colonización.

Las figuras del zodiaco en estilo cerámica Tang se declaran contemporáneas en el hecho de que todos los animales están vestidos con el característico traje Mao. De acuerdo a la diseñadora Vivienne Tam, en su libro *China Chic*, el llamado traje Mao, es en realidad el traje de Sun Yat-sen, que a la vez es la copia del traje militar japonés que a su vez estaba basado en el uniforme militar alemán de finales del siglo XIX. De ahí que uno pueda ver una cantidad de ironías en ciertos objetos que se transforman en íconos de identidad nacional (el traje Mao no era originalmente chino) que al deshebrar su pasado y bajo que influencia fueron creados, nos muestra el constante flujo de influencia entre diversos territorios y la imposibilidad de hablar de una identidad claramente delimitada (territorialmente) sin que esta sea una creación política con fines específicos. Incluso, lo que pudo haber empezado como imposición o transmisión colonial japonesa, fue reciclado para convertirlo en un nuevo elemento de la simbología nacional, para convertirse en ícono de poder y de las relaciones entre la ‘masa dominante’ la dictadura del pueblo y los demás. Asimismo, se relaciona al uso de íconos o símbolos como desentrañadores de las estructuras de poder, de forma parecida a como Kasner interpreta el *taotie* en las vasijas Shang.

Tal vez el objeto menos extrapolado serían las coca-colas en acabado Ming, no solo por ser los que más se acercan temporalmente a nuestro presente, sino que la dinastía Ming se caracterizaba por su exportación de porcelana azul y blanca hacia Europa y la

⁷⁴ sobre esto habla Simon Marchan en su libro *Del Arte objetual al arte concepto 1960-1974* Comunicación serie B. España 1974. en su capítulo acerca del POP. Usa la palabra coca-colonización

Nueva España. Esta cerámica era la primera imagen que los extranjeros tenían de China, como ahora un Mc Donald's puede ser la primera imagen que los chinos tienen de EUA. La cerámica Ming era internacionalmente mercantilizable, exportable, copiable, por lo tanto falsificable. Debido a la importancia y el valor de este producto para el mundo, se le dio el nombre de China en lenguas romanas al país del centro 中国 como, pues este se refiere a la porcelana que china exportaba a Europa y América. La talavera mexicana, símbolo de identidad nacional por medio de la artesanía, –hasta llegar a la masificación de Sanborn's , como un símbolo de las relaciones de poder del país –, es la versión local de la cerámica azul y blanco de Ming, es decir, la apropiación, el falso adaptado de dicha mercancía.

Así como existía una manía por las cerámicas azul y blancas de Ming, existen colecciones ‘amateurs’ de envases de coca-cola o la llamada coca-cola manía, donde asiduos coleccionistas guardan artículos promocionales y logran afianzar grandes colecciones de promociones y artículos con el logo o la forma de coca-cola. En mercados de pulgas nunca falta encontrar un envase viejo de vidrio de la icónica botella. *Ming-manía, cocacola-manía, maomanía, vangoghmanía*: Zhang Hongtu en varios proyectos decide trabajar a partir de íconos o de estilos perfectamente identificables (debido a su amplia reproducción alrededor del mundo), y usa los íconos de la China imperial del pasado mas reconocibles para occidente: bronces, cerámica Ming, abanicos, rollos de caligrafía...

Zhang Hongtu decidió usar un Jackson Pollock para “falsear” una caligrafía china... ésta fue la portada del *Christie's Catalogue Project*, y posee la ubicación de la pieza estelar (la más cara) de la supuesta subasta ¿Que es el arte tradicional chino? Una falsa caligrafía antigua es en realidad una pieza moderna de arte occidental, no es *cualquier* pieza, o cualquier autor, pues Jackson Pollock representa el modernismo americano, el primer gran movimiento pictórico americano por excelencia, el expresionismo abstracto. Representa a Peggy Guggenheim invirtiendo en él y, con una maquinaria de capital y poder suave, equipara a éste movimiento con la nueva imagen de EUA como centro de producción cultural (nosotros el imperio). De una forma parecida a

los Ullens y los Sigg compraron piezas accesibles para posteriormente convertir el poder suave de los bienes simbólicos en colecciones millonarias de arte contemporáneo chino, todo bajo la lupa de la importancia de la nueva cultura material del futuro imperio.

La broma conceptual de convertir a un Jackson Pollock en una falsa caligrafía china enfatiza un interés constante en varias obras de Zhang Hongtu, como lo son *Ongoing Painting Project* y *Material Mao*, el cual es relacionar presente con pasado, “oriente” con “occidente”, alto con bajo, mezclarlos, contradecirlos e ironizarlos. Lo que la falsa caligrafía de la portada del *Christie's Catalogue Project* nos enseña es que, cambiando el contexto, es posible que algo occidental pretenda pasar por una antigüedad del lejano oriente... *Readymade 2.0*, Incluso refiriendo al absurdo de la acción, pues un *readymade* originalmente convertía a un objeto cotidiano en arte por medio de la intención del artista y el contexto de la pieza dentro de una exposición. Ahora un original (Jackson Pollock) es un falso en otro contexto para finalmente convertirse en la pieza de un artista contemporáneo sino-americano. El Pollock, en vez de adquirir valor monetario lo pierde, pues un Pollock tiene un valor de subasta más caro que una caligrafía tradicional china y que una pieza de Zhang Hongtu, con lo cual también se burla del sistema de las casas de subastas. ¿Quién decide el valor de las cosas? Una falsa caligrafía no solo es una pieza occidental de arte moderno, sino que el ‘falso’ en otro contexto es un original y se vende por un precio más alto que el de la caligrafía china auténtica.

