

# **ASIMILACIÓN Y DIFERENCIA EN EL ARTE ACTUAL DE ASIA ORIENTAL**

**TESIS DOCTORAL**

ANTONIO PABLO ROMERO GONZÁLEZ  
DIRIGIDA POR LA DOCTORA D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> LUISA ORTEGA GÁLVEZ  
FACULTAD DE FORMACIÓN DE PROFESORADO Y EDUCACIÓN.  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA PLÁSTICA Y VISUAL.  
2009

Para Violeta, Estefanía y toda la familia

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	5
1. DE CARABANCHEL A TOKIO .....	6
2. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	10
3. OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN .....	15
4. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA .....	27
5. INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA, PARTICIPACIÓN EN CONGRESOS Y DOCUMENTACIÓN GENERAL .....	35
<b>I. LA MIRADA DEL <i>OTRO</i></b> .....	39
I.1. DEL ESTRUCTURALISMO AL POSCOLONIALISMO: DISCURSOS Y MIRADAS SOBRE EL OTRO .....	40
I. 2. LA MIRADA INDECISA: ENTRE EL BUEN NATIVO Y FUMANCHÚ .....	53
I.2.1. EXPRESIONISMO ABSTRACTO Y CALIGRAFÍA ZEN .....	63
I.3. LA MIRADA DE ASIA ORIENTAL Y LAS NAVES NEGRAS: IDENTIDAD Y NACIÓN .....	72
I.3.1. DEL IMPERIO CELESTE AL POSTMAOÍSMO: NUEVAS POLÍTICAS DE REPRESENTACIÓN, .....	78
I.3.2 LA SOCIEDAD DEL MUNDO FLOTANTE Y NUEVAS IDENTIDADES .....	98
<b>II. DE LA ACADEMIA A LA APROPIACIÓN</b> .....	111
II.1. NUEVOS GÉNEROS, NUEVAS ENSEÑANZAS Y NUEVAS SUBJETIVIDADES .....	112
II. 2. COPIA, MÍMESIS Y PROCESOS DE ASIMILACIÓN .....	125
II. 3. APROPIACIONES, MÁSCARAS Y DISTORSIONES .....	128
II.3.1. DRAMATISMO Y SENSUALIDAD .....	134
II.3.2. METÁFORAS POLÍTICAS .....	139
II.3.3. IDENTIDAD, SARCASMO, GÉNERO. ....	142
<b>III. ESCRITURA, CALIGRAFÍA Y DIFERENCIA</b> .....	148
ESCRITURA CHINA Y ALFABETOS .....	149
III.1. DIFERENCIA CULTURAL Y PERCEPCIÓN .....	154
III.2. ESCRITURA, CALIGRAFÍA Y PINTURA .....	161
III.2.1. ESCRITURA CHINA Y POESÍA VISUAL .....	168
III.3. CALIGRAFÍA: ENTRE LA ABSTRACCIÓN Y LO FIGURATIVO .....	174
III.3.1- DE LA TRADICIÓN A LA VANGUARDIA .....	179
III.3.2. BOKUJINKAI: UNA NUEVA SUBJETIVIDAD .....	181
III.4. PRÁCTICAS DECONSTRUCTIVAS, ESPECTÁCULO Y TRANSGRESIÓN .....	186
<b>IV. RECONSTRUCCIÓN DEL FUTURO</b> .....	202
IV. 1. ESTÉTICA ORIENTAL Y DIFERENCIA .....	203
IV.1. 1. <i>SAN SUI GUA</i> (valor <i>yugen</i> ) Y <i>AAA</i> .....	208
IV.1.2. ARTE ZEN, ESPIRITUALIDADES ALTERNATIVAS Y <i>FAST FOOD</i> .....	219
IV. 2. ENTRE EL SUEÑO DE LA RAZÓN Y LAS CENIZAS DEL PASADO .....	232
IV.2.1. CULTURA OTAKU, SUPERFLAT Y ROMANTICISMO GHIBLI .....	244
CONCLUSIONES .....	253
APÉNDICES .....	270
APARATO DE NOTAS, TERMINOLOGÍAS Y ABREVIATURAS .....	271
CUADRO CRONOLÓGICO DE ASIA ORIENTAL (1600 EN ADELANTE) .....	273
DEMOSTRACIÓN DE CALIGRAFÍA EN EL CENTRO HISPANO JAPONÉS DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA .....	274
BIBLIOGRAFÍA .....	278



# INTRODUCCIÓN

## 1. DE CARABANCHEL A TOKIO

“Evoca el recuerdo de una de estas naciones, imagínala y disfrútala... en una misma visión. Percibes la belleza de su arte, el vigor de su estilo de vida, las perturbaciones de su historia, el escenario de sus paisajes, la sabiduría de su pensamiento, el aroma de sus viñas...lo experimentas todo a la vez, marcado por el sello inconfundible de esta nacionalidad específica, distinta a la tuya. Todo ello es ajeno a ti pero, al mismo tiempo, tremendamente precioso”. HUIZINGA<sup>1</sup>

Tokio, años veinte. Un niño de apenas trece años, Kochan, acostumbra a ojear un volumen de arte en la casa de sus abuelos maternos (una casa tradicional japonesa de madera). Se trata de un libro de reproducciones de arte europeo, entre las cuales le llaman especial atención las imágenes de Juana de Arco y San Sebastián (figura 1). El niño en cuestión podría ser Mishima, y en su novela, en gran parte autobiográfica, “仮面の告白” *Kamen no kokuhaku*<sup>2</sup>, “Confesión de una máscara”, publicada en 1957, hay interesantes referencias a su infancia en Tokio, a finales de los años veinte. Más tarde, paradójicamente, Yukio Mishima comprenderá que una imagen occidental como la de San Sebastián (después de asimilada) expresa a la perfección su vocación de mártir, dispuesto a morir por “el emperador y por Japón”.

Carabanchel Bajo (barrio del sur de Madrid), años setenta. Un niño de unos nueve años, Manolito<sup>3</sup> reproduce con ceras (en el séptimo piso de un edificio gris rodeado de carreteras) una estampa del monte Fuji (probablemente de Hokusai), estampa que probablemente ha encontrado en un libro de texto de algún curso de la E.G.B. Más tarde, ya estudiando Bellas Artes, Manolito (figura 2) copiará por azar la misma estampa de Utagawa Hiroshige, *Puente Ohashi, chubasco repentino cerca de Atake*, 1857 que también copiara en su día Van Gogh (figura 3), *Japonisería: puente bajo la lluvia*, 1887.

---

<sup>1</sup> Citado por PARKES, G (2000). “Entre el nacionalismo y el nomadismo”. En: DEUTSCH, E. (ed.) *Cultura y modernidad*. Editorial Kairós, Barcelona. P. 339.

<sup>2</sup> 仮面 es máscara y 面 rostro

<sup>3</sup> Yo mismo parodiando al personaje de Elvira Lindo, Manolito Gafotas, por ser paisano de Carabanchel.



Figuras 1, 2 y 3. Figura 1, Guido Reni (siglo XVI), *San Sebastián*. Figura 2, Pablo Romero (Manolito), *After Hiroshige (Puente Ohashi, chubasco repentino cerca de Atake)*, 1990, acuarelas. Figura 3, Vincent Van Gogh, *Japonisería: puente bajo la lluvia*, 1887.

No he podido resistir la tentación de establecer un forzado paralelismo entre Manolito y Kochan, si bien las percepciones de cada uno sobre el “otro” son diametralmente opuestas. En el caso de Kochan, el interés por el San Sebastián se transforma paulatinamente en un sincero sentimiento de identificación con la figura del mártir. Sin embargo, la inclinación por Oriente de Manolito, en gran medida coincide con los planteamientos clásicos del tema de estudio, que forman parte de toda una tradición en la manera de percibir al “otro” en Occidente. Aquellas ideas y recuerdos que aquél *Manolito* que fui, en la mayor parte de los casos son un producto de la fantasía, alimentada por las evocaciones del Oriente más irreal debidas tanto a las películas y a las series de televisión, como a las ilustraciones de libros sobre el llamado orientalismo clásico, donde se mostraban unas imágenes de un oriente exótico, bíblico y lejano: Egipto, Mesopotamia y Judea. Libros como *Dioses, tumbas y sabios*, *En busca del pasado*, *El Misterio de los Hititas*<sup>4</sup>, o *Y la Biblia tenía razón*<sup>5</sup>, me aportaban las ilustraciones de los grabados de viajeros europeos que dibujaran románticamente tumbas, monumentos y paisajes orientales (es decir: ruinas, palmeras y dunas) que ilustraban aquellos libros. Yo los tuve en casa de mis padres, así que han formado parte de mi infancia, en un conjunto ciertamente

<sup>4</sup> CERAM, C.W. (1970): *Dioses, tumbas y sabios*. Ediciones Destino, Barcelona.

- (1958): *El misterio de los hititas*. Ediciones Destino, Barcelona
- (1961): *En busca del pasado*. Ediciones Destino, Barcelona.

<sup>5</sup> KELLER, W. (1961): *Y la Biblia tenía razón*. Ediciones Omega, Barcelona.

ecléctico de lecturas alternando aquellos con *Mortadelo y Filemón* y el TBO, *El capitán Trueno* o *Sinuhé el egipcio*. Además, durante la EGB, la casualidad hizo que cayeran en mis manos un par de volúmenes con ilustraciones sobre las guerras del Opio<sup>6</sup>, que encontré en la biblioteca infantil (cerca de la estantería de los barbapapás) de Usera (barrio del sur de Madrid). A menudo me imaginaba como un general o emperador chino, y me indignaba profundamente la invasión británica de China (en aquella época -años setenta- se hablaba mucho de Gibraltar, la Armada Invencible, Trafalgar, etc.). A este interés por Oriente también contribuyeron grandes producciones cinematográficas que en los años setenta y principios de los ochenta se pasaban con frecuencia por la televisión o bien eran repuestas en cines de barrio como *El ladrón de Bagdad* (Berger, Powell y Whelan, EE.UU. 1940), *Godzilla* (Estudios Toho, Japón; 1954), *La venganza de Fu Manchú* (Jeremy Summers, Reino Unido; 1968), y sobre todo, y ya contemporáneas de aquella época, la saga de películas del actor Bruce Lee (muy populares en los cines de los barrios de Usera y Carabanchel de Madrid, de tal manera que era posible admirar el espectáculo de decenas de “Manolitos” dándose de patadas, gritando en “chino” y adoptando posturas a lo Kung Fu, de lo más chistosas, a la salida de estos cines). De tal manera que desde mi infancia convivieron las imágenes de la China imperial y del Japón del crisantemo con los monstruos y los miedos del Japón de posguerra (*Godzilla*); así como sus proyecciones futuristas y ciertamente ya tocadas con el sello de lo postmoderno, presentes en series de televisión como *Mazinger Z* (Go Nagai<sup>7</sup>, TOEI Estudios, Japón; 1972), donde los robots y la alta tecnología daban vida a los antiguos demonios del infierno budista. *Mazinger Z* me obsesionó especialmente (tenía entonces unos años y siempre quise tener el robot de juguete), como a muchos otros niños de mi generación (la emitieron en España a finales de los setenta, poco después que *Heidi* y *Marco*, y fueron los primeros animes japoneses de gran popularidad en España y Europa).

Unos años más tarde, tras viajar un par de veces a Japón, y después de hacer los cursos de doctorado, empecé a ser consciente de la contradicción

---

<sup>6</sup> En las que el Reino Unido impuso a China la apertura de sus fronteras al comercio del opio.

<sup>7</sup> Aunque animada por Go Nagai, tiene muchas influencias de *Astroboy*, del famoso Tezuka Osamu.



entre la riqueza cultural del Asia oriental contemporánea y aquel otro Oriente, conformado en mi imaginación a golpe de celuloide y de láminas costumbristas. El contacto con una cultura cuyo dinamismo no obedecía a los fantásticos patrones imaginados a través del espejismo de lo exótico, me hicieron reflexionar acerca del tipo de investigación necesaria para comprender y explicar el arte oriental actual. Hay una serie de transformaciones operadas en el Arte, la cultura, la política y la misma concepción del individuo y la sociedad que dan cuenta de un largo proceso de asimilación de la cultura occidental en Asia oriental: China, Japón y Corea del Sur en esta investigación, así como algunos artistas americanos de ascendencia asiática. Esta circunstancia justificaría por sí sólo la urgencia de plantear trabajos de investigación que arrojen luz sobre estos fenómenos de transferencia cultural, tan necesarios para elaborar estrategias adecuadas a los retos que la integración de diferentes culturas plantean en nuestra sociedad, en Europa y España.

## 2. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los planteamientos clásicos del tema de estudio son perfectamente evidentes en los índices de las colecciones de arte “universal”. En éstas, encontramos que el arte de *Asia (extremo oriental), África y Oceanía*, sin referencia histórica alguna, pueden compartir el mismo tomo<sup>8</sup> (como pertenecientes a la categoría “otros”); en otras ocasiones, el arte oriental comparte tomo con algún remoto período del arte europeo<sup>9</sup> (que puede ir desde la Prehistoria hasta la Edad Media). En ninguna de las publicaciones comentadas hay referencia alguna al arte oriental más allá de mediados del siglo XIX. Esto nos conduce al primer planteamiento clásico: idea de estancamiento. Si algo es auténtico, debe ser fiel a sí mismo y por lo tanto, preservado en su estado puro y ajeno a las ideas de progresión y cambio histórico. La contemporaneidad de las otras culturas se convierte por lo tanto en un problema desde este planteamiento, que se resuelve a menudo con la táctica *enciclopedista* señalada (donde el arte oriental habitualmente se considera en los periodos anteriores al siglo XIX). El segundo planteamiento, muy ligado al primero: inmanencia y esencialismo cultural. Desde éste, se añade a la idea de estancamiento un enfoque esencialista las más de las veces. Lo religioso-filosófico alude a las diferencias del budismo respecto al cristianismo y a la filosofía del ser (logocentrismo) frente a la filosofía del lugar (lococentrismo). En este contexto, el pensamiento confuciano, budista, y taoísta, no sólo respaldan la interpretación, más bien la fundamenta. Un texto importante para ilustrar estos planteamientos fue escrito en los años treinta por Herrigel (1972): *Zen en el arte del tiro con arco*. También resulta clásico en este sentido el texto publicado en los años cincuenta, de gran repercusión en EEUU por Suzuki (1996): *El Zen y la cultura japonesa*, en el que se proporciona un estudio exhaustivo de ambas. En esta línea, también está el texto de Watts (1977): *El camino del Zen*. Resulta un tanto esencialista el ensayo sobre estética y pintura

---

<sup>8</sup>MILICUA, J. (dir.)(1986): *Historia Universal del Arte. Tomo 10: África, América y Asia*. Editorial Planeta, Barcelona.

<sup>9</sup>-SALVAT, J. (ed.) (1971): *Historia del Arte, Tomo IV: Arte Gótico, Arte del Sureste Asiático, Arte Chino, Arte Japonés*. Salvat editores, Barcelona.

-SUREDA, J. y CERVERA, I. (comp.), (2004): *De la prehistoria [prehistoria europea, Roma, y Edad Media] a las Civilizaciones Orientales*. Volumen I de la Summa Pictórica. Editorial Planeta, Barcelona

del premio nobel de literatura chino Xingjian (2004): *Por otra estética y reflexiones sobre la pintura*, donde se achaca al arte contemporáneo occidental la transmisión de la *enfermedad de la angustia*, especialmente perjudicial para los artistas orientales no tradicionales.

Para buscar tesis doctorales relacionadas con nuestro tema de estudio he introducido como palabras clave para la búsqueda electrónica los términos “arte contemporáneo oriental”, “asimilación”; “diferencia”; “arte actual asiático”; “caligrafía contemporánea”, etc. No he encontrado tesis que realmente concordasen con estos términos de búsqueda en los directorios de *TESEO* (MEC), *CISNE* (UCM), *TDX* (UB), y en cuanto al resto de Europa, tampoco he encontrado tesis en línea en la *DART-Europe E-theses Portal* (*DEEP*), con las características de mi investigación, exceptuando una leída en Israel<sup>10</sup>. Respecto al enfoque de estas tesis doctorales consultadas, de las leídas en España, la mayor parte de ellas se sitúan en un período anterior al siglo XIX (y además comparten los planteamientos clásicos del tema), y pocas se adentran en la problemática del arte oriental más allá de los años sesenta o setenta del siglo XX, y en la mayoría de los casos, se evitan las influencias occidentales. En una de las tesis consultadas se aborda los movimientos vanguardistas en la caligrafía japonesa entre los años cuarenta, cincuenta y sesenta, y su influencia en la pintura abstracta occidental<sup>11</sup> (hasta los años setenta), y en otra, se investiga la relación de Antonio Tápies con el arte oriental<sup>12</sup>. De esta manera se documenta, sobre todo, la aportación oriental a Occidente. En unos casos el enfoque se centra en la esencia filosófica y religiosa del arte oriental; y en otros, en las influencias (y la asimilación) de lo extremo oriental en ciertas tendencias del arte occidental (impresionismo, art-decó y expresionismo abstracto básicamente). Otra característica de las tesis realizadas por doctores españoles consiste en que habitualmente se elige una cuestión artística en China o Japón, pero

---

<sup>10</sup> ZOHAR, Ayelet (2000), Morimura Yasumasa: “Portrait of the Artist as Art History” and the question of intercultural Mimicry. Tel Aviv University. MA Thesis. Parcialmente publicada a modo de artículos en [www. Bezalel](http://www.Bezalel). Recurso en red

<sup>11</sup> MUÑIZ, A: *La escritura: imagen de la palabra: el trazo caligráfico japonés y su relación con los movimientos abstractos occidentales*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2004

<sup>12</sup> WU HSIU-HSIAN. *Antonio Tapiés y las fuentes del pensamiento oriental*. Universidad de Salamanca, Facultad de Bellas Artes, 2005.

raramente (solamente en una de las tesis consultadas), se eligen ambos países, y en ninguna he encontrado Japón, China y Corea simultáneamente<sup>13</sup>.

En cuanto a planteamientos más actuales del tema de estudio, en gran parte están influidos por la crítica poscolonial, donde nos encontramos con un panorama abierto hacia unas hipotéticas “modernidades alternativas”, en las que Asia oriental se desliza lentamente desde la periferia hacia el centro de la cultura global, usando para ello el impulso proporcionado por la tradición oriental hibridada con lo occidental. Una de las cuestiones que la hibridación plantea consiste en si disponemos en Occidente de un conocimiento de la cultura extremo oriental equivalente al que “ellos” tienen de la occidental; otra cuestión no menos importante es si disponemos de los elementos de análisis adecuados para la apreciación del arte actual de Asia oriental (AAAO en lo sucesivo). Entre los textos más relevantes para documentar los planteamientos más actuales para el tema de estudio, podría citar a Clark (1998): *Modern Asian Art*. El capítulo titulado *The Transfer* ha sido de utilidad para referenciar algunos aspectos de la hipótesis de la asimilación. Este es uno de los trabajos pioneros en investigar los procesos de asimilación en Asia y además ofrece como novedad una visión muy global del campo de estudio, incluyendo Asia oriental y Sudeste Asiático e India. La obra de Miyoshi (1994): *Postmodernism and Japan* es una compilación de textos sobre la recepción del postmodernismo fundamental para tener una visión global del arte japonés desde los años ochenta. También Ci (2002): *De la utopía al hedonismo* ofrece un interesante análisis de la sociedad actual china (escrito a mediados de los noventa) utilizando conceptos como nihilismo, utopía comunista y hedonismo capitalista, que coinciden con algunos de los análisis expuestos en el libro de Miyoshi. El estudio de Derrida, Asada y Karatani (2005): *Derrida en Japón* analiza una entrevista realizada en los años ochenta por Asada y Karatani a Derrida, en la que debaten acerca de la posmodernidad, el postestructuralismo, y pensadores europeos que se han ocupado de la escritura china y japonesa como Roland Barthes. El libro de Iida (2002): *Rethinking Identity in Modern Japan* analiza la sociedad contemporánea japonesa con el trasfondo de las vicisitudes y contradicciones del paso de una modernidad incompleta a una posmodernidad

---

<sup>13</sup> Excepto en las tesis doctorales realizadas por los doctores de origen coreano Kim Lee Sue Hee y Lee Sang-Hyo.

confusa. Por su parte, Kim Youngna (2005): *Modern and Contemporary Art in Korea* tiende un puente entre el arte Coreano actual y el de principios del siglo XX, tema que resulta especialmente difícil de encontrar en las bibliotecas españolas. Es necesario citar también la obra de Mishima (1996.): *Confession d'un masque*, novela publicada a mediados de los años cincuenta, en la que se refleja la hibridación cultural Este/Oeste con el transfondo de una identidad confusa en un adolescente japonés en los años treinta. Esta hibridación está simbolizada en la figura de *San Sebastián*. Munroe (1994): *Japanese art after 1945. Scream against the sky* proporciona una compilación de textos de varios críticos de arte y escritores, tanto de origen americano como japonés. Proporcionan una visión muy completa del arte japonés desde la posguerra. El artículo de Robotham (1996): *El poscolonialismo: el desafío de las nuevas modernidades* recoge nuevas perspectivas en el debate cultural y político entre Oriente y Occidente. El ensayo de Said (2002): *Orientalismo* consiste en una crítica a la epistemología sobre la que se asienta un campo de estudios tan prestigioso académicamente en occidente como el orientalismo (en tanto se asienta sobre paradigmas “universales” y “esencialistas”). El estudio de Wu (2000): *Exhibiting Experimental Art in China* muestra la difícil convivencia entre el arte chino actual y las autoridades de la era postcomunista. Me ha proporcionado material para la elaboración de ideas importantes para mi investigación, como por ejemplo, la relación entre práctica apropiacionista y censura política. El ensayo de Yamada (1999): *The Myth of Zen in the Art of Archery* revisa de manera crítica y aguda los abundantes malentendidos sobre lo que se suponen esencias inmutables y el arte en extremo Oriente (y en particular el pretendido carácter zen del arte japonés a lo largo de la historia, fomentado gratuitamente también por escritores japoneses). El ensayo se articula a través de la revisión de los planteamientos de los textos clásicos del tema como los ya citados libros de Herrigel (1972) y Suzuki (1996).

Respecto a la pertinencia de una investigación acerca del AAAO<sup>14</sup>, hay que subrayar el hecho de que éste se mueve con gran dinamismo (especialmente el arte actual chino) en el terreno internacional, y desde hace unos años es difícil no encontrarlo en exposiciones o galerías de las principales

---

<sup>14</sup> Arte Actual Asia Oriental

ciudades de Europa, Asia o Estados Unidos. En España, la feria ARCO es un buen ejemplo. En 2007 estuvo dedicada a Corea del Sur y en 2009 a la India. El cartel de ARCO 08 (figura 5), reproducía una obra del artista chino Yue Minjun. Desde que en 2007, Corea fuera el país invitado en ARCO, hay una gran presencia de arte oriental en galerías y exposiciones temporales en España, así como en las revistas de arte especializadas y en la prensa en general<sup>15</sup>. Después de realizar un estudio de contenido durante el año 2007 en la revista española de arte EXIT, encontré 16 artículos sobre arte de Asia oriental, distribuidos en los siguientes números: número 25 (febrero 07); número 26 (marzo), número 28 (mayo); y número 29 (verano 07). La figura 4, es la portada del semanario El País del día 20 de Abril de 2008, mostrando una reproducción de la obra del artista chino Zhang Huan. En el extenso artículo dedicado al arte chino en aquel número de El País, Reinoso<sup>16</sup> describe a la perfección la distorsionada percepción en Occidente del arte chino (y yo añado del arte extremo oriental en general), cuando escribe:

“[China] Un país en el que los clichés de fumanchús y flanes “El Mandarín” continúan poblando el imaginario colectivo entre muchos habitantes de un Occidente incapaz de abarcar [la realidad china]”

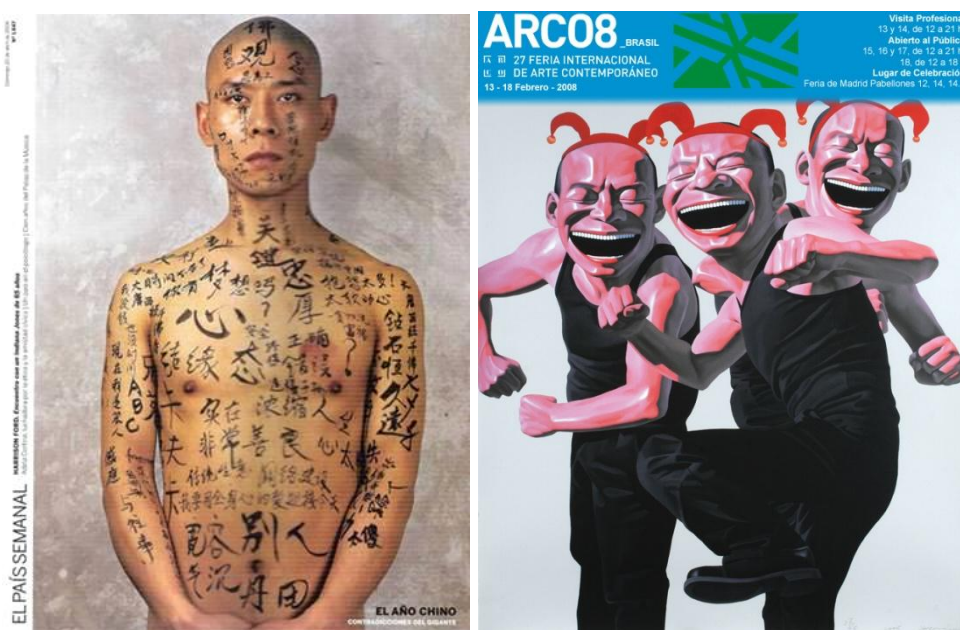


Figura 4, portada de El País, Zhang Huan ½ TEXT, 1998. Fotografía y caligrafía.

<sup>15</sup> El País presentaba en la portada del día 20 de Abril de 2008 una reproducción de la obra del artista chino Zhang Huan (figura 191), titulada ½ TEXT (1998)

<sup>16</sup> REINOSO, J. (2008): “China, el gigante que se la juega”. Semanario el país, 20-5-08, P. 46.

Figura 5, Cartel de Arco 08, Yue Minjun, *Kung Fu* (2006). Litografía.

### **3. OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN**

En la imagen de la figura 4 (portada del semanario del País de 20 de Abril de 2008), nos encontramos frente al retrato de un hombre oriental joven, con el cráneo rapado y el cuerpo cubierto de caracteres chinos y alguna palabra en inglés. Las preguntas que propongo para una observación más detallada de esta imagen son las siguientes:

- 1- ¿A qué tipo de género artístico pertenece esta imagen: caligrafía, performance, retrato? Hay un primer elemento en común entre el arte actual global y el extremo oriental, que consiste en el ejercicio de unas prácticas artísticas donde la pertenencia a un género artístico u otro queda difuminada para favorecer una expresión artística más completa. Aunque el lenguaje visual de esta imagen podría corresponder al arte internacional contemporáneo, nos podríamos plantear si en cambio, corresponde a un deseo expreso de mostrar signos inequívocos de diferencia a través de la identidad cultural (mostrada en la escritura china).
- 2- ¿Es imprescindible el conocimiento de los valores estéticos tradicionales en extremo Oriente para comprender esta imagen? Tendríamos que reflexionar si estos valores estéticos han desaparecido, o bien se han transformado en otros. La duda que se nos plantea consiste en saber si nos encontramos ante la evidente asimilación de unos géneros y lenguajes artísticos occidentales o, por el contrario, ante la diferencia cultural que proporciona el protagonismo de los caracteres chinos (¿a este respecto podemos considerar al sistema de escritura china como algo local?).

Planteadas estas cuestiones, nuestro objetivo en adelante será proporcionar los elementos de análisis necesarios para favorecer la sugerida por Gadamer<sup>17</sup>, “fusión de horizontes” que nos permita acercarnos a la apreciación del AAO, con mayor naturalidad y sin necesidad de recurrir a los planteamientos más conservadores o esencialistas expuestos en los antecedentes de la cuestión.

---

<sup>17</sup> GADAMER, H.G. (2004): *Truth and Method*. Continuum International Publishing Group, London. P.367.

En esta investigación Asia oriental está representada por Japón, República Popular China y su diáspora artística<sup>18</sup>, así como Corea del Sur (esta selección no es la usual en las tesis doctorales citadas anteriormente, pero sí es frecuente en publicaciones internacionales de arte oriental). Dentro del vasto ámbito cultural y geográfico que denominamos Asia, adoptaremos el esquema de bloques culturales y geográficos establecidos tradicionalmente en Occidente, es decir, Asia Central, Sudeste Asiático, y Asia oriental. Según el historiador japonés Hayashi (2007)<sup>19</sup>, Asia oriental se puede definir como:

“El Asia oriental comprende Japón, China y Corea. La utilización de **ideogramas** [negrita mía] relaciona tradicionalmente a los países pertenecientes a este bloque, y funda su unidad cultural. Budismo y confucianismo han jugado igualmente un rol de elementos intermediarios importantes entre estas diferentes culturas”.

Respecto a los planteamientos y objetivos de otras tesis consultadas sobre arte oriental centradas sobre todo en los períodos más clásicos del arte oriental, ó bien, en la aportación oriental al arte occidental, tenemos otro punto de vista. En nuestra investigación se invierte el enfoque de aquellas, complementando la investigación realizada hasta el momento, pues uno de nuestros principales objetivos es demostrar la importancia de la influencia cultural de Occidente en Oriente, o dicho de otro modo, nos interesa la problemática de los procesos de asimilación en Asia Oriental y su fecunda transformación e hibridación con las culturales locales, manifestada en el Arte Actual de Asia Oriental (AAAO). Partimos de un enfoque cultural y geográfico que expone la diferencia tras un proceso de asimilación, en el que no se busca oposición alguna entre la idea de Oriente y Occidente. Los conceptos que manejamos son indudablemente fruto de una cultura y una forma de pensar sobre el *Otro*, hecho que determinará un más que probable (y no deseado) sesgo eurocentrista, motivo por el que he pretendido incluir el máximo número posible de fuentes extremo orientales (bibliográficas y conversaciones con expertos). El marco teórico para fundamentar los

---

<sup>18</sup> Artistas de la China continental en USA y Europa principalmente.

<sup>19</sup> HAYASHI, Michio (2007): *Cubisme: l'autre rive-Résonances en Asie*. Japan Foundation, Paris y Tokio. P. 23



planteamientos de asimilación y diferencia (respecto a lo que entendemos por arte occidental) se plantea con algunas preguntas que complementan las ya expuestas anteriormente: ¿existe una mirada occidental y otra extremo oriental? Cuando se produce el cruce entre ambas, ¿en qué medida se orientaliza una y se occidentaliza la otra?, y lo más apasionante, ¿cómo es devuelto este complejo sistema de miradas y reflejos de la mirada del otro? Llegados a este punto, expondremos los objetivos de la investigación:

**1. Analizar las nuevas políticas de representación y reconocimiento surgidas como respuesta a una nueva mirada.** Poco después de la aceptación (al reconocer los gobiernos chino y japonés el derecho de algunas naciones occidentales a la extraterritorialidad) del período colonial impuesto por Occidente desde mediados del siglo diecinueve, la representación en Asia oriental cambia radicalmente. La necesidad de estos países en régimen semicolonial (China, Corea, Japón) de ser reconocidos como iguales ante las potencias occidentales pronto se manifiesta en las representaciones del poder en Asia oriental, quienes toman conciencia de su diferencia respecto a lo que en Occidente se considera cultura “civilizada”. Este esfuerzo por “corregir” la desviación de la auto-representación respecto a occidente, concuerda con la necesidad de reconocimiento expuesta por Taylor<sup>20</sup> (1993), donde la identidad se construye dialógicamente, en negociación y relación con los otros individuos y grupos culturales. Esta necesidad hace que se adopten nuevas técnicas y estilos, pero sobre todo, se produce una revolución en la relación objeto-observador, sustituyendo el tradicional interés en el objeto (paisaje) por el observador (extranjero), dando lugar a una obsesiva preocupación por la mirada ajena y occidental. A consecuencia de esto, se hace patente la necesidad de introducir cambios en la enseñanza artística (tomando de referencia la Academia Europea) e introduciendo nuevas tecnologías de la imagen como la fotografía, y en definitiva, estableciendo planes de estudio tendentes a conseguir artistas cuyo lenguaje expresivo esté más acorde con el occidental. Surge así un nuevo concepto: las Bellas Artes o *bijutsu* 美術, donde el primer término significa “bello”(bi 美) y el segundo “arte” (jutsu 術). Esta forzada implantación de los

<sup>20</sup> TAYLOR, C. (1993): El multiculturalismo y la política del reconocimiento. Fondo de Cultura Económica. México.

sistemas taxonómicos occidentales con conceptos tan extraños en estas culturas como “bellas artes” y “artes aplicadas”, produce clasificaciones no menos insólitas, como por ejemplo, la división que aún perdura en las facultades de Bellas Artes de Japón como especialidades en “pintura al estilo Occidental” o en “pintura al estilo Japonés”. Esta última categoría no puede ser ajena, no obstante, a la percepción en Oriente de lo oriental a través del gusto europeo por lo *exótico*, las *chinoiseries* y *japoneseries*. En el arte actual oriental, las continuas citas al pasado (reciente y remoto) y el retorno a Asia (por ejemplo, el Art-Decó tiene elementos de la estampa japonesa que luego se importan como europeos) de un arte occidental previamente *orientalizado*, hacen que nos encontremos ante un juego de espejos de reflejos múltiples.

**2. Analizar la asimilación como un proceso de transferencia cultural.** La asimilación no es un proceso cuyo comienzo se pueda datar fácilmente, tampoco su finalización. Además no hay una coincidencia cronológica exacta, ya que los procesos de asimilación dependen de lo que Clark<sup>21</sup> llama *modelos de transferencia*, los cuales dependen básicamente de la situación política y la estructura socioeconómica de los distintos países de Asia oriental a lo largo de los últimos 150 años. Según la clasificación que Clark<sup>22</sup> hace de los modos de transferencia en Asia, hay tres contextos básicamente en los que la asimilación se lleva a cabo: régimen no colonial, semi colonial y régimen colonial. Clark<sup>23</sup> destaca en este sentido el valor excepcional que el caso de Japón representa, ya que entre el siglo XIX y el XX, ha pasado por alguno de estos tres regímenes, lo que convertiría a Japón en un modelo y referencia en los países donde la asimilación no está suficientemente documentada (Corea y en ciertos períodos, China). Otro argumento de peso para otorgar a Japón un peso importante como “laboratorio” privilegiado del proceso de asimilación es el interesante intento de hibridación entre la tradición filosófica Occidental y la tradición cultural Oriental, propuesta por el filósofo Nishida Kitaro (en los años treinta del siglo XX) para crear un sistema propio. Según Oshima<sup>24</sup>(2006), la filosofía de Nishida se puede

---

<sup>21</sup> CLARCK, J. (1998): *Modern Asian Art*. University of Hawai Press and Craftsman House, Sidney. P. 49

<sup>22</sup> Op. Cit. P. 50

<sup>23</sup> Op. Cit. P.50

<sup>24</sup> OSHIMA, Otoshima (2006). La estructura fundamental del pensamiento japonés. Ediciones UAM, 2006, Madrid.

resumir en dos puntos: la reivindicación de un pensamiento oriental basado en la lógica del lugar (lococentrismo) y la dialéctica de la Nada, frente a un pensamiento occidental basado en la razón (logocentrismo). Para Nakagawa<sup>25</sup>(2006), el lococentrismo otorga una mayor importancia al dónde que al porqué o al *Ser*. Esta teoría intenta explicar la importancia que al espacio se le otorga en la cultura oriental, especialmente al espacio vacío 無 (mu).

Para responder a estos objetivos y a las cuestiones planteadas en el primer párrafo, he partido de las hipótesis que enuncio a continuación:

### I. Asimilación, diferencia e hibridación.

Las transformaciones producidas en la cultura autóctona, catalizadas bajo los efectos de la asimilación, dan lugar a la interesante paradoja de que lo *mismo* se convierte en lo *otro*: la asimilación genera diferencia, por lo cual consideraremos estos conceptos como interdependientes. Por otra parte hay una serie de elementos distintivos respecto al Otro (Occidente), basados en un legado cultural compartido por los países de Asia oriental, como por ejemplo el sistema de escritura chino<sup>26</sup>; géneros y técnicas artísticas tradicionales tales como la caligrafía, la pintura de paisaje, los formatos lineales; las concepciones filosóficas del budismo y taoísmo, así como sus implicaciones estéticas. En una de las entradas del diccionario de inglés-japonés para la consola Nintendo<sup>27</sup> DS, una de las primeras acepciones del verbo “asimilar” (*kyusuru*, cuya raíz escrita es similar en chino<sup>28</sup>, *xishou* 吸收) se asocia precisamente, con la civilización Europea, en concreto la frase encontrada es “asimilar la civilización europea” (西文 欧明を吸收する, donde 西文 欧明 significa “civilización europea” y más concretamente, 文明 *civilización* ; y 西欧 *Europa*). “Diferencia”, en japonés *sou* [相違]; en chino *xiangchà* [相差], pero también [不同], literalmente “no igual”.

<sup>25</sup> NAKAGAWA, Hisayasu (2006): *Introducción a la cultura japonesa*. Editorial Melusina, Barcelona

<sup>26</sup> El término escritura china comprende los caracteres de escritura china *hanzi*, el sistema de escritura japonesa *kanji*, y el sistema de escritura coreano *hangul*. Todos tienen en común el uso de los caracteres chinos adaptados a las respectivas lenguas y con algunas modificaciones en cuanto a significado y significado. Los kanjis o caracteres suelen estar constituidos por dos o más componentes, cada uno de los cuales se llama radical.

<sup>27</sup> Información contrastada en el diccionario editado por HALPERN (1991): *New Japanese-English Character Dictionary*. Kenkyusha, Tokyo.

<sup>28</sup> Tomado del Nuevo diccionario Chino-Español (2000). Xin Han Xi Ci Dian Editora, Pekín.

Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE), “asimilar” se define como: “*Comprender lo que se aprende; incorporarlo a los conocimientos previos*”. Más cercana al objetivo de esta investigación es la definición del diccionario enciclopédico Salvat<sup>29</sup>, donde la entrada asimilación responde a (Psicol.): “*Conducta activa mediante la cual se integran y transforman en las estructuras mentales, psicológicas y actitudinales propias la información y los estímulos procedentes del medio ambiente*”. Otra entrada, es (Sociol.): “*Proceso por el que un individuo o un grupo humano asumen como propios los caracteres y modelos socioculturales de una determinada colectividad en la que se establecen y con cuyos individuos entran en contacto. Es un concepto íntimamente relacionado con los de aculturación e integración y se aplica en particular al caso de las minorías étnicas desplazadas voluntaria o involuntariamente a otras colectividades y al de los inmigrantes desde el campo a las regiones industriales del propio país o de otros países*”. Esta última entrada está relacionada con las consideraciones que, por ejemplo, hiciese Fanon en *Black Skin, White Masks*<sup>30</sup> (Piel negra, máscaras blancas), acerca del deseo del colonizado por asemejarse o *asimilarse* al colonizador. Sin embargo, la asimilación como sinónimo de aculturación no concuerda con el carácter de esta investigación, al implicar una mera renuncia, característica negativa que sin embargo no explica la variedad de matices que pueden presentarse en un proceso que también podría entenderse como de *hibridación* cultural. Por cierto, hay que mencionar que *hibridación* tiene una raíz escrita 交配 muy parecida en chino (jiaopèi) y en japonés (cojai). En el enfoque de esta investigación, asimilación y diferencia forman parte de un proceso de negociación continua (dialógica) cuyo inicio es difícil de datar (aunque se acelera notablemente desde el siglo XIX) y difícilmente susceptible de concluir. Ambas se debaten a mi entender en el “tercer espacio” que Homi Bhabha<sup>31</sup> (2000) propone para la hibridación cultural, donde el debate entre el “self” y el Otro no supone en modo alguno, por mucha globalización que medie, el final de la diferencia cultural. Encuentro que la decisión (en mayor o menor medida forzada) de adoptar como

---

<sup>29</sup> VVAA. (2003) *La Enciclopedia*. Diccionario enciclopédico para El País. Editorial Salvat, Barcelona.

<sup>30</sup> FANON, F. (1972): *Black Skin, White Masks*. Grove Press, New York

<sup>31</sup> BHABHA, H. (2000): *The location of culture*. Routledge, London. P. 36

propios ciertos elementos o modelos socioculturales de otras sociedades, se ajusta bastante bien a lo que se entiende por apropiación en el capítulo II de este trabajo, titulado “De la Academia a la apropiación”. Y es que considero que el proceso de asimilación en el arte oriental adquiere su verdadera dimensión cuando sintoniza y coincide en el tiempo con otras prácticas apropiacionistas en artistas posmodernos occidentales (Cindy Sherman por ejemplo).

En cuanto a la diferencia, el AAAO en mayor o menor medida, evidencia rasgos que lo hacen distinguible de lo “Occidental”. Esta diferencia obedece a cuestiones tanto culturales (conceptos filosóficos, religiosos, estéticos) como técnicas (soportes, materiales y formatos). Una de las acepciones de diferencia, en el diccionario de la RAE es: *variedad entre cosas de una misma especie*. Otra acepción, tomada del campo de la lógica, sería *la propiedad de aquellas cosas que poseyendo una naturaleza o constitución común [como podría ser el arte], difieren o se distinguen en algunas características*, ya sean esenciales o accidentales. La diferencia como posibilidad real en el arte contemporáneo oriental pretende ser apreciada, manifestando y subrayando sus características con la mayor naturalidad. Aristóteles<sup>32</sup> en el *Organon*, consideraba la diferencia como uno de los llamados predicables o conceptos universales. La tradición escolástica los clasificó<sup>33</sup>, en género, especie, diferencia, propiedad y accidente, creándose el marco para el desarrollo filosófico-teológico medieval de la lógica y de los llamados *universales*, es decir cómo pensamos, cómo sabemos, y cómo conocemos la realidad, algo así como el germen del positivismo y racionalismo posteriores, articulados a través de la dialéctica y la retórica. Hay una tradición filosófica occidental que según Bolívar<sup>34</sup>(1985) y éste a su vez citando a Deleuze, según la cuál se presenta una falsa idea de diferencia, sustituyendo la afirmación de la diferencia como tal por su negación, para subsumirla luego en una identidad superior. Este juego de anulación de la diferencia para encontrar una superestructura conceptual universalizadora, pero tendente al eurocentrismo, es una de las características más asentadas en la historia de la filosofía y el pensamiento occidental. Nietzsche, en cambio, según Bolívar, opone a la

---

<sup>32</sup>VVAA. (2003) *La Enciclopedia*. Diccionario enciclopédico para El País. Editorial Salvat, Barcelona

<sup>33</sup> Por la influencia de Porfirio.