Las ‘falsas’ reliquias del catálogo de Zhang Hongtu inicialmente eran una virtual documentación de falsos. No existían los objetos más que en su representación de foto construida digitalmente a manera de un collage digital. Posteriormente, adquirieron cuerpo y pasaron a convertirse en objetos materiales, (en vez de virtuales) y posteriormente en obras de arte contemporáneo, parte del patrimonio cultural constituido por la colección del museo de Princeton, uno de los museos universitarios con mayor cantidad de patrimonio artístico, histórico y cultural de la China antigua. Los objetos del patrimonio ‘falso’ hechos por Zhang Hongtu se incorporan a una colección de una institución llena de los objetos originales (y probablemente también falsos) a los cuales los objetos del *Christie's Catalogue Project* hacen referencia. El que estén firmados y dedicados evidencia su verdadero carácter de originales. Los objetos ‘falsos’ de Zhang Hongtu, al formar parte de

la colección del museo de Princeton son incorporados a la narrativa de la historia, se sacralizan al reírse de su referente y señalar burlescamente a los objetos a los que hacen referencia. Se institucionalizan y es la institución la que los hace volverse patrimonio de su propio presente, a la vez que también son una liga con ese pasado mitificado, una prueba del poder inherente en los agentes que deciden que cosa es patrimonio. El proyecto se relaciona al humor auto-consciente, pues son reliquias del posmodernismo, del uso de varios estilos como estilos, arte de las mil referencias que se burla de los procesos para convertirse en ellos. De ahí la relación caníbal o negativa hacia la historia, de ahí *el fin del arte sacralizador, el fin de la historia mitificadora, rizo (loop)* de auto-referencialidad, historia sobre la historia, arte sobre el arte, arte sobre la historia del arte: obra artística transgresora que tiene como centro lo falso, la cual se transforma en verdad museográfica institucionalizada.

En la serie *Christie's Catalogue Project* se realiza una negación del patrimonio como magnánimo al enfatizar las relaciones de poder que existían en los objetos rituales de la antigüedad y las formas como existen en los íconos cotidianos del presente. Kasner habla sobre el poder de la repetición del *taotie* en diversos contextos simbólicos en los cuales participaban las vasijas de bronce. En este trabajo se le vincula con el poder en la repetición característica de la publicidad-propaganda: el traje de Mao en los carteles de realismo socialista, las cajitas felices de Mc Donald's con sus figurillas de acción, el logo de los arcos dorados. Esto simplifica acercar el patrimonio al presente al relacionarlo con la cotidianeidad, deja entrever (sutilmente) las relaciones entre íconos cotidianos (el logo de Mc Donald's, la botella de Coca-Cola,) e íconos de antaño (la máscara *taotie*) y señala su papel en el mantenimiento de relaciones de poder dadas. Según la interpretación del uso del *taotie* de Kasner, los arcos dorados no están tan lejanos de la enigmática máscara. ¿Será que ahora vivimos en la dinastía global de las corporaciones? ¿Dinastía inglesa, dinastía americana y pronto dinastía del reino del centro?⁷⁵

Mientras que las vasijas Shang son símbolo de una cultura material impresionante y magnánima, Mc Donald's hace referencia a la cultura del desecho, la proliferación de las franquicias, la cultura de la reproducción (perdida del aura de los objetos), y en cierta

⁷⁵ El nombre de China en Chino es *zhong guo*, 中国 lo cual significa el país del centro.

forma de la homogenización de los centros urbanos en tanto que tierras de franquicias. Tierras de franquicias que en su perpetuo afán de renovarse, de perpetuo nuevo se convierten – como Rem Koolhaas lo narra en *Junkspace* – en espacio-chatarra⁷⁶.

Cuando los objetos del *Christie's Catalogue Project* se integran en un enunciado legítimo, al formar parte de la colección de una institución de educación superior de altas ligas como lo es Princeton, la afirmación institucional de la relación, magnánimo-cotidiano, oriental-occidental, perpetuo-efímero, convierte al objeto en símbolo de estas relaciones a la vez que lo vuelve historia. Los objetos se incorporan a lo que niegan, y muestran lo *original* de un enunciado acerca sobre lo falso. Hacen un guiño a las relaciones entre aparentes opuestos y nos muestran de forma sutil la relación entre cultura material, instituciones y relaciones de poder.

CONCLUSION

Pasado-presente, alto-bajo, trascendente-intrascendente, oriente-occidente, yin-yang ¿Porqué no mezclar una vaca con un caballo?