<sup>34</sup> Bolívar, Antonio (1985), *El estructuralismo: de Levi- Strauss a Derrida*, Editorial Cincel, Madrid. 163.

negación, la afirmación de la diferencia. Frente a la dialéctica, la filosofía de Nietzsche se define por una afirmación de lo múltiple, del devenir, del azar, de lo diverso, de la diferencia como tal:

“En el pensamiento clásico, de acuerdo con el sentido común, se entendía la diferencia como el soporte de la distinción entre individuos: un objeto [en la filosofía escolástica] se definía por su género próximo y su diferencia específica, todo ello subordinado a una identidad, pues pese a las diferencias particulares hay un concepto, especie o categoría que los engloba a todos (...) Frente al lema aristotélico “el ser se dice de muchas maneras”, que sirve para reducir la multiplicidad a la identidad, se puede proclamar la univocidad del ser: el ser sólo puede decirse de una única y misma manera, pero el ser es Diferencia.”<sup>35</sup>

Zappen<sup>36</sup> (2000), recopila algunas ideas de Batjín en referencia al carácter dialéctico del discurso occidental, respecto al cual Batjín opina que no es otra cosa que un monólogo disfrazado de falso diálogo<sup>37</sup>:

“La retórica a menudo está limitada a simples victorias verbales sobre la naturaleza del mundo; cuando esto ocurre, la retórica degenera formalmente en un juego verbal”

A propósito de la reducción de la diferencia a una categoría unificadora superior comentada anteriormente, Batjín, según Zappen, se lamenta de que la diversidad de voces, necesarias para un diálogo, quede anulada por la brillantez del poder analítico formal de la dialéctica. Inspirándose en Sócrates, la retórica dialógica de Batjín es menos una forma de persuasión que un modo de comprobar nuestras propias ideas y las de los demás, en relación con las diferencias culturales. Esto hace especialmente pertinente para mi investigación la noción de hibridación propuesta por Batjín como forma de negociación cultural, negociación basada en un diálogo que trasciende la univocidad discursiva. El interés de una dialogía, consiste, según Batjín, en el hecho de que sólo entendemos realmente nuestra cultura desde el punto de vista de otras culturas:

“Otros teóricos culturales, en contraste, encuentran en la noción de Batjín de hibridación una forma de negociación cultural, la percepción de una cultura desde la perspectiva de otra, comprobando que es lo mejor en cada una de ellas, pero no en oposición del otro, sino en negociación con el otro.”<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Ibid. P. 164.

<sup>36</sup> ZAPPEN, J. P. (2000) “Mikhail Bakhtin”. *Twentieth-Century Rhetoric and Rhetoricians: Critical Studies and Sources*. Ed. Michael G. Moran and Michelle Ballif. Westport: Greenwood Press, P. 7-20.

<sup>37</sup> Ibid. P.9.

<sup>38</sup> Ibid. P. 10-11

---

Lo que tímidamente comenzó conociéndose como multiculturalismo e interculturalismo, ha ido quedándose insuficiente para hablar sobre otras culturas. Zappen cita a Epstein para contrastar el multiculturalismo americano que enfatiza los derechos y la dignidad de los individuos considerados como “minorías en sí mismos”, con el transculturalismo ruso y algunas posiciones poscoloniales, las cuales asumen que cada uno de nosotros está incompleto sin el otro<sup>39</sup>

“Ningún humano es una entidad completa, por lo que todos nosotros estamos llamados a restaurar, a través de nuestras percepciones e inquietudes culturales, la entera totalidad que la naturaleza no nos otorga”.

Según esta hipótesis, considero que las afirmaciones anteriores coinciden plenamente con la trayectoria de hibridación recorrida en Asia oriental, y así espero demostrarlo a lo largo de la investigación.

## II. Marco conceptual posmoderno y nuevas modernidades.

La segunda hipótesis sostiene que no es posible comprender el arte actual en Asia oriental sin atender a un marco conceptual claramente relacionado con el occidental, globalizado y mayormente posmoderno. Bajo esta premisa se han clasificado y analizado las obras de los artistas orientales. Conceptos como deconstrucción, apropiación y reconstrucción van ligados fuertemente a la posmodernidad, aunque con características distintivas en el ámbito que nos concierne. De esta manera parece natural relacionar en el contexto del AAO, **apropiacionismo** con asimilación, ya que parece que la consecuencia natural de tomar prestadas ideas de otro sistema cultural, sea su interpretación y apropiación. **Deconstrucción** con el *decapamiento* de unos significados añadidos unos tras otros en los caracteres de la escritura china, así como en las imágenes producidas en Asia oriental, ricas en intertextualidades a múltiples bandas. También se puede relacionar **reconstrucción** con la recuperación de unas formas, conceptos y técnicas de épocas anteriores con un irónico carácter atemporal y en alguna medida, nostálgico. Esto último, que denomino reconstrucción, se nutre de la revisión de un pasado nostálgico, pero hibridado

---

<sup>39</sup> Ibid. P. 11.

con un *realismo mágico* en unas propuestas que proyectan hacia el futuro, a través de nuevas tecnologías, formatos y conceptos, una especie de pasado cultural (remoto pero actualizado). Pese a que el marco teórico posmoderno supone en esta investigación la referencia principal para el AAAO, algunas de las características del mismo son marcadamente diferentes respecto a Occidente. Para empezar, los rasgos apropiacionistas aparecen aquí como consecuencia de los procesos de asimilación e hibridación cultural y no como mero cuestionamiento de la autoría (Sherry Levine), o de la imagen que parece ser pero no es (serie *fotogramas*, de Cindy Sherman). La imagen del novelista japonés Mishima posando como San Sebastián para el fotógrafo Shinoyama Kishin, tomada en 1966, abre realmente el periodo del arte oriental que en la investigación se considera marcado por la reelaboración y la hibridación culturales. Esta imagen marca el inicio de una larga saga de artistas que luego han entrado en la onda del apropiacionismo posmoderno más globalizado o internacional. Exceptuando la parodia (según Jameson rasgo más modernista que posmoderno) encontramos en Mishima los rasgos perfectos para lo posmoderno: apropiación y pastiche, característica esta última, que según Miyoshi<sup>40</sup>, tiene su máximo exponente en el suicidio (que yo considero un trágico performance) de Mishima. En el AAAO nos encontramos con unos excesos y características algo diferentes respecto a las prácticas posmodernas occidentales. Por ejemplo, y respecto a las prácticas apropiacionistas, frente a la parodia o al pastiche, tal y como son entendidos por Jameson<sup>41</sup>, en Asia Oriental juega un papel más importante un deseo de interpretación como el de Mishima, pero también las políticas de reconocimiento (reivindicaciones identitarias, culturales y étnicas). Respecto a las características deconstructivas, en el AAAO, aparecen en estrecha relación con características apropiacionistas y reconstructivas. La deconstrucción, debido a las características de la escritura china (componente visual y morfológico) encuentra un escenario especialmente propicio para la investigación, al aprovechar esta doble dimensión. Encontramos propuestas tan dispares como el sinsentido o la investigación de las capas de significados que se han ido depositando en los caracteres de escritura chinos

---

<sup>40</sup> MIYOSHI, Masao y HAROOTUNIAN, H.D. (Editores), (1994): *Postmodernism and Japan*. Duke University Press, Durham and London. P. 222

<sup>41</sup> Jameson, en PICÓ, J. (comp.) *Modernidad y Postmodernidad*. Alianza Editorial, 1988, Madrid.



desde sus orígenes y a lo largo de los últimos tres mil años. No obstante, hoy en día, toda construcción cultural es objeto de la apropiación, la deconstrucción y la reconstrucción en el panorama del AAAO. Entiendo que esto no puede ser otra cosa que el germen de lo que algunos autores han apuntado como *Modernidades alternativas*, para las que el pasado ofrece una cantera de recursos hasta hace poco desdeñados. Este tipo de postura es próxima a la que sostiene Hall<sup>42</sup> (2000) cuando traza un paralelismo entre la China clásica y confucionista con un hipotético estado postmoderno y atemporal:

“para adentrarse en la era moderna no es necesario que China rechace su pasado clásico, puesto que esta misma época se está adentrando en un período ideológicamente semejante al de la China clásica del pasado. Por consiguiente, en lugar de buscar modalidades de acomodación cultural en las instituciones y en la retórica del Occidente moderno, le sería mucho más provechoso encontrar, en su propio pasado clásico (“¡¡posmoderno!!”) y en última instancia en el Occidente *postmoderno*, las claves necesarias para la resolución de las tensiones, los conflictos y las contradicciones, muy reales, que le aguardan en su entrada en un mundo contemporáneo definido por tales tecnologías racionales y el impulso capitalista”

Este párrafo parece ilustrar un estado de ideas confuso e indefinido. Parece que todavía es pronto para atisbar si realmente nos encontramos con el “retorno” de la “normalidad” histórica situando el centro de gravedad en extremo Oriente, o nos encontramos con otro gran relato. Personalmente, desconfío de la pertinencia de esta proyección positiva del pasado en el presente, pero lo cierto es que este pasado ficticio, hibridado con el presente de la manera más ecléctica, significa para mí la convergencia de las características apropiacionistas y deconstructivas presentes en el AAAO. La revisión de la historia y la puesta a punto del repertorio casi infinito de imágenes del arte oriental, hibridándolas con los propósitos de un presente efervescente y una cultura visual globalizada, han conseguido el milagro de hacer resonar las ruinas del partenón junto a las ruinas del punto cero de la ciudad de Hiroshima (figura 250), con unos armónicos extraños pero que contienen toda la fascinación del empuje cultural y creativo de un Asia oriental en pleno auge. Las nuevas relaciones que se vislumbran Este-Oeste, nos aproximan a lo que ROBOTHAN<sup>43</sup> llama *nuevas modernidades*, o,

<sup>42</sup> HALL, D.L. «La China moderna y el Occidente postmoderno». En VVAA. (2000): *Cultura y modernidad*. Editorial Kairós, Barcelona Página 68.

<sup>43</sup> ROBOTHAM, D. (1996): *El poscolonialismo, el desafío de las nuevas modernidades*. (Documento en línea) <http://www.cesc.cl/pdf>. P.19

como prefiere decir Ong<sup>44</sup>, modernidades paralelas. Irónicamente, y tomando la diferencia como excepción, algunas de las propuestas del AAAO parecen respaldar la cuestión que Ong y Robothan plantean: ¿y si la excepción<sup>45</sup>, respecto a un supuesto proyecto de progreso universal fuese Occidente? Si bien a partir de las guerras del Opio China pareció resignarse a ocupar un lugar periférico en el mundo, no hay que perder de vista que lo que planea sobre esta cuestión es la confrontación de dos culturas del “centrismo”, la occidental por un lado y la china por otro (también en Japón hay ejemplos para argumentar un centrismo nipón). A este respecto cabría señalar que los caracteres con los que se escribe China significan, precisamente “país del centro”: 中国, donde 中 (zhong) significa “medio” y 国 (guó), país.

---

<sup>44</sup> ONG, A. (1996): *Anthropology, China and Modernities: the Geopolitics of Cultural Knowledge*. Routledge, Londres.

<sup>45</sup> En los planteamientos euroamericanos Asia oriental es una excepción respecto al proyecto universalista de la civilización occidental.

#### 4. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA

Desde el primer momento, al redactar las ideas que sustentan este trabajo, se hizo patente la problemática de hablar del otro manejando categorías y simplificando conceptos (desde la perspectiva cultural del *Otro*), por este motivo fue preciso reflexionar acerca del discurso mismo contemplado en el desarrollo de la investigación. Desde el mito de la caverna de Platón, la clasificación del mundo en categorías opuestas (realidad y apariencia) podría ayudar a situar un discurso sobre el objeto de estudio, o como diría Foucault, *objeto de saber*<sup>46</sup> que nos ocupa. En el mismo título *Asimilación y diferencia en el arte oriental*, estamos jugando con un carácter de oposición en la primera parte de la oración (“asimilación y diferencia”), aunque en este caso serían **opuestos complementarios** al modo de la filosofía china, mientras que en la segunda parte de la oración (“en el arte oriental”), la oposición implícita es geográfica y cultural, y en ella, se puede interpretar de alguna manera el dualismo tradicional occidental, en este caso de **opuestos contrarios**: Occidente versus Oriente. En la estructura de la investigación el concepto de asimilación se entiende como un proceso implícito en las relaciones Este-Oeste, y al igual que el concepto de diferencia, también es algo que se construye y revisa periódicamente. En esta dirección, y a la hora de situar un discurso que trata continuamente esquemas conceptuales chinos y occidentales, interesa la importancia que le otorga Graham<sup>47</sup> (2000) a las cadenas de oposición o parejas de conceptos enfrentados, que en su expresión más simple son binarias<sup>48</sup>. Graham argumenta que para el

<sup>46</sup> FOUCAULT, M. (2006): *La arqueología del saber*. Siglo XXI editores, México, Buenos Aires, Madrid. Páginas 306-307. Según Foucault el objeto de saber es: “el dominio constituido por los diferentes objetos que adquirirán o no un estatuto científico (...); un saber es también el espacio en el que el sujeto puede tomar posición para hablar de los objetos de que trata en su discurso (...); un saber es también el campo de coordinación y de subordinación de los enunciados en los que aparecen, se definen, se aplican y se transforman (...); en fin, un saber se define por las posibilidades de utilización y de apropiación ofrecidas por el discurso (...); y toda práctica discursiva puede definirse por el saber que forma.”

<sup>47</sup> GRAHAM, O.C.: “Esquemas conceptuales y relativismo lingüístico, en relación con el idioma chino.”. En: DEUTSCH, E. (ed.) *Cultura y modernidad*. Editorial Kairós, 2000, Barcelona. P. 175-180.

<sup>48</sup> A) Bien, B) Mal; A) Luz, B) Oscuridad, etc.

estudio comparativo de la cultura china y la occidental, hay que apreciar la tendencia a la oposición en esta última, mientras que en la cultura china no se tiende a considerar más positivo un opuesto que a otro, ya que el mismo lenguaje chino tiende más al paralelismo que a la oposición, siendo esta circunstancia la base misma de los conceptos del yin y el yang:

“La importancia de las cadenas de oposición, fácilmente pasadas por alto cuando tratamos de desvelar nuestras propias preconcepciones, se pone de inmediato en evidencia al estudiar el pensamiento chino, puesto que las estructuras quedan en él al descubierto, con toda desnudez, por obra de la tendencia al paralelismo propia del lenguaje chino clásico, quedando manifiestamente formuladas en el esquema cosmológico de yin y yang (...)(...)Éste es el esquema que ha llamado la atención sobre la diferencia más notoria ente los pensamientos chino y occidental: el occidental tiende a centrarse sobre los opuestos enfrentados (verdad/mentira, bueno/malo), mientras que el chino se fija en las polaridades complementarias.”<sup>49</sup>

Para argumentar que la tradición occidental “logocéntrica” presenta una cadena en la que se trata de abolir B y dejar sólo A, Graham<sup>50</sup> cita a Derrida en el siguiente párrafo:

“significado/significador, habla/escritura, realidad/apariencia, naturaleza/cultura, vida/muerte, bien/mal... (...)(...)Occidente pugna por eliminar B a favor de A. Más recientemente David L. Hall y Roger T. Ames han contrastado de manera directa las oposiciones chinas y occidentales, destacando que Occidente trata A como “trascendente”, en el sentido de ser concebible sin B que, en cambio, no puede ser concebido sin A”.

De alguna manera la tradición académica, especialmente la concerniente al estudio del arte oriental ha podido encaminar la investigación hacia dos modelos aparentemente contrapuestos:

1. Un análisis-racionalización-catalogación como primera opción investigadora. Se pretende un distanciamiento del objeto de estudio a través del análisis *objetivo* de las evidencias.
2. Búsqueda de respuestas que ofrezcan una complementariedad al arte occidental en el plano cultural y productivo, planteando formas y técnicas alternativas que nos llegan de unas *culturas milenarias*<sup>51</sup> (este término, *milenario*, de por sí denota estancamiento). En este caso, hay una

---

<sup>49</sup> Ibid. P. 180.

<sup>50</sup> Ibid. P.180-181.

<sup>51</sup> Resulta curioso que empleemos el término *milenario* habitualmente para referirnos a culturas no occidentales.

evidente *subjetividad* que se manifiesta y se defiende como una opción personal.

Creo que ambos modelos son importantes para esta investigación. No obstante, he intentado adoptar una posición que contemple la utilización de herramientas metodológicas e ideas de distintas procedencias para el análisis e interpretación de imágenes y textos con el fin de ampliar los conocimientos sobre el tema de estudio, para intentar desmarcarme en lo posible de sesgos culturales. El campo de estudio tratado en la investigación es amplio, disperso y estructuralmente complejo, y podría pertenecer perfectamente a lo que Geertz<sup>52</sup> (1994) define como “géneros confusos”, ya que es una arena poco precisa entre la historia del arte y los estudios visuales, en la que buscamos, según palabras de Geertz<sup>53</sup> más “la clase de cosa que conecta crisantemos y espadas” (y yo añadiría, Mac Donalds), que las “conexiones entre péndulos y planetas”. Es en el campo de los estudios visuales donde he buscado las metodologías más adecuadas para el análisis de los textos y las imágenes que me han servido como material de estudio. En cuanto a los documentos gráficos utilizados en la fundamentación y exposición de los contenidos, el empleo de las imágenes está en función de su inserción en el mismo hilo discursivo, formando parte del entramado argumental al mismo nivel que los demás documentos citados en el texto. Dado el complejo marco cultural elegido, aquellos textos y documentos referidos al postestructuralismo, la modernidad, el posmodernismo, así como lo que ha venido en llamarse *nuevas modernidades*<sup>54</sup>, han sido especialmente relevantes. Desde la filosofía del lenguaje hasta las consideraciones de una estética ambivalente, la elección del tipo de imágenes y textos en la investigación del arte oriental se ha realizado atendiendo a las complejas relaciones que se establecen con el arte occidental (antiguo y moderno), por una parte, y con el mismo arte de Asia oriental, por otra. Organizar y dar sentido a todo esto ha requerido la documentación y análisis intertextual de imágenes y textos, intentando buscar las claves culturales en un rompecabezas a modo de Tangram, en el que yo sólo

---

<sup>52</sup> GEERTZ, C. (1994): *Conocimiento local*. Ediciones Paidós, Barcelona. P. 31.

<sup>53</sup> *Ibid.* P. 31.

<sup>54</sup> ROBOTHAM, D. (1996): El poscolonialismo: el desafío de las nuevas modernidades. (Recurso en línea). [http://www.cesc.cl/pdf/centrodedocumentacion/nuevas\\_modernidades.pdf](http://www.cesc.cl/pdf/centrodedocumentacion/nuevas_modernidades.pdf). Página 2.

aventuro una serie limitada de figuras . La estructura de la investigación es la siguiente, organizada en cuatro capítulos:

- I. La mirada del *Otro*
- II. De la Academia a la apropiación.
- III. Escritura, caligrafía y diferencia.
- IV. Reconstrucción del futuro.

El capítulo I proporciona una referencia histórica sobre el cruce de miradas y su doble dirección Este-Oeste, haciendo énfasis en la primera recepción de lo Occidental en Asia oriental (y su elaboración teórica por el “Nuevo Movimiento Cultural” chino). Hay dos miradas que pueden denominarse divergentes, (o quizás simplemente complementarias), la occidental y la oriental, apreciando sensibilidades muy diferentes de mirar e interpretar la cultura del *Otro*. Los capítulos II, III, y IV abordan la obra artística contemporánea, según las categorías establecidas en la segunda hipótesis (marco teórico posmoderno). En el capítulo II, se expone el camino que según nuestra primera hipótesis (la asimilación y la diferencia) ha convergido con los movimientos apropiacionistas posmodernos globales, argumentando que el proceso de asimilación y transformación de la cultura occidental se desarrolla entre la parodia, el pastiche y lo carnavalesco. En el capítulo III se exponen algunos principios fundamentales de la caligrafía china en relación con la pintura y su transformación hacia las formas contemporáneas, en las cuales se muestran claramente prácticas deconstructivas, pero también apropiacionistas y reconstructivas. En el capítulo IV se exponen las transformaciones operadas en los conceptos de la estética oriental tradicional, y en algunas de sus técnicas y formatos más característicos. También he creído oportuno añadir un apéndice donde se pueden consultar datos cronológicos, criterios de citación de los autores así como un pequeño glosario y lista de abreviaturas.

El marco teórico de la investigación está muy influido por las prácticas artísticas postmodernas, lo cual se refleja en la terminología empleada (apropiación, decostrucción, reconstrucción). No obstante, estas características están diseminadas en todos y cada uno de los capítulos en los que se divide la investigación y aparecen ligados especialmente con los siguientes capítulos:

1. **Apropiacionismo.** Capítulo II y IV. los artistas adoptan tácticas apropiacionistas como consecuencia del proceso de asimilación.
2. **Deconstrucción.** Las características deconstructivas en esta investigación están diseminadas en los apartados II, III y IV. Destaca quizás su incidencia en el proceso de depuración progresiva desde sus raíces hasta llegar a lo aleatorio y al “grado cero de escritura”.
3. **Reconstrucción.** Aunque es una característica ligada a al apropiacionismo y a la deconstrucción, en esta investigación la he relacionado especialmente con el Capítulo IV. En este tipo de obras se produce un cruce entre cultura visual, globalidad y una gran dosis de revisionismo histórico. El presente aparece amalgamado con un pasado nostálgico, post-occidental (y en el ámbito chino, post-maoísta).

En la investigación se han seleccionado las obras artísticas en función de su influencia y protagonismo en el panorama del AAAO. Los temas siguen el desarrollo lógico de los conceptos con los que se relacionan, por lo que no se atienen a un ordenamiento cronológico en cuanto a las obras seleccionadas para ilustrar los contenidos. Las categorías en las que he clasificado el AAAO, se vienen desarrollando desde los años sesenta y a menudo se solapan; además no coinciden cronológicamente en los diferentes países. Dada esta circunstancia, no hemos pretendido distribuir equitativamente los apartados entre los tres países, ya que ésta no sería una organización adecuada para la investigación. Todos los temas se introducen con unas ideas previas sobre los contenidos desarrollados, de tal manera que tiendan un puente entre el AAAO y un pasado más o menos reciente. Frecuentemente algunas de las obras clasificadas en uno u otro apartado poseen características comunes a varias de las categorías, por lo que he optado por ubicarlas según el componente que he considerado más decisivo de las categorías en cuestión. Llegados a este lugar, la demostración de los dos puntos de la hipótesis [asimilación y diferencia y marco teórico posmoderno] muestran su convergencia en el paso del siglo XX al XXI, manifestada claramente en las obras expuestas en el capítulo IV. El empleo del término deconstrucción se hace para dos fines diferentes pero complementarios. En primer lugar, como herramienta de análisis de los *artefactos* seleccionados. En segundo lugar, como recurso clasificatorio en función de su utilización para

transformar y reconstruir a partir de las cenizas del arte oriental, un nuevo imaginario. En cuanto a las imágenes que aparecen en la investigación, hemos atendido a la repetición de ciertos rasgos (en la temática de las obras) para así establecer unas categorías acordes con las hipótesis barajadas: deconstructivas, apropiacionistas y reconstructivas. Para exponer el concepto de deconstrucción y reconstrucción aplicado en esta investigación (inicialmente la deconstrucción es una práctica empleada en crítica literaria y análisis discursivo), atenderemos a la definición de DERRIDA<sup>55</sup> que a parece en “Carta a un amigo japonés”, dirigida al profesor Izutsu:

“Desconstruir era asimismo un gesto estructuralista. Pero era también un gesto antiestructuralista; y su éxito se debe, en parte, a ese equívoco. Se trataba de deshacer, de descomponer, de desedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, “logocéntricas”, “fonocentristas”-pues el estructuralismo estaba, por entonces, dominado por los modelos lingüísticos de la llamada lingüística estructural que se dominaba también saussureana-, socio-institucionales políticos, culturales y, ante todo y sobre todo, filosóficos). (...) Pero deshacer, descomponer, desedimentar estructuras, movimiento más histórico, en cierto sentido, que el movimiento “estructuralista” que se hallaba de este modo puesto en cuestión, no consistía en una operación negativa. Más que destruir era preciso asimismo comprender cómo se había construido un “conjunto” y, para ello, era preciso **reconstruirlo** [la negrita es mía].”

Para PEÑALVER<sup>56</sup>, la importancia de la expresión y el concepto de *deconstrucción* no habrían sido tramados, calculados, en el programa teórico de Derrida; pero su eficacia en la cultura contemporánea para designar en general las formas de lectura (incluyendo en la cultura visual las imágenes), de escritura, de interpretación y de experiencia derivadas de aquel programa es ya un hecho irreversible:

“(...) la *deconstrucción* desautoriza, *desconstruye* (teórica y prácticamente) los axiomas hermenéuticos usuales de la identidad totalizable de la obra y de la simplicidad o individualidad de la firma, es decir, la autoría<sup>57</sup>, la originalidad (...)”

Para la interpretación de los diferentes tipos de documentos visuales he recurrido a diferentes tipos de metodología, todas ellas pertenecientes al marco de la investigación cualitativa (exceptuando el análisis de contenido). Éstas han

---

<sup>55</sup> DERRIDA, J. “Carta a un amigo japonés”, en: *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Proyecto A Ediciones, Barcelona 1997, pp 23-27. Recurso en red: [www.jacquesderrida.com.ar](http://www.jacquesderrida.com.ar)

<sup>56</sup> Peñalver, introducción al libro de DERRIDA, Jacques (1987), *La deconstrucción en los márgenes de la filosofía*. Editorial Paidós-ICE de la UAB, 1989, Barcelona. P. 14 y 15.

<sup>57</sup> A este respecto, cabe la comparación con la *muerte del autor* anunciada por Barthes.



sido denominadas por ROSE<sup>58</sup> metodologías visuales. A continuación expongo brevemente las que han sido utilizadas en mayor o menor medida en esta investigación:

- **Análisis de contenido.** El método de selección de imágenes ha sido básicamente la estratificación (partiendo de subgrupos), para así formular las categorías necesarias para refutar las hipótesis de partida. Según Rose<sup>59</sup>:

“Tras elegir una muestra de imágenes para trabajar con ellas, el siguiente paso es formular las categorías para codificar las imágenes. “Codificar” significa adjudicar una serie de etiquetas descriptivas o categorías a las imágenes. Es una etapa crucial. El rigor del análisis de contenido recae en la estructura de las categorías usadas en el proceso de codificación, porque esas categorías deben ser objetivas en varios sentidos para que describan sólo lo que está realmente en el texto o la imagen.(...) En este sentido, el análisis de contenido es también cualitativo y no sólo cuantitativo.”

Si bien las imágenes han sido clasificadas en categorías, fácilmente éstas podrían haberse presentado en categorías superpuestas e incluso, en categorías paralelas. En esta investigación se ha excluido el recuento cuantitativo de las imágenes a favor de un simple recuento de frecuencias para establecer las categorías.

- **Análisis psicoanalítico:** relacionado con la cultura visual, y ésta a su vez, con la identidad. De esta metodología resalto el siguiente párrafo<sup>60</sup>:

“Decir que el psicoanálisis se ocupa de la subjetividad, la sexualidad y el inconsciente proporciona un punto de partida para introducir su contribución a las discusiones sobre lo visual. Esos tres términos tienen implicaciones en relación a cómo el psicoanálisis conceptualiza tanto al espectador de una imagen como a la imagen misma, y esos son los dos lugares de producción de significado que el psicoanálisis estudia”

De esta metodología, dadas las implicaciones que para esta investigación tiene el concepto de identidad y todas sus connotaciones, resultan interesantes algunas ideas como las de mascarada y el reflejo especular, en el que se confrontan la imagen simbólica con la real. En nuestro contexto de arte oriental fácilmente puede establecerse el paralelismo con la apropiación y lo carnavalesco (Batjín) por una parte y la recepción del reflejo especular de una

<sup>58</sup> ROSE, G. (2001): Visual Methodologies. Introduction to the Interpretation of Visual Materials. Sage, Londres.

<sup>59</sup> Ibid. P. 59.

<sup>60</sup> Ibid. P. 102.

cultura en el *otro*. En la adaptación de este método a esta investigación se ha considerado el psicoanálisis del sujeto en relación con su contexto cultural.

- **Análisis de discurso.** Texto, intertextualidad y contexto. Discurso y cultura visual. Para esta metodología resulta central el concepto *foucaultiano* de discurso<sup>61</sup>:

“*Discurso* (...) Se refiere a grupos de declaraciones que estructuran el modo en que algo se piensa y el modo en que actuamos de acuerdo con ese pensamiento. (...) discurso es un conocimiento particular acerca del mundo que da forma a cómo el mundo es comprendido y cómo las cosas se hacen en él (...) Los discursos se articulan mediante toda clase de imágenes verbales y visuales y textos, especializados o no, y también a través de las prácticas que esos lenguajes permiten. La diversidad de formas a través de las que un discurso puede ser articulado significa que la **intertextualidad** [negrita mía] es importante para entender el discurso. La intertextualidad se refiere al modo cómo los significados de una imagen discursiva o un texto dependen no sólo de un texto o imagen, sino también de los significados de otras imágenes y textos.”

En esta metodología según GILL<sup>62</sup>, se pueden encontrar hasta 57 variedades, aunque sean tres las que considera esta autora. En el tercero de estos, el análisis de discurso se asocia al postestructuralismo. Por otra parte ROSE<sup>63</sup> propone dos tipos de análisis de discurso, I y II, de los cuáles el I es el más apropiado para este proyecto de investigación:

“Análisis de discurso I. Esta forma de análisis de discurso tiende a prestar bastante más atención a la noción de discurso que se articula mediante varios tipos de imágenes visuales y textos verbales que a las prácticas surgidas de discursos específicos. Según Rosalind Gill, el discurso se usa para referirse a todas las formas de habla y textos. Está más interesado por el discurso, las formaciones discursivas y su productividad”.

---

<sup>61</sup> Ibid. P. 136.

<sup>62</sup> GILL, R.: “Discourse Analysis”. En: BAUER, M. and GASKELL, G.(2005): *Qualitative Researching with text, image and sound*. Sage Publications, London. P. 173. Texto original en inglés, traducción propia.

<sup>63</sup> Ibid. P. 140.

## 5. INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA, PARTICIPACIÓN EN CONGRESOS Y DOCUMENTACIÓN GENERAL

La investigación bibliográfica ha sido llevada a cabo en bibliotecas ubicadas en España y Japón:

- Biblioteca del MNCARS
- Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM
- Biblioteca de la Facultad Filosofía y Letras de la UCM
- Biblioteca de Humanidades de la UAM
- Biblioteca de Casa Asia de Madrid
- Biblioteca del Centro Hispano Japonés de Salamanca
- Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Tokio (MO+)
- Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Tokio (MOMAT)
- Biblioteca del Museo de Arte de Yokohama

Los idiomas<sup>64</sup> de los textos manejados han sido principalmente el inglés, español, francés, chino, japonés y coreano. Ha sido imprescindible la ayuda de diccionarios de escritura china y japonesa<sup>65</sup> para consultar el significado de los caracteres de la escritura china y japonesa.

**Documentación general sobre Arte oriental, prácticas y enseñanzas artísticas en Asia.** Visitas a galerías, exposiciones temporales y permanentes en museos y centros de arte en España, China, Taiwan, Corea del Sur y Japón; visitas y charlas en universidades en China, Taiwán y Japón. Participación en diversos eventos e investigaciones relacionadas con el arte oriental:

- BARCELONA. **Palau de la Virreina**, 2008: Zhu Yí!: *fotografía contemporánea china* (figura 5, cartel de la exposición). **Fundació Miró**, 2008: Colección Sigg de Arte Contemporáneo Chino .
- BILBAO. **Museo Guggenheim**, 2009: *Quiero vivir*, de Cai Guo Qiang (instalaciones y performance); y *Murakami*, de Takeshi Murakami.
- MADRID. **Fundación Juan March**, (1994): *Tesoros del arte japonés*. **Centro de Arte Reina Sofía**, (1994): *Cocido y crudo*; (2002): Gao Xingiang (pintura). **ARCO 07**: Corea del Sur como país invitado; **Casa Asia**, (2008): *Rong Rong & inri: El poder de las ruinas: entre destrucción y construcción*. Rong Rong

<sup>64</sup> De los idiomas chino y japonés me he limitado a traducir títulos y nombres de autores.

<sup>65</sup> HALPERN, J. (ed.) (1991): *New Japanese-English Character Dictionary*. Kenkyusha, Tokio. Diccionario japonés-inglés de Nintendo para consola nintendo DS.

- (fotografía). Galería **Juana de Aizpuru**, (2003): Yasumasa Morimura (fotografía y video arte). **Fundación Telefónica**, (2007): Nam Jun Paik (video arte e instalaciones).
- SALAMANCA. **Centro Hispano Japonés de Salamanca** (2002): *Caligrafías*, Hamano Ryu; participación en los talleres de elaboración de sellos en piedra. Participación en el **Simposio de estudios Japoneses**, Universidades de Salamanca, Tokai (Japón) y Hanyang (Corea del Sur), 2007. Presentación de la comunicación titulada *Throuh the Mirror: Appropriations in Asia and the Mishima´s challenge*.
  - SEGOVIA. **Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente**, (2008): Yang Fudong (video arte).
  - VALENCIA. **Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)**, 2008: *Arte Chino, tinta y papel contemporáneos*.
  - PEKÍN (CHINA). **Museo de Arte Contemporáneo de Pekín**, 2005: Colección permanente. **Museo de la Ciudad Prohibida**, 2005. Galería de arte **Red Gate**, 2005: Huang Yan y otros.
  - SHANGHAI (CHINA). Participación en el Congreso internacional de estudios asiáticos **ICAS** 2005, en Shanghai, China, presentando la comunicación personal titulada *Distorted faces or the mask dance*. **Museo de Arte Contemporáneo**, 2005: Colección permanente. Galería **Shanghart**, 2005: *Shanghai living*. Hu Yang (pintura, fotografía, escultura).
  - NANKING (CHINA). **Museo de Arte de Nanking**, 2005: *Trienal de arte contemporáneo*.
  - SEÚL (COREA DEL SUR). Participación en el congreso de la Sociedad Internacional de Educación Artística –**InSEA**– en Seúl, Corea del Sur, agosto de 2007 (presentando una comunicación grupal titulada *Prejudice and Iconographic Deconstrution from a Multicultural Experience*). **Museo Nacional de Arte Contemporáneo**, 2007: *Floating* (arte contemporáneo chino); Colección permanente (destacando la obra de Nam Jun Paik); **Museo de Arte de Seúl (SeMA)**, 2007: *Anti- Communication*. **Gallery175**, 2007: *Behave*; Galería **Sun**, 2007: *Japanese contemporary Art*; Lee, Gil-Woo. Galería **Kukje**, 2007: *Sungsic Moon*. Galería **Arario**, 2007: exhibición

- colectiva. **Artsonje Center**, 2007: *Experimental film and video festival in Seoul*. **I-design**, 2007: exposiciones y actividades de arte para niños.
- TOKIO (JAPÓN). **Museo Nacional de Tokio**, 1994: Colección permanente; 2007: *Zen Treasures from the Kyoto Gozan Temples* y Colección permanente; 2008: *Dueling Geniuses, the greatest highlights of Japanese artists*; 2008: entrevista con la responsable de actividades museísticas para niños, colegios y familias D<sup>o</sup> Suzuki Midori. **Museo de Arte Contemporáneo de Tokio (Mo+)**, 2007: Colección permanente; 2008: *Studio Ghibli Layout Designs* (Miyazaki y otros); *Public "Space" Project*. **Museo de Arte Moderno de Tokio (MOMAT)**, 2007: Colección permanente. **Universidad de Tokio**, 2007, Visita a los talleres de escultura al aire libre de la Facultad de Bellas Artes. **Museo Suntory de Arte**, 2007: *Biombo-Arte del Japón*. **Museo Metropolitano de Arte de Tokio**, 2007: *Crosscurrent* (Primera exhibición de intercambio USA-Japón).
  - YOKOHAMA (JAPÓN). **Museo de Arte de Yokohama (YMA)**, 2007: *Bi [bi:] Class, Be Quiet*. Retrospectiva de la obra de Morimura Yasumasa.
  - OKAYAMA (JAPÓN). **Escuela Junsei** (de formación de maestros-as de Educación Infantil). Entrevista con el profesor de Educación artística Sr. Maeshima Hideki y recogida de datos y visitas a colegios de Educación infantil, primaria y secundaria. Diciembre 2008.
  - OSAKA (JAPÓN). Participación en el congreso de la Sociedad Internacional de Educación Artística –**InSEA**–, celebrado en Osaka, Japón, agosto de 2008, (presentando dos comunicaciones grupales, *Appropriationism and Art Curriculum* y *Culture And Identity: Children's Drawings In Japan And Spain*). **Museo Nacional de Arte**, 2008: *The Concrete Poetry of Seiichi Niikuni: Between Poetry and Art*, Seiichi Nikuni (poesía concreta); *Avant-Garde China: 20 Years of Chinese Contemporary Art*.
  - TOYAMA (JAPÓN). **Facultad de Educación de Toyama**. Colaboración con el Profesor de Educación Artística, Sr. Sumi, del Dpto. de Educación Artística. Charla a los estudiantes de magisterio titulada "Culture and Identity in Spain and Japan"; el día 17/12/08. Recogida de datos y visita en el colegio e instituto anejos de la Universidad de Toyama.

- TSUKUBA (JAPÓN). **Universidad de Tsukuba**, Facultad de Bellas Artes, 2008: Visita a los talleres de postgrado en pintura Japonesa (Nihonga) y occidental (Yoga). Entrevista al profesor Hadozuka, doctor en pintura Nihonga.
- KANAZAWA (JAPÓN). **Museo de Arte del siglo XXI**, 2008: *History of History* (Hiroshi Sugimoto); *Take me to the moon* (Yoshitomo Nara).
- KIOTO (JAPÓN). **Museo de Arte Moderno de Kioto**, 2008: *Shimomura Ryonosuke; Entre la escritura y el dibujo* (experiencias artísticas realizadas con alumnos de primaria entre este museo y la Universidad de Educación de Kioto).
- TAIPEI (TAIWAN). **Museo del Palacio Nacional**, 2008: Colección permanente de pintura clásica China. **Museo de Bellas Artes de Taipei**, 2008: *Taipei Bienal*.
- DOULIOU (TAIWAN). **Universidad Nacional Yunlin de Ciencia y Tecnología**. Colaboración con el Doctor Li-Shun, profesor de dicha universidad. Impartí la conferencia titulada “Culture, Identity and Appropriation in Art Curriculum”, el día 24/12/08; en el Dpto. de Diseño y Comunicación Visual.
- TAICHUNG (TAIWAN). **Universidad Ling-Tung**. Colaboración con el Doctor Li-Shun. Impartí la conferencia titulada “Culture, Identity and Appropriation in Art Curriculum”, el día 25/12/08; en el Dpto. de Diseño y Comunicación Visual”. Recogida de datos en colegios de Educación primaria y secundaria.
- En estos congresos he podido documentarme y entrevistar a profesores de arte japoneses, chinos y coreanos sobre la importancia en sus respectivos países de la enseñanza de la caligrafía y la educación artística en general.
- Participación en un proyecto de investigación (cofinanciado) del arte y la cultura infantil que contempla el ámbito educativo de algunos de los países extremo orientales: Japón, China y Corea del Sur.

# I. LA MIRADA DEL *OTRO*



## **I.1. DEL ESTRUCTURALISMO AL POSCOLONIALISMO: DISCURSOS Y MIRADAS SOBRE EL OTRO**

La difusión de la teoría posmoderna tiene en Derrida, según Falero<sup>66</sup> (2005), una influencia decisiva para el desarrollo del pensamiento contemporáneo japonés (muy influyente en Asia oriental). Este desarrollo vendría caracterizado por el giro cultural operado desde el existencialismo alemán al pensamiento francés: estructuralismo y postestructuralismo, representado típicamente por el cambio de referencia de Heidegger a Derrida. Hay una fecha clave para argumentar a favor de la importancia de la recepción de las teorías postestructuralistas en Japón. En 1983 Asada Akira publicó *Kozo to chikara* (Estructura y poder), obra en la que se exponía el pensamiento de los autores franceses conocidos como postestructuralistas (Foucault, Guattari, Deleuze, Derrida). A consecuencia del éxito de este ensayo (verdadero best seller con decenas de miles de copias vendidas) se produjo un boom de traducciones de autores franceses (los anteriores, pero también Barthes, Lacan y Kristeva), a menudo a través de traducciones norteamericanas. En el artículo titulado *Derrida en Japón*, se transcribe una conversación a tres bandas entre Derrida, Asada y Karatani, publicada en mayo de 1984 en el diario japonés de gran tirada Asahi. En esta entrevista Karatani reflexiona acerca de si es posible aplicar la deconstrucción en Japón, donde, según Karatani, no hay construcción cultural al modo europeo sino superposición de ideas. Dicho de otra manera por otro autor japonés, Nakagawa<sup>67</sup> (2006), las ideas que llegan a Japón se yuxtaponen como por capas, sin excluirse unas a otras, lo cual haría difícil la pretensión de hacer deconstrucción según se entiende en la crítica literaria occidental. Si bien esto puede ser en alguna medida cierto para Japón (y aún así es muy discutible como ya veremos en el desarrollo de la investigación), no lo es para el conjunto de países de Asia oriental, especialmente en el caso de China. Además, no podemos olvidar que aunque las prácticas deconstructivas tengan su origen en la crítica literaria, hace ya unos cuantos años que también se aplican en los

---

<sup>66</sup> FALERO, J.: Derrida en Japón. La sociedad del pos-consumo y el papel de los intelectuales. En Pliegos de Yuste [en línea], 2005, nº 3. <http://www.fundacionyuste.org>. P.1

<sup>67</sup> NAKAGAWA, Hisayasu (2006): *Introducción a la cultura japonesa*. Editorial Melusina, Barcelona. P.106



estudios visuales. Es interesante contrastar la asincronía de la recepción de las corrientes de pensamiento occidentales en Asia, pues mientras en Japón y Corea del Sur se producía en los años ochenta la llegada del postestructuralismo (y el consiguiente giro cultural), en China continental comenzaban a distribuirse ediciones muy reducidas de filósofos occidentales anteriores al postestructuralismo. Wu Hung<sup>68</sup> expresa esta circunstancia en el párrafo siguiente:

(...) “los ochenta fueron también el momento en el que varias generaciones de filósofos occidentales e historiadores del arte empezaron a estar disponibles repentinamente a través de traducciones. (...) los textos de Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Sigmund Freud, Jean-Paul Sartre, Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky and E.H. Gombrich – por citar unos cuantos – eran infinitamente más interesantes que aquellas “imitaciones chinas de segunda mano de Occidente. Insatisfecho [el comisario chino Leng Lin] con la clase de crítica artística e historiografía enseñada en la universidad de corte Marxista-Maoísta, encontró maneras de pensar alternativas acerca del arte en aquellos escritos.”