Al hablar de la vida y del vínculo entre las relaciones personales y profesionales, yo tenía una actitud similar pero de una forma distinta [que Jerome Silbergeld]. Después del 4 de Junio [Tiananmen] tuve mas entrevistas que antes. En cualquier momento que tenía una entrevista, -incluyendo a Sandra, es decir, jóvenes entrevistadores - , yo había dicho tantas cosas sobre mis ideas, mi vida, etc.. que, después de la entrevista me sentía muy cercano a mis entrevistadores. Para ellos, tal vez es solo un trabajo, pero para mí no es solo un negocio. ¡Eso es lo que verdaderamente esta dentro de mi mente! En general he tenido esta actitud: después de la entrevista, siento como que son mis amigos, no siento el tipo de relación que es importante en China. Una cosa es muy diferente, porque allá la gente está interesada en relaciones en un sentido más práctico; yo me hago amigo tuyo porque hay un interés detrás de esta relación; *tal vez debes de ayudarme en algo...* este tipo de relación o 'amistad' sucede mucho en China, no solo en el mundo del arte sino entre empresarios y cualquiera⁷⁷

El título de esta tesis se refiere a un dicho famoso en chino: "风马牛不相及", "*No es posible cruzar un caballo con una vaca*" , a partir de la cual, Zhang Hongtu construyó su propio enunciado de artista, "*Me atrevo a cruzar un caballo con una vaca*" (偏要风

⁷⁶ Rem Koolhaas, *Junkspace*. P. 190 October magazine.

⁷⁷ Zhang Hongtu en la entrevista que realicé a Zhang Hongtu y Jerome Silbergeld en el Tang Center de la Universidad de Princeton, Junio 31, 2011

马牛) y después realizó un sello⁷⁸ que fue estampado en varios cuadros de su proyecto *Ongoing Painting Project*. Su enunciado se refiere a su continua mezcla de conceptos y técnicas provenientes de la tradición de arte europea con los de la tradición china, al igual que la grande y pequeña tradición.

La relación entre el arte y vida es un tópico central dentro del arte moderno y contemporáneo, pues así como el arte es capaz de vincularse a su historia, también refleja su propio presente y –con suerte y genio –, anticipa el futuro. También existe una relación entre la vida y la práctica académica y cuando uno analiza la obra de artistas vivos en su propia contemporaneidad, el análisis está contagiado de los acontecimientos del presente. En esta tesis, intenté trazar relaciones entre la obra de Zhang Hongtu, su amplia cultura y curiosidad, el contexto en el cual la obra ha sido producida, los vínculos entre presente y pasado y las distintas referencias dentro de su producción artística. La vida diaria es material de inspiración y el hecho de que Zhang Hongtu haya nacido y crecido en China para emigrar a Nueva York donde ha vivido la segunda mitad de su vida (sin dejar de visitar China⁷⁹), hace que su persona y obra estén constituidas por una mezcla cultural.

El primer capítulo intenta explicar las diferencias en los modos de ver y representar – como se reflejan en el arte las distintas escuelas de pensamiento – entre la tradición de la pintura de paisaje europea y la pintura de literatos chinos *shanshui*. Esto con la finalidad de entender mejor los componentes en la mezcla pictórica del proyecto híbrido: *Ongoing Painting Project*; que es una serie muy importante para el proceso artístico de Zhang Hongtu, pues en ella regresa al uso del óleo como medio, (una técnica que seguirá trabajando en la mayoría de su producción posterior). Otra constante es la continua referencia a tipos de composición de los antiguos maestros de la pintura *shanshui*. La serie posee vínculos conceptuales y formales con la historia del arte tanto occidental como china y fue la primera vez que Jerome Silbergeld, (un importante sinólogo de la universidad de Princeton) escribió un texto para un catálogo de Zhang

⁷⁸ Este sello se encuentra en la portada de la tesis.

⁷⁹ Excepto durante un período de 10 años de finales de los ochentas a finales de los noventas, donde debido a que la serie de Material Mao fue problemática para el PCCh, Zhang Hongtu se encontraba en una especie de ‘lista negra’. Actualmente no tiene problemas para entrar a China.

Hongtu. *Ongoing Painting Project* funcionó como un pretexto para poder adentrarme a explicar conceptos claves en ambas tradiciones pictóricas. Por ejemplo, en la tradición europea la verdad se refiere al mundo objetivo, por ende, la belleza es parte de la contemplación y la percepción. Lo ‘bueno’ denota atributos virtuosos que se basan en un conocimiento verdadero y racional. La belleza se sitúa en el ‘afuera’ del mundo objetivo. En la tradición china, la belleza no es una propiedad fija sino una de las manifestaciones del *dao*. Mientras que en la tradición europea el replicar la realidad lo mas cercano posible era acceder a la verdad del mundo, en la pintura china – específicamente después de Song – la idea de copiar la realidad no era considerado relevante y mas bien era considerado de mal gusto. Bajo la idea de la mente-corazón y la sincronía de practico-emocional del espíritu, el equivalente a lo verdadero, bello y bueno es entendido como varias dimensiones que constituyen la naturaleza y la vida humana. Siendo lo bello el estado mas alto en donde las personas pueden unir lo verdadero-bueno de una forma sensual-afectiva-práctica, por medio del cual se alcanza un estado armónico del hombre con su entorno. En la metafísica china no existía la idea de un dios central omnipresente, sino mas bien la idea del *dao* como una entidad abstracta que podía tomar las formas del las 10,000 cosas, o que todas las cosas eran una manifestación específica (*de* 德) del *dao* 道。 Mientras una tradición pone énfasis en la perspectiva como forma de representación para la verdad del mundo, la tradición china busca establecer relaciones armónicas entre *yin* y *yang*, hombre y naturaleza. De ahí que cada tipo de composición obedezca a intereses diferentes.

El vínculo entre las formas de producción de la Inglaterra del XIX, la dependencia de aquel entonces en el carbón y la mala calidad del aire, fueron factores que influyeron en el tipo de vistas que pintores como Monet y Turner reprodujeron del natural (la ‘niebla’ de Monet es en realidad bióxido de carbono y lo abstracto de Turner son cielos contaminados). Relacionar la textura y el colorido de los impresionistas y post impresionistas con las composiciones de los maestros chinos, también vincula el presente de una China ‘contaminando su camino al desarrollo’ con la Inglaterra en desarrollo del siglo XVIII y XIX. Esto ejemplifica otra de las estrategias recurrentes en la obra de Zhang Hongtu, la cual es vincular el presente de una región con el pasado de otra.

Usando como guía la serie *Material Mao*, para el segundo capítulo intenté analizar la locura postmortem hacia Mao, para vincular a la serie con el complejo fenómeno social que representa la *maomanía*, razón por la cual, este es el capítulo más ‘abierto’ de la tesis. La realización de la serie *Material Mao*, le confirió a Zhang Hongtu el título de pionero del *Pop Político* en el arte contemporáneo chino. El fenómeno de la *maomanía* es algo muy complejo, pues involucra a la transformación de un ícono muy poderoso, la cultura patriarcal, el héroe-celebridad, etc. Esta serie se relaciona a un proceso de sanación en cuanto a la huella que el rastro del ícono, (reproducido en realismo socialista por más de veinte años en miles de millones de medios), ha dejado en la mente de millones de Chinos. El retrato de Mao se convierte en una mezcla de sentimientos y proyecciones personales de una gran multitud, por esta razón, para el capítulo dos que está enfocado al Maoísmo post-Mao, decidí incluir diversas referencias sociológicas y de crítica cultural.

A partir del retrato de Mao realizado por Andy Warhol, la reinterpretación de este rostro ha sido parte importante en el desarrollo del arte contemporáneo chino. Como Zhang Hongtu fue uno de los primeros artistas en desacralizar al ícono, me pareció relevante incluir distintas interpretaciones y facetas de un fenómeno tan grande como lo es la *maomanía*, la cual incluye al Pop Político, el Realismo Cínico y el Fetichismo Maoísta entre otros. Mao se convierte en la memoria del patriarca-autoritario-iracundo a la vez que representa el pasado donde las diferencias socioeconómicas entre los chinos no eran abismales. Actualmente, ese rostro es complejo y ambiguo, todo un paisaje de contradicciones. Si el *kitsch* del Realismo Socialista busca idealizar al ícono para convertirlo en 50% héroe + 50% bondad, la *maomanía* le reinserta una serie de contradicciones, desacralizándolo y volviéndolo ambiguo. (15% melancolía, 15% celebridad, 5% cinismo, 10% divinidad 10 % tirano, 5% ironía 15% héroe 5% autoconsciencia 10% poder 5% pertenencia).

La *maomanía* también involucra la relación de las masas con el ícono, el comportamiento colectivo (las brigadas) y lo que el culto a un héroe puede desatar en la masa. Como lo menciona Kundera en la cita incluida en el capítulo dos, lo que hace kitsch al *kitsch* no solo es el sentimentalismo como herramienta para crear empatía, sino el sentido de pertenencia a la colectividad implícito en “*qué maravilloso el ser movido,*

junto con toda la humanidad, por niños corriendo sobre el pasto". La idea de pertenencia a la colectividad o el régimen del pueblo, está implícito en el acto de la masa de compartir y erguir un líder; Mao es la cereza que corona ese pastel de pertenencia el cual está cubierto por el merengue de la ideología. Vaciar al ícono de Mao es convertir el *yang* en *yin*, feminizar lo masculino, volver la montaña agua; es dejar entrar la vida imperfecta en el ícono impenetrable del ideal y la perfección (realismo socialista); es deconstruir el realismo socialista en arte minimalista, regresar la ambigüedad y el espacio al ícono lleno de sí mismo, volver pop al kitsch.

En el tercer capítulo, que está dedicado a la serie *Christie's Catalogue Project*, consideré pertinente hablar sobre el patrimonio en tanto que poder suave y herramienta para la reafirmación de la identidad nacional. Como la memoria es poder, el patrimonio se vuelve un objeto muy valioso, de ahí que continuamente surjan falsas reliquias. En el análisis de esta serie, la idea de lo falso y el patrimonio como poder suave son temas centrales. También vincula a la tecnología digital actual (*Photoshop*) con la tecnología de antaño (producción de bronce de la dinastía Shang), enfatizando la relación entre producción material, arte y tecnología. El proyecto gira en torno a la interpretación de la historia por medio del estudio de los patrimonios, la relación entre cultura material-estructuras de poder, la gran cultura milenaria como discurso de identidad nacional, la cultura pop, la idea del ícono y la práctica de falsear. En esta serie, Zhang Hongtu vuelve a relacionar el presente con el pasado, esta vez por medio de mezclar lo antiguo con lo contemporáneo para evidenciar lo falso. El patrimonio se presenta como algo elevado en oposición a objetos cotidianos de la pequeña tradición. El pasado, al estar tan alejado del presente, aparece como trascendental y magnánimo, pero al vincularlo con lo desechable de la comida rápida, desacraliza lo antiguo mientras provee de poder suave (legitimación) a la cultura de la chatarra. Así como los bronce representan lo grandioso y avanzado del imperio chino, la comida rápida representa la capacidad de exportar el modo de vida americano. Mientras uno es duradero y técnicamente impresionante, el otro es temporal, desechable, fácil, rápido, exportable, reproducible. Exportar franquicias y modos culturales es otra forma de colonización.