En el contexto extremo oriental, dada la extraordinaria complejidad de sus sistemas de escritura, resulta especialmente relevante atender al hecho de que estructuralismo y postestructuralismo estén estrechamente ligados a las consideraciones que sobre el lenguaje, la escritura y las sociedades humanas se han ido haciendo desde que Saussure<sup>69</sup> (2007), hacia 1916 propusiese su concepto de lengua como estructura fiel a unos principios supuestamente universales e integrada en una ciencia general de los signos, la Semiología. Saussure propone que en la transcripción escrita de una lengua, la relación signo-significante es arbitraria y es aquí donde comienzan las peculiaridades de una escritura como la china. Ya en los años veinte, Fenollosa y Pound<sup>70</sup> (1977) rebaten la arbitrariedad de la relación significante-significado en la escritura china cuando afirman<sup>71</sup>:

“Sin embargo, la notación china es algo más que signos arbitrarios. Se basa en una vívida imagen taquigráfica de las operaciones de la naturaleza. En el signo algebraico y en la palabra hablada no existe relación natural entre cosa y signo: todo depende de la mera convención. Pero el método chino sigue la sugerencia natural.”

<sup>68</sup> WU HUNG (2000): *Exhibiting Experimental Art in China*. The David and Alfred Smart Museum of Art. University of Chicago Press. P. 89

<sup>69</sup> Saussure (2007) : *Curso de lingüística general*. Losada, Buenos Aires.

<sup>70</sup> FENOLLOSA, E. y POUND, E. (1977): *El carácter de la escritura china como medio poético*. Editorial Visor, Madrid.

<sup>71</sup> FENOLLOSA y POUND (Op. Cit.) P. 33

Para Barthes tampoco es arbitraria la relación signo-significante en las escrituras occidentales y además propone que es la semiología la que en realidad pertenece a un sistema u orden superior: la lengua. Para aclarar más las consideraciones urdidas en torno al lenguaje, la escritura (articulada como un sistema de signos), e incluso la antropología estructural (y una determinada manera de entender las culturas), citamos a continuación a Bolívar<sup>72</sup>:

“Un signo lingüístico, cuya función es significar, consiste en un significante (imagen acústica) y un significado (concepto), ambos forman la significación y son inseparables. (...) Esta concepción es la que ha llevado a calificar a este pensamiento como fonocentrista. La lengua como sistema de signos es comparable a otros sistemas como la escritura, alfabeto de sordomudos, señales militares, reglas de urbanidad, ritos simbólicos, etc.(...) Cabría entonces concebir una ciencia general de los signos, llamada semiología (posteriormente llamada también semiótica), de la que la lingüística forma parte”.

El hecho de que la lengua se convirtiera con el estructuralismo en el modelo de las ciencias humanas, aplicando los métodos de la lingüística estructural al análisis de las sociedades (tratando los hechos culturales, sociales y antropológicos como la relación entre signos y significantes) es bastante revelador del callejón sin salida de esta manera de concebir la cultura en general, y el *Otro* en particular. Esta concepción Geertz<sup>73</sup> (1997) la define como “falacia cognitivista” donde la cultura consistiría en “fenómenos mentales que pueden ser analizados mediante métodos formales semejantes a los de la matemática o la lógica. Posteriormente, con el paso del estructuralismo al postestructuralismo, la crítica del pensamiento racionalista y logocentrista occidental (y su *lógica del Ser* u ontoteleología con antecedentes directos en Nietzsche), favorece la búsqueda de nuevos paradigmas culturales y filosóficos alternativos al supuestamente agotado pensamiento occidental. En lo que concierne a la escritura china, Derrida<sup>74</sup>(1971) identifica la escritura alfabética con fonocentrismo y éste su vez con el desprestigiado logocentrismo y racionalismo universalista:

“El sistema de lengua asociado a la escritura fonético alfabética es aquel en el que se produjo la metafísica logocéntrica que determinó el sentido del **ser** como **presencia** [negrita mía]”

---

<sup>72</sup> BOLÍVAR, A. (1985), *El estructuralismo: de Levi- Strauss a Derrida*, Editorial Cincel, Madrid P.40

<sup>73</sup> GEERTZ, C. (1997): *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa, Barcelona

<sup>74</sup> DERRIDA, J. (1971)), *De la gramatología*. Siglo XXI, Buenos Aires. Página 87

Para ilustrar este logocentrismo que en otras ocasiones se designa como fonocentrismo, Derrida <sup>75</sup> recoge las valoraciones de Gernet acerca de la escritura china, por lo que me permito citarlo *in extenso*:

“Esta escritura, en mayor o menor medida, recurrió a los préstamos fonéticos, al ser empleados ciertos signos por su sonido, independientemente de su sentido original. Pero este empleo fonético de los signos nunca pudo ser tan amplio como para alterar en su fundamento la escritura china y llevarla por el camino de la notación fonética...La escritura, al no llegar en China a un análisis fonético del lenguaje, nunca pudo ser sentida como un calco más menos fiel del habla, y es por esa razón que el signo gráfico, símbolo de una realidad única y singular como él mismo, conservó gran parte de su prestigio primitivo. No hay motivo para creer que el habla no tuviera antiguamente en China la misma eficacia que la escritura, pero su poder pudo ser en parte eclipsado por el poder del escrito. Contrariamente, en las civilizaciones donde la escritura evolucionó muy temprano hacia el silabario o el alfabeto, es el verbo el que concentró en sí, en definitiva, todas las potencias de la creación religiosa o mágica. Y, en efecto, debe destacarse que no se encuentra en China esta sorprendente valoración del habla, del verbo. De la sílaba o de la vocal, que se encuentra en todas las grandes civilizaciones antiguas desde la cuenca mediterránea hasta la India.”

Si bien este análisis es, dice Derrida, globalmente válido, también supone que la escritura fonética debería ser la culminación normal en una cultura alfabetizada. Para Derrida esto es un presupuesto etnocéntrico, que él denomina “especie de monogenetismo gráfico que transforma todas las diferencias en extravíos o retardos, accidentes y desviaciones”. Sin embargo, Derrida también cae en un presupuesto etnocéntrico al dar por sentado que la escritura fonética equivale a logocentrismo (y todo lo que lleva aparejado). ¿Hay que interpretar entonces que la escritura china (supuestamente ideográfica) no comporta una cultura basada en el logos, en el Ser, en la razón? Independientemente de que en el contexto postestructural esto sea un cumplido, no deja de reflejar un claro esencialismo cultural. Barthes<sup>76</sup> (2007), en los años setenta, también muestra la contradicción de suponer un modo de pensamiento y de relaciones sociales que se reflejan en Japón a través del particular sistema de escritura chino (en sintonía con el estructuralismo), y afirmar al mismo tiempo que este sistema está constituido por signos vacíos. Además, coincide con Derrida, indirectamente, al afirmar que la escritura china “nunca se racionaliza”. Barthes creyó percibir en Japón la ausencia de la moderna noción de subjetividad. Para él, la interacción social en Japón estaría conducida y constituida por un sutil intercambio de signos, sin que el sujeto tome un papel activo para dotar de significado al mundo en el que vive.

<sup>75</sup> *Ibid.*P. 87

<sup>76</sup> BARTHES R. (2007), *El imperio de los signos*. Editorial Seix Barral, Barcelona.

Además estos signos de intercambio sutil, tampoco parecen significar nada en concreto, pero dejemos que BARTHES<sup>77</sup> lo exprese en este párrafo:

“El signo japonés es fuerte: admirablemente regulado, dipuesto, fijado, nunca se naturaliza o se **racionaliza** [negrita mía]. El signo japonés está vacío: su significado huye, no hay dios ni verdad, ni moral en el fondo en estos significantes que reinan sin contrapartida. Y sobre todo, la calidad superior de este signo, la nobleza de su afirmación y la gracia erótica con que se dibuja”.

En este contexto plagado de malentendidos e ideas preconcebidas, que supuestamente daban un valor “excepcional” a la escritura china, y por tanto, a las culturas orientales, cabe preguntarnos la opinión de los intelectuales en Asia oriental acerca del logocentrismo o carencia de logocentrismo de unas escrituras frente a otras. Una respuesta bastante concisa la he encontrado en el crítico japonés Asada Akira<sup>78</sup>, quien expresa elegantemente la perplejidad que la lectura de Barthes producía en Japón en los años ochenta:

“Ahora bien, en Francia habrá diversos discursos sobre Japón, pero quiero sugerir que en todos ellos se da una desviación fundamental. Incluso en la teoría sobre Japón de *L’Empire des signes* [1970] de Barthes, en definitiva sucede lo mismo. En ella Japón no es más que un signo a nuestra conveniencia. No hay relación alguna con lo que realmente piensan los japoneses”.

Respecto a la recepción de estas cuestiones en el ámbito cultural chino, Bohm<sup>79</sup>(2001) reflexiona irónicamente sobre la polémica que hubo en China tras la publicación en 1998 de la traducción de *La Gramatología* de Derrida. Un crítico chino llamado Chow, escribió un artículo sobre Derrida y sus ideas sobre la escritura china, en el que afirmaba que “Derrida no era más que otro europeo que alucinaba sobre China, al igual que otros muchos autores europeos”, sin embargo, según Bohm<sup>80</sup>, el argumento de Chow muestra grandes deficiencias, empezando por el hecho de que parece criticar los comentarios de Derrida sobre la escritura china a través de citas indirectas:

“Al final del artículo de Chow, se nos plantea el considerar si el “error” de Derrida de simplificar y falsificar al otro no es efecto fundamental, incluso indispensable, en las operaciones de las representaciones interculturales e Inter.-étnicas”. Puede que esto sea verdad, pero el resistir a la tentación de simplificar y falsear al otro debe ser fundamental para el ámbito académico”.

---

<sup>77</sup> Íbid. 2007. P. 3

<sup>78</sup> DERRIDA, J. ASADA, A. y KARATANI KOJIN: *Derrida en Japón*. Pliegos de Yuste nº 3, mayo de 2005, pp. 39-46. Trad. del original japonés de Alfonso J. Falero. En *Asahi Journal*, 25 mayo 1984. En línea: <http://www.fundacionyuste.org>

<sup>79</sup> BOHM, A. “Derrida and Chinese Writing”. PMLA, Vol 116, nº3 (Mayo 2001).[en línea] <http://www.jstor>

<sup>80</sup> Ibid.P.658.

Derrida recoge algunas ideas sobre la escritura china de Fenollosa y Pound, autores de *El carácter de la escritura china como medio poético*<sup>81</sup>, que a su vez, tal y como indica Antolín Rato<sup>82</sup>, han sido acusados por sinólogos como Mac Naughton de “delirar” y dar una interpretación distorsionada sobre el carácter pictográfico de la escritura china (apenas una cuarta parte del léxico chino según este autor). Sinólogos como Norman<sup>83</sup>, discrepan de etiquetar como “ideográfica” ya que los caracteres chinos no funcionan tanto como “ideas” o “dibujos”, sino como palabras en las que globalmente se dan signo, significante y significado. Otro tipo de respuesta a estas cuestiones bien pudiera ser la del artista japonés Aida Makoto, quien en la figura 6, en su obra *I-d-e-a*, parece celebrar estas consideraciones sobre el carácter de la escritura china de la manera más irónica y grotesca. El artista comentaba divertido, que tardó más de una hora en lograr la erección ante los kanjis escritos delante de él: “mujer hermosa”, escritos con la finalidad de excitar al artista -no tuvo el mismo problema Kochan, el protagonista de *Confesión de una máscara*, la novela de Mishima, ante la imagen de San Sebastián- (figura 1). La interpretación de la performance de Aida Makoto es bastante significativa en cuanto a las posturas esencialistas expuestas anteriormente. En primer lugar, está jugando con la idea de la diferencia de la escritura china y su capacidad de sugerir gracias a la pictografía imágenes mentales más “directas” que las que podrían obtenerse con nuestra escritura fonética y *logocéntrica*. También parece patente el fracaso de esto último ya que para el artista sólo se encontraba ante un texto. Por otra parte es destacable la utilización de los medios artísticos actuales del mundo global con la diferencia manifiesta [escritura china] como etiqueta identitaria de Oriente. Este vídeo, en principio una simple transgresión, comporta una gran ironía si lo relacionamos con la figura 7, en la que el calígrafo contemporáneo Toshihiro Hamano posa meditando ante una de sus obras (años noventa), en actitud de atenta concentración Zen. Parece que la imagen de Hamano, en estudiada pose de meditación transcendental, tiene que ver bastante con la voluntad de diferencia cultural (y quizás estrategia comercial), afín a las concepciones más

<sup>81</sup> FENOLLOSA, E. y POUND, E. (1977): *El carácter de la escritura china como medio poético*. Editorial Visor, Madrid.

<sup>82</sup> *Ibid.* P.14

<sup>83</sup> NORMAN, J. (1988): *Chinese*. Cambridge Language Surveys, Cambridge. P. 61.

esencialistas sobre la cultura extremo oriental (y la caligrafía y escritura china en particular).

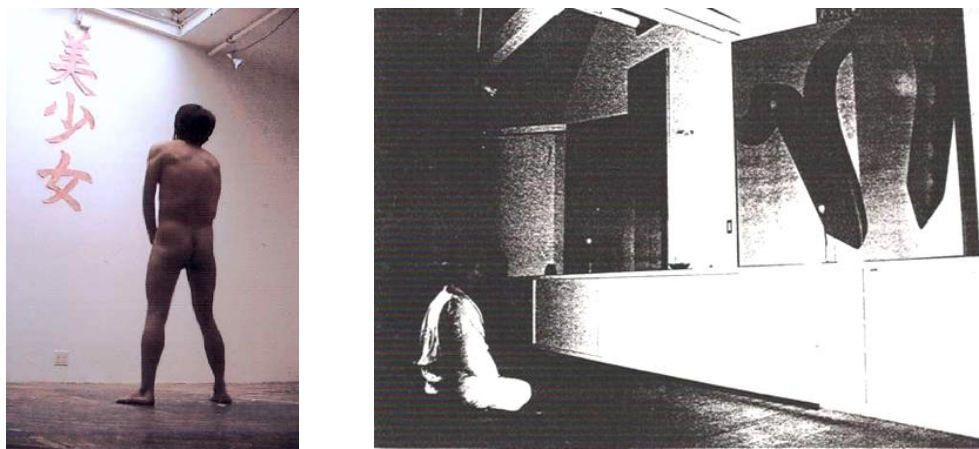


Figura 6, Aida Makoto, *I-d-e-a*. Videoarte, 2004. Figura 7, el calígrafo Zen Toshihiro Hamano frente a una de sus obras (años noventa).

Ante el tipo de apreciaciones que reflejan el habitual Oriente *orientalizado*, tanto estructuralismo como postestructuralismo coinciden en utilizar, por motivos diferentes (ya sea por anomalía o por excepción), un mismo determinismo cultural. En ambos casos relacionan la diferencia en la escritura con excepcionalidad cultural, y ésta respecto a una supuesta norma occidental basada en la razón. En cualquier caso llama la atención que ni Derrida ni Barthes cayeran en las contradicciones que encerraban sus discursos. Por ejemplo, Derrida, cuando expone el logocentrismo de las escrituras fonéticas no parece tener en cuenta en absoluto la tradición confuciana y neoconfuciana (escrita en caracteres chinos), basada en gran parte en una racionalización exhaustiva (aunque en un modo diferente al occidental). Y en cuanto a Barthes, parece no apreciar que en Japón existan dos alfabetos silábicos que se combinan simultáneamente con la escritura china, cuando dice que los caracteres de la escritura japonesa son “significantes que reinan sin contrapartida”, apreciaciones que, aunque esencialistas, formaban parte de un sincero deseo de encontrar en Japón<sup>84</sup> “la posibilidad de una diferencia, una mutación, una revolución de la propiedad de los sistemas simbólicos”, y más adelante Barthes (después de señalar como “zonas de sombra” la

---

<sup>84</sup> *Íbid.* P. 8.

americanización, el capitalismo y el desarrollo tecnológico...), dice buscar en Japón, y especialmente a través de su escritura, la “fisura misma de lo simbólico”. En el contexto de *El Imperio de los signos*, el término “símbolo” obedece a consideraciones semiológicas y antropológicas (en el típico cóctel estructuralista), lo que no es especialmente relevante para una investigación que considera Asia oriental como un ámbito cultural en constante mutación. Sin embargo, al mismo tiempo aventura una postura postestructuralista al reivindicar la independencia del signo frente al significado; y es precisamente ese vaciamiento o fisura simbólica, lo que cree apreciar en la escritura japonesa. De hecho el símbolo japonés más significativo para Barthes es precisamente 無 (vacío, *mu* en japonés y *wu* en chino). La acepción anterior de símbolo tiene una importancia relevante en la mirada sobre Oriente, ya que otorga (desde el punto de vista occidental) a la escritura china una diferencia considerable respecto a Occidente al confundir símbolo con logograma (signo de escritura china). También Geertz<sup>85</sup> (1997), maneja el concepto de símbolo como elemento importante dentro de una cultura; sin embargo, este autor desarrolla un concepto de cultura como sistema transmitido en símbolos con concepciones heredadas que no sería coherente con parte de la fundamentación que presentamos, ya que nuestra labor consiste precisamente en tratar de insistir en los procesos de transformación de la cultura extremo oriental a través de la hibridación. Por esta razón, aceptando la transmisibilidad de símbolos y concepciones, no podremos admitir su perpetuación, tal y como Geertz<sup>86</sup> expresa en el siguiente párrafo:

“la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en **símbolos** [negrita mía], un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida.”

Para Geertz, los términos que aparecen en el párrafo anterior, como “significación”, “símbolos”, y “concepción” se explican contextualizándolos en el marco de la religión como sistema cultural. La significación es definida por Geertz<sup>87</sup> como un paradigma en el que:

“los símbolos sagrados tienen la función de sintetizar el ethos de un pueblo – el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético- y su

<sup>85</sup> GEERTZ, C. (1997): *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa, Barcelona

<sup>86</sup>Íbid. P. 88.

<sup>87</sup>Íbid.P. 89.

cosmovisión (...) Los símbolos religiosos formulan una congruencia básica entre un determinado estilo de vida y una metafísica específica, y así cada instancia se sostiene con la autoridad tomada de la otra.”

Esta reflexión es interesante debido a que los temas más habituales sobre los que se articulan los discursos sobre arte oriental son los relacionados con sus sistemas filosóficos y religiosos (budismo, taoísmo, confucionismo), sistemas que en este contexto suelen ser aparejados a los signos de la escritura china y más concretamente a la caligrafía mística y **abstracta** Zen. De esta manera se confundiría el concepto de símbolo empleado en etnografía con el concepto de símbolo de Arheim<sup>88</sup> (1986), como imagen de cosas “que están situadas a un nivel de **abstracción** [negrita mía] más alto que la pintura”, y éstos a su vez, con el concepto de signo lingüístico (por lo que se relacionan abstracción y origen pictográfico de los caracteres chinos). Si bien es imprescindible el considerar el conjunto de una cultura en todas sus manifestaciones, no hay que olvidar que pese a la pervivencia de las tradiciones, las ideas también evolucionan y son cuestionadas también en Asia oriental, sin importar demasiado si de manera independiente o por influencia del contacto con Occidente.

Hay una relación entre los planteamientos críticos de la recepción de las teorías postestructuralistas en Asia oriental y su repercusión en el AAAO. Quiero resaltar el hecho de que en el posmodernismo se cuestionen las metanarrativas, lo que parecería favorecer una apertura franca a otras voces y otros relatos, a menudo relativos a minorías oprimidas (feminismo, teoría *queer*, minorías étnicas de países occidentales, etc), pero siempre en un ámbito marcadamente occidental. Esta es la razón por la que debemos plantearnos incluir con el mayor interés los puntos de vista extremo orientales, relacionados a menudo con planteamientos cercanos a la crítica poscolonial, ya que según Said<sup>89</sup> (2002), el posmodernismo es una nueva versión del discurso etnocéntrico occidental (pero denunciando cínicamente *la gran narrativa* occidental), disfrazado de una falsa apertura hacia otras voces, otros discursos:

“existe un sesgo eurocéntrico mucho más acentuado en el primero [posmodernismo], con una preponderancia de intensidad teórica y estética, que acentúa el pastiche entre lo local y lo contingente, la casi decorativa carencia de peso de la historia y, sobre todo, el consumismo”.

---

<sup>88</sup> ARHEIM, R. (1986): El pensamiento visual. Ediciones Paidós, Barcelona. P.152

<sup>89</sup> SAID, E. (2002): *Orientalismo*. Mondadori, Barcelona.P.458



Respecto a la supuesta desaparición de la *gran narrativa* occidental, citaremos una de las más famosas declaraciones programáticas de la posmodernidad, la de Lyotard<sup>90</sup>(2000):

“En la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad postindustrial, cultura postmoderna, la cuestión de la legitimización del saber se plantea en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación.”

Said al respecto destaca la contradicción de que en la declaración citada se proclame la desaparición de la gran narrativa de la emancipación y de la ilustración, y sin embargo, la argumentación mostrada en los trabajos realizados por la primera generación de artistas y eruditos poscoloniales es exactamente la contraria: la gran narrativa persiste, aunque su realización esté actualmente en suspenso, aplazada o se evite. En opinión de Said, esta diferencia crucial entre los urgentes imperativos históricos y políticos del poscolonialismo y la relativa despreocupación del posmodernismo implica métodos y resultados diferentes, a pesar de que existe cierta superposición en ambos de lo que Said denomina irónicamente *realismo mágico*. En la mayoría de los trabajos poscoloniales que han proliferado de manera intensa desde los años ochenta ha habido preocupación por lo local y lo regional, pero especialmente, están más conectados con un conjunto universal de preocupaciones.

La consideración en este proyecto de la escritura china y la caligrafía (sin duda junto a la pintura de paisaje, el género extremo oriental por excelencia) es fundamental como elemento de diferencia. Pero al mismo tiempo quiero situarme a una distancia prudente respecto a las ideas esencialistas que se han ido arremolinando a su alrededor. Este esencialismo ha tenido su origen en una serie de equívocos acerca del origen y funcionamiento real de la escritura china con una percepción sobredimensionada de su aspecto pictográfico así como de su carácter ritual (en la liturgia budista). En este contexto, la escritura china ha ido adquiriendo en Occidente una aureola mística, como en el caso de la caligrafía Zen. En otras ocasiones, el kanji<sup>91</sup>, también llamado ideograma

<sup>90</sup> LYOTARD, J. F. (2000): *La condición postmoderna*. Ediciones Cátedra, Madrid. P. 73

<sup>91</sup> Denominación japonesa para el término chino hanzi, o escritura Han. Designa en general cada uno de los caracteres de la escritura china.

(incorrectamente según los sinólogos, ya que ideograma equivale a pictograma) y más correctamente logograma (en este término se describe la doble dimensión del signo chino como combinación de significante y significado), ha sido apreciado como el paradigma del refinamiento estético oriental tendente al vacío a través de un sofisticadísimo proceso de abstracción, sólo accesible en Occidente para un público especializado en historia y teoría del arte. A estas consideraciones esencialistas en cuanto al magnetismo del signo chino, bien por la densidad de sus significados ideogramáticos (según Fenollosa y Pound), bien por su soberbia *vacuidad* y exquisitez estética (según Barthes), se añaden los movimientos de renovación de la poesía occidental a través de la búsqueda de nuevos referentes alternativos a la tradición occidental. Estos han jugado un papel importante para alimentar el interés por la escritura china y la poesía en Asia oriental, lo que explicaría la influencia de la forma poética del jaiku<sup>92</sup>, del Zen y la caligrafía orientales. Según Aullón de Haro<sup>93</sup>, en este auge intervino en parte el fenómeno de la novedad, en forma de una especie de actitud “psicoespiritual” como oposición al pragmatismo anglosajón, promoviendo la más variada actualización orientalista, Zen en la mayor parte de los casos:

“Las alusiones jaikistas pueden hallarse desperdigadas entre la bibliografía más heterogénea, desde los manuales búdicos al uso hasta las publicaciones underground o los mayores batiburrillos de diversa índole (...) [sin embargo interesa hacer constar] que los dos trabajos que más han contribuido al conocimiento occidental contemporáneo del budismo Zen, el de Alan W. Watts “El camino del Zen” y el más erudito y clásico de D. T. Suzuki “Ensayos sobre budismo Zen”, contienen páginas dedicadas al jaiku japonés(...”

En el terreno plástico, la caligrafía extremo oriental también jugó un papel protagonista en la renovación de los movimientos abstractos. En ambas orillas del atlántico, a partir de los años cincuenta del siglo XX numerosos artistas europeos y norteamericanos adoptaron un estilo abstracto visiblemente orientalizable apreciable a través del uso de trazos enérgicos de apariencia caligráfica. Este fenómeno auspició en la UNESCO una gran exposición en 1968 con el título *Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques*. Para

---

<sup>92</sup> Forma poética de no más de tres versos, de gran libertad formal. Suele aparecer un elemento, llamado Kigo, que alude a una estación del año. Fenómenos naturales, cambio de estaciones en lo natural, y las pasiones en cuanto a lo humano suelen ser los temas más habituales (e incluso la combinación metafórica de ambas).

<sup>93</sup> AULLÓN de Haro, Pedro (1985), *El jaiku en España*. Ediciones Hiperión, 2002, Madrid. P.34

documentar esta exposición, Yamada<sup>94</sup> (1970) coordinó un libro de entrevistas y ensayos acerca de las relaciones artísticas Oriente-Occidente. En el caso del crítico Washburn<sup>95</sup> (1970), éste acepta cierta influencia oriental en algunos artistas orientales, “un pequeño número de artistas occidentales”, mientras que para la mayor parte de pintores abstractos, sostiene que las aparentes características orientales son producto de “desarrollos naturales del cubismo y el expresionismo”. Esto tiene la inevitable lectura de identificar el progreso del arte con la abstracción. Lo cuál está relacionado con una paradoja. En ese sentido, el arte oriental es refinado y sofisticado, pero también tradicional y estancado, ya que esta parece ser su naturaleza (según los planteamientos clásicos). Por otra parte, los artistas orientales que no se atienen a los patrones tradicionales de su cultura son tachados de desarraigados y miméticos en Occidente, pero vanguardistas en sus países de origen, dándose la situación inversa en los artistas orientales que siguen una línea más tradicionalista. En cuanto a los artistas occidentales, la inspiración en Oriente o en otras *culturas milenarias*, habitualmente se ha considerado una actitud abierta y receptiva, consideración ésta positiva pero que debería ser extendida también a aquellos artistas “periféricos” que prefieren no seguir sus *milenarias tradiciones*.

Diversos textos y discursos sobre el carácter, la cultura y las sociedades orientales se han ido sucediendo y culminando, según Said<sup>96</sup> en lo que se conoce como *Orientalismo*, donde la distorsión con la que estas culturas han sido representadas obedecería a un sesgo cultural de turbios intereses coloniales. Por supuesto esto tiene sus partidarios y detractores, pero para nosotros resulta evidente la distorsión a la hora de abordar los temas culturales donde no podemos olvidar que la posibilidad de simplificación o falseamiento (ya sea por ignorancia en unos casos, por intereses coloniales en otros, o la mera construcción de ficciones culturales) puede relacionarse con un acercamiento al otro marcado por cierta autosuficiencia y un fuerte sesgo cultural<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> YAMADA, Chisaburo (1970): *Japon et Occident. Deux siecles d'echanges artistiques...* Office du Livre, Friburgo

<sup>95</sup> WASHBURN, G.: «Les influences japonaises sur l'art contemporain: un point de vue divergent». En YAMADA, Chisaburo (1970): *Japon et Occident. Deux siecles d'echanges artistiques...* Office du Livre, Friburgo, párrafo 209-210.

<sup>96</sup> SAID, E. (2002), *Orientalismo*, Mondadori.

<sup>97</sup> Al respecto conviene comentar que los chinos se refieren a su país como “país del medio”, lo cual ya es un “chino-centrismo”.

Robotham<sup>98</sup>(1996) equipara directamente sesgo cultural con sesgo racionalista, y cita el punto de vista de Tyler como representante de una antropología posmoderna bastante más extrema que la representada por Geertz (considerado como un antropólogo posmoderno moderado). La única manera de superar el sesgo racionalista/cultural para Tyler, consiste en desarrollar una epistemología nueva, no occidental y no *epistemológica*, pasando de la interpretación (en referencia a Geertz) a la "evocación". Para Robotham<sup>99</sup>, esta evocación es un distanciamiento "del análisis racionalista" que él considera como la raíz de la apropiación que lleva a cabo occidente de otra cultura. En su lugar, se propone desarrollar otra manera de tener experiencias que sean una identificación no mediatizada, intuitiva, armónica y no represiva con la cultura que se describe con el carácter de una experiencia de posesión. No obstante Robothan sostiene que la evocación defendida por Tyler no es realista en un contexto donde es evidente la distancia que separa la práctica "represiva" de Occidente de la cultura del *Otro*. De esta manera su sentido de la "evocación", con su carácter "terapéutico y armónico", se demuestra incapaz de zanjar la brecha posmoderna y poscolonial. Por otra parte no estamos en absoluto convencidos de la pertinencia de un acercamiento basado en la evocación desde el momento en que ésta podría fácilmente identificarse con un nuevo esencialismo. En esta investigación, a la hora de acercarnos a ese *Otro* encarnado por extremo Oriente, nuestro discurso estará influido por el sentido interpretativo de Geertz, (y por su interesante concepto del conocimiento local). Sin embargo, según nuestro punto de vista, estos acercamientos no son suficientes para salvar la brecha citada anteriormente por Robotham, y que nosotros interpretamos más concretamente como aquella en la que lo local y lo global se confunden.

---

<sup>98</sup> ROBOTHAM, D. (1996): *El poscolonialismo: el desafío de las nuevas modernidades*. [http://www.cesc.cl/pdf/centrodedocumentacion/nuevas\\_modernidades.pdf](http://www.cesc.cl/pdf/centrodedocumentacion/nuevas_modernidades.pdf).

<sup>99</sup> *Ibid.* P.15.

## I. 2. LA MIRADA INDECISA: ENTRE EL BUEN NATIVO Y FUMANCHÚ

“Cuando descubrimos que hay varias culturas en vez de una sola y, en consecuencia, en el momento que reconocemos el fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, estamos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De súbito resulta posible que haya *otros*, que nosotros mismos seamos un “otro” entre otros. Habiendo desaparecido todo significado y todo objetivo, se hace posible deambular entre las civilizaciones como si fueran vestigios y ruinas. El conjunto de la humanidad se convierte en un museo imaginario.” Ricoeur<sup>100</sup>

Desde los años setenta del siglo XIX, los artistas europeos tienen la ocasión de conocer el arte extremo oriental casi exclusivamente a través de las estampas japonesas o grabados japoneses (*ukiyo-e*), género que alcanza gran popularidad en Europa, y que para muchos artistas europeos encarna la maestría artística y estética del mundo oriental. Gustave Geffroy<sup>101</sup> en su obra *La vie artistique*, publicada en París en 1890, describe este tipo de apreciación del arte japonés:

“Quizá el trabajo de los dibujantes japoneses puede definirse al decir que las líneas con las que reproducen los objetos van siempre de un modo directo a representar lo esencial. Una plataforma, la orilla de un río, el perfil de una montaña, son llaves visuales para expandirse, paisajes lejanos que se extienden desde un punto de observación preciso hacia un horizonte remoto. Una ola para la inmensidad del mar. Para representar figuras utilizan líneas específicas que resumen el movimiento. Constantemente buscan y encuentran un insignificante y único detalle que resume todo lo del resto.”

A Philippe Burty se le atribuye el uso, desde 1872, del término **japonisme**. El tipo de obras e imágenes consideradas bajo esta denominación tuvieron un indudable atractivo, influyendo incluso en algunos pintores europeos (Toulouse Lautrec, Monet, Mary Cassat, Van Gogh, entre otros). En 1867, Japón tomó parte en la Exposición Internacional de París con uno de sus productos más típicos: el té. El té japonés fue la causa de que se exportaran grandes cantidades de un tipo de grabado japonés (*chirimen-e* o versión barata de los *ukiyo-e*), con el que se envolvían las cajas de té. Estos grabados habían sido considerados

<sup>100</sup> RICOEUR, P. citado por OWENS, C. (1985) “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo”. En: FOSTER, H. (Ed.). *La Posmodernidad*. Editorial Kairós, 1985, Barcelona. P.93.

<sup>101</sup> Citado por Cervera, Isabel: *El espíritu de la naturaleza pictórica*. En SUREDA, J. (comp): *Summa Pictórica*. Editorial Planeta 2004, Barcelona. P.187

hasta entonces en Japón un envoltorio comercial, no una forma de arte. Pero desde aquel momento, se convirtió en un arte para la exportación con todos los derechos, además de ser muy valorados como souvenirs. Hay una serie de interesantes influencias cruzadas entre el arte europeo y el grabado japonés. La recepción de las imágenes del exótico y sugerente “mundo flotante” es patente por ejemplo en la pintora impresionista Mary Cassat (figura 9), *La modista*. En esta composición, la pintora parece inspirarse en el grabado de Isoda Koryûsai (figura 8), *Primeros diseños para jóvenes plantas*. En el grabado del japonés Onchi (figura 10), *Espejo* (1930), encontramos influencias tanto del ukiyo-e (esta imagen recuerda enormemente a la *Mujer empolvándose la nuca*, de Utamaro) como del cartelismo europeo art-decô (que a su vez contiene influencias del grabado japonés).



Figura 8, Isoda Koryûsai, *Primeros diseños para jóvenes plantas*, 1770. Ukiyo-e en color. Figura 9, Mary Cassat, *La modista*, 1893. Figura 10, Onchi, *Espejo*, 1930. Xilografía.

A pesar de esta influencia del grabado japonés en el arte europeo, o quizás a causa de ésta, en Europa se establece la idea de Asia oriental como un lugar sin tiempo, de costumbres y tradiciones milenarias e inmutables. Se da por sentado que existe una especie de extremo Oriente eterno, encarnado idealmente por Japón. La existencia de este Imperio *ficticio* es algo que ya se cuestionaba a finales del siglo XIX, y Wilde<sup>102</sup>(1905), en su ensayo *The Decay of Lying* (*La decadencia de la mentira*), pone de manifiesto la ingenuidad de este tipo de

<sup>102</sup> WILDE, O. *The Decay of Lying*. [La decadencia de la mentira]. (Texto en línea consultado en 2008). <http://grace.evergreen.edu/decay.pdf>. Página 14. Texto tomado de *Intentions*. Editorial Brentano, 1905, Nueva York.

mirada. Vivian, personaje del diálogo sobre estética que sostiene con Cyril, dice lo siguiente sobre la idea que los europeos se hacen de Japón a través del arte:

“La gente que actualmente vive en Japón no es muy diferente en general a la gente inglesa; es decir, extremadamente comunes, y no hay nada de extraordinario o curioso en ellos. De hecho, todo el Japón es una pura invención. No existe tal país, ni tal gente. (...) la disparatada idea de ver a los japoneses (...) como se mostraban en las deliciosas exhibiciones [de grabados ukiyo-e] (...) los japoneses son, como ya he dicho, simplemente una forma de elegancia, un exquisito capricho del arte. (...) si lo que deseas es la esencia del Japón (...) deberías quedarte en casa, y empaparte con el trabajo de ciertos artistas japoneses”

Resulta deliciosa la polémica que suscitó este diálogo sobre estética publicado en 1889. Especialmente respecto de la capacidad de aprehensión del “espíritu de una época”, que el personaje Cyril atribuye, ingenuamente, a la capacidad de representación del arte. La descreída respuesta de Vivian, que anticipa algunos supuestos de la posmodernidad como pudiera ser la preferencia por el simulacro y el cuestionamiento de la postura Hegeliana del “espíritu de una época”. Algunas reacciones airadas no tardaron en publicarse. El siguiente texto aparece citado por Ricketts<sup>103</sup>, y es escrito por un joven Kipling de veintitrés o veinticuatro años, tras su primer viaje a Japón, entre 1888 y 1889:

“¡El señor Óscar Wilde del *Siglo Diecinueve* es un veterano mentiroso! Escribió un artículo hace poco en “Decadencia de la mentira”. Entre otras, con gran mordacidad, afirmaba que no existía un lugar como Japón- el cuál habría sido creado a través de abanicos y libros de estampaciones al igual que su propia persona a través de porcelanas y telas coloreadas. Nunca crean nada de lo que Don Óscar Wilde les diga”.

Y es que Kipling estaba sencillamente fascinado ante el Japón que él consideraba auténtico, como lo demuestra el texto que cito a continuación, en el que Kipling parece seguir contestando a Wilde al evocar algunos de sus recuerdos del Japón supuestamente ficticio pero auténtico para él<sup>104</sup>:

“Un chiquillo azul-índigo con una cara color marfil antiguo y una voz musical estaba amarrando unos cabos. La roca y el árbol y el bote componían el panel de un biombo japonés, y entonces vi que el país no era una mentira...Y estaba en Japón –el Japón de los cabinet<sup>105</sup> y la carpintería, graciosas costumbres y bellas maneras. Japón, de donde vienen el alcanfor y la laca y las espadas de piel de tiburón; en medio de -¿qué nos decían los libros?- una nación de artistas.”

<sup>103</sup> RICKETTS, H. A Short Walk On The Wilde Side: Kipling’s First Impressions Of Japan. *New Zealand Journal of Asian Studies* 5, 2 (December, 2003). P. 28.

<sup>104</sup> *Ibid.* P. 30.

<sup>105</sup> Se refiere a un tipo de mueble importado de oriente.

Parece que Kipling, deseaba ver este tipo de costumbrismo pintoresco, ajeno a la “modernidad y el progreso: pequeño, exquisito, estático y seguro”. La impresión que el *Otro*<sup>106</sup> Japón le daba, a través, por ejemplo de los uniformes oficiales, “en parte franceses, en parte alemanes y en parte americanos” era la de una especie de triste tributo a la civilización. Por su parte, a Óscar Wilde el orientalismo mostrado en *Cuentos de las Colinas*<sup>107</sup> de Kipling, no pareció agradarle en modo alguno, tal y como Ricketts<sup>108</sup> muestra en el siguiente fragmento:

“Al ir pasando las páginas de sus *Cuentos de las colinas*, uno se siente como si estuviese sentado debajo de una palmera viendo la vida a través de espléndidas ráfagas de vulgaridad (...) El señor Kipling es un genio que rezuma aspiraciones (...) El señor Kipling (...) es nuestra primera autoridad de segunda categoría”.

Para Said<sup>109</sup> (2002) Kipling es el paradigma de escritor colonial, que revela la estrecha relación de orientalismo y colonialismo. “Ser un hombre blanco”, para Kipling y para los que estaban influidos por sus percepciones y su retórica, era una cuestión de autoconfirmación: “Ah! ¡Es tan bueno para el mundo que los hombres blancos avancen sobre su gran ruta, codo con codo!”. Un mundo ideal donde el orgulloso Imperio Británico tutela el misterioso Oriente.

Para Hayashi<sup>110</sup> (2007), esta imagen de exaltado exotismo está ligada a un tipo de discurso que justifica la necesidad histórica civilizar el extremo Oriente (al igual que los demás continentes) por la cultura occidental. En el contexto del etnocentrismo euroamericano, extremo Oriente equivale a estancamiento, idea que para Hayashi<sup>111</sup> se remonta a los tiempos de Hegel:

“Para Hegel, el progreso histórico sigue un proceso de avance hacia Europa, considerado como un objetivo a alcanzar, a partir de un punto de partida que sería Asia, mientras que Asia es definida como un espacio de “estancamiento” incapaz de participar en el progreso del mundo. Esta visión simplificada de Asia excluida del proceso histórico se superpone en Hegel a la noción de raza, según la cuál, en la parte oriental de Asia donde habita la raza mongola es donde reposa la cultura asiática original, más que sobre Persia, donde viven los caucásicos.”

---

<sup>106</sup> Íbid. P. 30. Según Ricketts, Kipling quizás fue el primero en recoger el término “otherness” u otredad en un sentido moderno y en sentido no especializado.

<sup>107</sup> Publicado en 1888.

<sup>108</sup> Op. Cit. P. 29.

<sup>109</sup> SAID, E. (2002), *Orientalismo*, Mondadori. P. 303-305.

<sup>110</sup> HAYASHI, Michio (2007): *Cubisme: l'autre rive-Résonances en Asie*. Japan Foundation, Paris y Tokio.