Lo que las tres series tienen en común es el autor y su interés por integrar opuestos en su cuerpo de obra. Zhang Hongtu hace que las etiquetas de ‘occidental y oriental’ ‘viejo-nuevo’ ‘alta cultura y vernáculo’ se vuelvan porosas. Los antónimos logran convivir de forma parecida a como la mezcla de los distintos hexagramas de el libro de los cambios *Yijing* 易经; representan las distintas realidades. En resumen, la obra de Zhang Hongtu es una amalgama de conceptos tradicionales chinos mezclados con estrategias del arte conceptual americano, todo por medio de paráfrasis tanto de la historiografía china como de la europea-americana. En la serie de pinturas *Shanshui Today*, (su obra más reciente) se están integrando tanto los diversos ingredientes, que es más difícil separarlos, – irónicamente – proyectando un estilo más personal.

Como conclusión paralela al proyecto, se encuentra la ganancia personal obtenida del proceso de investigación de la tesis. En la práctica de campo de las artes liberales y las ciencias sociales, especialmente las que estudian a un sujeto vivo, debido a que no estamos tratando con microbios o bacterias en cajas de Petri, sino con seres humanos, la idea de ‘objetividad’, es una herramienta metodológica con sus propias limitaciones. Durante buena parte de dos veranos, estuve conviviendo con Zhang Hongtu y su esposa Zhang Miaoling. Tuve oportunidad de convertirme en amiga de ambos y conocer los talentos culinarios de Zhang Miaoling al igual que la biblioteca de Zhang Hongtu. Conversé con ellos acerca de la obra de Zhang Hongtu, pero también sobre sus experiencias en Nueva York, lo que fue vivir la revolución Cultural y el Gran Salto Adelante, la forma en que los orígenes musulmanes de la familia de Zhang Hongtu influyeron en el trato que la familia recibió del partido comunista, los drásticos cambios en la ciudad de Beijing, sus opiniones sobre Han Han y Ai Weiwei.

Así como Jerome Silbergeld menciona que está ‘*más interesado en Hongtu que en la obra de Hongtu*’, porque es Zhang Hongtu quien hace la obra, y para poder entender la obra es necesario entender al autor, de igual manera: La oportunidad de conocer a Zhang Hongtu y ver su actitud y forma de relacionarse con el mundo, ha sido enriquecedor tanto para mi crecimiento profesional como personal. Mi postura es que lo personal está constantemente afectando lo profesional y viceversa, por ende, ¿Porqué no integrarlo en el oficio del intelectual, en vez de evadirlo y negarlo? En los movimientos de las artes

plásticas se habla de *ismos*, muchos de los cuales resultaban ser un grupo de amigos que compartían ideas e intereses en un espacio-tiempo dado, pero posteriormente eran ordenados y resumidos (por los críticos e historiadores) como 'grupos' con agendas específicas. De ahí la relación entre el arte y la academia y la forma en que la academia intenta ordenar y crear congruencia de lo errático que puede resultar la vida. Creo que el trabajo del crítico cultural e historiador del arte no solo es perfeccionar su estilo, cantidad de referencias y conocimientos racionales, sino también su capacidad de relacionarse personalmente con su objeto de estudio e incrementar su intuición, para poder vincular los conocimientos del pasado, traerlos a su presente y – con suerte y genio –, relacionarlos al futuro. Todo esto para crecer como persona en tanto que ser multidimensional, es decir, la encrucijada entre la realización personal y profesional.

Bibliografía

- Abrams, Kathryn. "Review: Kitsch and Community; Habits of the Heart; Strong Democracy; Exodus and Revolution." Michigan law review 84.4/5, 1986 Survey of Books Relating to the Law (1986): 941-62. <<http://www.jstor.org/stable/1288862>>.
- Ames, Roger T., and Henry Rosemont. The Analects of Confucius a Philosophical Translation, Nueva York: Ballantine, 1998.
- Anderson, Benedict Richard O'Gorma. Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revis ed. Londres: Verso, 1991.
- Attfield, Judy. "Redefining Kitsch: The Politics of 'Design'." Home Cultures 3.3 (2006): 201-12. <Full Text HTML Full Text PDF HTML: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225ddd5806009f091cc2a63bd14dab86f0b&fmt=H> PDF: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225ddd5806009f091cc2a63bd14dab86f0b&fmt=P>>.
- Bagley, Robert W. "Shang Ritual Bronzes: Casting Technique and Vessel Design." Archives of Asian Art 43 (1990): pp. 6-20. <<http://www.jstor.org/stable/20111203>>.
- Barmé, Geremie. Shades of Mao : The Posthumous Cult of the Great Leader. Armonk, NY: Londres ; M.E. Sharpe, 1996.
- Botton Beja, Flora. China su Historia y Cultura hasta 1800. México: El Colegio de México, 1984.