<sup>111</sup> Íbid. P.21



Para Hayashi, en Europa se crea un discurso unificado sobre Asia, donde se eliminan y desdeñan las diferencias. Algo que no es ajeno a las observaciones ya hechas por Said en *Orientalismo*, donde se cuestiona la percepción occidental de Oriente, percepción construida a través de generaciones de forjar estereotipos y sobre una episteme que recurre siempre a sí misma para reafirmarse. Sin embargo el replanteamiento de la relación Occidente con el Otro, sin dominación de por medio, se remonta a mediados de los años cincuenta y coincidiendo con la progresiva descolonización de medio mundo. Toynbee, según Owens<sup>112</sup>(1985) fue uno de los primeros autores en afirmar que el final de la era moderna y el inicio de una nueva era propiamente posmoderna estaría caracterizada por la coexistencia de culturas diferentes. Para Owens<sup>113</sup>, el testimonio más elocuente del fin de la soberanía occidental es el de Paul Ricoeur, quien en 1962 escribió que “el descubrimiento de la pluralidad de culturas nunca es una experiencia inocua”

Respecto a las nuevas miradas sobre Asia oriental, la encrucijada posmoderna, si bien aparentemente ha acogido de buen grado otros discursos culturales, no ha resuelto del todo satisfactoriamente el problema. Existe la sospecha de que la apertura hacia otras culturas sea más una pose que una necesidad real con una agenda definida. En ocasiones parece que la supuesta apertura pudiera ser una nueva reedición del orientalismo, buscando un modelo alternativo al occidental, para reencontrar un equilibrio del hombre y la naturaleza, el cuerpo y el alma, etc. Todo esto por supuesto, relacionado, de nuevo, con dos planteamientos recurrentes (inmanencia y estancamiento), e influido por un carácter religioso-filosófico, a mi modo de ver, profundamente sesgado. Para Mosquera<sup>114</sup>, el interés postmoderno en el Otro ha abierto algún espacio en los circuitos “cultos” para lo vernáculo y las culturas no occidentales. Pero ha introducido una nueva sed de exotismo, portadora de un eurocentrismo pasivo o de segunda instancia, que en vez de universalizar sus paradigmas condiciona ciertas producciones culturales del mundo periférico de acuerdo con las producciones que se esperan de allí para el consumo de los centros. Muchos

<sup>112</sup> OWENS, C.(1985) “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo”. En: FOSTER, H. (Ed.). *La Posmodernidad*. Editorial Kairós, 1985, Barcelona. P.93.

<sup>113</sup> Ibid. P. 94.

<sup>114</sup> MOSQUERA, G. (2007): “La raza y su doble: imágenes de la negritud en el arte contemporáneo”. En: *Exit*, nº27, Abril 2007. P. 8.

artistas, críticos y comisarios latinoamericanos parecen bien dispuestos a “otrizarse” para Occidente. Esta misma crítica podría hacerse respecto al panorama artístico oriental, donde se observan unas determinadas referencias al pasado más reconocible (como el maoísmo en China) en unos casos y a la tradición más orientalizada (como el Zen) por otra. Esto explicaría la profusión de referencias a la China maoísta en clave pop en el caso chino, y a la profusión de calígrafos sensibles al budismo Zen, o a los cerezos en flor, etc., en el caso nipón. Estas referencias fácilmente identificables podrían a su vez “ayudar” al inversor extranjero a adquirir arte “auténtico de raíces”. La figura 44 alude irónicamente a esta situación y es un fragmento de una tira cómica de Cava & Keko<sup>115</sup>.



Figura 11, Cava&Keko, fragmento de tira cómica. En el bocadillo de la última viñeta, el artista “étnico” pide ayuda para quemar los libros de Kuspit, Foster, Danto, etc, antes de que llegue el coleccionista occidental.

El deseo de la diferencia es un aspecto clave en el acercamiento al arte oriental, en gran parte gracias a las garantías de éxito comercial. Es interesante el párrafo siguiente, escrito por el artista y comisario de exposiciones de arte extremo oriental ZOHAR<sup>116</sup>:

“el deseo de establecer la singularidad de otra cultura puede ser problemático ya que en el caso de Japón, el problema estriba en el establecimiento de modos de lectura esencialistas para la lectura de “lo japonés”, y entonces, uno debe estar prevenido sobre el deseo (occidental) de constituir lo japonés como un espacio cultural único. El resultado de este deseo produce muchas exposiciones de arte

<sup>115</sup> Aparecida en la revista *Exit*, nº26 (marzo 2007), página 53.

<sup>116</sup> ZOHAR, Ayelet (2000), *Morimura Yasumasa: “Portrait of the Artist as Art History” and the question of intercultural Mimicry*. Tel Aviv University. MA Thesis. wwwBezalel. Proceedings of History and Theory. Documento HTML

japonés (o de otras culturas) que pretenden mostrar significados y objetos que según la imaginación occidental, representan “**la diferencia**” [la negrita es mía] y la singularidad de la cultura en cuestión”

Said<sup>117</sup> recoge en los siguientes párrafos un análisis de un orientalismo clásico que subraya aspectos como el estudio sincrónico (característico del estructuralismo), donde se dan situaciones extremas y realmente cómicas:

“Los orientalistas académicos, en su mayoría, estaban interesados en el período clásico de la lengua o de la sociedad que estudiaban(...) Además Oriente se estudiaba a través de los libros y de los manuscritos y no, como en el caso de la influencia griega en el Renacimiento, a través de las obras plásticas, como esculturas y cerámicas. Incluso la relación entre los orientalistas y Oriente era textual; esto fue así hasta el punto de que se dice que algunos orientalistas alemanes de principios del siglo XIX perdieron el gusto por lo oriental al contemplar una estatua india de ocho brazos. Cuando un orientalista viajaba al país en el que estaba especializado, lo hacía llevando consigo sentencias abstractas e inmutables sobre la <<civilización>> que había estudiado; pocas veces se interesaron los orientalistas por algo que no fuera probar la validez de sus <<verdades>> mohosas y aplicarlas, sin mucho éxito, a los indígenas incomprensibles y, por tanto, degenerados.”

Esto no quiere decir, y así lo aclara Said, que el orientalismo sea una mera “representación o manifestación de alguna vil conspiración <<occidental>> e imperialista, que pretende oprimir al mundo <<oriental>>”. Más bien, para Said, es la distribución de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es la elaboración de una distinción geográfica básica (el mundo está formado por dos mitades diferentes, Oriente y Occidente) y también, de una serie completa de “intereses” que no sólo crea el propio orientalismo, sino que también mantiene a través de sus descubrimientos eruditos, sus reconstrucciones filológicas, sus análisis psicológicos y sus descripciones geográficas y sociológicas; es una cierta voluntad o intención de comprender- y en algunos casos, de controlar, manipular e incluso incorporar- lo que claramente es un mundo diferente (alternativo o nuevo); es sobre todo, un discurso que de ningún modo se puede hacer corresponder exactamente con el poder político, pero que se produce y existe en virtud de un intercambio desigual con varios tipos de poder: se conforma a través de un intercambio con el poder político (como el estado colonial o imperial), con el poder intelectual (como la lingüística comparada, la antropología comparada...), con el poder cultural (como las ortodoxias y los cánones que

<sup>117</sup> Op. Cit. P.84.

rigen los gustos, los valores y los textos); con el poder moral (como las ideas sobre lo que <<nosotros>> hacemos y <<ellos>>no pueden hacer o comprender del mismo modo que <<nosotros>>). De hecho, para Said, su tesis consiste en que el orientalismo es –y no sólo presenta- una dimensión considerable de la cultura, política e intelectual moderna, y como tal, tiene menos que ver con Oriente que con <<nuestro>>mundo.

Respecto a las miradas sobre Oriente en el mundo de la literatura popular, me gustaría exponer el caso de las aventuras del libro de Fu-Manchú, de Rohmer<sup>118</sup> En la figura 13, podemos observar el cartel de la película de la, titulada *The mysterious Dr. Fu Manchu*, (Rowland V. Lee, Paramount, 1929), dirigida por, en el que se plasman los estereotipos raciales y culturales que impregnan esta serie de relatos sobre las maldades de la raza china. Según esta novela, el mundo se encuentra en peligro por culpa de Fu-Manchú y sus secuaces orientales, entre los que se encuentran chinos, árabes y malayos. A continuación hago una pequeña selección de párrafos que jalonan la novela de Rohmer:

- “(...) y una de las feroces caras de bestia amarilla asomó por el cristal”. (Página 158)
- “Nayland Smith me había contado por vez primera la historia del doctor Fu-Manchú y de la gran sociedad secreta que pretendía alterar el equilibrio del mundo, poner a Europa y América bajo el control de Catay”. (Página 144)
- “(...) aquel misterioso Oriente, cuna del doctor Fu-Manchú y de aquella caterva de organismos nocivos que se había desplazado hacia Occidente junto con el implacable chino”. (Página 371)
- “Creo sinceramente que los blancos no se percatan en toda su dimensión de la fría crueldad de la raza china (...) en muchos círculos, mis relatos sobre sus actividades toparían con la incredulidad de mis interlocutores”. (Página 86)

La idea de Oriente que refleja esta saga de novelas y películas puede encajar a la perfección con una de las ideas más negativas y recurrentes que Said<sup>119</sup> recoge en este párrafo:

“un complejo aparato de ideas <<orientales>> (despotismo, esplendor, crueldad, sensualidad orientales)”

Hasta el momento he resaltado los estereotipos de los planteamientos clásicos del tema así como de los otros planteamientos más actuales. Sin

---

<sup>118</sup> ROHMER, S. (1998): *El libro de Fu-Manchú*. Ediciones B, Barcelona. Esta saga comienza a publicarse en 1913.

<sup>119</sup> Op.Cit. P.22.

embargo también se pueden apuntar aspectos positivos de los anteriores. Parafraseando a Said, la mitología del misterioso Oriente ha constituido lo que Kiernan llamó “el sueño colectivo de Europa respecto a Oriente”. Esto también produjo un resultado positivo, ya que un buen número de escritores del siglo XIX se apasionó por Oriente. Según Said<sup>120</sup> es legítimo hablar de un género literario representado por las obras de Hugo, Goethe, Nerval, Flaubert, Fitzgerald y otros:

“Sin embargo, en este género de obras inevitablemente aparece siempre una mitología fluctuante de Oriente, un Oriente que no se deriva solo de actitudes contemporáneas y de prejuicios populares, sino también de lo que Vico llamó la presunción de las naciones y de los eruditos.”

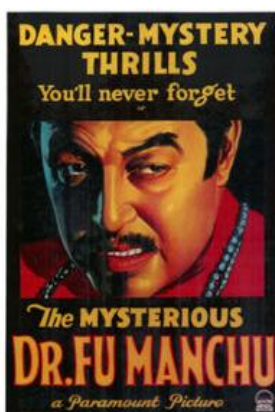
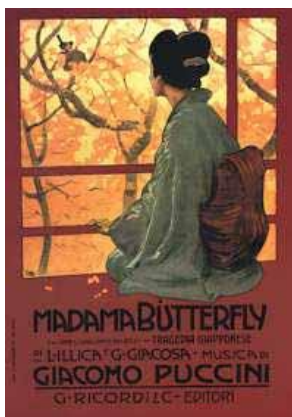


Figura 12, autor desconocido, cartel de *Madama Butterfly*, 1904. Litografía. Figura 13, autor desconocido, cartel de la película *The mysterious Dr. Fu Manchu*. Figura 14, autor desconocido, soldados americanos fotografiando a una mujer japonesa, años cuarenta.

Acerca de la ópera *Madama Butterfly* cuyo cartel exponemos en la página anterior, resulta interesante citar un párrafo del autor de la novela que inspira el libreto, *Madame Chrysantheme*, de Pierre Loti<sup>121</sup>, donde el autor escribe unas impresiones durante su estancia en el Japón Meiji, concretamente parece estar hablando del rokumeikan<sup>122</sup> o “pabellón del balido del ciervo”:

“el pabellón en sí parecía el casino de un balneario francés (...) los caballeros japoneses, vestidos de frac, **parecían monos** [negrita mía] y las damas con sus volantes, miriñaques y colas de satén, eran, bien mirado, raras. Procurando dar con la actitud europea correcta, los caballeros fumaban puros habanos y jugaban al whist (...) Una orquesta francesa tocaba contradanzas tomadas de una opereta, mientras una banda alemana tocaba polcas, mazurcas y valsos (...). Bailan bastante bien las niponas de traje parisiense. Pero se conoce que es cosa estudiada, que se mueven como autómatas, sin la menor iniciativa personal”

<sup>120</sup> Op. Cit. P. 23

<sup>121</sup> BURUMA, I. (2003): *La creación de Japón*. Mondadori, Barcelona. P. 54.

<sup>122</sup> Hablaremos de este pabellón en el epígrafe I.3. La mirada de Asia oriental y las naves negras: identidad y nación, P. 72.

Parece que detrás de testimonios como el de Pierre Loti, se esconde el deseo de que el otro siga siendo otro. La reflexión sobre esta actitud de rechazo hacia la pérdida de “autenticidad” de la cultura extremo oriental, queda bien al descubierto evidenciando las concepciones de esencialismo cultural e inmanencia comentadas en el Estado de la Cuestión. Si bien es cierto que hemos hecho una selección “extrema” acorde con un sesgo intencionado, y la filmografía occidental respecto a extremo oriente haya ido cambiando con otros títulos y otras historias menos etnocéntricas (o descaradamente racistas en el caso de *Fu Manchú*), en títulos más recientes encontramos de nuevo planteamientos clásicos del tema de estudio. El autodescubrimiento, gracias a una diferencia místico-religiosa en *Sabiduría garantizada* “Erleuchtung garantiert” (Doris Dörrie, 2000); o la conciencia de un encuentro siempre aplazado en *Lost in Translation* (Sofía Coppola, 2003). Y finalmente, *Kill Bill Vol.1* y *Vol 2* (Quentin Tarantino, 2003 y 2004 respectivamente), donde encontramos una interesante parodia de un género a medio camino entre las películas de Bruce Lee o Kung Fu por un lado y el anime o el manga por otro.

Ya que hemos hecho unas referencias acerca de una ópera y una película occidentales, y ambientadas en Asia oriental desde una óptica fundamentalmente etnocentrista, quisiéramos hacer un interesante contrapunto desde la producción cinematográfica del director japonés Akira Kurosawa. Según Weinrichter(2002) <sup>123</sup>, Kurosawa no sólo destacó en géneros típicamente japoneses como pudieran ser las “películas de sable” o *chambara*, con títulos como *Los siete samuráis* (1954). También realizó importantes adaptaciones cinematográficas de textos literarios occidentales como *El idiota* (1951) de Dostoiévsky, o *Macbeth* y *El rey Lear*, de Shakespeare, tituladas como *El trono de sangre* (1957) y *Ran* (1985), respectivamente. En esta última, la adaptación a un contexto del feudalismo japonés no supone la pérdida de la esencia de la historia original, y es este grado de comprensión de la cultura occidental y la naturalidad con la que se inserta en la propia historia de Japón lo que diferencia en gran manera la agudeza de las miradas occidental y extremo oriental.

---

<sup>123</sup> WEINRICHTER, Antonio (2002), *Pantalla Amarilla el cine japonés*. T&B Editores, Madrid. P.94

### **I.2.1. EXPRESIONISMO ABSTRACTO Y CALIGRAFÍA ZEN**

En 1967, la UNESCO invitó a numerosos historiadores y especialistas en arte a participar en una conferencia en París. Se trataba de un proyecto para una exposición que debía revelar la naturaleza de las relaciones artísticas entre Japón y el mundo occidental después de cien años. La exposición titulada “Influencias mutuas de las artes del Japón y de Occidente”, tuvo lugar en el museo nacional de Arte Moderno de Tokio. Con este motivo se recogen una serie de entrevistas con artistas directamente implicados en la abstracción occidental en sus diversas modalidades y su aparente convergencia con formas de arte tradicionalmente asiáticas. Las entrevistas y artículos recogen declaraciones que a menudo plantean el tema de las mutuas influencias entre Oriente y Occidente, asunto no siempre bien recibido, como en el caso de Georges Mathieu (figura 17) o Hans Hartung. Algunos hablan con naturalidad, no descartando ni afirmando tales influencias, y otros como Mark Tobey (figura 26), y André Masson (figura 22) afirman tener una gran influencia oriental. A partir de los años setenta, cuando Japón asciende como potencia económica mundial, en ambas orillas del pacífico surgen críticos de arte e historiadores que se plantean el tema de la convergencia de las vanguardias que aparecen tras la definitiva ruptura de la pintura del Oeste con la tradición occidental para encontrarse, al menos formalmente, con una de las tradiciones más importantes de Oriente: la caligrafía zen.

Para comprender la relación entre abstracción y el arte tradicional oriental, hay que remontarse a los años cincuenta del siglo XX en Japón. Pasado el primer lustro tras la derrota, el Japón de postguerra parecía tener fuerzas renovadas para crear, con las cenizas de la guerra y de todos los horrores todavía calientes. El final de la guerra volvía a ser una apertura, pues el período entre 1929-1945 fue de gran aislamiento respecto a las potencias occidentales, con las que entonces competía por el dominio de las riquezas de Asia. La política cultural de ese periodo de gobierno militar propició una fuerte vuelta al tradicionalismo en el arte (mediante la llamada pintura nihonga), en claro paralelismo con otros regímenes fascistas. La celebración del acontecimiento cultural más importante del Japón de posguerra, el Salón de Mayo del año 1951, celebrado en Tokio,

según el testimonio de Yamada<sup>124</sup> fue todo un revulsivo para los artistas, críticos y aficionados al arte, impacientes tras casi veinte años de ausencia de exposiciones importantes de artistas occidentales.

“(…) se presentaron las obras de los artistas más jóvenes y representativos de las nuevas corrientes artísticas hasta el momento prácticamente desconocidas en Japón. Su impacto fue enorme. Por primera vez, la mayor parte de los japoneses, artistas o no, tuvieron la ocasión de ver las obras de Gérard Schneider, Hans Hartung, Pierre Soulages, André Marchand, Eduard Pignon y Félix Labisse por no citar más que unos pocos. Estos pintores, que trabajaban en Francia y representaban las tendencias más modernas, fueron una revelación para sus homólogos nipones” (…)

En este artículo sobre “las nuevas tendencias de la pintura japonesa” de 1972 se da una importancia realmente grande al arte informal francés, que parecía la respuesta de París al liderazgo de Nueva York. Esta influencia francesa se dejó sentir en la formación de grupos japoneses como el grupo Gutai (grandes admiradores de Georges Mathieu). Mathieu, en 1957, hizo una visita a Japón junto a Michel Tapié. En 1957 Mathieu realizó una exhibición de “acción artística”, pintando en un ventanal de unos grandes almacenes de Tokio frente a un amplio público. Esto era una novedad en Japón y tuvo una repercusión inmediata en los grupos y artistas de la performance de aquel país. También influyó positivamente en el trabajo de calígrafos como Inoue, que estaban dispuestos a aprovechar este concepto para dar más énfasis a la caligrafía como expresión artística abierta a los experimentos de interacción con el público, que en aquel momento monopolizaba en Japón el grupo Gutai. A Mathieu le acompañaron otros artistas franceses del llamado informalismo. También los artistas americanos eran ciertamente reverenciados, y se organizaron magníficas exposiciones sobre caligrafía japonesa en ambas orillas del Atlántico. Parecía un momento dulce para un arte que tendía puentes, pero que no era ajeno a los conceptos de inmanencia y esencialismo, ni a los de superioridad cultural.

Sobre la posible influencia del arte oriental en el arte abstracto occidental, cuando las miradas en lugar de convergir, se cruzan, hay una serie de entrevistas que quiero incluir como testimonio relevante para la investigación, por lo que me permitiré citarlas *in extenso*. El tono empleado por algunos occidentales en ocasiones es sobervio y en otras se muestra cierta displicencia,

---

<sup>124</sup> YAMADA, Chisaburo (1970): *Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques...* Office du Livre, Friburgo.



como sucede en la siguiente entrevista, en la cual Mathieu (M) y el crítico Washburn<sup>125</sup> (W) conversan acerca de las influencias entre lo oriental y lo occidental. Esta entrevista fue realizada en París el 19 de enero de 1968:

W: “[en] Pierre Soulages (...) La similitud entre los haces de líneas de occidente, y de los calígrafos de extremo oriente no es más que superficial, es una pura coincidencia que no confundirá a aquellos que conocen bien la naturaleza **divergente** [negrita mía] de las formas mismas (...)”

M: (...) yo no he estado influido por la caligrafía japonesa (...) la gente mal informada piensa que el arte occidental ha estado marcado por la caligrafía oriental (...) es justamente al contrario, que son, los nipones quienes han tenido la influencia occidental. Inmerso el arte occidental en la refutación de modelos preestablecidos (...) Así yo estoy liberado de ataduras mientras que los calígrafos nipones, no. Es un encuentro y no una influencia en el que el parecido reside más en lo **espiritual** [negrita mía] que en el aspecto formal, ya que la caligrafía oriental representa literalmente signos con significado, mientras que mi obra no. (...) “



Figuras 15 y 16, Pierre Soulages. A la izquierda, *Sin título*, 1950. Carboncillo y grafito sobre papel. A la derecha, *Sin título*, 1968. Acrílico sobre tela.

En el texto anterior se alude a la mera similitud formal (y superficial) entre los trazos de Pierre Soulages y los calígrafos de extremo Oriente. Observando las figuras nº15 y nº16 de Pierre Soulages, podríamos contrastar esta opinión con otras imágenes de caligrafías orientales en este y otros capítulos de la investigación.

<sup>125</sup>WASHBURN, G., YAMADA, Chisaburo (1970): *Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques...* Office du Livre, Friburgo. P. 196-198

En relación con la entrevista anterior, el crítico de arte Tadao Takemoto<sup>126</sup> (T) entrevista al calígrafo Morita Shiryu (M) en Kyoto en 1972:

T: ¿“Conoció usted a Michel Tapié y a Georges Mathieu cuando vinieron a Japón en 1957 en su calidad de representantes de la escuela informalista?”

M: (...) asistí a la conferencia de Mathieu (...) En cuanto el supuesto automatismo de su obra que expone en sus teorías (...) creo que la teoría y la obra de Mathieu son dos cosas diferentes, y tengo la impresión de que su obra deja un poco que desear (...) lo que Occidente llama “automatismo” e “informal” es una forma de arte (...) deliberada, dicho de otro modo, intencional (...) existe una contradicción entre el contenido de la obra y su verdadero método de ejecución.”

T: (...) [hablando] de las **diferencias** [negrita mía] entre las artes en el Este y en el Oeste, pero ¿podría usted citar algunos pintores?”

M: (...) “en las obras de Joan Miró y de algunos otros, la línea misma parece tener un sentido y una profundidad, y no se la puede considerar como puramente abstracta”.

T: (...) Mathieu ha comentado (...) que antes de [sus demostraciones en Japón] los calígrafos japoneses no eran capaces de liberarse de las trabas del ideograma, que les habían atado durante miles de años. ¿Qué piensa usted de esta declaración?”

M: La idea de hacerse independiente de los ideogramas existía ya mucho antes de la llegada de Mathieu (...) Hay incluso algunas obras que están libres de las limitaciones del ideograma, pero no las consideramos como caligrafías. (...)”

En las entrevistas anteriores han aparecido los nombres de Georges Mathieu y Joan Miró. Para hacernos una mejor idea del contexto de estas declaraciones, podemos observar las figuras nº 17 y 18. Además incluimos las explicaciones del propio Miró<sup>127</sup> acerca de la influencia de lo extremo oriental en su obra:

“Mis pinturas detallistas poseen una ejecución meditada, reflexiva y no ceden casi nunca a la espontaneidad del abandono. En esta época, debía mucho a las influencias de extremo oriente, y la miniaturización de mi visión correspondía naturalmente a la miniaturización de los recursos de expresión. El arabesco se transformó en **caligrafía** [negrita mía]. Había una gran modestia en todo esto, y había incluso algo religioso en el modo de pintar”.

Esta última afirmación de lo religioso, se podría relacionar con la aproximación espiritual entre Oriente y Occidente que mencionase Mathieu, muy popular en Occidente se publicasen (en EEUU, años cincuenta) títulos como *El Zen y la cultura japones*, de Suzuki<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> TADAO TAKEMOTO, *Shiryu Morita, calligraphe*. En, YAMADA, Chisaburo (1970): *Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques*. Office du Livre, Friburgo. P. 306-308. Traducción propia.

<sup>127</sup> Citado en: CABAÑAS, P. (2000): *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*. Editorial Electa, Madrid. P. 63.

<sup>128</sup> SUZUKI, Daisetz T. (1996): *El Zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica



Figura 17, Georges Mathieu, *Composición abstracta*, 1962. Óleo sobre tela. Figura 18, Joan Miró, *Pájaro, insecto, constelación*, 1974.

Volviendo a la entrevista de Tadao Takemoto<sup>129</sup> a Morita Shiryu:

M: “El pincel y la persona que lo sostiene son dos entidades diferentes, pero si los dos se uniesen para hacer sólo una (...) esta otra dimensión, me gustaría llamarla ba [sitio]. (...) la simple apreciación sensual de garabatos o de manchas de tinta involuntarias no es más que la prueba de una comprensión bastante errónea. El hecho de que se busque la propia identidad en el ba es lo que da toda la diferencia a la creación artística. (...) mientras se consideren los objetos fuera de uno mismo, no se puede llegar al ba [sitio]. (...) Mondrian, en la medida en que ha continuado hasta el fin considerando las cosas exteriormente a sí mismo, ha chocado con esta contradicción artística. ¡Y Pollock también! (...) no se encontrará en su obra [Pollock] más que una intoxicación física, pero no una comprensión auténtica del **vacío** (mu en japonés) [la negrita es mía].”

Respecto a las posibles influencias del arte oriental en artistas como Kline o Hartung, añadiremos algunos documentos más. Argan<sup>130</sup>, recoge la anécdota que el escultor estadounidense James Rosati relata sobre la apreciación de “cierto” calígrafo japonés:

“(...) cierto calígrafo japonés, visitando el taller de Franz Kline, se declaró sorprendido por la influencia japonesa en sus pinturas de brochazos atrevidos. “Pero si no hay nada de eso ¿verdad?”, murmuró Rosati al pintor americano, que respondió: “si quiere creerlo, que lo crea”. Rosati piensa que, si Kline tenía alguna influencia, era la de Picasso, con sus trazos de pincel atrevidos y espontáneos”.

<sup>129</sup> Op. Cit. P. 306-308

<sup>130</sup> ARGAN, G., La contribution japonaise a l’art contemporain. En YAMADA, Chisaburo (1970): *Japon et Occident. Deux siècles d’échanges artistiques*. Office du Livre, Friburgo. P. 208

Más adelante, Argan, a sugerencia de Rosati, propone también la posible influencia en los aparentemente rasgos caligráficos de Kline (figura 19), de uno de los amigos artistas de Rosati que hacía ampliaciones de detalles de trazos:

“A Kline esto le impresionó, y la experiencia le pareció valiosa, porque alargaba un trazo puramente impulsivo de tal manera que le daba una intensidad dramática.”

Argan<sup>131</sup> cita una carta del artista Hans Hartung dirigida al crítico Gordon Washburn, donde afirma que la influencia de Rembrandt y de otros maestros occidentales es mucho más importante que cualquier influencia oriental:

“(…) mientras que el arte asiático experimenta una serena elevación del espíritu (...) el arte occidental, al contrario, tiende a descubrir el alma atormentada del hombre (...) La aproximación oriental (...) no apunta hacia las estrellas.(...) **comparando los grandes trazos de Kline con los brochazos audaces del pincel del calígrafo japonés Morita Shiryu** [la negrita es mía]– un contraste típico entre el Este y el Oeste. (...) No tienen nada en común con los cuerpos flotantes de Morita, que parecen acomodarse perfectamente en el formato rectangular del lienzo. Las imágenes expansivas de Kline evocan las dimensiones de un campo de batalla titánico, detalles de un combate heroico (...) otros occidentales de esta vena lineal – De Kooning, Brooks, Mathieu, Miró, David Smith, Burri, Alechinsky o Sam Francis (...). El **espíritu del mu** [vacío], [la negrita es mía] no tiene sitio en su concepción de la vida [de estos artistas]”.

He creído oportuno relacionar las obras de las figuras nº 19, 20 y 21, ya que hay una relación triangular interesante entre sus autores. Por un lado Kline parece influir en Hamada, y por otro, Morita decidió que una imagen de Franz Kline fuese la primera portada de la revista japonesa de caligrafía Bokubi en 1952. A su vez, puede apreciarse cierta influencia de la caligrafía oriental en Franz Kline (figura 19), *Pintura nº2*, 1954. Esta influencia (lo oriental en Occidente) es a su vez devuelta (retornada vía expresionismo abstracto, lo occidental en Oriente) a los artistas japoneses, como puede apreciarse en esta obra de Shoji Hamada (figura 20), pieza en gres, 1960. En la carta de Hartung, se confrontaban las diferentes naturalezas de los trazos de Morita y Kline, y se argumentaba su diferencia por motivos culturales, evidenciando para Hartung el “contraste típico entre el Este y el Oeste”, el que se da por sentada la oposición entre ambos. Claro que todo depende de la elección del contrario adecuado, por ejemplo, Morita Shiryu (figura 21), *Okitsu* (perspectiva), 1965.

---

<sup>131</sup> Ibid. P.208

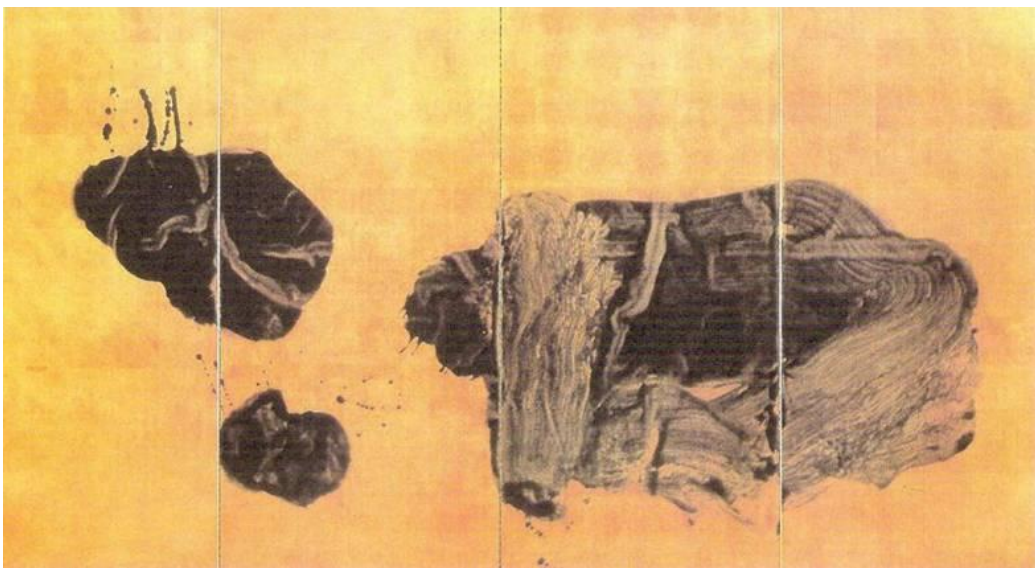


Figura 19, Franz Kline, *Pintura n°2*, 1954. Figura 20, Shoji Hamada, Sin título, 1960. Cerámica. Figura 21 (abajo), Morita Shiryu, *Okitsu* (perspectiva), 1965. Cuatro paneles, pigmento y laca sobre papel recubierto con pan de oro.

Las siguientes obras también muestran influencias cruzadas. Se puede decir que la influencia oriental afecta a la cualidad caligráfica de los trazos de André Masson (figura 22), *La Bataille des Poissons*, 1927; mientras que en el artista japonés Hasegawa (figura 23), la influencia occidental responde más a un orden técnico en esta litografía de los años cincuenta. Hasegawa está relacionado con los movimientos caligráficos japoneses de los años cincuenta que trataban de recuperar el legado de las escrituras arcaicas en Asia. En las figuras n° 24 y 25, el diálogo artístico es más distanciado (en el tiempo), y en clara dirección de Oriente a Occidente. El calígrafo japonés Hakuin inspira claramente a Jackson

Pollock (figura 24), *Las profundidades*, 1953. Hakuin (figura 25), fue un renombrado calígrafo, además de monje zen.



Figura 22, André Masson, *La Bataille des Poissons*, 1927. Óleo, arena y lápiz sobre tela.  
Figura 23, Hasegawa, *Sin título*. Litografía con motivos caligráficos.

El título de la obra siguiente de, Mark Tobey (figura 26), es una palabra japonesa *Sumi*, 1956. No es difícil observar la influencia de Sengai en la obra de Robert Motherwell (figura 27), *Sin título*, 1988. Motherwell hace una magistral interpretación de la obra del monje japonés zen del siglo XVIII Sengai (figura 28), *Círculo, triángulo, cuadrado*.

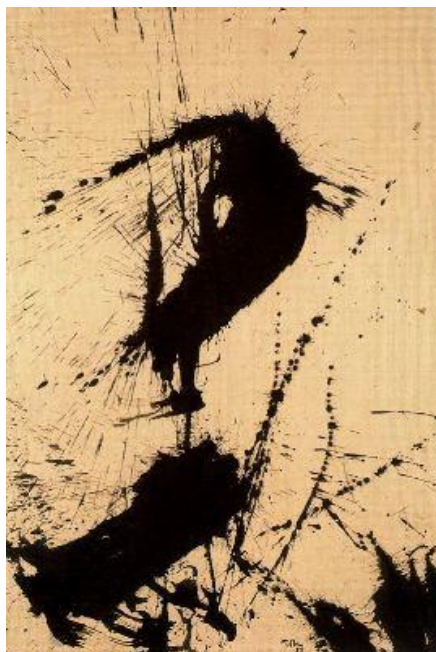


Figura 24, Jackson Pollock, *Las profundidades*, 1953. Óleo y esmalte sobre tela.  
Figura 25, Hakuin (siglo XVI), caligrafía (tinta china sobre papel). Figura 26 (abajo a la izquierda), Mark Tobey, *Sumi*, 1956. Tinta sumi sobre papel. Figura 27 (debajo de la nº 25) Motherwell, Sin título, 1987. Grabado monocromo. Figura 28 (abajo a la derecha), Sengai, *Círculo, triángulo, cuadrado*, siglo XVIII. Tinta sobre papel.

### **I.3. LA MIRADA DE ASIA ORIENTAL Y LAS NAVES NEGRAS: IDENTIDAD Y NACIÓN**

La llegada de la *modernidad* a Asia forma parte de un agitado periodo que puede denominarse perfectamente como colonial<sup>132</sup>. La modernidad, con el sentido que aquí aparece, es una idea evidentemente occidental. Concebida a modo de proyecto que implica un complejo entramado de ideas, algunas de las principales son las ideas de progreso y confianza en la universalidad de la *razón*. A un nivel menos abstracto, también podemos encontrar que en Europa y los EEUU, desde finales del siglo XVIII, la libertad individual es reclamada con insistencia, reivindicando para ello la antigua democracia griega. La modernidad en Asia oriental sin embargo, y en un principio, va a ser adaptada a las necesidades nacionales, omitiendo las características del individualismo, que es percibido como mero egoísmo sin provecho alguno para los nuevos estados que se intentan forjar a semejanza, al menos aparente, con los estados occidentales, situados en la vanguardia de la ciencia y la técnica. Según la historiografía comúnmente aceptada, este intento de modernización supone despertar a Asia oriental de un profundo letargo. ROBOTHAN<sup>133</sup> cita al historiador japonés Hamashita, para dar una visión diferente a la concepción habitual de lo que él define como *historiografía etnocentrista euroamericana*:

“[Hamashita] sostiene que es una distorsión vincular la modernización japonesa al bombardeo del Comodoro Perry. Más bien, aquello fue el inicio de la brutal interrupción de un desarrollo que ya se había iniciado a partir del sistema tributario del comercio en el sudeste asiático, controlado desde China, pero por el cual los comerciantes japoneses y chinos habían competido en años anteriores. (...). A partir del trabajo de los historiadores indios, Hall sostiene que existía un conjunto de redes comerciales que iban desde los países del Golfo hasta China, y centrado en India. A finales del siglo XV, los portugueses comenzaron a perturbar este comercio y a reorientarlo en función de los intereses de los países europeos.”

---

<sup>132</sup> Período Inaugurado con las guerras del Opio y con la expedición americana para abrir el Japón al comercio internacional

<sup>133</sup> ROBOTHAM, D. (1996): *El poscolonialismo, el desafío de las nuevas modernidades*. <http://www.cesc.cl/pdf>. Página 19.



Es importante introducir diferentes puntos de vista acerca de los mismos hechos, aunque en la investigación que nos ocupa, más importantes que los hechos históricos son las consecuencias de éstos y sus múltiples interpretaciones. Lo que resulta evidente es que si recurrimos a fuentes historiográficas chinas o coreanas, éstas diferirán radicalmente de las japonesas, así como todas éstas respecto a la historiografía occidental. En cualquier caso, para hablar de los procesos de transformación, modernización, occidentalización (o como se los quiera llamar), el incidente de las naves negras es un suceso clave. La llegada de las *Naves Negras*<sup>134</sup>, kuro 黒(negro) fune 船 (navío), del Comodoro Norteamericano Matthew Calbraith Perry en 1853 constituye un hecho histórico, pero no exento de cierto aire mítico, habida cuenta de las repercusiones en la sociedad y en el arte japonés posteriores. Esto se relaciona con el carácter supuestamente mítico, según Oshima<sup>135</sup> (2006) de la historiografía japonesa:

“El pensamiento japonés (...) debido a su carácter mítico también carece de historicidad. Es decir que la evolución histórica no tiene tanta importancia como el mantenimiento del mito primario. Los conceptos extranjeros introducidos no consiguieron formar la base del pensamiento propio debido a que la recepción de los elementos ideológicos extranjeros se realizó sin perturbar la estructura fundamental del pensamiento mítico primitivo.”

Los conceptos a los que se refiere el párrafo anterior son los correspondientes al pensamiento budista, taoísta o confuciano, de procedencia china o hindú. Según Oshima, estas ideas no fueron incorporadas como instrumentos para pensar sino como signos para mostrarse superiores. En su opinión no han sido incorporados realmente al pensamiento japonés, esta opinión también coincide con la de Nakagawa<sup>136</sup>(2006), quien afirma que las ideas en Japón se superponen sin producirse una verdadera asimilación. Oshima además expone su tesis de que el pensamiento histórico japonés tiene una estructura fundamentalmente mítica, propia de las sociedades sin escritura y en esto difiere radicalmente del

<sup>134</sup> En Japón, en general así se conocieron a los navíos europeos que arribaron a sus costas desde el siglo XVI. Éstos fueron inicialmente los portugueses y españoles (conocidos entonces por Nambanji). Pero hoy en día el término kurofune se refieren más propiamente a los cuatro navíos del comandante Perry.

<sup>135</sup> OSHIMA, Otoshima (2006). *La estructura fundamental del pensamiento japonés*. Ediciones UAM, Madrid. P. 17.

<sup>136</sup> NAKAGAWA, Hisayasu (2006): *Introducción a la cultura japonesa*. Editorial Melusina, Barcelona.

pensamiento chino o coreano, así como del occidental. Para defender esta idea de un pensamiento japonés mítico, Oshima <sup>137</sup> cita a Lévi-Strauss: “Las sociedades míticas intentan ante todo mantener su estructura primordial y disminuir los efectos causados por cualquier cambio histórico”. Resulta bastante chocante comparar la cultura japonesa con otra en la que no se utilice la escritura, cuando en Japón se utilizan desde hace siglos al menos dos sistemas de escritura distintos (Kanji y Kana).

Hay una serie de ideas que convendría desarrollar respecto al concepto de modernización y su asociación con la occidentalización en aspectos tales como desarrollo de la industria y el comercio, y otros como la adopción de una cultura habituada a fundamentar a través de metanarrativas los prejuicios establecidos en Europa en detrimento del *Otro*. Esta metanarrativa problematiza la legitimidad de los sistemas políticos y sociales preexistentes en China, Japón y Corea. La incorporación de ideas extranjeras había sido llevada a cabo hasta Las Naves Negras, de manera muy limitada. Durante los dos siglos y medio de aislamiento impuesto por el Shogunato Tokugawa hubo contactos comerciales con Occidente a través de la concesión holandesa de Nagasaki, de donde se iban incorporando de cuando en cuando (y con difusión muy restringida) algunos productos culturales <sup>138</sup> e informaciones procedentes de Europa, lo que dio lugar a un tipo de estudios especializados sobre Holanda y Europa denominados *rangaku*. Según Buruma <sup>139</sup>(2003), la cultura *rangaku* contribuyó a cuestionar ya en el siglo XVIII los fundamentos filosófico-místicos del Estado confuciano japonés, mucho antes del episodio de Las Naves Negras:

“los japoneses habían tomado prestada la concepción china del arte de gobernar basada en principios cósmicos: el orden natural de la sociedad humana sigue el orden del cosmos y un gobernante benevolente tenía que asegurar que estuvieran en armonía. Se creía que la ética confuciana era compatible con los principios de la naturaleza. La ciencia holandesa [occidental] introdujo una visión del mundo absolutamente diferente. Si los principios de la naturaleza podían ser analizados a través de la razón, y la cosmología que sustentaba el Estado Confuciano podía ser refutada por la ciencia [europea], constituiría un grave desafío para la legitimidad política”

El régimen pseudocolonial impuesto por Occidente en extremo Oriente hace que la cultura tradicional china pase a considerarse como algo caduco, obsoleto, y la

---

<sup>137</sup> Op.cit. P. 17 y 18.

<sup>138</sup> Como la enciclopedia francesa, tratados de medicina, mapas e instrumental científico.

<sup>139</sup> BURUMA, I. (2003): *La creación de Japón*. Mondadori, Barcelona. Página 24

---

revisión de la misma pasa a formar parte de la agenda reformista en Asia oriental. En Japón, sustituir el sistema confuciano a favor de las ideas “modernas” occidentales es asumido como la superposición de unas estructuras extranjeras sobre otras también extranjeras, algo que encaja con la historia japonesa, según las ideas previas expuestas por Oshima. Esta pretensión de producir un corte cultural, sustituyendo el influjo cultural chino por el occidental tiene su antecedente inmediato en la Escuela Nativista de Mito, extremadamente nacionalista. Desde el siglo XVIII, en dicha escuela, algunos intelectuales japoneses incentivan la búsqueda de las fuentes de la filosofía budista directamente en la India, para evitar la intermediación China. También es de interés para esta escuela el estudiar los elementos únicos y originales de lo japonés en contraposición de lo chino, lo que supone un cierto tipo de deconstrucción cultural. Sin embargo, muchos otros intelectuales japoneses han denunciado que no es posible renunciar a la aportación cultural china sin socavar la misma idea de Japón.

China se encontró desde el principio con otro tipo de dificultades a la hora de poner en marcha una agenda de occidentalización. La misma concepción e idea de China estaba en entredicho tras la derrota frente a Europa, ya que China significa precisamente en chino mandarín “Nación del centro”, algo totalmente absurdo según la moderna geografía occidental, cuya representación de la tierra, suponía desviar “el centro” de la tierra desde China a Europa, al establecer el meridiano de referencia en Greenwich. A partir de ese momento las coordenadas de la tierra, al menos las concernientes a la latitud, se darán desde una perspectiva eurocéntrica, y lo que vendrá después será una cronología también eurocéntrica con el sistema de datación basado en el antes y el después de Cristo. Puede comprenderse el peligro que supuso el contacto con los “diablos extranjeros” para las instituciones chinas, ya que estas se apoyaban en un sistema de valores confucianos entendidos a su vez como una ciencia. La confrontación con la ciencia occidental supuso la deslegitimización del mismo Imperio Chino. La asimilación de los fundamentos de la cultura occidental,

desplazan poco a poco la resistencia de los tradicionalistas hasta el punto de proclamarse la república<sup>140</sup> China en 1912.

Fairbank<sup>141</sup> (1992) expone que la contribución de los intelectuales reformistas del japon Meiji y de la dinastía china Qing fue la de intentar combinar la “esencia” cultural nacional con la ciencia occidental, en un equilibrio ideológico difícil:

“Los reformistas japoneses que enfrentaron la modernización se propusieron combinar “la moralidad oriental con la ciencia occidental”. En China, Zhang Zhidong -en su calidad de máximo ideólogo de su época- planteó su conocida fórmula “**aprendizaje Chino para la sustancia** (los principios esenciales o ti) y **aprendizaje occidental para la función** (las aplicaciones prácticas o yong)”. Dicha solución era ingeniosa pero inconsistente, puesto que, según la filosofía china, **ti (sustancia) y yong (función)** aluden a aspectos correlativos de cualquier entidad singular. Así, tanto el aprendizaje chino como el occidental tenían cada uno su propia sustancia y su función; la expresión, no obstante, fue ampliamente utilizada dado que parecía otorgar prioridad a los valores chinos y a menospreciar el aprendizaje occidental, considerándolo un mero juego de herramientas (...)”.

Como resumen del párrafo anterior podemos resaltar el lema, empleado en China y Japón, de “aprendizaje oriental para la sustancia (los principios esenciales o ti) y aprendizaje occidental para la función” (las aplicaciones prácticas o yong). Esta consigna constituye un intento de evitar el caos causado por la asimilación de la cultura occidental, y que podría llegar a suponer el abandono de la propia identidad cultural. En un primer momento se acepta la asimilación de la ciencia occidental pero se intenta evitar la asimilación de una cultura considerada como bárbara. En China, al igual que en Japón, tras un dilatado período de revueltas, guerras civiles y nuevas invasiones extranjeras, las posiciones reformistas ganan terreno definitivamente. Surge un pensamiento convencido de la necesidad de deshacerse de las viejas estructuras y ataduras neoconfucianas y distintas facciones de reformistas chinos se debaten entre dos modelos: el republicano (creación de la República China en 1912 por Sun Yat Sen) y, a partir de los años veinte, del comunismo ruso. Quizás en el triunfo de este último tuviese importancia el hecho de que los cuadros comunistas supieran tender puentes entre el confucianismo y el patriarcado tradicional chino,

---

<sup>140</sup> Tras el derrocamiento del último emperador Qing. Esto supone la mayor transformación moderna acaecida en Asia oriental. Después de este hecho, China se sumerge en un proceso de occidentalización más asombroso que en el caso japonés.

<sup>141</sup> FAIRBANK, J. K. (1992): *China, una nueva historia*. Editorial Andrés Bello, 1996. Barcelona, Santiago de Chile. P. 314-315.

y una versión adaptada del socialismo. La “antigua y falsa” ciencia confucionista era sustituida con asombrosa naturalidad por la “ciencia socialista”.

Corea, también fue el objetivo de una expedición norteamericana en 1871 para forzar la apertura de sus puertos. A consecuencia de este incidente, tras un periodo de reformas, se decide restaurar la dinastía Joseon al estilo Meiji. Finalmente Corea es ocupada en 1910 por Japón, por lo que la occidentalización se realiza través del prisma imperial nipón, hecho insólito en la historia de las relaciones de ambos países, ya que históricamente fue Corea el puente entre las novedades culturales externas y Japón<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> En forma de amalgama de lo Hindú con lo Chino, la misma escritura china, la filosofía budista en sus diferentes formas, el confucianismo, etc, pero con la impronta de las características de la cultura Coreana.

### **I.3.1. DEL IMPERIO CELESTE AL POSTMAOÍSMO: NUEVAS POLÍTICAS DE REPRESENTACIÓN,**

Tras la visita de las kurofune y sobre todo, tras la paulatina aceptación del statu quo semicolonial de occidente sobre extremo oriente, los acontecimientos políticos pronto son traducidos a los lenguajes propagandísticos de la imagen. El contacto de las naves negras también puede considerarse como el comienzo de la presión bajo la mirada occidental. Emperadores, emperatrices, ministros, etc, son convencidos por los respectivos consejeros para que paulatinamente adopten los trajes y símbolos occidentales tales como trajes de corte europeo, condecoraciones e insignias militares, sables, etc., ya que occidente representa el Poder. Los artistas se implican en el proceso de transformación (la mayoría de buen grado) al incorporar nuevas formas de representación de la figura humana e incorporan decididamente nuevas técnicas y conceptos. La autopercepción como culturas y como etnias “diferentes” dará lugar a la implantación de escuelas y universidades para extender las nuevas enseñanzas, buscando siempre la “homologación” con los sistemas occidentales. La asimilación en esta primera fase va unida sobre todo a cuestiones de orden técnico ya que pronto se aprecian las ventajas de las modernas técnicas occidentales para finalidades propagandísticas. Técnicas como la fotografía, el grabado calcográfico en plancha y la litografía, se extienden rápidamente, ya que son mucho más apropiadas para las grandes tiradas que las técnicas locales de xilografía. La presión de la mirada occidental también se traduce en la transformación de las normas de conducta públicas, a modo de autocensura, para dar una imagen más “civilizada” para el poder *occidental*. Éste es el caso de los nuevos reglamentos japoneses en los que se prohíben los baños públicos mixtos, impúdicos para los occidentales. Sin embargo, se promueve la construcción de clubes y pabellones de baile al estilo europeo, donde las damas y caballeros de la alta sociedad nipona esperaban poder relacionarse con sus pares occidentales. Según relata Buruma<sup>143</sup>, el novelista japonés Mishima montaba en cólera al escribir sobre la superficial afectación de los años Meiji. Las prohibiciones de la desnudez pública, los baños mixtos y otros incómodos signos “de lo grosero y lo miserable” surgían

---

<sup>143</sup>Op. Cit.. Página 53.

menos de un mojigatería autóctona que del temor a la crítica extranjera. Este afán de impresionar y agradar a los invitados bien puede ilustrarse con el baile ofrecido en 1885 por el ministro de asuntos exteriores del período Meiji, Kaoru Inoue en el salón de baile llamado *rokumeikan* (pabellón del balido del ciervo). Un testigo privilegiado de dichos bailes fue Pierre Loti, autor de *Madame Chrysanteme*, aunque en sus escritos es evidente el desdén hacia la occidentalización de las costumbres en Japón. Buruma comenta que no era casual que estos bailes organizados para estrechar las relaciones sociales entre japoneses y extranjeros los ofreciese el ministro de asuntos exteriores, muy representativo de la imagen que el Japón Meiji, con la implicación de la corte y la alta sociedad, quería proyectar hacia el exterior. Se esperaba que una rápida occidentalización, manifestada en los atuendos, los bailes y los divertimentos occidentales (entre otras cosas) hiciera que las potencias occidentales trataran a Japón de igual a igual, es decir, que la asimilación en este contexto político ocupaba un lugar privilegiado en la agenda oficial japonesa. Tras el fracaso de esta política de *escaparate y salón* hacia la diplomacia euroamericana, se reforzaron las tensiones anti occidentales siempre latentes bajo la aparente occidentalización ejemplar, y se reforzaban las facciones más militaristas, preparando el camino a una carrera militar constante hasta la segunda guerra mundial. No obstante, para Europa, con unas ideas firmemente preestablecidas acerca de Oriente, poco importaba la rápida transformación de países como Japón o China, invisible en ocasiones y trivial las más de las veces para la mirada occidental, ya que lo que merecía atención para la mirada ávida de exotismo era precisamente lo que aún no se había transformado, o bien pertenecía a un pasado remoto y por tanto, admirable. Mujeres y hombres japoneses, se visten a la europea para evitar devolver una imagen de alteridad a la mirada occidental, ya que lo que se pretende en todo momento es una relación de igualdad, algo así como una reacción de camuflaje. En la figura 29, Toyohara Chikanobu, *Escena de cantos bajo el jardín de los cerezos*, (1887) pueden observarse los atuendos de las damas de la nobleza, el joven príncipe, la arquitectura victoriana y las partituras así como la pianola. También la figura 30, Kunichika, *Disfrutando de la comparación entre las flores de las cuatro estaciones*, (1881), nos ofrece otro interesante testimonio. En esta imagen las mujeres llevan atuendo japonés y aún hoy en día es más habitual en las

ceremonias y actos públicos ver a las mujeres con el tradicional *kimono*, mientras que los hombres japoneses llevan traje occidental. No obstante, esto está cambiando hoy en día, y varía mucho en función de las ciudades (y las estaciones). Pude comprobar que el atuendo veraniego japonés conocido como *yukata*<sup>144</sup>, en ciudades como Kioto es de gran popularidad entre la gente joven, en ambos sexos. Sin embargo en Tokio, aún en verano, no parece muy popular. En las figuras nº 32 y nº 33 se retrata al mismo personaje, el Comodoro Perry y se evidencian de manera explícita las concepciones orientales y occidentales de la representación en aquel momento. En la figura 32, no hay la menor muestra de realismo en cuanto al parecido con el personaje, sin embargo podemos apreciar que los detalles del atuendo son aproximados y la exageración de la nariz obedece al estereotipo facial “gaijin”<sup>145</sup>.



Figura 29, Toyohara Chikanobu, *Escena de cantos bajo el jardín de los cerezos*. 1887. Pintura sobre biombo. Figura 30, Kunichika, *Disfrutando de la comparación entre las flores de las cuatro estaciones* (fragmento), 1881. Pintura sobre biombo. Figura 31, Kazurasuke, *Muestrario de peinados de estilo occidental* (fragmento), 1887. Estampación.

<sup>144</sup> Prenda ligera usada por ambos sexos, más ligera y sencilla que el kimono. Es una especie de batín con faja a juego con el estampado de la yukata, y se lleva con *tabis* o chanclas de madera o material sintético.

<sup>145</sup> Apelativo despectivo en japonés para los occidentales.





Figura 32, dibujo de autor japonés desconocido. Figura 33, retrato del comodoro Perry, fotografía de autor desconocido, s. XIX. Las figuras 34 y 35 (abajo) son diferentes vistas del navío Susquehanna, buque insignia de la expedición de Perry. El dibujo reproducido en la figura 34 es norteamericano y el de la figura 35 es japonés. Ambas ilustraciones son de autor desconocido y en ambos se ilustra la presencia de las *naves negras* en la bahía de Shimoda, no lejos de Tokio.

Este retrato recibe el tratamiento iconográfico habitual para los militares, resaltando los atributos guerreros del personaje, la mano en la empuñadura del sable, etc. Analizando el retrato japonés, vemos que la pose de guerrero es más explícita y hostil que en la fotografía americana, pero ambas imágenes tienen en común que los personajes echan mano a la espada. Baste recordar al respecto que nos encontramos en este momento en pleno apogeo de la llamada política de las cañoneras de la diplomacia europea.

Tiempo atrás de la llegada de las Naves Negras, durante el siglo XVIII, llegaron a la corte de Pekín numerosos artistas europeos atraídos por las oportunidades profesionales que brindaba la dinastía Qing, deseosa de adoptar representaciones alternativas a la dinastía anterior Ming. Estos antecedentes dan idea de que las técnicas y modos de representación europeos ya habían penetrado en China antes de la llegada de las naves negras a Japón, y que el terreno estaba abonado para las transformaciones que se irían sucediendo vertiginosamente en el género del retrato en Asia oriental. Según Shan Guoqiang<sup>146</sup>, el género de retratos de Corte se debe a la instauración de las Academias de Pintura en el período de las Cinco Dinastías (907-960 según cronología occidental). Posteriormente, durante las dinastías Song, Ming y Qing, el retrato sigue evolucionando, tanto en las temáticas como en los estilos. Este hecho también es un argumento en contra del pretendido estancamiento del arte extremo oriental. En relación con esta investigación, los retratos de los emperadores de la dinastía china Qing son los más interesantes tanto por su calidad artística como por su cercanía cronológica, así como por anticipar algunos cambios que sobrevendrán en el siglo diecinueve. Aunque históricamente los retratos de corte son habituales en los documentos reales de varios países asiáticos, desde Persia hasta Japón, Shan Guoqiang sostiene que los retratos de corte chinos son realmente asombrosos y no tienen un parangón equivalente a los de las otras cortes asiáticas, ni por cantidad ni por calidad, ni por las temáticas tratadas. Tradicionalmente, la temática, al igual que en las dinastías europeas, era la representación de la familia imperial y la descripción de la vida de la Corte, sin embargo en el caso de la corte china, la lista de temas se amplía sensiblemente: retratos de emperadores, emperatrices y concubinas, dibujos sobre entretenimientos imperiales, descripciones de la vida de palacio, retratos de ministros y funcionarios de diferentes dinastías y sabios del pasado. Aquí hay que hacer la observación de que los retratos de las concubinas podían tener tanta relevancia como el de las emperatrices mismas. Los retratos de Corte en China, aun partiendo del principio del realismo, muestran la idealización habitual en este tipo de retratos, especialmente en lo tocante a la rigidez de las posturas reales. Tanto el rostro como las manos, las ropas, dan idea de la

---

<sup>146</sup> SHAN Guoqiang, *Retratos de Corte de la Dinastía Qing*. Texto que aparece en la *Summa Pictorica*. Editorial Planeta, 2004, Barcelona. P. 304.

solemnidad de estos personajes que a su vez, en el caso chino, a menudo interpretan a otros personajes extremadamente idealizados. De esta manera el emperador puede ser un general victorioso o bien un humilde monje budista. El retrato del emperador, además de ser lo más fiel posible en la descripción del soberano, dada su finalidad recordatoria para los futuros descendientes, debía añadir algo de hermosura y espiritualidad, eso que se llamaba “actitud del dragón en el viento, apariencia del sol en el cielo”, lo que, indudablemente, exigía un cierto esteticismo y embellecimiento del retrato. En cuanto al parecido con el modelo tenía que estar necesariamente comprometido, si atendemos al testimonio de Wang Fu, artista de la época Ming (1368-1644) citado por Shan GuoQiang<sup>147</sup> quien nos ha dejado una descripción muy detallada en su obra *Transmisión y prácticas de calígrafos y pintores*:

“Dibujar era realmente difícil, y retratar al emperador aún más ¿Por qué? El palacio era majestuoso e imponente, el trono soberbio y solemne, el emperador se sentaba con su porte celestial rodeado de guardias marciales y fieros, entre el humo de los incensarios y el perfume de las flores, en una atmósfera suntuosa y abigarrada. [El pintor] debía hacer una reverencia en el estrado inferior y repetir las inclinaciones conforme subía hasta su altura, después, de rodillas, proclamar: “¡Larga vida!”. El emperador entonces hacía oír su voz, recordándole el favor que se le hacía de poder estar frente a Su Persona. El pintor se acomodaba, humedeciendo el pincel con la boca y extendiendo el papel. Apenas unas pulgadas le separaban del Enviado del Cielo y no se atrevía a fijar la vista en él. Empezaba con su labor, pero el emperador, grave, sublime, no esbozaba la mínima sonrisa. El pobre pintor, aterrado, no osaba siquiera respirar. La búsqueda de la apariencia, además debía satisfacer al emperador, ¿cómo atreverse así a describir su espíritu?”

El testimonio anterior acerca de la inaccesibilidad de la figura del emperador chino contrasta enormemente con la cercanía de los emperadores de la corte Heian (794-1185), donde el testimonio de la cortesana y escritora japonesa Sei Shônagon<sup>148</sup>, evidencia una situación más relajada que en China. Sei Shônagon, disfrutaba con esa libertad, y en particular, con la libertad de la mujer en la corte. En el siguiente párrafo critica con ironía que algunos hombres califiquen a las mujeres que sirven en la corte japonesa como frívolas, habida cuenta de su familiaridad con los emperadores:

“(…) las mujeres en la corte no pierden su tiempo escondiéndose modestamente detrás de abanicos o biombos. En cambio, **miran a todos a los ojos**, y no sólo a otras damas como ellas sino **incluso a Sus Majestades Imperiales** (...) ya sean criadas o damas de compañía (...) o limpiadoras de

<sup>147</sup> Ibid. P. 304.

<sup>148</sup> SEI, S. (2002): El Libro de la Almohada. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. P.42

letrinas (...) Ellos [los caballeros] no son precisamente tímidos cuando deben alternar con personas importantes en Palacio. "[ las negritas son mías]

De acuerdo con Shan GuoQiang<sup>149</sup>, los retratos de corte durante la dinastía china Qing, tanto en sus temas como en su estilo, constituyen una revolución en el retrato de corte practicado en China. Los motivos para este cambio brusco en la representación, mostrando a unos soberanos menos hieráticos y distantes, puede deberse en gran medida al hecho de ser la Qing una dinastía extranjera. Esto explicaría la búsqueda de una diferencia respecto a las políticas de representación de las dinastías anteriores, buscando una apariencia más humana y sobre todo, más realista (aunque solemne en la mayor parte de los casos), como medio de reconocimiento y aceptación. En la dinastía Qing aparece también un gran número en retratos reales posando con atuendos muy variados: vestidos cotidianos, militares, túnicas al estilo clásico y al estilo budista, etc. El estilo sigue inspirándose en la técnica del "humedecido en plano", de la escuela de Jiangnan y de "hueso de tinta" (heigu), perfilando con fuerza el trazo, aunque se empiezan a incorporar, asimismo, algunas técnicas y convenciones importadas de Occidente, como el óleo, el aguafuerte, claroscuro, perspectiva, etc. La perspectiva cónica es evidente en los grabados japoneses desde la época de Hokusai, entre fines del siglo XVIII y mediados del XIX. También se incorpora la perspectiva cónica en China desde mediados del siglo XVIII, época de mucho movimiento de artistas extranjeros en la corte Qing, tal y como Shan GuoQiang<sup>150</sup> lo describe:

Los retratos de emperadores y emperatrices Qing son numerosísimos y superan los realizados en cualquier otra dinastía china. Un cálculo aproximado estima entre cien y doscientas obras. De la era Dingshang<sup>151</sup> (el año 63 del emperador Qianlong) es de la que se conservan más retratos, en los que el realismo es todavía más marcado. Durante ese período se reunieron muchos pintores extranjeros en la corte, entre los que se encuentra Lang Shining (Giuseppe Castiglioni) [entre otros], que formaron a un gran número de pintores chinos en las técnicas occidentales. (...) por esta razón la cantidad y calidad de los retratos de esta dinastía superan de lejos a las de las otras. (...)

Los ejemplos de emperadores vestidos a la moda extranjera son raros no ya en la dinastía Qing, sino en cualquier otra, ya que lo que se representa en los

---

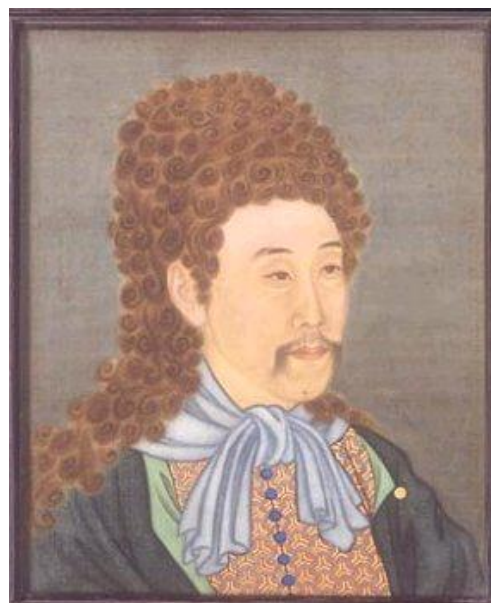
<sup>149</sup> Ibid.326, 329

<sup>150</sup> Ibid. P. 329.

<sup>151</sup> Siglo XVIII.

retratos reales es el espíritu nacional. Según las fuentes históricas, Yongzheng sentía un extraordinario interés por los artefactos importados desde Occidente, le gustaba la vestimenta de los occidentales, llevar gafas, pelucas, etc. Véanse como ejemplo las figuras nº 36 y 37, que muestran distintos retratos del emperador Yongzengh (reinó entre 1724 y 1735), de la dinastía Qing. En la figura 36, Yongzengh aparece ataviado a la europea (tocado con peluca de cabello rizado y rubio, pañuelo al cuello y una casaca abierta) cazando tigres con atuendo a la europea. En la figura 37, retrato de Yongzengh, también aparece con atuendo a la europea (idéntico al anterior) pero pintado en un formato verdaderamente europeo. Podemos apreciar que los emperadores chinos fueron los primeros en retratarse con indumentarias occidentales, y tal es el caso de este emperador que vivió en el siglo XVIII, y según las crónicas, era aficionado a lo europeo (y exótico para China). También, encontramos entre los últimos representantes de la dinastía Qing, retratos fotográficos del emperador niño, de la emperatriz viuda con las damas de la corte paseando, así como Pu Yi y su mujer posando con trajes europeos en los años veinte, etc. En las figuras 38 y 39, se muestran distintas imágenes de la emperatriz Cixi (1835-1908), protagonista de la restauración Qing de 1861. El retrato de la figura 38 sigue el modelo de retrato oficial de la dinastía Qing usado por sus predecesores en el siglo XVIII, con el vestido amarillo que simboliza el imperio. Sin embargo, en la figura 39, la podemos observar en una actitud menos hierática en esta fotografía (fragmento). La emperatriz Cixi nunca llevó vestidos occidentales, lo cual evidencia la distinta posición frente a su ascendiente Yongzheng, y frente al emperador Meiji del vecino Japón. El llevar prendas occidentales no significó otra cosa que un exotismo para Yongzheng mientras que para el último emperador Qing era la norma. En la figura 40, el conocido por “último emperador” (Henry para sus amigos) de la dinastía Qing (también llamada Machú por su origen), Pu Yi, posa (con uniforme inspirado en el ejército japonés) como emperador de Manchuria (aunque la dinastía Qing fue abolida en China en 1912, Pu Yi fue proclamado emperador de Manchuria-*Manchukuo*- por los japoneses, para legitimar el protectorado japonés). Hay una diferencia importante entre los retratos de los últimos Qing y la el emperador Meiji en Japón, donde se reinventa la figura del emperador. Meiji (gobierno ilustrado) es el nombre que recibe este periodo. A

partir de este momento los emperadores japoneses vestirán uniformes militares occidentales.



Sobre estas líneas, de izquierda a derecha: figuras 36, tinta y color sobre papel, y 37, tinta y color sobre seda. Ambas de autor anónimo. Retratos del emperador chino Yongzengh (1724 - 1735), de la dinastía Qing, ataviado a la europea.



Sobre estas líneas, de izquierda a derecha: figuras 38 (autor desconocido, estilo oficial de los últimos Qing desde el siglo XVIII, pintura sobre seda) y 39 (autor desconocido, fotografía), retratos de la emperatriz china Cixi (1835-1908)



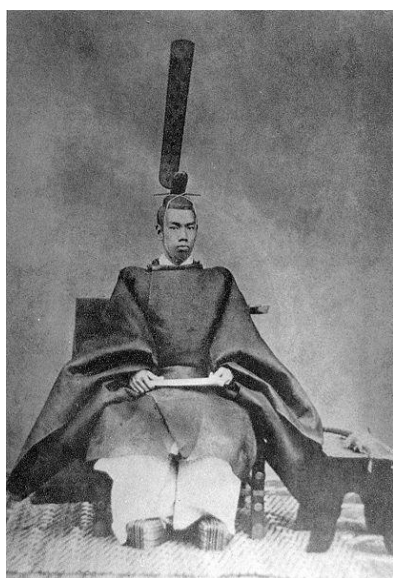
Sobre estas líneas, de izquierda a derecha, figura 40, anónimo, retrato de Pu Yi como emperador de Manchuria, años treinta. Fotografía. Comparar el gorro con el que aparece en la figura 44. Figura 41, anónimo, retrato de Pu Yi como preso del régimen maoísta (1950-1969). Fotografía. Para la historiografía moderna China y Taiwanesa, Pu Yi es nombrado como Xùndì (el emperador que abdicó).

Respecto a la transformación en el retrato de corte en Japón tras las guerras del opio, el cambio más llamativo no radica en el apartado técnico, que como hemos leído páginas arriba, ya se había iniciado en la corte Qing, sino en el nuevo enfoque conceptual que se le da. Como ejemplo, véase la figura 42, de Toyohara Chikanobu, *Un espejo de la nobleza del Japón*, de 1887 donde se muestra al emperador y la emperatriz Meiji posando junto a su joven hijo, en un retrato familiar de estilo europeo.



Sobre estas líneas, figura 42, Toyohara Chikanobu, *Un espejo de la nobleza del Japón*, 1887. Pintura sobre biombo.

En cuanto a los retratos Meiji y Qin, hay una diferencia importante respecto a las políticas de representación, ya que en Japón la figura del emperador se reinventa siguiendo un estilo y funciones parecidas a la del Kaiser alemán. El cambio de imagen, pasando de “representante divino” a símbolo imperial se manifestará en la adopción del uniforme occidental. El emperador Meiji se retratará (en fotografías y litografías que se difundirán por los consulados extranjeros) vistiendo uniforme militar de corte prusiano. Se pretende, así lo interpretamos, que dicho uniforme refleje (y disuada) al potencial colonizador, utilizando una pose y encuadre muy similar al de los retratos de corte centroeuropeos. En la figura 44, muestra un retrato del emperador Meiji en esta línea, fotografiado por Edoardo Chiosonne. En él vemos un hombre con barba y peinado al estilo europeo, ataviado con uniforme, medallas y condecoraciones, la típica banda europea que cruza el pecho, empuñando un sable (en lugar de la katana japonesa). Esta es la verdadera imagen que Japón querrá devolver a las potencias occidentales para conjurar la temida ocupación militar extranjera. No obstante, el retrato ceremonial como cabeza de la religión oficial del estado, el Shinto, se mantiene en representaciones pensadas para el ciudadano japonés (figuras 43 y 46-a).



Sobre estas líneas. Figura 43, emperador Meiji, fotografiado en 1872 por Uchida Kuichi. Figura 44, emperador Meiji, fotografía de Edoardo Chiosonne, siglo XIX.



Sin embargo la posición de la emperatriz Cixi es bien distinta, ya su política de representación consiste en reafirmar la tradición para apelar al nacionalismo cultural del pueblo chino. Se admiten técnicas como la fotografía, pero no el aspecto y las vestimentas occidentales. Como podemos apreciar en la figura 46-a (cuando se toma esta imagen Japón retoma una confianza cultural debido a su pujante expansión asiática) hubo un decidido continuismo en el Japón de Hiro Hito (Showa), en la dualidad de la representación como pontífice del sintoísmo así como interlocutor político frente a occidente. Es muy representativo el cambio de atuendo (figura 46-b) para retratarse frente al enemigo cuya temida ocupación desencadenó el proceso de asimilación, cien años atrás de la toma de esa fotografía.



Arriba, a la izquierda, figura 46-a encontramos al emperador Hiro Hito, en atuendo ceremonial, fotógrafo desconocido, años treinta. Figura 46-b (abajo), autor desconocido, el emperador Hiro Hito y el general Mac Arthur, 27 septiembre de 1945



Figura 45 (arriba centro) restos del retrato del emperador coreano Cheoljong (reinó entre 1849 y 1863), autor desconocido. Tinta y color sobre papel. Figura 47 (abajo a la izquierda) emperador coreano Sunjong (1907-1910), fotógrafo desconocido. Figura 48, emperatriz consorte del anterior, Sunjeong, fotógrafo desconocido.

El emperador coreano Cheoljong reinó entre 1849 y 1863, y fue un discreto testigo del desmoronamiento de sus vecinos China y Japón. En la figura 45, de autor desconocido, mostramos los restos de su retrato. Este fragmento, rescatado del fuego del palacio imperial de Seúl al comienzo de la ocupación japonesa en 1910, parece una metáfora del deseo de borrar la identidad coreana durante el dominio japonés ya que durante éste y hacia 1920 se obligó al pueblo coreano a adoptar apellidos japoneses. La figura 47, es un retrato del emperador coreano Sunjong, fotografiado durante su corto reinado (1907-1910). Se muestra con traje militar occidental. La figura 48, retrato de la emperatriz Sunjeong, esposa del anterior, es fotografiada en 1907, ataviada con el traje de ceremonia tradicional.

Dentro del proceso de asimilación en Asia oriental, hay un punto de inflexión interesante en el llamado “Nuevo Movimiento Cultural”, en la China republicana. La principal aportación de movimiento consiste en dar, por vez primera en Asia, rigor intelectual y reflexión sobre los procesos de asimilación de la cultura occidental, dando el respaldo teórico y conceptual necesario. No se puede entender la China comunista (ni las siguientes fases en la asimilación en Asia oriental) sin ese gran movimiento cultural cuyas radicales y revolucionarias propuestas influyeron notablemente en la china de Mao y también en la izquierda japonesa. Según Fairbank<sup>152</sup>(1992), los intelectuales de la Nueva Enseñanza, grupo formado tras la constitución de China en República en 1912, configuran un nuevo papel para sí mismos:

“(...) debían mantenerse al margen del servicio gubernamental y esquivar la política (...) con el fin de escudriñar detalladamente en los antiguos valores y las instituciones confucianas, rechazar aquello que hubiese sido causa del retraso chino y **descubrir en el pasado** [la negrita es mía] de la nación los elementos de una nueva cultura.”

Estos intelectuales son los primeros en denunciar la inconsistencia de la fórmula comentada anteriormente de aprendizaje chino para la sustancia (ti) y aprendizaje occidental para la técnica (yong). Esto es contradictorio ya que según la filosofía china *tí* y *yong* aluden a aspectos correlativos de cualquier unidad singular. Esta fórmula, de creación japonesa, es abandonada oficialmente

<sup>152</sup> FAIRBANK, J. K. (1992): *China, una nueva historia*. Editorial Andrés Bello, 1996. Barcelona, Santiago de Chile. P. 322-323

desde la caída de los Qing, mientras que en Japón aún será tenida en cuenta hasta la ocupación americana. El sistema de escritura chino también fue puesto en entredicho por este movimiento. Gran parte de la grafía y el vocabulario que continuaban utilizándose en el siglo XX provenían de alrededor del año 200 a.c. Ello determinó que la escritura clásica (wenyan) no resultara un mecanismo adecuado ni manejable para ayudar a la escolarización. El conocimiento funcional para los negocios diarios entre los chinos comunes era mucho más accesible que los esotéricos términos y eruditas alusiones que utilizaban los graduados de los exámenes clásicos. El primer paso para la revolución lingüística consistió en empezar a utilizar el habla de cada día en los escritos, tal y como en Europa en la época del Renacimiento, cuando los idiomas vernáculos nacionales reemplazaron al latín. Los misioneros protestantes fueron los pioneros en este esfuerzo para que las escrituras estuviesen al alcance del hombre común. Hu Shi, estudiante en las universidades de Cornell y Columbia, en U.S.A. durante la Primera Guerra Mundial, asumió el liderazgo defendiendo el uso del baihua, o habla china, como un medio escrito para el saber y para todos los propósitos de comunicación. Muchos otros se unieron a este movimiento revolucionario, que negaba la superioridad del antiguo estilo literario. El uso del baihua se expandió rápidamente. Hu Shi, estudioso de John Dewey y del pragmatismo, también se convirtió en el líder de la defensa del método científico en el pensamiento y en la crítica. El valor de la ciencia en los estudios técnicos hacía ya mucho tiempo que era incontrovertible; ahora, su aplicación como forma de pensamiento a la crítica literaria y a la erudición histórica chinas suponía un paso adelante. Para Fisac<sup>153</sup> (1997), la escritora y poetisa Qiu Jin (1875-1907), fue una de las figuras más comprometidas y radicales debido a su oposición frontal al régimen patriarcal (y ciertamente retrógrado para la mujer) confuciano representado por la China imperial, en este caso, la dinastía Qing. También defendió la instauración del baihua como elemento clave para extender la cultura y la alfabetización a todo el mundo pero especialmente a ese “otro sexo del dragón”: la mujer china. Qiu Jin estudió en Japón como muchos otros intelectuales chinos, regresó a su país y fundó una revista insólita para la época en Asia, llamada “La mujer china”. Su implicación política contra el régimen y

---

<sup>153</sup> FISAC, T. y TSANG, E. (eds.) (2000): China en transición. Sociedad, cultura, política y economía. Edicions Bellaterra, Barcelona, P. 53.

compromiso con un proyecto “moderno” para China (fue decapitada por el régimen Qing) la sitúa como una de las mártires de la revolución china de 1912.

El proceso de asimilación así como el proyecto de modernidad europea también es revisado críticamente en Japón. En 1942, unos meses después del inicio de la Guerra del Pacífico, se celebró en Kioto un congreso convocado bajo el título de “Más allá de la modernidad” (Kindai no chokoku) y en el que se pretendían fundar las bases teóricas para una versión japonesa alternativa a la modernidad, término que para casi todos los asistentes equivalía a “Oeste”. Si bien este antecedente es del mayor interés para la posmodernidad asiática, las circunstancias en las que se convocó hicieron que más que reflexionar acerca de un proyecto alternativo a la civilización y cultura occidentales en Asia, y el sentido de la historia, gran parte de los debates giraran en torno a la liberación de Asia del dominio occidental, y la sustitución de este dominio por el japonés. Sin embargo, según Harootunian<sup>154</sup>(1994), el propósito de la superación de la modernidad (entre algunos intelectuales) radicaba más en encontrar una vía para reconciliar el pensamiento con la práctica de la gente, revitalizando las agotadas energías de las masas, suprimidas durante la “larga noche de la historia de la modernización japonesa”. En esta postura, influida principalmente por Takeuchi (intelectual japonés experto en China), se plantea como modelo la experiencia revolucionaria China, lo que implicaría volver la mirada a Asia como referente válido para revertir la dependencia de Japón respecto al Oeste.

A medida que Japón gana confianza y extiende su imperio colonial por el sudeste asiático, va disminuyendo el entusiasmo oficial por la occidentalización (el enemigo al que más que derrotar, se pretende sustituir en Asia). Sin embargo, paralelamente China se desintegra bajo la presión de guerras civiles, la colonización europea y la invasión de Japón. Se puede decir que ambos procesos de occidentalización recorren líneas en sentidos opuestos, acentuándose el influjo occidental en china cuando en Japón decrece. De hecho China derroca su monarquía por influjo de las ideas revolucionarias occidentales y establece en su lugar una república, lo cual evidencia una ruptura con la tradición sin antecedente alguno en Asia, así como la adopción más radical del

<sup>154</sup> HAROOTUNIAN, H.D (1994).: “Visible Discourses/Invisible Ideologies” en MIYOSHI, Masao y HAROOTUNIAN, H.D. (Editores), (1994): *Postmodernism and Japan*. Duke University Press, Durham and London. P. 78

proyecto de modernidad occidental que en el caso nipón, ya que en China culmina con la fundación de la República Popular China.

En cuanto a la formación de las generaciones que viven la occidentalización más activamente, muchos pintores jóvenes, principalmente japoneses y chinos así como otros intelectuales, fueron a estudiar al extranjero. Muchos de ellos fueron a Europa aunque también Japón adoptó el papel de mediador del arte occidental para los estudiosos chinos y coreanos. En esa época el arte europeo era un campo de experimentación de nuevos medios estilísticos de la modernidad. Según Fahr<sup>155</sup>(2000), en medio del caos político general de fines del siglo diecinueve y primer tercio del siglo veinte, los pintores chinos siguieron desarrollando el estilo tradicional chino en todos los géneros de la pintura de la segunda mitad del siglo XIX; este tipo de pintura fue denominado guohua (arte nacional). La pintura se desmembró de nuevo en estilos regionales:

“en Pekín los pintores, entre ellos Pu Ru, hermano del emperador depuesto, cultivaban la pintura de paisajes en el estilo académico, inspirándose en los cuatro Wang. En Shanghai, centro de finanzas y de placer, había innumerables clientes para la pintura de flores de vistosos coloridos mientras que los paisajes estaban menos de moda. Lo que resulta más interesante para esta tesis es que un grupo de pintores de Cantón, que adoptaron sobre todo influencias occidentales, fueron los primeros en dirigir su interés a los temas contemporáneos, que trataban con los medios de la pintura tradicional.”

Las transformaciones operadas en los modos de representación de la china comunista son únicas en el panorama de Asia oriental si exceptuamos, por supuesto, Corea del Norte. La representación del poder es compartida entre la figura de Mao y una legión de camaradas (hombres y mujeres valerosos que son mostrados ejemplarmente ante la mirada del pueblo). Gracias al Nuevo Movimiento Cultural e intelectuales chinas como la citada Qiu Jin, el cambio en la mirada del gigante chino operado durante el maoísmo es facilitado enormemente, permitiendo incluso la representación de la mujer como miembro valioso de la sociedad china durante el revuelto período de la Revolución Cultural, como podemos observar en la figura 49, donde vemos una joven “guardiana roja” (en la china comunista se militariza por vez primera a la mujer oriental), blandiendo junto a su fusil el libro rojo de Mao, emblema de la llamada revolución cultural. El influjo soviético (en el terreno político con la influencia stalinista, y en el artístico, con el realismo socialista) y la peculiar personalidad del presidente Mao,

---

<sup>155</sup> FAHR-BECKER, G. (Ed.)(2000): *Arte Asiático*. Editorial Könemann, Köln P.238-239

producen la China del Gran Salto Adelante y de la Revolución Cultural. La característica más importante en la era Mao fue que el arte se convirtió en un instrumento de propaganda política al servicio del partido comunista, y especialmente como culto a su personalidad. Mao Tse-Tung afirmó a principios de los cincuenta que el arte debía servir al estado y debía gustar a las masas de trabajadores y campesinos. Podía utilizar formalmente la tradición pero los contenidos debían ser nuevos y adecuados a la historia contemporánea. En el período comprendido entre 1949 y 1979 predominó una tendencia artística que se denomina “realismo revolucionario”. En él se unen el realismo socialista y su glorificación de los trabajadores, los campesinos, la industria (como sinónimo de progreso o “salto adelante”) con el arte popular chino. En el terreno artístico, político y social, la llamada “Revolución Cultural” (1968-1976) fue el período más caótico y destructivo de la era Mao, y según Fisac y Tsang<sup>156</sup> (2000), alrededor de cien millones de personas padecieron la persecución política. Se envió a los artistas a los campos y a los campesinos a las academias de arte para crear un arte nuevo. También se tuvo una actitud destructiva con las tradiciones y legados culturales, destruyéndose templos, imágenes y estatuas. A los artistas que buscaban un espacio creativo propio, o incluso tradicionalista, se les acusaba de derechistas o bien de “artistas degenerados”, terminología equivalente a la empleada por la Alemania Nazi para designar al arte no condescendiente con las proclamas del régimen. El temor de los artistas a ser estigmatizados con la etiqueta de “derechistas” modificó el lenguaje cromático de la pintura en tinta china hasta adoptar el rojo como color dominante y se abandonó el negro húmedo; sólo se utilizó la tinta china para las gradaciones de gris. Además, se adoptaron temas políticos, desechando los paisajes y las flores, como representaciones sin utilidad social (posteriormente hubo una reacción hacia esta uniformidad y austeridad *gris* del régimen, que tomó forma en el lema: “¡qué culpa tienen las flores de ser bellas!”). En las representaciones de la China maoísta es posible encontrar la representación del Estado y la nación con lenguajes plásticos tan dispares como el realismo socialista y, por supuesto, una tradición autóctona revisada y adaptada para fines propagandísticos. La

---

<sup>156</sup>. Op. Cit. P. 39

construcción de puentes y obras de ingeniería fue un tema recurrente en el paisajismo chino, según Fhar-Becker<sup>157</sup> (1994), siempre que no tendiese hacia la abstracción (desviación *burguesa* y *decadente*) y como expresión del progreso y unidad de una nación dividida por sus enormes ríos y extensos canales, cuyas orillas hasta el momento estaban unidas por precarias balsas fluviales. Otro tema recurrente de la china maoísta es la bandera roja. El simbolismo inherente y el recurso de utilizar a menudo el rojo como único color radiante sobre los fondos grises obedecía claramente a una consigna. Este predominio aparece en la figura 51, He Tianjian (1891-1977), *Himno a la bandera roja*, datado en 1961.



Figura 49, cartel chino titulado *Llevemos la revolución hasta el final*, años 60.

Pese al absoluto despotismo de Mao Tse Tung al frente de la china comunista, cuyo comportamiento era más propio de un emperador, le gustaba ser representado con cercanía y humildad, como uno más del pueblo. Este tipo de propaganda a modo de retrato oficial puede observarse en la figura 50, donde aparece como un sencillo campesino hacia 1960. Desde el punto de vista de esta investigación, estas actitudes repiten una ya conocida afición e Asia oriental al camuflaje para representar una ideología contradictoria con la práctica. Para concluir el desarrollo de este apartado hemos seleccionado la figura 52, de Shi Xinning (figura 280), *Camarada Mao y Marilyn Monroe*, 2005; este tipo de obra

<sup>157</sup> FAHR-BECKER, Gabrielle, (Editora, 1994), *Arte Asiático*. Könemann. P. 242



se inscribe dentro de un movimiento que denominaremos “postmaoísta”, e implica una revisión irónica de la irrealidad de este tipo de propaganda y representaciones. La probabilidad de un Mao humilde y campesino se compara a la de una visita oficial de Marilyn Monroe durante la Revolución cultural.



Figura 50, retrato de Mao como campesino, 1960. Tinta y color sobre papel. Figura 51, He Tianjian (1891-1977), *Himno a la bandera roja*. Datado en 1961. Tinta china y color sobre papel. Figura 52, Shi Xinning, *Camarada Mao y Marilyn Monroe*, 2005. Óleo sobre lienzo.