- Cahill, James, et al. The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period. Berkeley: University Art Museum, 1971.
- Cai Guoqiang, et al. Cai Guo-Qiang. Londres ; Nueva York, NY: Phaidon, 2002.
- Canxue, Karen Gernant, and Zeping Chen. Five Spice Street. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Castro, Jan Garden. "I Want to Believe: A Conversation with Cai Guo-Qiang." Sculpture (Washington, D.C.) 27.6 (2008): 48-51. <Full Text HTML Full Text PDF HTML:<http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225b216cfc03abc0ea8386c6d45ec034fb8&fmt=H> PDF:<http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225b216cfc03abc0ea8386c6d45ec034fb8&fmt=P>>.
- Chang Chung-Yuan. Creativity and Taoism : A Study of Chinese Philosophy, Art, & Poetry. 1 Harper paperback ed. Nueva York: Harper & Row, 1970; 1963.
- Cheng, Françoise. Empty and Full : The Language of Chinese Painting. 1st ed. Boston; Nueva York: Shambhala; Distributed by Random House, 1994.
- Chiang Yee. The Chinese Eye : An Interpretation of Chinese Painting. 3rd ed. Londres: Methuen, 1937; 1935.
- Chiu, Melissa. Breakout : Chinese Art Outside China. Milan: Charta, 2006. <<http://www.ilibri.casalini.it/toc/0757584X.pdf>>.
- Chung Chuihua, Judy, et al. Great Leap Forward. Vol. 1. Köln; Cambridge, Mass.: Taschen; Harvard Design School, 2001.
- Chung Chuihua, Judy, et al. Harvard Design School Guide to Shopping. Vol. 2. Köln; Cambridge, Mass.: Taschen; Harvard Design School, 2001.
- De Bary, William Theodore, Wing-tsit Chan, and Burton Watson. Sources of Chinese Tradition. Nueva York: Columbia University Press, 1964; 1960.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. Mil Mesetas Capitalismo y Esquizofrenia. Valencia, España: Pre-textos, 1988.
- Dorfles, Gillo, and John McHale. Kitsch; the World of Bad Taste. Nueva York: Universe Books, 1969.
- Dubs, Homer H. Hsüntze the Moulder of Ancient Confucianism. Vol. 15. Taipei: Cheng-wen, 1966.
- Dutton, Michael Robert. Streetlife China. Cambridge, UK ; Nueva York, NY, USA: Cambridge University Press, 1998.

- Fingarette, Herbert. Confucius--the Secular as Sacred. 1 Harper torchbook ed. Vol. TB1682. Nueva York: Harper & Row, 1972.
- Fong Wen C. "Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting." Art Journal 28.4 (1969): 388-97. <<http://www.jstor.org/stable/775311>>.
- . "Why Chinese Painting is History." The Art Bulletin 85.2 (2003): 258-80. <<http://www.jstor.org/stable/3177344>>.
- Gao Minglu, et al. Inside Out : New Chinese Art. San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art ; Nueva York; Berkeley: Asia Society Galleries; University of California Press, 1998.
- Gu Ming Dong "Aesthetic Suggestiveness in Chinese Thought: A Symphony of Metaphysics and Aesthetics." Philosophy East and West 53.4 (2003): 490-513. <<http://www.jstor.org/stable/1399980>>.
- Guglielmi, Stephen. "Report on the Spurious Nature of a Shang Dynasty Bronze P'ou." Record of the Art Museum, Princeton University 27.1 (1968): pp. 3-10. <<http://www.jstor.org/stable/3774421>>.
- Hall, David L. "Process and Anarchy: A Taoist Vision of Creativity." Philosophy East and West 28.3 (1978): 271-85. <<http://www.jstor.org/stable/1398237>>.
- Harrison, Charles, and Paul Wood. Art in Theory, 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas. New ed. Malden, MA: Blackwell Publishers, 2003.
- Hartman, Charles. "Alieniloquium: Liu Tsung-Yuan's Other Voice." Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR) 4.1 (1982): 23-73. <<http://www.jstor.org/stable/495596>>.
- Hartog, François, Universidad Iberoamericana de México Departamento de Historia. Regímenes de Historicidad: Presentismo y Experiencias Del Tiempo. México: UIA, 2007.
- Hay, John. "Questions of Influence in Chinese Art History." RES: Anthropology and Aesthetics.35, Intercultural China (1999): pp. 240-262. <<http://www.jstor.org/stable/20167027>>.
- Higgins, Kathleen Marie. "Whatever Happened to Beauty? A Response to Danto." The Journal of Aesthetics and Art Criticism 54.3 (1996): 281-4. <<http://www.jstor.org/stable/431630>>.
- Ho Wai-Kam. "Shang and Chou Bronzes." The Bulletin of the Cleveland Museum of Art 51.7, Shang and Chou Bronzes (1964): pp. 175-187. <<http://www.jstor.org/stable/25152007>>.
- Jullien, François, and Graham Parkes. "The Chinese Notion of "Blandness" as a Virtue: A Preliminary Outline." Philosophy East and West 43.1 (1993): 107-11. <<http://www.jstor.org/stable/1399471>>.
- Kesner, Ladislav. "Face as Artifact in Early Chinese Art." RES: Anthropology and Aesthetics.51 (2007): pp. 33-56. <<http://www.jstor.org/stable/20167714>>.