### I.3.2 LA SOCIEDAD DEL MUNDO FLOTANTE Y NUEVAS IDENTIDADES

A la hora de considerar de manera global el cambio de óptica en Asia oriental respecto a la percepción de la cultura tradicional, conviene atender a los aspectos sociológicos que acompañan un proceso de transformación sociocultural de tales magnitudes, donde el balance entre tradición y modernidad es inestable debido a las presiones que una y otra ejercen. Según Tada<sup>158</sup> (2007), en la sociedad japonesa actual (recordemos la definición de Japón como el “laboratorio de ensayos” de Asia oriental) hay cuatro tipos de individuos con diferentes actitudes hacia la tradición:

1. Tipo de mantenimiento. Individuos que tienen inclinación hacia la tradición, sin ningún interés por la modernidad<sup>159</sup> [*modernism* en el documento] y que pertenecen a un grupo organizado tradicionalmente.
2. Tipo de absorción. Son los individuos que aún teniendo inclinación hacia la tradición, también tienen interés por la modernidad y pertenecen a un grupo organizado tradicionalmente.
3. Tipo confuso. En este caso los individuos tienen inclinación por la tradición, rechazan la modernidad, pero pertenecen a un grupo organizado modernamente.
4. Tipo de sustitución. Los individuos están inclinados hacia la tradición pero también hacia la modernidad, y pertenecen a un grupo organizado modernamente.

Cabría añadir por mi parte que estas categorías podrían perdurar desde la primera apertura a occidente. Respecto a estas categorías, en esta investigación resultaría de especial interés la posición del escritor japonés Mishima frente a la transformación de su país, ya que en él se dan, en diferentes momentos de su vida, el tipo de absorción y sustitución para pasar luego, bruscamente al llamado tipo confuso. De hecho Mishima representa la posmodernidad como ningún otro artista japonés, pues su retrato como San Sebastián (figura 100), inaugura un

---

<sup>158</sup>TADA, Norihisa (2007): “Social analysis and tradition-focus on tradition as an analysis concept-“. Documento de trabajo. En actas del: *Simposium internacional de japonología de la Universidad de Salamanca*, Diciembre de 2007.

<sup>159</sup> Por el contexto suponemos que el término modernidad se refiere a la vida tal y como se presenta en la contemporaneidad del individuo.

recorrido que va desde la apropiación hasta la reconstrucción y el pastiche, características ambas que se encuentran en su propio suicidio (anacrónico ritual del *seppuku* <sup>160</sup>). Al considerar el arte en Asia oriental desde los planteamientos <sup>161</sup> clásicos del tema, generalmente se olvida que también el arte oriental se compone de periodos históricos distintos, y que éstos a su vez poseen escuelas y tendencias muy diferentes entre sí. De esta manera hay que comprender que no todo el arte de Asia oriental se pueda explicar a través del conocimiento de la filosofía taoísta o el budismo zen, por citar los más conocidos, o presuponer que valores estéticos asociados a los anteriores, como el sentido poético de lo efímero y de la belleza fugaz. Y como ejemplo propongo el género artístico japonés *ukiyo-e* <sup>162</sup> o “pintura del mundo flotante” (la denominación misma ya da idea de movimiento y transformación), donde encontramos sobre todo un vívido relato de la cultura popular del Japón del período Edo. La temática *ukiyo-e* refleja la vida de las clases sociales más variopintas: geishas, actores de teatro, luchadores de sumo, héroes populares, comerciantes, crónicas sociales de la época, hechos históricos, etc. Atendiendo a un contexto cultural en continuo desarrollo, explicar un género artístico complejo como el *ukiyo-e* desde las ideas de estancamiento o inmanencia cultural sería totalmente inapropiado. El *ukiyo-e* está relacionado con los valores estéticos del llamado mundo flotante <sup>163</sup> (*sui, iki, tsu*), y junto con la caligrafía o la pintura en rollo o *e-maki*, es el género japonés por excelencia. Experimenta una importante transformación como consecuencia del intenso proceso de asimilación del arte occidental en Japón en el último tercio del siglo XIX. Desde principios del siglo XX se consolidan dos modalidades de *ukiyo-e* parecidas pero con matices diferentes. “Shin Hanga” significa “nueva estampa”, y “sosaku Hanga” significa “estampa creativa”. Según Jenkins <sup>164</sup>, los artistas *shin hanga* preferían las fuentes tradicionales japonesas, en relación tanto a los temas y a las composiciones como a las técnicas. Sin embargo los denominados *sosaku hanga* se han formado mayoritariamente en el arte

<sup>160</sup> También conocido por *harakiri*.

<sup>161</sup> Frecuentemente etnocéntricos.

<sup>162</sup> Técnica de xilografía japonesa, utilizando para la estampación tintas al agua y papel de arroz. Las había monocromas, pero son mucho más frecuentes la policromas. Se desarrolla con gran fuerza durante los siglos XVIII y XIX por medio de series y colecciones de estampas de grandes tiradas.

<sup>163</sup> Ver “Estética oriental y diferencia”, en el capítulo IV.

<sup>164</sup> JENKINS, D. (1983): *Images of a Changing World: Japanese Prints of the Twentieth Century*. Portland Art Museum, Portland. P. 3

occidental, con una gran influencia europea, y además muestran una mayor inclinación a mezclar técnicas y procedimientos occidentales con las tradicionales en el ukiyo-e. Simplificando la cuestión se podría decir que los primeros son más transgresores respecto a la tradición ukiyo-e que los segundos. No obstante incluso algunas de las mayores figuras del shin hanga, como Yoshida Hiroshi, estaban fuertemente influidas por el arte europeo. Ambos movimientos procuran la pervivencia y la revitalización del decadente ukiyo-e, una tradición tan popular en el panorama artístico japonés hasta finales del siglo XIX, que no podía pasar desapercibida. Ambas modalidades, quitando alguna excepción emplean el mismo soporte (la madera) y los mismos materiales y herramientas que el ukiyo-e. Ambas tienen otro rasgo muy importante en común, que las diferencia de las estampas europeas y americanas, y es la predilección por ciertos tipos de efectos, texturas y colores que no se encuentran fácilmente, ya que sólo pueden ser conseguidos usando los materiales y técnicas tradicionales del ukiyo-e (herramientas, tintas al agua, tinta china, papeles especiales, etc.). En las figuras 54, 55 y 56, observamos la adaptación del género a nuevos motivos y costumbres. En todas las imágenes se evidencia el interés por las transformaciones en el seno de la propia sociedad japonesa (mujer japonesa portando montura con lentes) y por las costumbres de las parejas extranjeras. En la figura 55, se puede ver probablemente un oficial de la marina americana y su mujer, que parecen haber comprado una típica lámina a modo de *souvenir* del Japón del *kimono* y el *crisantemo*. En la figura 56, Kawakami, *Nanban*<sup>165</sup>, (hacia 1920). En esta interesante imagen se muestran con ironía elementos que han sido incorporados de occidente en diversas etapas. Las pipas y el tabaco hacia 1600, antes del cierre del país y la cama de hierro, a finales del XIX

---

<sup>165</sup> Nanban, palabra de origen chino adoptada por los japoneses para designar a portugueses y españoles.

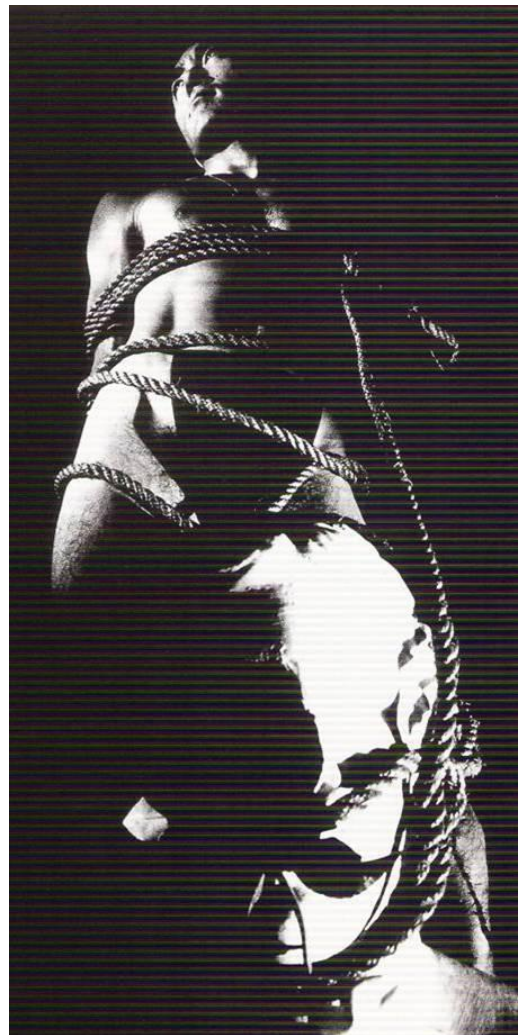


Figura 53, pareja de japoneses posando en un reclamo turístico con referencias del estilo ukiyoe. Figura 54 (arriba en el centro), Toyohara Chikanobu, *Bellezas reales*, 1898, (detalle de las gafas). Figura 55 (arriba a la derecha), Yoshikazu, *Pareja inglesa llevando un grabado de Yokohama (detalle)*, 1861. Figura 56 (centro derecha), Kawakami, *Nanbam* (palabra de origen chino adoptada por los japoneses para designar a portugueses y españoles), hacia 1920. Figura 57, postal del estudio del fotógrafo Enami en Yokohama, hacia 1906. A la derecha, en la figura 58, podemos observar una vista de la misma calle y desde el mismo lugar en 2006.

La conexión entre contemporaneidad y pasado también se sirve del ukiyo-e más violento (*muzan-e*, literalmente “imágenes atroces”) y erótico (*shunga*). La serie de fotografías realizadas en 2003 por Eiko Hosoe (figuras 59 y 60), tituladas *Ukiyo-e projections #4-14* y *#4-11*, es bastante clara al respecto. En el caso de Hosoe, se retoma la tradición más erótica. El artista japonés Araki Nobuyoshi, parece basarse en algunas imágenes de Tsukioka Yoshitoshi (figura 61), de la serie “Veintiocho escenas de famosos asesinos”, 1867, xilografía en color. Figura 63, Araki Nobuyoshi, *Sin título*, 1997-1999. Fotografía en gelatina de plata. En estas imágenes y en las anteriores se muestra la práctica del *kinbaku*<sup>166</sup>. En estas series de fotografías, Araki explota géneros típicamente decimonónicos en Japón como los grabados eróticos y las series de crímenes y violencia [muy a menudo hacia las mujeres]. Dentro de éstos tendríamos la representación del llamado *kinbaku* o “arte” de atar, con su doble vertiente de erotismo y tortura. Estas últimas imágenes nos pueden servir para introducir el capítulo siguiente, donde los demonios de la posguerra japonesa se manifiestan en una representación recurrente de la violencia, la deformidad, lo grotesco, las criaturas misteriosas, monstruos, y demás seres de pesadilla que también tiene sus antecedentes en el Japón de antes de *kurofune*. Como ejemplo, las criaturas y espíritus terribles del budismo unidos a los seres del animismo local [shintoísmo]. La lista puede continuar con los manga de Hokusai (literalmente dibujos irresponsables), los ukiyo e decimonónicos de crímenes horribles. En la figura 62, fotografía de Eiko Hosoe de la serie “Barakei” (barroco) ,1961. En esta serie, el protagonista de las fotografías siempre es el novelista Mishima, y en la que se reflejan unos temas y una simbología muy relacionada con él. Además parece haber una conexión entre esta serie de fotografías con el citado *kinbaku* y los géneros de la estampa japonesa *muzan* y *shunga*. Encuentro que esta imagen está muy relacionada con la figura 97, en la que Mishima adopta la pose de un santo martirizado.

---

<sup>166</sup> *kinbaku* –arte tradicional japonés de atar personas de una forma estilizada y ritual



Figuras 59 y 60, Eiko Hosoe, *Ukiyo-e projections* #4-14 y #4-11, 2003. Performance. Figura 61(centro), Tsukioka Yoshitoshi, imagen de la serie "Veintiocho escenas de famosos asesinos", 1867. Estampa en color. Figura 62 (abajo a la derecha), Eiko Hosoe, imagen de la serie "Barakei", 1961. Fotografía. Figura 63 (abajo a la izquierda), Araki Nobuyoshi, *Sin título*, 1997. Fotografía.

Los artistas participan de manera especialmente activa en lo que a políticas de representación se refiere. El protagonismo que súbitamente adquieren las profesiones ligadas a la creación y reproducción mediante técnicas occidentales, influye en la reconsideración de la figura del artista en el seno de estas sociedades, reconsideración cuya máxima expresión es el autorretrato. La figura del artista tenía diferentes estatus en Asia oriental, respondiendo a distintas figuras : literato y pintor cortesano en China; monje ascético y místico en el budismo Zen o Ch'an (en Japón y China); ceramistas de obra intimista y pequeña producción, grabadores y editores de libros de estampas, etc. En cualquier caso, pese a la relativa importancia social del artista, el autorretrato era un género como tal inexistente (en un contexto donde el retrato estaba ligado a los emperadores, cortesanas y actores de kabuki), resulta muy evidente la incorporación en la cultura extremo oriental de un género típicamente occidental. En los autorretratos siguientes hay cierta relación entre el artista y sus orígenes, ya sea por afirmación o por indiferencia hacia los mismos. La afirmación de los orígenes es bien evidente en los retratos de las figuras 64, 65 y 66. Empezaremos con el Autorretrato del artista chino Ren Xiong 1820-1857 (figura 64). Este autorretrato, uno de los primeros conocidos de un artista chino, está a medio camino entre lo que cabría esperarse de un pintor extremo oriental con cierta exposición al arte occidental. Las inscripciones poéticas narran un diálogo entre el artista y su imagen y resulta interesante la hibridación de los rasgos caligráficos y la poesía con un modelado realista de su cuerpo con medias tintas en un estilo que recuerda al desarrollado por los pintores extranjeros de la corte Qing en el siglo XVIII. El siguiente autorretrato, del fotógrafo japonés Enami (figura 65), fotografía en 3D para estereovisor, hacia 1898; se muestra la aparente contradicción entre atuendo (samurái) y profesión (fotógrafo, algo muy poco tradicional). El artista coreano Yi Kwae-dae (figura 66), parece afirmar claramente su identidad (atuendo y paisaje) pero también sus influencias occidentales (sombrero y útiles de pintura occidentales) en este autorretrato de los años cuarenta. El pintor japonés Tsuguharu Fujita muestra en los autorretratos de las figuras 67 y 68, actitudes muy diferentes en su representación. La figura 67 corresponde a un autorretrato realizado en 1910, cuando vivía en Tokio, en el que la mayor preocupación parece ser el mostrarse



---

como un artista especialista en pintura occidental. Más tarde Fujita marcha a Francia, donde se estableció (y adoptó el nombre de Leonard). La diferencia entre su retrato de juventud y el de la figura 68, se hace patente en las referencias a su origen cultural (piedra de tinta, pincel), que quizás por residir en París tiene necesidad de mostrar, pero también hace patentes sus referencias occidentales en el atuendo y los dibujos del fondo. El siguiente autorretrato (figura 69) de 1927, muestra la plena integración del pintor japonés Kuniyoshi en la cosmopolita sociedad neoyorkina, que se evidencia en su atuendo plenamente occidental: gorro, pajarita... Ya sea por la pincelada, las gafas, etc, no hay una etnicidad (en cuanto a claridad de las facciones) tan definida como por ejemplo, en el primer retrato de Fujita.

Si el género del autorretrato resulta novedoso, aún lo será más que lo ejerza una mujer. Hasta el momento se había aceptado, siempre que no fuese actividad profesional propiamente dicha, la escritura en la mujer de Asia oriental (cuando se unían factores como procedencia noble, talento y el permiso familiar). Si bien constan numerosos antecedentes de mujeres poetisas, novelistas o dramaturgas en Asia oriental, no hay apenas constancia de mujeres pintoras o artistas plásticas. Esto comienza a cambiar (al igual que en Europa) desde finales del siglo diecinueve, como vimos en el caso de la escritora china Qiu Jin, quien decidió involucrarse en el periodismo aún sacrificando su vida familiar (matrimonio impuesto incluido). Tampoco fueron fáciles las circunstancias de la pintora china Pan Yuliang (figura 70), *Autorretrato*, hacia 1925. De joven fue vendida por su familia a un burdel, y sin embargo logró salir adelante y establecerse en París desde el año 1937, para desarrollar una carrera profesional. Muy diferente es el caso de la internacionalmente reconocida artista japonesa, Miss Yayoi Kusama (figura 71), muy celebrada en los años 60 en Nueva York (ciudad que sustituye a París en las preferencias de los artistas orientales desde los años cincuenta) por sus escandalosas performances. En la imagen posa ataviada con un kimono y con unos circulitos en los ojos donde se puede leer una de las frases *hippies* de la época “love for ever”.



De arriba abajo y de izquierda a derecha: figura 64, Ren Xiong (1820-1857), Autorretrato. Color y tinta sobre papel. Figura 65, Enami, *Autorretrato*, 1898. Fotografía en 3D para estereovisor. Figura 66, Yi Kwae-dae *Autorretrato*, años cuarenta. Óleo sobre tela. Figuras 67 y 68, Tsuguharu Fujita. Figura 67, *Autorretrato*, 1910. Óleo sobre tela. Figura 68, *Autorretrato*, 1928. Óleo sobre tela. Figura 69, Kuniyoshi, *Autorretrato*, 1927. Óleo sobre lienzo.



Figura 70, Pan Yulian, *Autorretrato*, hacia 1925. Óleo sobre lienzo. Figura 71, Miss Yayoi Kusama, retrato con eslogan hippy y ataviada con kimono. Fotografía.

Para concluir este apartado sobre las nuevas identidades producidas por el cambio de la mirada del artista oriental, expondremos el caso de dos artistas que utilizan estrategias bien distintas de adaptación en Estados Unidos. En las figuras 72 y 73 mostraremos dos obras representativas de los pintores japoneses Okada y Kuniyoshi, que según Winther<sup>167</sup> (1994) representan las dos concepciones diferentes acerca de lo que se considera bien como vanguardista, bien como tradicional, dependiendo del contexto occidental u oriental. Ambos pintores marchan en diferentes momentos a Nueva York, el primero, Kuniyoshi emigró<sup>168</sup> a los USA en 1906, con quince años de edad. Consiguió una buena reputación como pintor en el Nueva York de los años treinta, incluso consiguió una beca Guggenheim. Su pintura carece de aparentes rasgos estilísticos asiáticos pero el hecho de ser de raza oriental (“amarilla”) sobre un fondo occidental, blanco y fuertemente racista, condicionó a menudo la lectura de su

<sup>167</sup> WINTHER, B.: “Japanese thematics in postwar american art: from soi disant zen to the assertion of Asian American Identity”. En: MUNROE, Alexandra: *Japanese art after 1945. Scream against the sky*. The Guggenheim Museum, New York The Yokohama Museum Of Art, San Francisco Museum of Modern Art. New York. Harry N. Abrams, 1994. P. 55

<sup>168</sup> Como decenas de miles de japoneses, desde finales del siglo diecinueve, por motivos económicos.

pintura. Kuniyoshi se forma como pintor inmerso en la cultura americana por lo que el explicar su obra en función de su origen viene de la idea ya mencionada del Japón como ficción estética, bajo premisas esencialistas. A continuación Winther<sup>169</sup> cita un fragmento de una crítica de la época:

“Esta concepción japonesa de un campo de golf, un club de golf, es un hermoso autorretrato en atuendo de golf en un gran y bello paisaje pero principalmente es una significativa creación de dibujo. El lejano Oriente es evidente en la oculta caligrafía, el estilo de pincel que escribe con trazos gruesos y finos los contornos y lavados y el arbitrario acorde colorístico de marfil, ébano y laca roja. Nuestro mundo Occidental ha añadido plasticidad y el espíritu vital con el que nuestros mejores pintores invocan la verdad profunda.”

Esta descripción pretende descubrir en el autorretrato de Kuniyoshi (figura 72) la fusión entre la cargada “y espiritualmente vital” paleta del Oeste junto a la enigmática y “oculta” fuerza del contorno “caligráfico” de Oriente. Pero esta apreciación no tiene nada que ver con este cuadro, que habría que considerar más bien dentro del estilo llamado en Japón *yoga* (pintura occidental, al óleo). Sin embargo, el segundo pintor, Okada Kenzo (figura 73), había desarrollado una prominente carrera en Japón como pintor en el ya citado estilo *yoga*, pero al contrario que Kuniyoshi no emigra con su familia, sino que decide trasladarse a Nueva York para probar fortuna en el mayor mercado artístico de los años cincuenta, así como anteriormente artistas como Fujita hicieron al establecerse en París a principios del siglo XX. Okada adoptó un estilo híbrido entre la *nihonga* (pintura de estilo japonés) y el expresionismo abstracto americano, lo cuál encajaría perfectamente con la manera de pintar que se esperaba en el circuito artístico americano en un pintor asiático, sin la “contaminación” de la cultura occidental. Con este propósito utilizó en su provecho términos de la estética tradicional japonesa como *yugen* (*yugenismo* en argot de galerías de arte norteamericanas), término que se empezaba a asociar en la época con el prestigioso budismo Zen<sup>170</sup>. Winther<sup>171</sup> relata la estrategia artística de Okada en Nueva York:

---

<sup>169</sup> Ibid. Cit. P. 56

<sup>170</sup> El terreno en este sentido ya estaba abonado con las publicaciones de SUZUKI, D. (1927): *Essays in Zen Buddhism: First Series*. New York: Grove Press.

<sup>171</sup> Ibid. P. 56

“Antes de su llegada, un amigo le advirtió que si llegaba para liderar una tendencia en pintura japonesa en óleo, sería una buena idea enfatizar la típica estética del yugen. Yugen es un clásico término estético japonés que evoca cualidades tales como crepuscularidad, serenidad, profundidad y misterio. Invocando este exótico pasado, la palabra “yugenismo” se convirtió en el apodo para el estilo abstracto que procedió a crear en Nueva York. Delicadas composiciones como Flor (Hana) de 1953, realizada con formas flotantes y colores vaporosos que eran los más apropiados para los espectadores USA, por la coexistencia del aire del expresionismo abstracto junto a la sensibilidad fragante de los elementos de la estética premoderna de Japón”



Figura 72, Kuniyoshi Yasuo, *Autorretrato con campo de Golf*, 1927. Óleo sobre lienzo.  
Figura 73, Okada, *Flor (Hana)*, 1954. Pigmentos y tinta sobre papel.



## II. DE LA ACADEMIA A LA APROPIACIÓN



## II.1. NUEVOS GÉNEROS, NUEVAS ENSEÑANZAS Y NUEVAS SUBJETIVIDADES

En el proceso de asimilación en Asia oriental existen básicamente cuatro fases que denominaré <sup>172</sup> : técnica, conceptual, crítica y por último, apropiacionista <sup>173</sup>.

La primera, *fase técnica*, sigue un esquema horizontal y es de carácter predominantemente técnico. Se incorporan la ciencia y las técnicas occidentales en determinados sectores y estructuras del estado. Esta occidentalización parcial a menudo se presenta en nuestros libros de texto como “modernización” y fue selectivamente estimulada cuando no impuesta desde el poder (reformas en los ejércitos, industria, transportes).

La segunda, *fase conceptual*, se extiende vertical y horizontalmente en todos los estamentos de la sociedad y alcanza por completo al currículo en todas las etapas y áreas del sistema educativo. En esta fase se establecen los principios de aprendizaje chino para la sustancia (*ti*) y aprendizaje occidental para la función (*yong*) <sup>174</sup>.

La tercera fase de la asimilación en Asia oriental, *fase crítica*, tiene su antecedente directo en el conocido por “Nuevo Movimiento Cultural”, en la China republicana. En ella se adoptan de manera consciente y decidida, dentro de una profunda vocación renovadora, nuevos géneros artísticos ligados a una subjetividad desconocida hasta el momento en Asia como el género del desnudo o el autorretrato. Criaturas híbridas de estas renovaciones serán las llamadas en Japón *nihonga* (pintura de “estilo japonés”), y *yoga* (pintura de “estilo occidental”). En el año 1868 expertos de todos los campos de la ciencia fueron invitados masivamente a que introdujesen reformas y difundiesen sus saberes, el gobierno creó centros de estudios y contrató a profesores extranjeros, como el artista italiano Edoardo Chiossone (1832-1898), para que iniciasen a los estudiantes japoneses en las teorías y técnicas artísticas occidentales. De esta manera surgió una revolución intelectual que se polarizó en dos grupos: los inclinados por todo cuanto

---

<sup>172</sup> Estas categorías de evolución en la asimilación son una propuesta mía.

<sup>173</sup> Expondré las tres primeras fases en los epígrafes II.1 y II.2 (página 126); la cuarta fase, de apropiación, será descrita en el epígrafe II.3 (página 129).

<sup>174</sup> Véase página 76.



tuviese un origen occidental por una parte y los tradicionalistas por otra. Según Dunn<sup>175</sup>(1999), las polémicas resultantes abonaron el terreno para el despliegue de un escenario artístico activo y para el desarrollo de dos nuevos estilos pictóricos: *nihonga* y *yoga*. Nihonga significa literalmente “pintura japonesa”, aunque a finales del siglo XIX la palabra sirvió para designar un nuevo tipo de pintura, que utilizaba colores y materiales japoneses<sup>176</sup> para pintar ante todo “motivos japoneses”, pero cuyos artistas se sentían liberados de todas las restricciones impuestas por las escuelas tradicionales establecidas (Kano Rimpa, etc) e incorporaban abiertamente nuevas ideas procedentes de los cuadros occidentales a los que ya podían acceder. Incluso Hogar (1828-1888), el último pintor Kano<sup>177</sup> importante, concibió composiciones que evocan mucho más el romanticismo alemán que el estilo chino clásico que dio fama a su escuela. Muchos pintaron biombos y rollos de estilo tradicional, pero también se registró un cambio hacia el esquema del marco rectangular con proporciones más europeas según el modelo occidental. El otro estilo pictórico surgido tras la restauración Meiji fue *yoga*, término que significa “pintura occidental”. En ésta se utilizaban pinturas al óleo sobre lienzo, y se utilizaban los grandes formatos rectangulares de Occidente, en tanto que sus motivos eran, generalmente de inspiración occidental. Hoy en día la única diferencia entre nihonga y yoga consiste en los materiales y formatos.

---

<sup>175</sup> DUNN, M.: “El arte tras la restauración Meiji”. En: FAHR-BECKER, G. (1999): *Arte Asiático*. Könemann, Köln. P. 568

<sup>176</sup> Pigmentos de origen mineral, preparados en un temple de agua y colas animales. El soporte es invariablemente de papeles especiales japoneses (washi), montados en bastidor de madera, a modo de biombo y como rollo. Actualmente los formatos más habituales son el biombo y el formato rectangular con bastidor de madera (pero sin marco).

<sup>177</sup> Escuela de pintura tradicional en tinta china.

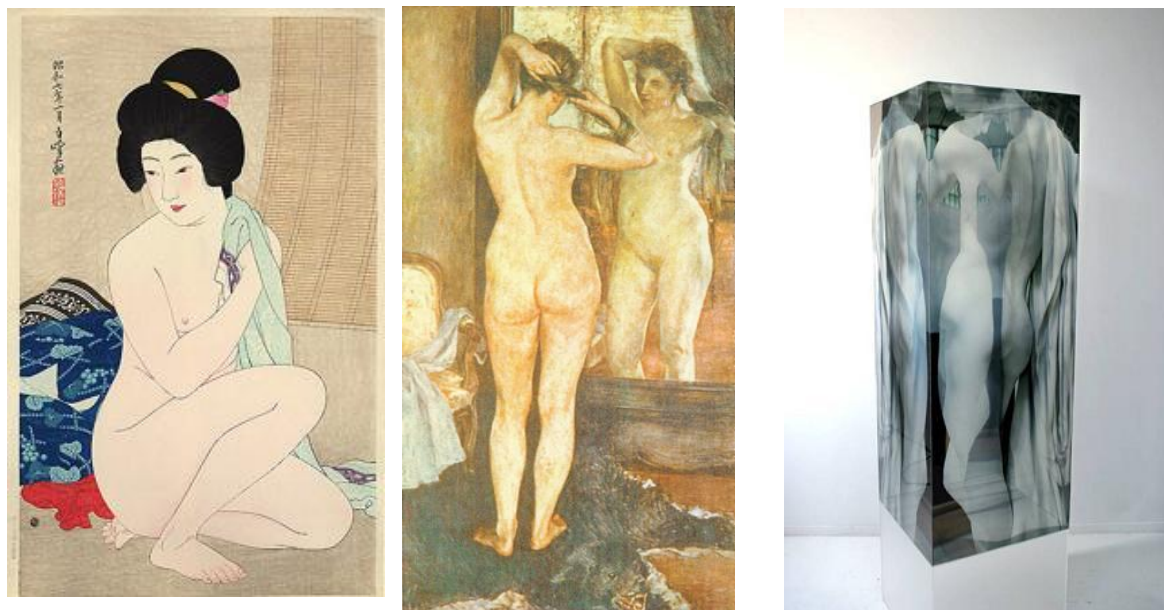


Figura 73, Hakuho Hirano, *Después del baño*, 1932. Tintas de color sobre papel. Figura 74, Kuroda Seiki, *Toilette du Matin*, 1893. Óleo sobre tela. Figura 75, Myung-keun Koh, *Cuerpo de piedra-33*, 2006. Plástico y fotografía.

Dentro del conjunto de transformaciones que analizábamos en el capítulo anterior, añadimos en esta parte de la investigación el género del desnudo como preámbulo del concepto de apropiación. Esto se debe a la importancia que los artistas extremo orientales otorgarán a las obras clásicas occidentales, donde el retrato y/o el desnudo son piezas claves que reinterpretarán en sus apropiaciones. Además, creemos que este género, al igual que hicimos con el autorretrato, merece una consideración especial por su mayor relación con el proceso academicista de dibujo del natural para el aprendizaje de la anatomía y por el gran peso en esta tradición de la copia y reproducción de referentes y esquemas clásicos. A partir de la instauración de las academias artísticas de inspiración occidental el cuerpo se reproducirá fielmente, se deformará, será un patrimonio identitario, un soporte artístico; o bien representará el esfuerzo y determinación de una nación (y de una raza, como en los carteles de la China maoísta). Hasta finales del siglo XIX, en Asia oriental, el cuerpo era más sugerido que dibujado, y nunca había sido el centro de interés en obra alguna (si exceptuamos las figuras anatómicas de la medicina china), ya que incluso en el grabado erótico japonés la desnudez es más sugerida que mostrada. Estas cambiantes concepciones se muestran en las figuras nº 73 y 74, seleccionadas desde el momento en que se adopta el género del desnudo académico en la representación. La figura 73, obra

del japonés Hakuho Hirano (pintura nihonga), *Después del baño*, 1932 mantiene un parecido con las técnicas y formas tradicionales, utilizando tintas de color sobre papel. Sin embargo, la figura 74, obra del japonés Kuroda Seiki (pintura yoga), *Toilette du Matin*, 1893, utiliza el procedimiento occidental del óleo sobre tela. Finalmente, la figura 75, obra del coreano Myung-keun Koh, *Cuerpo de piedra-33*, 2006, emplea plástico y fotografía.

Para explicar las transformaciones acaecidas en el ámbito de las enseñanzas artísticas durante la época Meiji, comenzaremos por definir conceptos como Bijutsu (Bellas Artes, 美術) y Gendai Bijutsu (Arte Contemporáneo Japonés). Según el crítico japonés Saeargi Noi<sup>178</sup> (1994), la principal dificultad cuando hablamos sobre arte japonés (y yo añadiría arte oriental en general) consiste precisamente en la traducción del concepto occidental de Arte al idioma y la cultura de Asia oriental. El término bijutsu, apareció durante el período Meiji, cuando se aprecia la necesidad de crear un término que englobase al Arte como manifestación autónoma de la cultura, a semejanza del término occidental Bellas Artes. La necesidad de acuñar el término viene dada por la consigna Meiji de adoptar la ciencia y cultura occidentales incluso en la forma de estudiar lo propiamente japonés<sup>179</sup>.

“El término Bijutsu- todavía vigente- sin duda empezó a usarse comúnmente porque se pasó por alto su “inconsistencia, su ambigüedad y desequilibrada naturaleza, como un trasplante. Hay que anotar aquí que **el concepto de bijutsu mismo fue probablemente acuñado, más que traducido** [negrita mía] en el sentido ordinario de la palabra” La implicación de Fenollosa [el impulsor de la nihonga en el meiji temprano), tuvo como consecuencia que la Nihonga pudiese leerse y comprenderse por Occidente. La teoría de Fenollosa sobre la pintura occidental ejerció la mayor influencia en el modelo de expresión para la Nihonga. A este respecto se remarca la importancia que éste daba a la saturada paleta occidental en sus enseñanzas. Según Sawaragi, lo que se atestigua aquí es el surgimiento de un tipo de Orientalismo, bajo el nombre de Nihonga, como una variación de la pintura occidental. Es el mecanismo por el cual la imagen de Japón, dictada por el extranjero que cree haber “descubierto” Japón y la imagen de su esencia, lo que viene a representar a “Japón como el Otro”. El hecho es que esta imagen que no es otra cosa que una reflexión especular de Occidente mismo, está invertida.”

Como imagen especular de occidente, el Japón “orientalizado” ha sido la imagen favorita de críticos y comisarios del exterior. Lo más típico de todo esto,

<sup>178</sup> Sawaragi Noi. *An anomaly called Bijutsu: Laterally-Written Japanese Art*, 1992. En: MUNROE, Alexandra (1994): *Japanese art after 1945. Scream against the sky*. Guggenheim Museum, New York; Yokohama Museum of Art; San Francisco Museum of Modern Art. Editorial Harry N. Abrams, New York

<sup>179</sup> Ibid. P.389

prosigue Sawaragi Noi, es la admiración por las técnicas tradicionales de las artesanías japonesas (ukiyo-e en particular), la “espiritualidad del Zen”, y la “coexistencia de alta tecnología y filosofía oriental”. Para este crítico, estos críticos y comisarios incurren en la misma transgresión que Fenollosa quien proyectaba su propio deseo del “Japón como *Otro*” y prescribía la representación de Japón a los japoneses. Japón como un estado, o una ficción, se apropia decidida y mecánicamente de la imagen oriental. Algunos artistas que han incorporado un aire tradicional a su obra (como Okada en la figura 73), pretenden que al exportar sus obras “de nuevo” a Occidente (para cubrir una demanda), están dando al arte contemporáneo japonés una “relevancia internacional” (kokusai-sei). Citamos nuevamente a Sawaragi Noi para exponer nítidamente estas paradojas<sup>180</sup>:

“Lo que complica este discurso es la delgada línea entre autoconciencia y la conciencia de los otros. En oposición a “Japón” y a “Nihon bijutsu” (arte japonés),- en general consistente en Nihonga y Yoga-, que sirven al modelo de imagen especular de la auto conciencia Occidental impuesta desde arriba por el Estado, un movimiento de resistencia se extendió desde abajo y floreció en el gendai bijutsu como un vehículo de la verdadera auto conciencia del país”. Entonces, gendai bijutsu, según este sentido no es una mera traducción de “arte contemporáneo” entendido como un concepto universal. Mientras el “arte contemporáneo” Occidental sugiere la vanguardia en historia del arte, Gendai bijutsu ha sido en mayor o menor medida formada por la resistencia indígena al moderno concepto de conciencia. De esta manera, más que reflejar la conciencia contemporánea, lo que pretende, apoyada en la “auto conciencia”, es recuperar la conciencia perdida (anterior a la creación del término bijutsu). Es aquí donde radica la paradoja: la auto conciencia, como resultado de la resistencia a la moderna conciencia, la cual fue facilitada tanto por el Estado como por algunas figuras influyentes, es en sí misma un producto de la modernización. En este sentido lo moderno se puede considerar imprescindible.”

Para Karatani<sup>181</sup> (1994), las figuras de Ernest Fenollosa<sup>182</sup> (1853-1908), y de Okakura Tenshin (1862-1913) son fundamentales para hablar acerca de la

---

<sup>180</sup> Ibid. P.389

<sup>181</sup> KARATANI KOJIN: “Japan as Museum: Okakura Tenshin and Ernest Fenollosa”. En: MUNROE, A. (1994): *Japanese art after 1945. Scream against the sky*.

Guggenheim Museum, New York; Yokohama Museum of Art; San Francisco Museum of Modern Art. Editorial Harry N. Abrams, New York.

<sup>182</sup> Ernest Fenollosa, de padre español y madre norteamericana, conceptualizó la pintura tradicional japonesa como nihonga, junto a pintores japoneses como Kano Hogai (1828-1888) y Hashimoto Gaho (1835-1908). Después de pasar ocho años en la universidad Imperial de Tokio, ayudó a fundar la academia de Bellas Artes de Tokio y el museo Imperial, que dirigió en 1888. Fenollosa se convirtió al Budismo y cambió su nombre por el de Tei-Shin, adoptando también el nombre de Kano Yeitan Masanobu, fantaseando haber sido admitido en la antigua escuela de pintura Kano. A él se debe el primer inventario de los tesoros nacionales del Japón, estimulando la búsqueda de los antiguos rollos de pintura china traídos a Japón cientos de años antes por los monjes itinerantes Zen. Debido a estos servicios, el emperador de Japón le

transformación de la enseñanza artística japonesa. Una vez llegado a Japón, pronto el tema del arte japonés centró el interés de Fenollosa (quien inicialmente tenía un puesto en la Universidad Imperial de Tokio para enseñar economía política), hasta tal punto que llegó a convencerse de que el arte japonés tenía algo que trascendía<sup>183</sup> al arte occidental contemporáneo. Consideraba que el arte oriental y japonés sería superior al arte occidental (particularmente a la entonces popular tendencia en pintura realista) y con ese objetivo emprendió un proyecto de datación y recategorización de la historia del arte en Japón. Fenollosa, junto a Okakura Tenshin<sup>184</sup>, intentaron revitalizar los estilos tradicionales. En 1884 crearon la Kanga Kai o Sociedad de apreciación de la pintura que estaba dedicada a la Nihonga (pintura al estilo japonés). Fueron Okakura y Fenollosa quienes asumieron la dirección de la Escuela de Bellas Artes de Tokio. En esta escuela oficial de la era Meiji, los tradicionalistas dominaron desde el comienzo, lo cual no deja de ser una excepción en el panorama del Japón de la época. No obstante fue Fenollosa, quien “descubrió” este arte tradicional. Su aportación original fue introducir la idea de ver el arte Japonés como “arte”, ya que tal concepto no existe sin ser apreciado como tal, en otras palabras, sin un discurso de sí mismo. Aunque el arte nipón tenía una larga existencia, su estatus como arte fue introducido por Fenollosa. Okakura y Fenollosa pensaron que era indispensable establecer además de una academia de arte (Escuela de Bellas Artes de Tokio, dependiente de la Universidad de Tokio, ver figura 76), un museo de arte, (Museo Imperial, ahora Museo Nacional de Tokio). Ambos se constituyeron en 1889, el mismo año en que se promulgó la constitución y se reunió el parlamento imperial por vez primera. La organización y los contenidos de ambos, academia y museo fueron tomados de los de occidente, lo que no deja de ser una paradoja, ya que el impulso “tradicionalista”

---

condecoró con las órdenes del Sol Naciente y del Espejo Sagrado. Tras su muerte, sus notas no publicadas sobre poesía china y teatro Noh fueron editadas por el poeta Ezra Pound, quien, junto a William Butler Yeats, cimentaron un creciente interés por la literatura de Asia oriental entre los escritores modernistas. Pound acabó el trabajo de Fenollosa con la ayuda del sinólogo Arthur Walley.

<sup>183</sup> Sus teorías tenían un matiz místico en cuanto al intercambio de energía entre naturaleza y poesía.

<sup>184</sup> Okakura Tenshin, quien describió Japón como el museo de Asia. País donde se importan las ideas y artefactos de Asia con pocos elementos de intervención propia. De esta manera Japón sería algo así como un contenedor vacío que recibe y almacena estas ideas en su forma original.

que promovieron tan apasionadamente se realizó siguiendo unos esquemas decididamente occidentales. De la cultura japonesa, sólo el arte había sido asimilado en cierta medida en Occidente. Incluso antes de la restauración Meiji de 1868, y durante el impresionismo y el post-impresionismo, las estampas japonesas habían influido en los artistas europeos. Esto facilitó los esfuerzos de Fenollosa y Okakura para que, al contrario de muchas otras disciplinas, el arte oriental y especialmente el japonés fueran las principales materias de la academia. Respecto al arte japonés como materia, Fenollosa afirmaba que la singularidad de la pintura japonesa residía en la calidad de su explícita línea que traza el contorno, y animaba a sus alumnos a seguir este método. Esto contradecía totalmente los efectos de claroscuro del género de estampa japonesa llamado Moro Ha o escuela de la oscuridad, que tuvo un gran éxito en el mercado exterior. La particular insistencia de Fenollosa en la *esencialidad* de las características del arte japonés que él creía haber identificado, no era compartida por Okakura, quien pudo haber interpretado en ese purismo supuestamente japonés una idea esencialista (o como diríamos ahora, etnocéntrica) acerca de lo japonés. Okakura era consciente, como artista, de las limitaciones creativas que esto supondría, y precisamente lo que buscaban los artistas japoneses era una libertad similar a la de sus homólogos europeos. Esta situación queda muy bien descrita por Karatani Kojin<sup>185</sup> en el párrafo siguiente:

“la dirección de la escuela de bellas artes fue asumida por un grupo de “occidentalistas” liderados con éxito por Okakura, que se había distanciado notablemente de las tesis de Fenollosa. Todavía se perciben las consecuencias de esta occidentalización, que ha arrastrado desde el principio una paradoja radical: lo que es concebido como nuevo y antitradicionalista en Japón es percibido como mera mimesis en occidente, donde, contrariamente, un retorno al tradicionalismo es visto como innovador. Permanecemos atrapados en el mismo trance hoy en día. De hecho, la mayoría de los occidentalizados que son comúnmente admirados en Japón no podrían ser menos valorados en occidente, mientras que los artistas que adquieren cierto reconocimiento fuera de Japón son aquellos que han literalmente regresado al tradicionalismo en algún sentido; es este retorno lo que les hace parecer vanguardistas”.

La primera ruptura clara de la enseñanza tradicional de las artes en el ámbito cultural oriental se produce indudablemente en Japón, concretamente durante el período Meiji. Aunque la Escuela Estatal de Arte de Tokio no comenzó a impartir enseñanzas en estilo occidental hasta 1896, desde principios de los setenta fue

---

<sup>185</sup> Ibid. P. 34

posible aprender profesionalmente las técnicas artísticas occidentales en la “Escuela Técnica de Arte”, establecida por el Ministerio de Industria como parte de un Instituto Tecnológico (obsesión por el retraso técnico). Esta escuela de arte se constituyó con artistas europeos. La Escuela Técnica de Arte duró sólo seis años, pero fue suficiente para crear un joven grupo de artistas comprometidos con el arte occidental. Según consta en la investigación llevada a cabo por Jenkins<sup>186</sup> et Al., estos artistas permanecieron comprometidos a pesar de la creciente resistencia a la influencia occidental, no sólo en arte sino en cualquier aspecto de la vida, que empezó a sentirse en todo Japón hacia los años 80 del siglo XIX.

“Esta resistencia llegó a ser tan fuerte que la Escuela de Arte de Tokio se creó en 1889 con el propósito expreso de dedicarse al arte tradicional “japonés.” En cualquier caso gran número de artistas japoneses viajaron al extranjero a estudiar. Uno de ellos, Kuroda Seiki (1866-1924), tuvo una considerable reputación en el mundo artístico parisino, fue incluso aceptado en el Salón. Su retorno a Japón en 1893 marcó el principio de una nueva era para el arte occidental en Japón. El grado de conocimiento e interés que de los movimientos europeos tenían los artistas japoneses creció hasta tal punto hacia 1900 que probablemente era similar al de sus colegas americanos”

En las imágenes siguientes haremos un recorrido por diferentes concepciones de la enseñanza en Asia oriental y su recepción crítica, en la que se incluyen el sistema de enseñanza académico y el confuciano. Kuroda Seiki (figura 76), *Lección de anatomía del doctor Tulp*, representa el proceso de aprendizaje académico instaurado en el Japón Meiji. Sin embargo Morimura Yasumasa (figura 77) en su obra *Retrato (Nueve caras)*; así como Wang Qingsong (figura 79), *MOMA Studio* (fragmento), representan la revisión crítica e irónica de estos procesos de aprendizaje. En la figura 78, mostramos el apunte del natural de un estudiante chino, Yun Gree, de los años veinte del S.XX. El artista chino Zhang Wang (sin figura ), propuso una instalación: *Nuevo curso acelerado de Arte*; llevada a cabo para la exposición de “Huellas de existencia” celebrada en Pekín en 1998. En esta instalación se recreaba un estudio académico de escultura, repleto de reproducciones de escayola de esculturas occidentales. En la instalación, los visitantes eran invitados a realizar una copia

<sup>186</sup> JENKINS, D. & GILKEY, G., KLEMPERER, L. (1983): *Images of A Changing World: Japanese Prints Of The Twentieth Century*. St. Louis Art Museum, St. Louis. P. 8

de alguna de las obras *magistrales*. Según el crítico Feng Boyi<sup>187</sup>, este tipo de instalaciones, en el contexto chino, implica la revisión y constante reconstrucción del arte institucionalizado. En la figura 80, se reproduce una fotografía de una escuela tracional confuciana para niños, (sodang), en Corea, hacia 1905. Song Dong (figura 81), *Una lección más: ¿quieres jugar conmigo?* en esta instalación, llevada a cabo en la Galería de Arte Contemporáneo de la Academia Central de Bellas Artes en 1994, parece satirizar el sistema de aprendizaje de la escuela tradicional china (basada en la repetición constante y la memorización, desde los sutras budistas, pasando por las máximas confucianas, poemas famosos...hasta las consignas de la dictadura comunista). Esta exposición fue clausurada el mismo día de su inauguración.

Hoy en día todavía pueden observarse en las principales facultades de Bellas Artes del área metropolitana de Tokio (Tokio y Tsukuba), vestigios de los cambios introducidos en las enseñanzas artísticas en Asia oriental desde los tiempos de Fenollosa y Okakura, y la división de especialidades entre yoga y nihonga. Respecto a las características de estas universidades, según el profesor Hadozuka<sup>188</sup>, profesor en Tsukuba del doctorado de pintura nihonga, la Facultad de Tokio es más exigente con el nivel técnico de sus alumnos, mientras que la de Tsukuba da un mayor peso a la apreciación estética y a los contenidos de historia y filosofía del arte. En las figuras nº 82 y 83, alumnos y alumnas de la Facultad de Bellas Artes de Tokio trabajan en talleres de escultura al aire libre, para las carrozas de los festivales de verano, agosto de 2007. En la figura 84, se pueden apreciar restos de arquitectura victoriana (muy extendida durante el Japón Meiji) como este pabellón de la Universidad de Tokio. La figura 85, es una fotografía del interior del aula de copia de escultura, en la Universidad de Tsukuba. Me comentaron que tienen una de las pocas copias en escayola del David de Miguel Ángel.

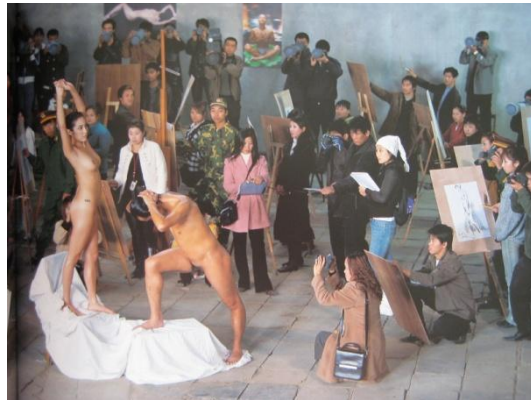
---

<sup>187</sup> FENG BOYI: “ *The Path of Existente: A Private Showing of Contemporary Chinese Ar*”En: WU HUNG (2000): *Exhibiting Experimental Art in China*. The David and Alfred Smart Museum of Art.University of Chicago Press. P. 112

<sup>188</sup> Tuvo la gentileza de enseñarme las aulas de la Facultad de Bellas Artes del campus de la Universidad de Tsukuba, en la prefectura de Ibaraki.

---





De arriba abajo y de izquierda a derecha, figura 76, Kuroda Seiki, *Lección de anatomía del doctor Tulp*, 1886 (copia de Rembrandt). Óleo sobre lienzo. Figura 77, Morimura Yasumasa, *Retrato (Nueve caras)*. Infografía, 1997. Figura 78 (centro a la izquierda), Yun Gree, *Sin título*, estudio de un hombre, 1925. Carboncillo sobre papel. Figura 79 (centro a la derecha), Wang Qingsong, *MOMA Studio* (fragmento), 2005. Fotografía. Figura 80 (abajo a la izquierda), escuela tracional confuciana para niños (sodang), en Corea, hacia 1900-1905. Fotografía. Figura 81, Song Dong, *Una lección más: ¿quieres jugar conmigo?*, 1994. Performance llevada a cabo en la Galería de Arte Contemporáneo de la Academia Central de Bellas Artes, Pekín.



De arriba abajo y de izquierda a derecha, figuras 82 y 83, alumnos de la Universidad de Tokio trabajando al aire libre, verano de 2007. Figura 84, (abajo a la izquierda), pabellón de la Universidad de Tokio, verano de 2007. Figura 85, (abajo a la derecha), interior del aula de copia de escultura en la Universidad de Tsukuba, verano de 2008. Todas las escayolas de esta aula son reproducciones de obras clásicas de artistas occidentales. La Universidad de Tsukuba, construida en los años ochenta tiene una arquitectura de aire posmoderno pero muy funcional. La Facultad de Bellas Artes cuenta con unas instalaciones de una calidad y conservación admirables.

日本画演習室  
Japanese Style Painting Seminar Room

日本(japonesa)  
画演(estilo de pintura)  
習室(seminario)



De arriba abajo y de izquierda a derecha, figura 86, placa del seminario de nihonga (estilo japonés), en la Universidad de Tsukuba, verano de 08. Figuras 87, 88, 89 y 90, distintas imágenes de las dependencias de dicho seminario. Cómo se puede observar, hoy en día el estilo nihonga se manifiesta con la mayor libertad conceptual posible.

洋画実習室  
Western Style Painting Practice Room

洋(Oeste)画(kaku, pintura)  
実(shi, bello)  
習室 (seminario)



書演習室2  
Calligraphy Seminar Room

書演 (sho, caligrafía)  
習室 (seminario)



De arriba abajo y de izquierda a derecha, figura 91, placa del seminario de yoga (western style) en la Universidad de Tsukuba, verano 08. Figuras 92 y 93, imágenes del interior de dicho seminario, con algunos alumnos trabajando con el tradicional “tiento”, cuyo uso nunca observé durante mi estancia en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Figuras 94 y 95, placa e interior del seminario de caligrafía, también en la Universidad de Tsukuba. Desgraciadamente, durante mi visita a esta universidad no hubo clase de esta disciplina.

## II. 2. COPIA, MÍMESIS Y PROCESOS DE ASIMILACIÓN

Para Hesemann<sup>189</sup>, la palabra “copia”, tan frecuente en los textos de arte chinos, merece una atención especial (especialmente para un público occidental, tan sensible al concepto de originalidad):

“Los artistas de siglos posteriores- tanto los calígrafos como los pintores- copiaron a sus predecesores. Profundizaron en los motivos, la composición y la técnica con el pincel de un gran maestro para aprender de él y –en el caso de los más capacitados- desarrollar a partir de ahí una variante propia. La pintura china desarrolló varios tipos de copias de fidelidad variable, que se pueden clasificar en las categorías de **imitación, apropiación y transformación**. La **imitación** significa una copia exacta, en chino **mo** o **ta**, elaborada en siglos posteriores a menudo también por calco; la **apropiación** es una copia libre, en chino **lin**; la **transformación** significa que el artista crea su propia interpretación a partir de elementos pictóricos, técnicas, esquemas compositivos o ideas pictóricas del predecesor objeto de la copia. Para ello existen en chino diversos conceptos, que aparecen sobre todo en los epígrafes del siglo II d.C: *fang, yi, zao, bi, yi*. “

Hesemann remarca que la copia no se consideraba algo negativo, sino que se convirtió, en el marco de la tradición, en un medio para demostrar reverencia y exhibir las propias capacidades y conocimientos citando el pasado. Lo mismo se podía afirmar también de las copias de caligrafías. En este sentido la originalidad cobra otro nuevo significado respecto al valor que tiene en la apreciación de arte en Occidente. En Asia oriental, bien sea en las pinturas de tema budista, en el paisaje, los retratos, el género de pájaros y flores, o las miniaturas, el artista no manifiesta la originalidad más que como una interpretación, una recreación de una idea a la que se han asociado en los textos o en la tradición unas formas que, a modo de signos, permiten la visualización de la idea. Hesemann<sup>190</sup> cita al historiador chino Xie He (siglo VI), interpretando que para los antiguos maestros chinos, “copiar a los maestros”, no ha de interpretarse como una técnica para conseguir un estilo al modo del maestro, sino para poder conocer las líneas maestras del espíritu (qi) que permanece en la obra y de este modo transmitirla con un lenguaje propio. El estilo individualiza para el historiador las obras de cada artista y las ubica cronológicamente, pero no es una cuestión básica de la obra en el contexto extremo oriental, sino más bien un valor añadido que en ningún caso justifica la obra de arte. Para

<sup>189</sup> HESEMAN, S.: “Un Imperio unificado bajo el signo el dragón”. En FAHR-BECKER, Gabrielle, (Editora, 1999), *Arte Asiático*. Könemann, Köln. P. 114

<sup>190</sup> Op. cit. p. 114-117

conseguir un estilo propio el artista se forma en el estudio de los maestros copiando sus obras para de este modo procurar conocer el espíritu que les dota de vida y movimiento. Copia y originalidad adquieren en este contexto otra significación. Con la copia se aprende o se aprehende. Algunos se quedan en la mera imitación y sus copias carecen de espíritu original. Aquellos que llegan al interior de las pinturas y saben transmitirlo con un estilo propio muestran una gran originalidad en sus composiciones. Originalidad sí, pero entendida ésta en el sentido musical del término, como una interpretación en la que el artista, al igual que el director de orquesta o de teatro, introduce su personalidad artística y ofrece una nueva y original audición o representación de un clásico. De nuevo imbricación de las artes escénicas y la música con la pintura. El sonido y el ritmo se manifiestan a través del silencio de las pinturas.

En el estudio del proceso de asimilación de lo occidental expusimos en el capítulo anterior que hay un momento clave y emocionante en Asia oriental, que consiste en la toma de conciencia del poder transformador de su mirada, momento a partir del cual ya no hay vuelta atrás posible. La mirada oriental no volverá a ser jamás la misma, no volverá a ver igual ni lo propio ni lo ajeno. Las imágenes que a mi entender simbolizan este acontecimiento proceden de Japón, y su influencia se propagará primero a Corea y después a China. Estas imágenes surgen desde mediados de los años sesenta (realizadas por el novelista Mishima y el fotógrafo Shinoyama). Es en este momento cuando la asimilación tiene el punto de madurez adecuado como para responder a ese bombardeo continuo de imágenes, producido de manera intensiva durante los años cincuenta y sesenta, cuando las exposiciones de los grandes maestros europeos occidentales eran verdaderos acontecimientos públicos con la cobertura de los medios de comunicación de masas para retroalimentar el proceso. Esto no se puede entender sin la derrota japonesa de 1945. Hasta ese momento la occidentalización (en Japón) era una empresa estimulada por los gobiernos con fines prácticos, bajo la premisa de que hay que entender y conocer las técnicas occidentales para poder competir en la carrera imperialista. El compromiso con la modernidad es entonces interpretado de una manera superficial y un tanto esquizoide (la esencia nacional frente al saber técnico occidental). Tras la segunda guerra mundial, y especialmente tras la caída de los

---

imperios coloniales europeos en Asia, la sociedad japonesa se lanza a un reto más asombroso: convertir a Japón en parte de Occidente, como una primera apuesta por la globalización antes de que este concepto existiese. Esto puede parecer una simplificación excesiva pero hay que recordar que el concepto de Asia oriental como ente geográfico y espiritual se debe, según Hayashi<sup>191</sup>, más a Europa que a la propia Asia, dando a entender que esto es una construcción cultural occidental, pero manipulada en la preguerra por el Japón imperial para forzar una transformación que acerque la sociedad japonesa (a la que se invita a no estar preocupada por una supuesta fidelidad hacia lo asiático y lo oriental) a Occidente y la *civilización*. La realidad política en Asia oriental en los años sesenta presentaba las tensiones propias de una región fuertemente polarizada e implicada en los bloques mundiales, occidental capitalista por un lado y occidental socialista por el otro. Los estilos artísticos respectivos son aceptados masivamente pero por dentro se larva un procesamiento transformador que poco a poco irá germinando en los interesantes frutos del mestizaje, que primero se camufla tras la apariencia de la **apropiación**. Entre ambas realidades los artistas japoneses, coreanos y chinos han tratado de encontrar literalmente *su sitio* en un panorama internacional fuertemente determinado por un etnocentrismo occidental que, como ya comentamos en el capítulo I, esperará que un artista periférico guarde fidelidad a sus tradiciones y éstas sean legibles en sus obras.

---

<sup>191</sup> HAYASHI, Michio (2007): *Cubisme: l'autre rive-Résonances en Asie*. Japan Foundation, Paris y Tokio.

### **II. 3. APROPIACIONES, MÁSCARAS Y DISTORSIONES**

En el espacio de la apropiación del arte occidental por parte del AAAO, el referente occidental tiene un papel secundario, pues en cierta forma aparece interpretado y reconstruido (y también parodiado). Las obras que he seleccionado a continuación parten de obras concretas del arte occidental y muestran los diferentes tratamientos que algunos artistas han dado a determinadas imágenes de arte europeas, sobre todo renacentistas y barrocas, probablemente escogidas por ser verdaderos iconos del arte occidental, y quizás también, por ser las imágenes más difundidas y mejor conocidas tanto por profanos como por aficionados al arte de todo el mundo. Estas imágenes se propagan a lo largo y ancho del globo a través de exposiciones temporales, librerías de moda, tiendas de recuerdos, incluso en tiendas “de todo a cien”, a través de reproducciones y todo tipo de objetos (libretas, almanaques, láminas, postales, llaveros, juegos de café, camisetas, bisutería, lápices, etc.).

Hay cierta suspicacia en Oriente acerca del término para definir las obras que vamos a mencionar. Lo demuestra el hecho de que el término inglés empleado por el autor chino especialista en arte Wu Hung para los trabajos que exponemos en este capítulo sea el de **rework**, traducible en algo así como **reconstrucción** o **reconfiguración**, quizás un término un tanto eufemístico para evitar el término mayoritariamente empleado en Occidente para esto: **apropiación**, o incluso la palabra **remake**, que se traduce en castellano por **versión**. Volviendo al término apropiación, lo entenderemos como el uso de imágenes tomadas de obras de otros artistas, integrándolas en las propias, o más comúnmente, adoptándolas. Este término bien pudiera reflejar la preocupación occidental por la identidad, incluso de la propiedad intelectual, frente a una mentalidad oriental un tanto despreocupada acerca de estas cuestiones. Al respecto, Wu Hung<sup>192</sup> cita al comisario chino Leng Lin, el cual interpreta que en las apropiaciones chinas hay una manifestación de voluntad de compartir una comunidad global:

---

<sup>192</sup> WU Hung (2000): *Exhibiting Experimental Art in China*. The David and Alfred Smart Museum of Art. University of Chicago Press. P.111

---



---

“(…) Un grupo de pintores y fotógrafos proveen imágenes, a menudo satíricas, de la íntima relación entre el arte chino y el proceso de globalización general vivido en la década de los noventa. Los artistas de estos trabajos tan pronto mezclan sus propias imágenes con símbolos extranjeros como se sitúan a sí mismos en un entorno postmoderno ficticio, produciendo imágenes híbridas que comprometen su identidad cultural con un exagerado sentido de cosmopolitismo  
“(…)”

Las obras apropiacionistas responden a un cambio radical de la mirada oriental hacia Occidente. Desde los años sesenta, un grupo de artistas influyentes en el panorama artístico japonés y con gran difusión en el resto de Asia, han revolucionado la manera de procesar la cultura y arte occidentales para dar una respuesta contemporánea, en la que se insertan historia y estética. Artistas de diferentes medios y lenguajes, como son los fotógrafos Eiko Hosoe, Shinoyama Kishin, los ilustradores Shiges Fukuda y Yokoo Tanadori, así como el novelista Mishima Yukio. Este grupo de artistas japoneses citados trabajaron en común y consiguieron algo sobrecogedor: la imagen de Occidente reflejada en las pupilas del Dragón. Considero que el novelista Mishima es el pionero del movimiento apropiacionista oriental. Abre el ciclo apropiacionista con una interpretación y lo cierra con un pastiche. La interpretación consiste en su autorretrato posando como *Kochan*, el joven protagonista de su novela *Confesión de una máscara*. Por otra parte, el pastiche consiste en la acción misma de su suicidio en el año setenta, para lo que organiza el secuestro del comandante en jefe de las fuerzas de autodefensa japonesas. Posteriormente, y después de arengar a las multitudes congregadas en el lugar, se suicida mediante el rito del seppuku. De esta manera el apropiacionismo oriental queda fuertemente unido a la reconstrucción identitaria y lo carnavalesco (parodia descarnada, pastiche) en el contexto de un Japón que deambula por el filo de la posmodernidad. Posteriormente se extenderá esta sensibilidad y este grado de asimilación crítica de la cultura occidental a Corea y a China. En esta fase de asimilación, (incluso de postoccidentalización) en Asia oriental, se adoptan las máscaras y disfraces más oportunos para la celebración, aunque sea de la misma muerte de una cultura, o bien de unas identidades recién descubiertas y múltiples.

La repercusión de *Confesión de una máscara* y la imaginería que conlleva (apropiación de la imagen de San Sebastián por algunos colectivos gay) no se

limita a Asia oriental, si atendemos a que aspectos claves de esta novela sintonizan a la perfección con el contexto postestructuralista europeo, ya que en 1972, dos años después del suicidio de Mishima, Barthes<sup>193</sup> escribía:

“La novela es una Muerte (...) El pretérito indefinido y la tercera persona de la Novela, no son más que ese gesto fatal con el cual el escritor señala la máscara que lleva.”

Debido a la importancia que en esta investigación tienen las máscaras y las distorsiones, me permitiré citar extensamente a Bajtín<sup>194</sup> (1995) cuando escribe:

“El tema de la máscara es (...) el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable (...) la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las “monerías” son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras.”

En esta concisa relación de las máscaras y su poder transformador, aparecen condensadas las que serían las principales ideas en relación con la apropiación:

- Relación con la cultura popular (y global, kitsh internacional, etc)
- Negación de la identidad (y asunción o fantaseo de otras)
- Expresión de las transferencias, de las metamorfosis
- Violación de las fronteras naturales (identitarias y culturales)

En relación con la voluntad ambivalente que hay detrás de estas máscaras que parecen ocultar tanto como desvelan, podríamos traer a colación a Nietzsche y sus ideas sobre el origen genealógico de las **máscaras** en que nos movemos. Para el sentido y la interpretación se necesita un criterio diferenciador. Según Nietzsche, una filosofía de la voluntad se basa en el concepto de cuerpo. En mi interpretación de las obras apropiacionistas se da la intersección de los conceptos de cuerpo, identidad, alteridad y carnaval (con los elementos referidos por Bajtín de parodia, caricatura, etc), sin perder de vista el contexto posmoderno internacional. Respecto a las conexiones entre los artistas apropiacionistas

---

<sup>193</sup> BARTHES, Roland (1973): *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, Buenos Aires.

<sup>194</sup> BAJTIN, M.(1995): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial, Madrid. P. 41-42

occidentales y sus colegas orientales, según Martín <sup>195</sup> (2001), en las apropiaciones desarrolladas por Sherman en su serie *History Portraits* (1989) y por Morimura en sus series de 1990, se puede encontrar un juego en la distancia entre memoria y verdad. Esto, unido a los efectos de deformación, distorsión y burla, implica una reflexión sobre conceptos y formas de interpretación en torno a los temas del sexo y del género. En ambas propuestas se emplea la técnica del “tableau vivant”. Crítica y parodia que quedan muy lejos de la imagen de Duchamp y Bronja Perlmutter como el Adán y Eva de Cranach, donde la personificación del cuadro antiguo se desarrollaba como práctica de coincidencia en términos de exactitud. En mi opinión, en algunos trabajos del artista japonés Yasumasa Morimura sí se desarrolla una práctica de la exactitud, si bien es cierto que su distorsión del género y de determinados detalles y expresiones le acercan a la idea del juego de la distancia y la memoria apuntado por Martín. A diferencia de la exactitud observada en los trabajos de Duchamp y Perlmutter, para Martín, las apropiaciones como *tableau vivant* de Sherman y Morimura se abren y dirigen a un cúmulo de imágenes culturales. De este modo, la obra de Morimura indaga en los procesos de absorción e influencia de las formas de representación de la cultura occidental por parte de la cultura oriental y viceversa, planteándose la afirmación de su posible equivalencia. En las obras de Morimura, junto con las del artista chino Yue Minjun, se aprecian las características carnavalescas del arte oriental apropiacionista, representadas en todo su esplendor. Aportamos como ejemplo la figura 96, *Untitled# 96*, fotografía de Cindy Sherman, que muestra en esta fotografía de su serie *Fotogramas* una escena que podría entrar dentro de la cotidianidad pero en la que pueden verse muchos elementos inquietantes que entran en la retórica de la doble codificación. A continuación, la figura 97, *To My Little Sister: for Cindy Sherman*, 1998, fotografía de Morimura, es una parodia que se apropia de esta imagen, en la que suplanta a Cindy Sherman, añadiendo significaciones distintas a una imagen que ya era intertextual. Hemos considerado oportuno incluir también una obra del artista occidental Jeff Wall (figura 99), *A sudden Gust of Wind (after Hokusai)* de 1993, para dar un pequeño contrapunto acerca de la interesante reversibilidad del proceso apropiacionista, ya que esta obra está claramente inspirada en la de

---

<sup>195</sup> MARTÍN, Juan (2001), *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Editorial fundamentos, Madrid.

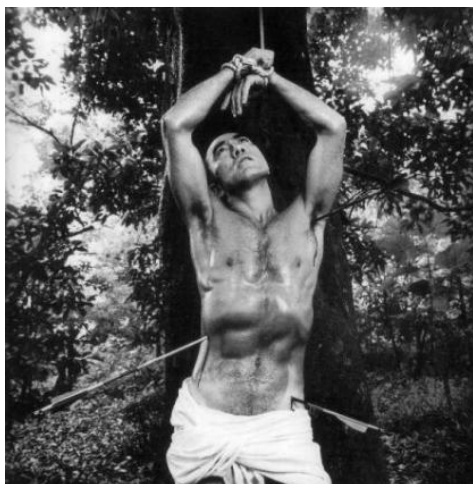
Hokusai (figura 98), *A sudden Gust of Wind at Ejiri*, 1830. Las obras apropiacionistas seleccionadas, independientemente de la técnica empleada, responden al mismo esquema: hacen un uso de una composición clásica seleccionada de entre los distintos géneros y estilos del arte occidental. Si bien tanto en China como en Japón los artistas que hacen algún uso de las imágenes occidentales en sus obras de manera más o menos explícita, son bastantes más de los citados, los criterios de selección de éstos han sido los siguientes:

- La obra de arte occidental es reconocible en la apropiación oriental, tratándose a menudo de iconos de la pintura clásica occidental.
- Estas obras occidentales, debido a su academicismo y virtuosismo (casi ninguna de las obras referenciadas supera la década de 1870), han estado fuera de las polémicas del siglo XX acerca de la alta o baja cultura.
- La composición se trata desde dentro, por lo que las figuras de la obra original han sido sustituidas o suplantadas por las correspondientes figuras orientales. El artista en unos casos simplemente sustituye unas figuras por otras, en otros el asunto es más serio ya que lo que se pretende es suplantarse la figura original.
- Para un desarrollo de las obras más eficaz, hemos atendido a tres categorías para clasificar las obras seleccionadas: Dramatismo y sensualidad; Metáforas políticas; Identidad, género y sarcasmo.



De arriba abajo y de izquierda a derecha, figura 96, Cindy Sherman, *Untitled# 96*, 1981, fotografía. Figura 97, Morimura, *To My Little Sister: for Cindy Sherman*, 1998, fotografía. Figura 98, Hokusai, *Repentina racha de viento en Ejiri*, 1830; (de las 36 vistas del monte Fuji), xilografía en color. Figura 99, Jeff Wall, *A sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, fotografía en soporte translucido con caja iluminada.

### II.3.1. DRAMATISMO Y SENSUALIDAD



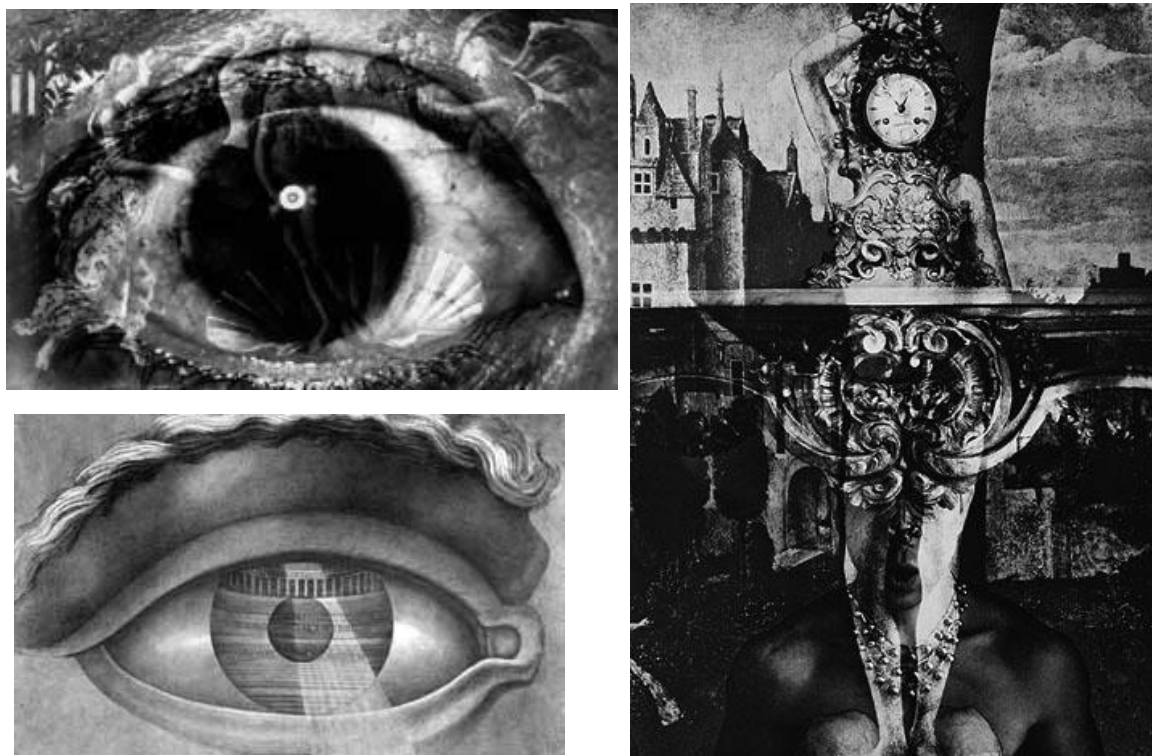
Izquierda, figura 100, Shinoyama, *San Sebastián*, 1966. Fotografía del novelista Mishima. Derecha, figura 101, fotograma del actor japonés Ken Ogata interpretando a Mishima en el film homónimo de Paul Schrader, de 1985.

La fotografía de Mishima (figura 100), tomada por Shinoyama Kishin, interpretando al San Sebastián de Guido Reni constituye para nuestra investigación el punto de partida de toda una serie de prácticas apropiacionistas en Asia oriental. La figura de Mishima ha influido poderosamente en Asia oriental (versiones de esta imagen o de su propia muerte) y en Europa; donde se rodó en 1985 el film *Mishima* de Paul Schrader, interpretado por el actor japonés Ken Ogata (figura 101). A continuación transcribo un párrafo de la novela *Confesión de una máscara*, de MISHIMA<sup>196</sup> que sin duda inspiró esta sorprendente imagen:

“Súbitamente apareció ante mi vista (...) Era una reproducción del San Sebastián de Guido Reni que se encuentra en la colección del Palazzo Rosso de Génova. El tronco del árbol negro y levemente inclinado de la ejecución destacaba sobre un fondo al estilo de Tiziano (...) sólo protegía la desnudez del joven un burdo paño blanco, anudado suavemente a la altura de las ingles (...) Las flechas se han hundido en la carne tersa, fragante y juvenil, y pronto consumirán el cuerpo, desde adentro, con llamas de supremo dolor y éxtasis (...) todo mi ser se puso a temblar con una alegría pagana (...) Mis manos, inconscientemente, comenzaron una actividad que no les había nunca enseñado. Sentí un no sé qué secreto y radiante acudir rápidamente al ataque, venido de dentro de mí. (...)”.

---

<sup>196</sup> MISHIMA, Yukio(1958), *Confession d'un masque*. Editions Gallimard, París, 1996. Páginas 42-45



Figuras 102 (arriba a la izquierda) y 103 (a la derecha), Eiko Hosoe, de la serie *Barakei*, 1960. Fotografía. Figura 104 (abajo a la izquierda), Ledoux, *Arquitectura*, siglo XIX. Grabado.

Acerca de la comparación entre el San Sebastián original de Guido Reni (con sólo dos flechas) y la apropiación de Mishima (con tres), Vallejo-Nágera<sup>197</sup> (1978) especula que la tercera indica exactamente el lugar donde años más tarde Mishima iniciará la incisión con la katana para el seppuku. Las imágenes de Eiko Hosoe (figuras nº 102 y 103), de la serie titulada *Barakei* (barroco) también representan el momento culminante de la asimilación de la cultura occidental en Asia oriental, ya que nos encontramos ante imágenes ciertamente complejas, donde se hibridan fuentes tan dispares como el grabado titulado *Architecture*, de Ledoux (figura 104), el Nacimiento de Venus y su reflexión en la pupila del novelista Mishima (figura 102). El juego de orientalización y occidentalización ha quedado totalmente al descubierto y se presenta bajo la forma de la estética más exquisita. La figura 103, muestra otra versión renacentista de San

<sup>197</sup> VALLEJO-NÁGERA, J.A. (1978): *Mishima o el placer del morir*. Editorial Planeta, Barcelona.

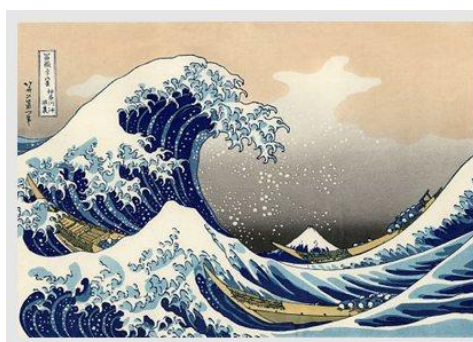


Figura 105, Yokoo Tanadori, *A la maison de Civegawa*, 1965. Figura 106 (arriba a la derecha), Hokusai, *La gran ola de Kanagawa*, 1823. Estampa en color. Figura 107, Wang Qingsong (abajo a la derecha), *Dupont-small*, fotografía 2003

Sebastián, fusionada con un reloj (tiempo y muerte) y mobiliario de estilo barroco francés (barakei es la pronunciación japonesa de barroco). Se puede adivinar la figura de Mishima en la parte inferior de la imagen, acurrucado entre las piernas de San Sebastián. En la figura 105, el diseñador japonés Yokoo Tanadori, aprovecha la equívoca imagen de *Gabrielle d'Estress y una de sus hermanas* (Francia siglo XVII) para hacer una construcción muy compleja en *A la maison de Civegawa*, 1965. Este cartel se realizó para una representación de teatro Buhto<sup>198</sup>. El tema de las señoras en el baño bien pudiera interpretarse por el autor como una alusión al tema<sup>199</sup> central de la obra que se publicitaba. Hay también en esta obra una apropiación de *La gran ola* de Hokusai. Encontramos en la fotografía (figura 107) del artista chino Wang Qingsong, *Dupont-small*, una evidente triangulación cultural entre Europa, Japón y China, en la que Japón, como se aventuraba en la presentación de la investigación, juega el papel de

<sup>198</sup> También conocido por la "danza tenebrosa"

<sup>199</sup> La homosexualidad. Sin embargo en la Francia del renacimiento, señalar el pezón de otra mujer equivalía a señalar su gestación. Además, en el contexto francés, las dos señoras desnudas en el baño alude seguramente a las dos amantes del rey de Francia, Enrique IV.



“laboratorio” donde se ensayan las nuevas transformaciones. Volviendo a la imagen de Yokoo Tanadori, la encuentro muy interesante en varios sentidos. En primer lugar, llama la atención el uso de la bandera imperial japonesa, bajo cuyo pabellón fue derrotado Japón en 1945. La utilización de este símbolo, en el Japón de la postguerra era ciertamente una provocación, y en el contexto de mediados de los años sesenta no es para menos, pues gran parte de la sociedad japonesa se lanza a las calles para protestar contra la inclusión de Japón en el sistema bipolar de bloques, como un satélite de USA, y en primera línea de una posible confrontación con el bloque comunista; de esta manera se comprende mejor la alusión al pasado imperialista. El bote de conservas donde mete la mano la dama de la derecha es similar a al que fue repartido como racionamiento en la posguerra. Parece hacerse un uso en tres planos de los símbolos nacionales de Japón en diferentes épocas: el emblema aristocrático e imperial del crisantemo en el medio, una de las vistas del Fuji (inspirada en Hokusai), y finalmente el tren bala Shinkansen. En la figura 108, Bubu & Shimada, dos artistas japonesas que trabajan en equipo, especialmente en el campo de la fotografía, proponen esta versión de *El nacimiento de Venus*, 1998; basada en el nacimiento de Venus de Boticelli. Shimada nació y creció cerca de la base aérea norteamericana de Tachikawa. Sus recuerdos de las fuerzas de ocupación y la prostitución que la acompañaba son recreados en el material usado en esta colaboración con la artista Bubu. Los primeros trabajos de Shimada trataban el tema de las mujeres que fueron forzadas a ser esclavas sexuales para las tropas japonesas durante la Segunda Guerra Mundial. Después Shimada volvió su atención hacia la post-guerra en Japón. En la figura 109, Wang Qingsong también hace referencia a los modelos de belleza y sensualidad vigentes en otras épocas de occidente, con una nota muy oriental que se evidencia en el hombre que mira oculto tras el árbol (habitual en la estampa erótica), así como la alusión a la calabaza colgada el árbol. En la imagen doble del coreano Bae Joongsun (figura 110), *A propósito de Ofelia 060615*, 2006; también hay una gran dosis de humor e incluso de lo grotesco al jugar con el sentido del “antes y después”, mostrando a Ofelia vestida o desnuda. En todos los casos que mostramos, es evidente la sustitución de los rasgos étnicos occidentales por otros asiáticos. El elemento de lo grotesco es muy evidente en Bae Joongsun; ya que el artista juega con el “antes y después” gracias a la técnica lenticular

empleada, pues según sea tu punto de vista, se puede ver la imagen de Ofelia vestida o desnuda



Figura 108, Bubu & Shimada, (Japón), *El nacimiento de Venus*, 1998. Técnicas mixtas. Figura 109, Wang Qingsong, *Las tres gracias*, 2003. Fotografía. Figura 110 (abajo), Bae Joongsun (Corea), *A propósito de Ofelia 060615*, 2006. Fotografía lenticular doble, Acrílico sobre tablero plástico y fotografía. El artista utiliza una técnica parecida a la de los cromos de los niños, y dependiendo del ángulo en el que mires, se ve la figura vestida o desnuda de Ofelia.

### II.3.2. METÁFORAS POLÍTICAS

El que se hable en este apartado de metáforas políticas se debe a que la censura sobre el mundo del arte es realmente intensa en China. El único punto flaco del sistema represor ejercido por los comisarios políticos consiste en su desconocimiento del arte occidental, y por tanto las alusiones políticas que son obvias para nosotros. Hay un tipo de apropiacionismo en China que saca el mejor partido a la globalización para expresar sus puntos de vista más críticos y satíricos hacia el régimen dictatorial del partido comunista. Además este propósito se hibrida a la perfección con la percepción en la China contemporánea de la identidad. En relación con esto, Leng Lin<sup>200</sup>, comisario de la exposición ¡Soy yo!, clausurada antes de su apertura en Beijing en 1998 dice:

(...)El concepto de “región” también ha ido cambiando en los años 90. Mientras que región en un sentido tradicional está frecuentemente asociado con la historia y la identidad de una nación y a menudo definida por las fronteras políticas, este concepto ha ido cambiando y reemplazándose por ése, libre de ataduras, sincrónico, y espacialmente expansivo y global de “lugar”.(...) Aunque los vestigios históricos y nacionales aún permanecen, esta nueva cultura rompe los conceptos formativos de una nación y su historia, transformando esos conceptos en las bases de la identidad para los artistas en un mundo globalizado”.(...)



Figura 111, Hongtu Zhang (China), *La última cena*. Óleo sobre tela, 1998. Basada en *La última cena* de Leonardo Da Vinci, Italia siglo XV-XVII.

En la figura 111 que mostramos arriba de Hongtu Zhang, *La última cena*, podemos apreciar que el haber basado su composición en *La última cena* de Leonardo Da Vinci, supone más una metáfora quizás difícil de codificar por un censor que un mero ejercicio de apropiacionismo en el sentido estricto de la cuestión.

<sup>200</sup> LENG LIN: It's me! En: WU, Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*. University of Chicago, Chicago 2000. P. 105



Figuras 112, 113 y 114, Hu Jieming, *La balsa de la medusa* (tríptico), 1996. Óleo sobre lienzo. Figura 115, *La libertad guiando al pueblo*. 1996. Óleo sobre lienzo

En las obras que comentaremos a continuación, los pintores europeos elegidos para “apropiar” sus composiciones pertenecen al romanticismo francés (Géricault y Delacroix). El tipo de pintura romancista no podría ser más contraria al estilo “tradicionalista” de la nueva china comunista porque encarna unos valores revolucionarios poco agradables al régimen. En las figuras 112, 113 y 114, Hu Jieming nos propone esta *La balsa de la medusa* (tríptico), 1996, basada en la obra del mismo nombre de Géricault, de 1819. Nos encontramos ante la evidente metáfora de China como país de éxodo y naufragos, sobreviviendo a duras penas entre los restos del estado comunista. Sin embargo, en la propuesta de Yue Minyun (figura 115, *La libertad guiando al pueblo*. 1996; basada en la obra homónima de Eugène Delacroix), se traza un paralelismo entre dos sucesos trágicos y relacionados con el abuso del poder en dos contextos bien diferentes como son el levantamiento del pueblo parisino contra Carlos X, el 27 de julio de 1830, y los hechos ocurridos en la plaza de Tian’anmen el 3 de junio de 1989 en Pekín.

Algunos de los trabajos más conocidos del escultor chino Sui Jianguo (figuras nº 116 y 117) están basados en obras clásicas o renacentistas: la escultura de los años 90 del siglo XX, *Esclavo moribundo* (figura 116), y la obra *Discóbolo vestido* de 1998 (figura 117). Acerca del tipo de apropiaciones que realiza Sui Jianguo, Zhao Zhaohui<sup>201</sup> opina que sobre todo forma parte de los diálogos este-oeste, y de las tensiones que estos diálogos implican. De esta manera, considera que el colocar las llamadas chaquetas “Mao” a sus esculturas, significa proponer un diálogo entre dos “culturas artística y socialmente muy distintas”.

Me parece que la explicación del crítico chino es superficial e ingenua, pues para mí es evidente que nos encontramos ante una sátira acerca de la uniformización obligatoria del maoísmo. Si para el crítico chino ha pasado desapercibida esta metáfora, aún con más razón habrá pasado inadvertida para la censura política china, aún muy fuerte en aquel país.

Para concluir este apartado, incluyo en este breve recorrido la obra de Bae Joonsung *Costume of Painter David I*, cuyo autorretrato como el pintor David, tan comprometido con la revolución francesa, también plantea de alguna manera la reconsideración del artista en las relaciones de poder tradicionalmente establecidas en las sociedades de Asia oriental.



Figuras 116 y 117, Sui Jianguo *Discóbolo vestido* y *Esclavo moribundo*. Vaciados en resina. Figura 118, Bae Joonsung (Corea), *Costume of Painter David I*, acrílico sobre tablero plástico y fotografía.