- . "The Taotie Reconsidered: Meanings and Functions of the Shang Theriomorphic Imagery." *Artibus Asiae* 51.1/2 (1991): pp. 29-53. <<http://www.jstor.org/stable/3249675>>.
- Koolhaas, Rem . "**Junkspace**." *October* Vol. 100, Obsolescence.Spring 2002: August, 2011. <<http://www.jstor.org/stable/779098>>.
- Köppel-Yang, Martina. Semiotic Warfare : A Semiotic Analysis, the Chinese Avant-Garde, 1979-1989. Hong Kong: Timezone 8, 2003.
- Kundera, Milan. The Unbearable Lightness of being. 1 Perennial Classics ed. Nueva York: Harper Perennial, 1999.
- Lago, Francesca Dal. "Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art." *Art Journal* 58.2 (1999): 47-59. <<http://www.jstor.org/stable/777948>>.
- Lampton, David M. The Three Faces of Chinese Power : Might, Money, and Minds. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Lanier, Jaron. You are Not a Gadget : A Manifesto. 1st ed. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2010.
- Lee, Sherman E. "'Rocks, Orchids, and Bamboo" by Shih-t'Ao." *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 41.1 (1954): 8-14. <<http://www.jstor.org/stable/25141928>>.
- Li Chu-tsing. "The Great Bronze Age of China." *Art Journal* 40.1/2, Modernism, Revisionism, Plurism, and Post-Modernism (1980): pp. 390-395. <<http://www.jstor.org/stable/776607>>.
- Lin Xiaoping. Children of Marx and Coca-Cola : Chinese Avant-Garde Art and Independent Cinema. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010.
- . "Those Parodic Images: A Glimpse of Contemporary Chinese Art." *Leonardo* 30.2 (1997): 113-22. <<http://www.jstor.org/stable/1576420>>.
- Lin Yutang. The Chinese Theory of Art; Translations from the Masters of Chinese Art. Nueva York: Putnam Sons, 1967.
- Lipovetsky, Mark. "Post-Sots: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period." *Slavic and East European Journal* 48.3 (2004): 356-77. <Full Text HTML Full Text PDF HTML: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225f5402e8c9cca0ab749a593e6c7ea57fd&fmt=H> PDF:<http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225f5402e8c9cca0ab749a593e6c7ea57fd&fmt=P>>.
- Liu Qingping. "The Worldwide Significance of Chinese Aesthetics in the Twenty-First Century." *Frontiers of Philosophy in China* 1.1 (2006): 33-40. <<http://www.jstor.org/stable/30209948>>.

- Lu Jiande. "Confucian Politics and its Redress: From Radicalism to Gradualism." Diogenes (International Council for Philosophy and Humanistic Studies) 56.1 (2009): 83-93. <Full Text HTML Full Text PDF
HTML: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225e890d9fc331a505b1a6b6bbcb6a256a6&fmt=H> PDF:<http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225e890d9fc331a505b1a6b6bbcb6a256a6&fmt=P>>.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng "Art, Culture, and Cultural Criticism in Post-New China." New Literary History 28.1, Cultural Studies: China and the West (1997): 111-33.
<<http://www.jstor.org/stable/20057404>>.
- Lu, Sheldon Hsiao-Peng. "Global Post Modernization: The Intellectual, the Artist, and China's Condition." boundary 2 24.3, Postmodernism and China (1997): 65-97.
<<http://www.jstor.org/stable/303707>>.
- . "Postmodernity, Popular Culture, and the Intellectual: A Report on Post-Tiananmen China." boundary 2 23.2 (1996): 139-69. <<http://www.jstor.org/stable/303810>>.
- Mair, Victor H., Nancy Shatzman Steinhardt, and Paul Rakita Goldin. Hawai'i Reader in Traditional Chinese Culture. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.
- Marchán, Fiz Simón. Del Arte Objetual Al Arte De Concepto Las Artes Plásticas Desde 1960. 2a ed. Vol. 17. Madrid: A. Corazón, 1974.
- Mendez, Noemi. "Cai Guo-Qiang." Arte y Parte.81 (2009): 127.
<HTML: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225e391446bde17849f798b1dcec1fc623c&fmt=H> PDF: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225e391446bde17849f798b1dcec1fc623c&fmt=P>>.
- Molesworth, Helen. "Work Avoidance: The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades." Art Journal 57.4 (1998): 51-61. <<http://www.jstor.org/stable/777927>>.
- Morin, Edgar. "Realism and Utopia." Diogenes (International Council for Philosophy and Humanistic Studies) 53.1 (2006): 135-44. <Full Text HTML Full Text PDF
HTML:<http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e62258de3e8933a1f2e9727d7b035c7d0cfd&fmt=H> PDF:<http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e62258de3e8933a1f2e9727d7b035c7d0cfd&fmt=P>>.
- Movius, Lisa, and Katherine Don. "Art: The Other Game in Beijing." Art in America 96.6 (2008): 37,8, 40. <Full Text HTML Full Text PDF
HTML: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225f94b3f935c52026a68c1d84e04c6b2c7&fmt=H> PDF: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225f94b3f935c52026a68c1d84e04c6b2c7&fmt=P>>.

- Narrett, Eugene. "Surviving History: Milan Kundera's Quarrel with Modernism." Modern Language Studies 22.4 (1992): 4-24. <<http://www.jstor.org/stable/3194935>>.
- Nye, Joseph S., Jr. "Soft Power." Foreign Policy.80, Twentieth Anniversary (1990): 153-71. <<http://www.jstor.org/stable/1148580>>.
- Obrist, Hans-Ulrich. Hans Ulrich Obrist : The China Interviews. 1st ed. Hong Kong: Office for Discourse Engineering, 2009.
- Ong Aihwa. Flexible Citizenship : The Cultural Logics of Transnationality. Durham, NC: Duke University Press, 1999.
- Pollack, Barbara. "Enter the Dragon." Modern Painters (2005): 80-3. <Full Text HTML Full Text PDF
HTML: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225ef6f259c0cf978c77e8b4b541512c8c8&fmt=H> PDF: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225ef6f259c0cf978c77e8b4b541512c8c8&fmt=P>>.
- . The Wild, Wild East : An American Art Critic's Adventures in China. Hong Kong: Timezone 8, 2010.
- Pope, John A. "Sinology Or Art History: Notes on Method in the Study of Chinese Art." Harvard Journal of Asiatic Studies 10.3/4 (1947): 388-417. <<http://www.jstor.org/stable/2718222>>.
- Reitz, S. C. Bosch. "Chinese Painting." The Metropolitan Museum of Art Bulletin 18.3 (1923): 60-3. <<http://www.jstor.org/stable/3254840>>.
- . "Chinese Prints." The Metropolitan Museum of Art Bulletin 19.4 (1924): 92-4. <<http://www.jstor.org/stable/3254898>>.
- Rowley, George. Principles of Chinese Painting. 2nd ed. Vol. 24. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974; 1959.
- Silbergeld, Jerome, and Dora C. Y. Ching. ARTiculations: Undefined Chinese Contemporary Art. Princeton, N.J.: P. Y. and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University : Distributed by Princeton University Press, 2010.
- . Outside in : Chinese x American x Contemporary x Art. New Haven, Conn. ; Londres: Yale University Press, 2009.
- Silbergeld, Jerome, and Jisui Gong. Contradictions Artistic Life, the Socialist State, and the Chinese Painter Li Huasheng. Seattle, Wash: University of Washington, 1993.
- Silbergeld, Jerome. "Chinese Concepts of Old Age and their Role in Chinese Painting, Painting Theory, and Criticism." Art Journal 46.2, Old-Age Style (1987): 103-14. <<http://www.jstor.org/stable/776887>>.

- Silbergeld, Jerome, Zhang Hongtu, ed. Zhang Hongtu an Ongoing Painting Project. first ed. Nueva York: On-going publications, 2000.
- Silbergeld, Jerome "Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article." 46.No. 4 (1987): 849-897. <Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2057105>>.
- . Chinese Painting Style : Media, Methods, and Principles of Form. Seattle: University of Washington Press, 1982.
- Sirén, Osvald. The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments. Vol. SB57. Nueva York: Schocken Books, 1963.
- Smith, Karen, et al. Ai Weiwei. Londres ; Nueva York: Phaidon, 2009.
- Solomon, Robert C. "On Kitsch and Sentimentality." The Journal of Aesthetics and Art Criticism 49.1 (1991): 1-14. <<http://www.jstor.org/stable/431644>>.
- Sullivan, Michael. The Arts of China. 3rd ed. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Tam Vivienne, and Martha Elizabeth Huang. China Chic. 1st ed. Nueva York: ReganBooks, 2000.
- Tao Te Ching (traducción de D.C.Lau, Harmondsworth, Eng. ; Nueva York: Penguin Books, 1963.
- Vine, Richard. "China Envy." Art in America 96.9 (2008): 142-7. <Full Text HTML Full Text PDF
HTML: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225a207c8b9f9384c71ad79d7347e6d77d7&fmt=H> PDF: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e6225a207c8b9f9384c71ad79d7347e6d77d7&fmt=P>>.
- . New China, New Art = Zhongguo Dang Dai Yi Shu. Munich ; Nueva York: Prestel, 2008.
- Waley, Arthur and Laozi, The Way and its Power : A Study of the Tao tê Ching and its Place in Chinese Thought. Londres: Allen and Unwin, 1934.
- Wang Chi-chien, and James Cahill. C.C. Wang, Landscape Paintings. Hong Kong; Seattle: Hsi An T'ang; Distributed by the University of Washington Press, 1986.
- Wang Ying, Sun Yan, and Schmucker Art Gallery. Reinventing Tradition in a New World : The Arts of Gu Wenda, Wang Mansheng, Xu Bing and Zhang Hongtu. Gettysburg: Gettysburg College, 2004.
- Wei Xiaoming, and Mengjia Wang. "Public Art in China." Sculpture Review 57.2 (2008): 34-6. <Full Text HTML Full Text PDF
HTML: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e622562df29927be64faee97e77447001ebef&fmt=H> PDF: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/jumpstart.jhtml?recid=0bc05f7a67b1790ece73307ffc82d94f89aaf103d98e622562df29927be64faee97e77447001ebef&fmt=P>>.

- Wilhelm, Richard, and Cary F. Baynes. The I Ching; Or, Book of Changes. 3d ed. Vol. 19. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1967.
- Wong, Timothy C. "Self and Society in Tang Dynasty Love Tales." Journal of the American Oriental Society 99.1 (1979): 95-100. <<http://www.jstor.org/stable/598956>>.
- Wu Hung. Transience : Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, 1999.
- Wu David Yen-ho. "The Construction of Chinese and Non-Chinese Identities." Daedalus 120.2, The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today (1991): 159-79. <<http://www.jstor.org/stable/20025378>>.
- Young, L. M. "The Shang of Ancient China." Current anthropology 23.3 (1982): pp. 311-314. <<http://www.jstor.org/stable/2742315>>.
- Zhang Biwu. "Chinese Perceptions of American Power, 1991-2004." Asian Survey 45.5 (2005): 667-86. <<http://www.jstor.org/stable/4497124>>.
- Zhang Hongtu, Britta Erickson. Zhang Hongtu: Shanshui Today, 長宏圖 山水今天. Taipei, Taiwan: Tina Keng Gallery, 2011.
- Zhang Hongtu, and Jerome Silbergeld. Zhang Hongtu : An on-Going Painting Project. Nueva York: On-going Publications, 2000.