<sup>201</sup> WU, Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*. University of Chicago, Chicago 2000.

### II.3.3. IDENTIDAD, SARCASMO, GÉNERO.

El nombre de este apartado responde al hecho de que en muchas de las obras analizadas aparecen estos conceptos, ya que parodian, desafían, ponen en evidencia las relaciones jerárquicas entre periferia y centro. Según el crítico chino Leng Lin<sup>202</sup> este fenómeno obedece principalmente a lo siguiente:

“Los artistas chinos han empezado a cruzar su propia frontera nacional para participar en el proceso de globalización. (...) en los años 90 han estado intentando sumarse al proceso de globalización, y, como resultado, han ido redescubriendo y reafirmando su propia identidad en una esfera global (...) ellos también reflejan un esfuerzo consciente para aliviar esta presión desarrollando una nueva, transnacional subjetividad”

Nos parece acertada la idea de Leng Lin de considerar que estas propuestas artísticas son una apuesta para cruzar las fronteras de un pensamiento poco discutido en Asia, poniendo de manifiesto cuestiones en torno a raza, etnicidad, poder e incluso clase social y género. Las prácticas de artistas como Morimura o Ma Liuming entroncan con la figura del onnagata o actor de kabuki especializado en papeles femeninos. También sería de la mayor importancia destacar la dura etnicidad de una propuesta como la de Xia Xing (119), *Tomando prestada la cabellera de Durero*, 1992. Basada en el autorretrato con 30 años, de Alberto Durero, donde se colorea literalmente de amarillo (símbolo racial chino).

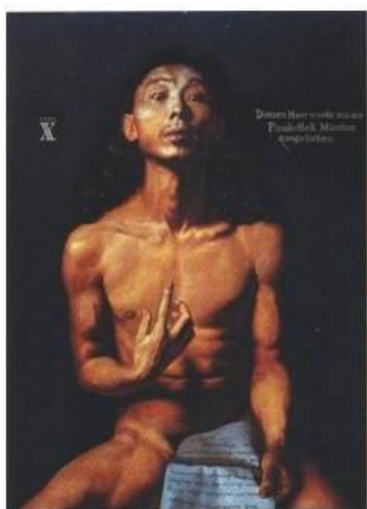


Figura 119, Xia Xing, *Tomando prestada la cabellera de Durero*, 1992. Óleo sobre lienzo.  
Figura 120, Yue Minjun (China), *Le duc et moi*, 1990. Óleo sobre lienzo. Basada en un retrato de Federico de Montefeltro

<sup>202</sup> LENG LIN: It's me! En: WU, Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*. University of Chicago, Chicago 2000. P. 105



De arriba abajo y de izquierda a derecha, figura 121, Yue Minjun, *La princesa*, 1997. Óleo sobre lienzo. Figura 122, Yue Minjun, *Olimpia*, 2001. Óleo sobre tela. La transcripción fonética de Olimpia figura al pie del cuadro. Figura 123 (abajo a la izquierda), Morimura, *Hijas de la historia*, años 90. Cybachrome. Figura 124 (abajo a la derecha), *Futago* (futago en japonés significa "gemelas") ,1990. Quizás con este título se aluda a la repetición de Morimura en los papeles de criada y señora.

Yue Minjun, en muchas de sus pinturas al óleo se representa estereotipadamente a sí mismo riendo histéricamente. Según Wu Hung<sup>203</sup> el reírse de uno mismo (un tipo de auto distorsión) empezó a ser popular en el arte Chino a principio de los años noventa, debido a que la gente joven "ha perdido la fe en la ideología dominante". Este sería un terreno abonado para la sátira y el absurdo, que caracterizan las obras de otros pintores chinos. La presencia del rostro de Yue Minjun, a veces como espectador de la escena, es una característica que le diferencia de otras propuestas. En la figura 120, *Le Duc et*

<sup>203</sup> Op. Cit. P.115

*moi*, 1990, se retrata asomándose, con su ya estereotipada risa (presente en todas sus obras) por detrás del célebre personaje histórico. Otra característica de Minjun es la uniformidad con la que trata a sus personajes. En su obra de la figura 115, *La libertad guiando al pueblo*, la muchedumbre tiene un único rostro, (siempre con la risa inquietante de este autor), y la homogeneidad de los revolucionarios chinos (en realidad es uno solo repetido varias veces) contrasta con la heterogeneidad de los ciudadanos del cuadro francés, evidenciada en los diferentes atuendos y tipologías (un *pueblo* constituido por obreros, burgueses, desposeídos, por cierto, todos varones excepto la “*Libertad*”). En las figuras nº 121, *La princesa*, 1997; y la figura 122, *Olimpia*, 2001; Minjun parece parodiar las siguientes obras de Yasumasa Morimura. Hay un claro paralelismo entre *La princesa* con *Hijas de la historia* (figura 123), años 90; y entre *Olimpia* y *Futago* (figura 124), 1990, basadas en *Olympia* de Manet. Llama la atención la desaparición de la protagonista del cuadro de Minjun que por lo demás sigue fielmente la composición del cuadro de Manet. La distancia en el tiempo de las respectivas propuestas pudiera evidenciar el tiempo que tardaban en conocerse en China las realizaciones de otros países de la zona en la pasada década, apoyando el argumento de la asincronía en la asimilación. Hemos visto una pequeña selección de las decenas de artistas que trabajan las apropiaciones en Asia oriental, pero de éstos, Morimura Yasumasa (Japón) y Yue Minjun (China), constituyen dos referentes imprescindibles para redondear el ciclo que iniciara Mishima dentro del extenso panorama del apropiacionismo en Asia oriental. En este ciclo Mishima representa la parodia carnavalizada, Morimura el pastiche y Yue Minjun, algo así como la parodia carnavalizada del pastiche. Morimura, en la retrospectiva que el Museo de Arte Yokohama<sup>204</sup> le dedicaba en 2007, confesaba en la introducción del audio-guía del museo que su inclinación por el apropiacionismo y su peculiar manera de hacer arte, a través de los *tableau vivant*, la fotografía y el retoque informático, se debe en gran parte a sus limitaciones intelectuales y artísticas. Morimura<sup>205</sup> decía sentirse muy impresionado por la relación entre la pronunciación de *Mona Lisa* (en japonés suena “monaru”) y la palabra japonesa “maneru”, que en japonés significa imitar;

---

<sup>204</sup> Yasumasa Morimura: *Bi [bi:] -Class, Be Quiet*. Yokohama Museum of Art. Verano 2007.

<sup>205</sup> Documento de trabajo, Yokohama, agosto 2007.



a su vez, *maneru* se puede asociar a “*manabu*”, que significa aprender. Esta coincidencia, para Morimura, no es casual y justifica para él su trabajo. Morimura, ironizaba acerca de su incapacidad para las tradicionales dimensiones de la educación artística, expresadas según el autor en: apreciación (no le gustaban los museos, lo cual dificultaba su ejercicio); comprensión de textos y teoría estéticos (reconoce no haber comprendido nada de lo que leyó al respecto); ejecución y técnica (aún siendo hábil, no destacaba tampoco especialmente). Con esta introducción Morimura justifica su gusto por el disfraz y la actuación, como una manera de acercarse al arte más “universal” (occidental). Ante esto último nos queda la duda si por estrategia comercial o por puro placer.

Para terminar este itinerario visual, vamos a mostrar una avanzadilla del último capítulo, *Reconstrucción del futuro*, ya que como habíamos apuntado en la introducción, hay obras que responderían a diferentes categorizaciones. Estas obras parten de la interpretación del cristianismo, como por ejemplo en Miyamoto, quién se limita a añadir rasgos asiáticos a las figuras de Adán y Eva en su cuadro (figura 125), *Deux*, 1971. Sin embargo, encontramos en las siguientes interpretaciones de la religión occidental un sentido afiladamente posmoderno, como por ejemplo en la obra de Morimura (figura 126), *Jugando con los dioses III: La noche*, 1991; o bien la obra de Wang Qingsong (figura 127), *Catcher*, 1999



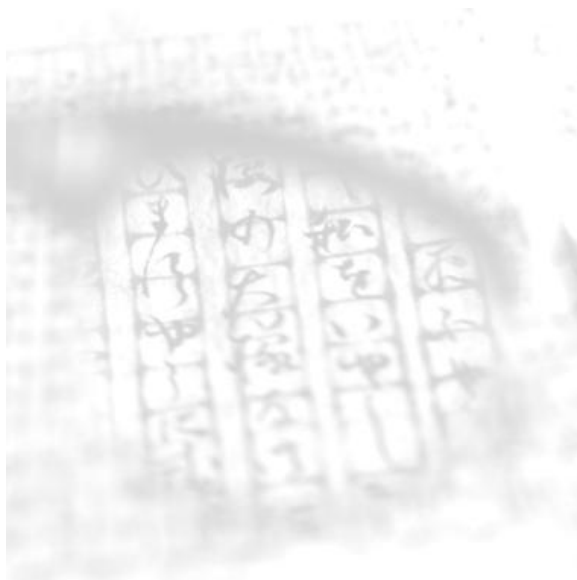
Figura 125, Saburo Miyamoto, *Deux*, 1971. Óleo sobre lienzo





Figura 126, Morimura Yasumasa, *Jugando con los dioses III: La noche*, 1991, color sobre C print. Figura 127, Wang Qingsong, *Catcher*, 1999

### III. ESCRITURA, CALIGRAFÍA Y DIFERENCIA



## ESCRITURA CHINA Y ALFABETOS

Los orígenes de la escritura china se remontan hacia el siglo XIV antes de nuestra era, en plena Edad del Bronce, aunque su forma clásica se establece a principios de nuestra era. Según David N. Keightley<sup>206</sup>:

“(...) los orígenes de la escritura en China son especialmente interesantes porque son raras las culturas donde la alta alfabetización y la excelencia estética han estado tan íntimamente combinadas. En China la alfabetización implicaba no sólo un profundo conocimiento de los clásicos escritos sino también la capacidad para esgrimir eficazmente un pincel, tanto para pintar un paisaje – generalmente con un poema escrito al lado – como para escribir caracteres chinos de una manera que exprese no sólo su significado sino también su vitalidad estética y el gusto de quien los compuso.”

La escritura china consta de miles de símbolos, llamados en español caracteres, y en chino *hànzì* (漢字 y de manera simplificada: 汉字). La escritura se ha utilizado durante los últimos tres mil años como forma escrita de la lengua de varias naciones asiáticas, en particular el japonés, el coreano y el vietnamita. Estas dos últimas abandonaron casi por completo el uso de caracteres durante la segunda mitad del siglo veinte, aunque su uso sigue vigente en los estudios de humanidades y el arte, especialmente en Corea, donde la escritura china se denomina hanja (Hangul: 한자; Hanja: 漢字; literalmente: "caracteres Han"). En Japón se continúan utilizando los caracteres chinos, allí denominados kanji (漢字). Como puede observarse, el prefijo han, kan en japonés, aparece en todas las denominaciones, y hace referencia a la dinastía Han, durante la cual la escritura china alcanza un desarrollo y expansión definitivo con la aparición del papel. No resultaría tan sorprendente la existencia de un gran sistema ideográfico como la escritura china a la luz de los estudios que acerca del origen de nuestro alfabeto se han hecho. La conclusión a la que llegan distintos investigadores es que el antiguo alfabeto fenicio del cual derivan los alfabetos griego y latino, hebreo, árabe, hindi, copto, cirílico, por citar algunos de los más conocidos; tiene su origen en pictogramas. Esto no tendría nada de particular si no fuera porque se aplica decididamente un principio revolucionario llamado

<sup>206</sup> KEIGHTLEY, D. “Los orígenes de la escritura en China: escrituras y contextos culturales”. En SENNER, W. (1992): *Orígenes de la escritura*. Editorial Siglo XXI, México. P. 87

acrofonía. Revolucionario no obstante hasta cierto punto pues la acrofonía es deudora del principio del rebus<sup>207</sup>, principio este último que era perfectamente conocido en la escritura jeroglífica egipcia y la cuneiforme mesopotámica. Así mismo este principio es fundamental en la escritura china. El primer alfabeto de la historia del cual se conservan restos es el ugarítico, proveniente de una región de la costa de lo que hoy es Siria. Las excavaciones donde han sido encontrados vestigios de este alfabeto, datan a éste en unos catorce siglos antes de nuestra era. Este alfabeto es un auténtico eslabón perdido entre una escritura ideográfica y otra alfabética pues deriva de la escritura cuneiforme, de la cual toma, por acrofonía el primer sonido de los signos cuneiformes necesarios para transcribir el idioma ugarítico, el acadio y el hurrita. Formalmente era cuneiforme pero estructuralmente es un verdadero alfabeto. La gran diferencia entre ambos principios es muy sencilla de comprender: en un sistema acrofónico necesitamos una serie de pictogramas en un número limitado, el suficiente como sonidos tenga la lengua que queramos transcribir. Estos pictogramas tienen un origen de recordatorio o regla nemotécnica. Es lo que hace relacionar a los expertos la representación del sonido [a] con el pictograma lineal de la cabeza de un carnero, aleph en fenicio. No todos los signos de este alfabeto pueden relacionarse con los supuestos pictogramas que los originaron pues han pasado miles de años, las letras han ido evolucionando y los idiomas que originaron los pictogramas, desapareciendo. En las escrituras que han mantenido el sistema de rebus no ha habido la intención deliberada de independizar al sonido del pictograma que lo representa, de tal suerte que los signos mantienen dos niveles simultáneamente: como pictogramas y como fonogramas. El precio que han de pagar los usuarios de esta escritura es el gran número de signos que han de memorizar, muchos de los cuales, quizás decenas, tienen la misma pronunciación. Pero es diferente el caso de la lengua china, monosilábica, en la que el tono y la modulación de las palabras sin duda muy difíciles de transcribir aconsejaron conducir el desarrollo de la escritura de la manera que hoy la conocemos. Para DERRIDA<sup>208</sup>:

“(...) el problema del rébus de transferencia resume toda la dificultad. Una representación de cosa puede encontrarse cargada, en tanto pictograma, de un

---

<sup>207</sup> Acertijo basado en la combinación de letras, dibujos, números u otros signos gráficos con objeto de que los sonidos o significados que representan formen palabras o una frase que hay que adivinar.

<sup>208</sup> DERRIDA, J. (1971): *De la gramatología*. Siglo XXI, Buenos Aires. Página 121

valor fonético. Este no cancela la referencia “pictográfica” que, por otra parte, nunca fue “realista”. El significante se quiebra o se estrella como sistema: remite, a la vez y por lo menos, a una cosa y a un sonido. La cosa es en sí misma un conjunto de cosas o una cadena de diferencias “en el espacio”; el sonido, que también está inscrito en una cadena, puede ser una palabra: la inscripción es entonces ideogramática o sintética, no se deja descomponer; pero el sonido también puede ser un elemento atómico que entra él mismo en composición: se tiene entonces que tratar con una escritura aparentemente pictográfica y en realidad fonético-analítica, del mismo modo que el alfabeto.”

El sistema silábico japonés conocido por *kana* (que a su vez comprende dos alfabetos diferentes, el hiragana y el katakana), desarrollado durante el siglo X de nuestra era es un interesante hito. Constituye una creación original japonesa usando el principio de la acrofonía, dentro de un sistema mayormente rebus. El origen de este silabario está en una serie de ideogramas chinos elegidos por su sonido para transcribir lo más fielmente los sonidos del idioma japonés. La palabra *kana* es abreviación de *karina*, que significa “palabra prestada”. No obstante pese a que este silabario tiene alrededor de mil años de existencia nunca ha sustituido al sistema ideográfico chino, puesto que siempre ha mantenido su papel de transcripción fonética así como complemento gramatical de los caracteres chinos. El desarrollo y consolidación de este alfabeto es atribuido a las mujeres de la corte Heian (794-1185), precisamente por tener un acceso restringido al conocimiento de la lengua y escritura china, cuyo dominio estaba reservado a los hombres, no estando bien visto su empleo por mujeres. Especialmente relevantes (y al parecer rivales literarias y políticas, al servir a emperatrices distintas) son las figuras de Sei Shônagon (nacida hacia el 966) y Murasaki Shikibu (973-1025). Esta última en su diario considera a Sei como *engreída*<sup>209</sup>, al “esparcir” en sus escritos caracteres chinos, cuyo dominio se consideraba exclusivo del literato varón. En cualquier caso estas escritoras son enormemente originales, y quizás pudieron desarrollar su talento en el ambiente cultural propicio de la capital Heian-zô (aproximadamente entre 966 y 1011). A ambas se les debe la creación de una auténtica literatura japonesa liberada de la tutela cultural china, que hasta ese momento había producido sobre todo compilaciones de crónicas y poemas. Introducen por vez primera las formas literarias del *zuihitsu* (ensayo fugaz y disgresivo en el caso de Sei) y novela

<sup>209</sup> Amalia Sato en: SEI, S. (2002): El Libro de la Almohada. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. P.13.

(Murasaki). La primera, es la autora de *El Libro de la Almohada*, y la segunda, de *Genji Monogatari (Romance de Genji)*. De Murasaki, Michel Revon<sup>210</sup> a propósito escribe:

“En los alrededores del año 1000, la corte de Itchijo es el reino de las mujeres de talento(...) (...) Es en este momento cuando aparece la novela en todo su esplendor con la obra de Murasaki Shikibu titulada *Genji Monogatari* o cuentos de Genji. Murasaki Shikibu, es una de las figuras más emotivas de la historia japonesa, a la vez que la más ilustre de las mujeres de talento que brillaron en la corte de Kioto (...) puede ser considerada, desde el punto de vista autóctono, no sólo como el más famoso producto de la literatura clásica, sino como la obra maestra de la literatura japonesa en general”.

Respecto a la relación de la mujer china y la escritura, Li Qingzhao (1084-1151) es según Fisac<sup>211</sup> (1997), la poetisa más conocida de la dinastía Song. Aunque al igual que las letradas japonesas citadas anteriormente, Li Qinzhao se movió en círculos cortesanos, a diferencia de las damas japonesas de talento las mujeres chinas carecieron del ambiente adecuado, sin haber disfrutado de la camaradería intelectual con otras mujeres e incluso otros hombres de la corte y libertad de la que gozaron las damas escritoras japonesas como Sei Shônagon durante el período Heian.

En las figuras nº 128 y 129, se muestran los dos alfabetos silábicos japoneses empleados para múltiples fines, pero especialmente para indicar sufijos, adjetivos, partículas y para definir tiempos verbales. También es muy importante su papel para aclarar el significado de algunos caracteres difíciles, de tal manera que superponen al ideograma la traducción en hiragana. Podemos observar estrategias diferentes en cuanto a la adaptación de la escritura china a las lenguas japonesa y coreana. En el caso del alfabeto silábico japonés la opción ha sido simplificar determinados kanjis chinos y convertirlos en sílabas, que combinadas, formen palabras. En cada casilla aparece un signo en negro, el kanji original chino; debajo de éste y en rojo, se muestra la transición, y más abajo y en negro, la sílaba final. En el caso del alfabeto coreano (figura 130, fragmento), nos encontramos con una articulación más cercana a nuestro alfabeto, con consonantes y vocales, pero aglutinadas en unidades que recuerdan a la escritura china, lo que evidencia una poderosa influencia cultural,

---

<sup>210</sup> Extraído del prefacio del libro *Antología de la literatura japonesa*, 1999. Círculo de Lectores, Barcelona.

<sup>211</sup> FISAC, T. (1997): *El otro sexo del dragón. Mujeres, literatura y sociedad en China*. Ediciones Narcea, Madrid. P. 47



particularmente en la estética de la escritura. En china, también existen alfabetos fonéticos, pero nuestro informante<sup>212</sup> nos explicó que, al menos en Taiwán, su uso está restringido a la educación primaria. A finales de los años 50 el Gobierno de la República Popular China comenzó el proceso de reforma de la escritura china. Este proceso de simplificación de los trazos de los caracteres chinos ha llevado a un cisma en la escritura de la lengua china, que actualmente se escribe en caracteres simplificados en la China continental y en Singapur, y en caracteres tradicionales en Taiwán, Hong Kong y Macao, así como en la mayor parte de las comunidades chinas en el resto del mundo. Durante todo el siglo XX ha habido corrientes dentro de los países del Este asiático a favor de la romanización<sup>213</sup> del chino y el japonés, pero que han desaparecido prácticamente en la actualidad. Este hecho se debe a que las nuevas tecnologías informáticas permiten escribir y leer el chino con muchísima facilidad en ordenadores y teléfonos móviles. Este hecho, unido al creciente apego a su cultura tradicional, parece haber fortalecido este sistema de escritura.

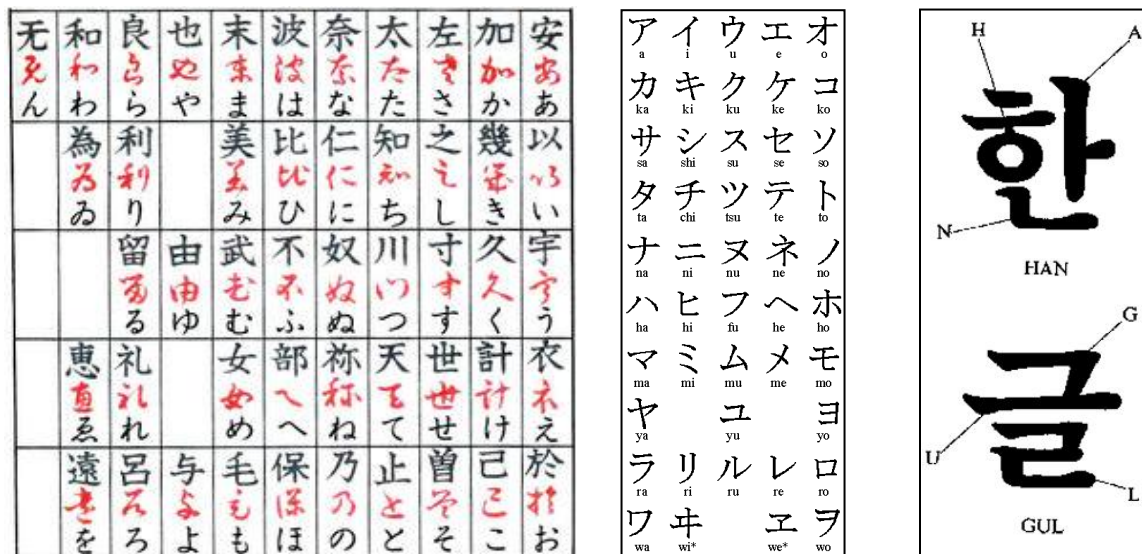


Figura 128, alfabeto silábico hiragana, creado simplificando la escritura china por el principio del rebus. Figura 129 (en el centro), alfabeto silábico japonés katakana, empleado para indicar onomatopeyas, nombres extranjeros, etc. Figura 130 (a la derecha), alfabeto fonético coreano hangul, que aunque se agrupa recordando a la estética de la escritura china, es el único alfabeto en el que se indica la articulación del aparato fonador para producir los sonidos.

<sup>212</sup> El informante es el doctor Li-Shun, Universidad Ling-Tung. TAICHUNG (TAIWAN)..

<sup>213</sup> Transcripción en caracteres latinos.

### **III.1. DIFERENCIA CULTURAL Y PERCEPCIÓN**

Aunque la importancia que se otorga a la escritura china en este proyecto es eminentemente cultural y artística, he querido dar cuenta de algunas investigaciones que se han llevado a cabo en el ámbito clínico en función de la diferencia que para el proceso perceptivo tiene un sistema de escritura logográfico respecto a otro fonético. Estas investigaciones no tienen nada que ver con teorías genetistas (determinismo racial) o diferencias neurológicas en absoluto. Tampoco hay relación alguna entre la inclusión de este apartado y las nociones de esencialismo cultural o inmanencia criticadas en los planteamientos clásicos del tema de estudio. Lo que aquí se presenta es un resumen de algunas investigaciones realizadas principalmente desde los años ochenta en la neurología japonesa (hecho favorecido por la circunstancia de que en Japón está muy consolidado el conocimiento de tres sistemas de escritura muy diferentes). La cuestión implícita en este asunto consiste en plantear a modo de pregunta, si estas supuestas diferencias (relacionadas con la plasticidad del cerebro y las múltiples interrelaciones entre los hemisferios y regiones corticales) tienen alguna repercusión en la manera de percibir las formas en general y el arte en particular, para la que no hay ninguna respuesta concluyente. Según la literatura médica, parece que en lo que se refiere a la asignación, acomodo y distribución de las funciones cerebrales que operan para el reconocimiento de los sistemas de escritura, así como la información visual en general, hay una supuesta peculiaridad perceptiva ligada al sistema de escritura logográfica. Para descartar la premisa ya comentada en la introducción, de que la escritura china se articula a través de pictogramas o ideogramas (e incluso “símbolos”), atenderemos a la clasificación que Ping<sup>214</sup> hace respecto a los caracteres chinos:

- Pictogramas (xiangxing). El origen es pictográfico y su apariencia muy similar a esquemas de objetos, como por ejemplo, montaña: 山
- Ideograma (zishi). Representación más abstracta ya que obedece a ideas más complejas que los de la categoría anterior, como por ejemplo, “arriba”:  
上

---

<sup>214</sup> PING, Chen (1999): *Modern Chinese*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Combinación (huiyi). Combinación de dos o más signos de las categorías anteriores, como por ejemplo, “seguir”: 人人 (hay una persona después de otra).
- Componentes fonéticos (xingsheng) o silabogramas. Estos caracteres son compuestos, pero a diferencia de los anteriores, una de las partes funciona semánticamente y la otra fonéticamente. Esta es la categoría más común en el idioma chino. Ejemplo, “madre” 女馬 palabra donde el primer carácter indica “mujer” y el segundo “caballo” (valor fonético en este caso), ya que madre y caballo son homófonas. Este tipo de caracteres representan aproximadamente el 90 % del léxico chino.
- Marcas simbólicas (jhaofú). Carecen de valor semántico y fonético pero sirven como marcas con fines nemotécnicos. Derivan de los dos primeros.

Esta clasificación nos hace suponer que los principios pictográficos e ideográficos, dada su relativa importancia dentro del conjunto de la escritura, no influyen realmente en la percepción global de un texto. No obstante hay estudios científicos en los que se especula con la posibilidad de una percepción a nivel neurológico diferente respecto a las escrituras meramente fonéticas. Para introducir el campo de investigación neuropsicológico relacionado con los mecanismos de desarrollo del lenguaje y la escritura, la figura perfecta es Vigotsky<sup>215</sup>, quien durante los años treinta del siglo XX advirtió la relación entre las estructuras psicológicas y el desarrollo social y cultural en individuos y sociedades y en particular a la relación de la adquisición y desarrollo del lenguaje del individuo en un marco cultural determinado:

“La naturaleza misma del desarrollo cambia de lo biológico a lo socio-cultural. El pensamiento verbal no es una forma innata, natural de la conducta pero está determinado por un proceso histórico-cultural y tiene propiedades específicas y leyes que no pueden ser halladas en las formas naturales del pensamiento y la palabra. Una vez confirmado el carácter histórico del pensamiento verbal, debemos considerarlo sujeto a todas las premisas del materialismo histórico.”<sup>216</sup>  
 (...) “La palabra primaria no es un símbolo estrictamente adecuado a un concepto sino más bien una imagen, una figura, un esbozo mental de un concepto, un corto relato sobre ella -aún más una pequeña obra de arte. Al nombrar un objeto por medio de tal concepto ilustrativo, el hombre lo incluye en un grupo con un determinado número de otros objetos. En este aspecto el

<sup>215</sup> VIGOTSKY, L. (1995): *Pensamiento y lenguaje*. Ediciones Fausto, Argentina. (Recurso en red). <http://www.psicojack.com/blog/2007/07/libro-vigotsky-lev-s-pensamiento-y.html>. P.10.

<sup>216</sup> Ibid. P.46.

proceso de creación del lenguaje es análogo al proceso de formación en el desarrollo intelectual infantil.”<sup>217</sup>

Posteriormente Luria<sup>218</sup> investigaría sobre las estructuras psicológicas profundas y la formación de significados para las imágenes y las palabras. Destaca para nuestra investigación su concepción de las palabras como matriz multidimensional:

(...) “ya no se concibe una palabra como una imagen de cierto objeto, propiedad o acción; ni meramente una asociación de una imagen y un complejo acústico condicional. Ahora concebimos una palabra como una matriz multidimensional compleja de diferentes datos y conexiones (acústicos, morfológicos, léxicos o semánticos) y sabemos que en los diferentes estados una de estas conexiones es la predominante. Sobre esto somos capaces incluso de evaluar la clase de conexión predominante y calificar y medir estas conexiones “sobre campos semánticos” (...)

Las modernas tecnologías de exploración cerebral han desvelado características asombrosas acerca del desarrollo del lenguaje, profundizando y abriendo nuevas perspectivas al campo de la lingüística. Hoy disponemos de evidencias acerca de cómo las diferentes áreas cerebrales pueden, mediante procesos de aprendizaje, modelarse para servir de base a una u otra lengua, sea cual sea su estructura. Hasta la creación de los modernos sistemas de exploración del cerebro que aparecieron en los años ochenta, los mecanismos perceptivos se conocían principalmente a través de la literatura clínica y de las alteraciones que diferentes lesiones producían en las funciones cerebrales como el lenguaje: habla y lecto-escritura, así como la vista y la percepción espacial.

En el japonés actual se manejan hasta cuatro tipos de escritura: el *kana* (que cuenta a su vez con dos alfabetos distintos); el *kanji* (escritura china); y el *romaji* o alfabeto latino (*pingying* en china). El primero es un alfabeto silábico (cuyo procesamiento a nivel cerebral es similar a nuestro alfabeto). El *kana* consta de alrededor de 112 símbolos que corresponden a 56 sonidos. Sin embargo el *kanji* actualmente consta de alrededor de dos mil caracteres, a su vez formados por las combinaciones de unos doscientos caracteres más sencillos. Exponemos a continuación algunas investigaciones clínicas relacionadas con el procesamiento de las imágenes y la escritura en el entorno

---

<sup>217</sup> Ibid. P.65.

<sup>218</sup> LURIA, A. R. (1974), El cerebro en acción (volumen I). Ediciones Orbis, 1986, Barcelona. P.163.

cultural extremo oriental, donde es habitual, y sobre todo en Japón y Taiwán (escritura china, alfabeto taiwanés y pingying), el manejo de al menos tres sistemas de escritura diferentes.

Del mismo modo que hicieron Broca y Wernicke en Europa y en el siglo XIX, se pueden referir diferentes investigaciones con pacientes japoneses que sufrían lesiones locales del cerebro; por ejemplo, el primer caso de afasia de un sujeto japonés fue publicado en 1914 y reveló que el paciente, afectado por una lesión del hemisferio izquierdo, había perdido la capacidad de leer el alfabeto de los caracteres “kana”, pero tenía intacto el hemisferio derecho y, por lo tanto, podía reconocer los caracteres ideográficos “kanji”. Este importante hecho junto a las investigaciones de la psiconeurología rusa, hizo que investigadores japoneses sospechasen la existencia de una diferente organización cerebral en individuos que manejasen una escritura fonética respecto a otros que manejasen una escritura logográfica. La disociación entre los dos sistemas ha sido confirmada por investigaciones recientes, entre las que habría que destacar a la investigadora japonesa Sasanuma<sup>219</sup> (1974), a quien se deben las primeras investigaciones sistemáticas en neurología y lenguaje japonés en los años setenta. Posteriormente, y gracias al desarrollo de las técnicas en imagenología electrónica cerebral, este tema ha sido tratado por diferentes equipos interdisciplinarios (psicología, neurología y lingüística) liderados por científicos como Tokunaga<sup>220</sup> (1999), Yasuhisa<sup>221</sup> (2000), Unger<sup>222</sup> (2001), Nakamura<sup>223</sup> (2005), entre otros. Sin embargo, la unidad de la organización cerebral necesita hacer intervenir a ambos hemisferios cerebrales; esto desmentiría concepciones tan sesgadas sobre el funcionamiento del cerebro como las divulgadas por Betty Edwards<sup>224</sup> en los años noventa.

<sup>219</sup> SASANUMA, “Impairment of Written Language in Japanese Aphasics: Kana vs. Kanji Processing”. *Journal of Chinese Linguistics*. 1974. Volumen 2, nº2, páginas 141-57

<sup>220</sup> TOKUNAGA, H. et Al. “Different neural substrates for Kanji and Kana writing in a PET study. *En Neuroreport Oxford*, 1999, Vol. 10, nº16.

<sup>221</sup> YASUHISA, S. et Al. “Different cortical activity in reading of Kanji words and Kana non words”. *En Cognitive Brain Research*, volumen 9, nº 1, 20/1/2000

<sup>222</sup> UNGER, J.M. “Psycholinguistic studies of Kana and Kanji processing”. *En: International Linguistic Association (N.Y.)*. 2001, Vol 52, nº3.

<sup>223</sup> NAKAMURA et Al. “Subliminal Convergence of Kanji and Kana words”. *En Journal of Cognitive Neuroscience*, 2005 Vol.17, nº 6.

<sup>224</sup> EDWARDS, B. (1994): *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Ediciones Urano, Barcelona.

Para la escritura participan tanto áreas ideativas como motoras, relacionadas con los circuitos que controlan los movimientos de la mano. En la técnica de la caligrafía artística, el movimiento y el control del cuerpo son imprescindibles, involucrando una postura corporal más parecida a la del dibujo y la pintura.

Los investigadores Vega y Soto<sup>225</sup>, recogen en un artículo de manera sintética las últimas investigaciones en este campo, y en las siguientes líneas exponemos sus observaciones. Las diferencias en el sustrato neural de ambos tipos de escritura son tan significativas que se ha propuesto que existen vías específicas no sólo para trazar sino también para leer de ambos tipos de escritura. La idea es que los procesos mentales para la lectura y la escritura del kanji implican principalmente áreas de asociación visual, con activación de la circunvolución posterior inferior y áreas occipitales cercanas. En tanto que para el kana, las áreas que participan, localizadas en la circunvolución angular del lóbulo temporal, implican principalmente asociaciones auditivas. Para definir si es correcta esta hipótesis, un grupo de investigadores en Osaka, Japón, decidió estudiar cuáles son las áreas corticales que se activan cuando ellos piensan en escribir diversos textos ya sea en kanji o en kana. Para el estudio se usaron sujetos normales sin historia de ningún tipo de enfermedad neurológica o psiquiátrica, y todos ellos diestros. Cada sujeto fue sometido a doce tomografías de emisión de positrones durante un periodo de dos horas, durante el cual escuchó 24 palabras por cada tomografía. Los sujetos fueron instruidos para realizar una de tres acciones posibles: escuchar una palabra y escribirla mentalmente en kanji, en kana o evitar pensar en cómo se escribe la palabra (control basal). Los resultados permitieron demostrar que cuando el sujeto concibe mentalmente una palabra escrita en kanji se produce una importante activación de la circunvolución temporal postero-inferior y de la circunvolución frontal media posterior, en tanto que cuando realiza este proceso para la escritura kana la activación cortical se focaliza en la circunvolución angular del lóbulo temporal. En ambos casos se produce además una activación cortical significativa en la circunvolución supramarginal (relacionada probablemente con la atención motora y la preparación para el movimiento) y en la región que rodea el surco precentral (esta última probablemente relacionada con la programación

---

<sup>225</sup> VEGA, R. y SOTO, E. "Sustratos neurales en la escritura kana y kanji". Revista electrónica Elementos, n.37, Vol.7. Abril 2000.P.13. (Recurso en red)

del movimiento necesario para la escritura, aunque los sujetos sólo imaginaban que escribían). En todos los casos la activación cortical se dio esencialmente en el lóbulo izquierdo (dominante en el lenguaje). Estos trabajos demuestran que en los sujetos normales, las regiones corticales que controlan ambos tipos de escritura se encuentran segregadas, lo que explica el hecho de que diferentes lesiones cerebrales puedan producir agrafia selectiva de una de las formas de escritura del japonés. Se piensa que este proceso tiene un correlato en las lenguas indo-europeas. Se ha postulado que existen dos sistemas de identificación de las palabras: el lexicológico y el fonológico. El primero parece utilizar un sistema de recuperación que implica a la palabra completa, incorporando entonces procesos de asociación fundamentalmente visuales parecidos a los relacionados con el kanji. Alternativamente, el sistema fonológico parece asociado al deletreo de palabras poco familiares e implica procesos asociativos análogos a los utilizados en el kana, proponiéndose así que estos sistemas pudieran tener sustratos neurales diferentes como sucede con el kanji y el kana. Disponer de dos sistemas de representación para la escritura constituye probablemente sólo un ejemplo de las múltiples estrategias mediante las cuales un sistema neural puede resolver un mismo problema. El hecho de que diversas áreas puedan participar en un mismo proceso, pero con mecanismos de operación –representación– completamente diferentes, podría estar en la base de muchos fenómenos adaptativos complejos que, entre otros más, confieren al sistema nervioso su flexibilidad y le permiten adaptarse en condiciones normales y patológicas. En las siguientes figuras se muestran imágenes obtenidas con dos tecnologías para la detección de actividad cortical diferentes, obtenidas en experimentos llevados a cabo en sujetos japoneses al escribir o reconocer palabras en kanji o en kana. En la figura 131, la prueba fue hecha con la técnica IRMF (Imágenes por Resonancia Magnética Funcional). En el experimento se pedía a una persona leer una palabra escrita en kanji (logograma) y la misma palabra, escrita en kana (alfabeto silábico japonés). La evocación del kanji provoca en este sujeto una actividad cerebral más intensa [imagen izquierda] que imaginar la misma palabra en kana [imagen derecha].

En la experiencia de la figura 132 se utiliza la técnica PET (Tomografía por Emisión de Positrones) para comparar el nivel de activación cortical al escribir una palabra en kanji (izquierda) o en kana (derecha). Las áreas

activadas se muestran en blanco. Las letras L y R indican lado izquierdo y derecho respectivamente.

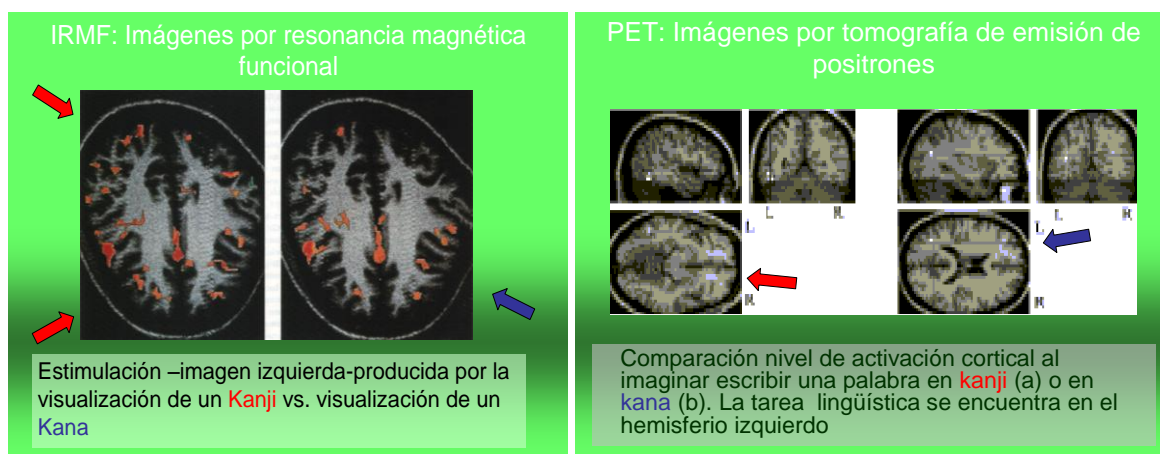


Figura 131, IRMF (Imágenes por Resonancia Magnética Funcional).[ YASUHISA, S. et Al. "Different cortical activity in reading of Kanji words and Kana non words". En Cognitive Brain Research, volumen 9, nº 1, 20/1/2000. Figura 132 (Revista Elementos), se compara, con la técnica PET (Tomografía por Emisión de Positrones), el nivel de activación cortical al escribir una palabra en kanji (izquierda) o en kana (derecha). Las áreas activadas se muestran en blanco. Las letras L y R indican lado izquierdo y derecho respectivamente.



### III.2. ESCRITURA, CALIGRAFÍA Y PINTURA

Quién haya viajado a Asia oriental habrá podido observar algo especial respecto a la comunicación y la escritura: cuando dos personas no se ponen de acuerdo en el significado de una palabra, la deletrean en signos imaginarios sobre la palma de la mano de manera que el interlocutor la vea como un dibujo. Si bien los orígenes de la escritura fueron, al igual que otras escrituras, incisiones hechas sobre distintos materiales, con la invención de los pinceles y la tinta (que por cierto, en Japón se conoce como tinta india), los caracteres chinos pasan a ser como caricias húmedas, casi aéreas sobre el papel, ya que el pincel mantiene el mínimo contacto con el papel en unas ocasiones y en otras cae sobre éste como pesadas huellas de pájaro. La escritura china pudiera parecer un juego de significados ocultos tras el aparente garabato, dotando de magia especial a la caligrafía, cuyas líneas ya ágiles, ya reposadas, con violencia apenas contenida otras, tienen una gran capacidad expresiva, por lo que no se precisa necesariamente de su significado para apreciar su belleza. Este ha sido precisamente uno de los puntos más polémicos a la hora de considerar a la caligrafía en el complejo sistema de catalogación artística de occidente.

La caligrafía china, en chino *shūfǎ* (書法), y en japonés *shodō*(書道, literalmente “camino de la escritura”), se manifiesta tradicionalmente en cinco estilos que se corresponden con las principales etapas de de la escritura china, las cuáles, según Chen<sup>226</sup> son las siguientes:

- Inscripciones sobre escamas y caparazones *jiǎgǔwén* (甲骨文). Datan de los siglos XV o XIV a.c. Función principalmente adivinatoria.
- Inscripciones sobre bronce *jinwén* (金文) realizadas durante la dinastía Zhou (1022-256 ac).
- Escritura de sello, grabada sobre piedra o marfil, *xiǎozhuàn* (小篆書, literalmente "escritura de sello pequeño"), que se convirtió en la escritura más difundida durante la dinastía Qin (221-206ac).
- Escritura administrativa (de escriba) simplificada *lishū* (隸書). Marca el principio del “moderno” sistema de escritura chino. Se difundió durante las

<sup>226</sup>Chen, Laiqi (1973): Chinese people and Chinese culture. Editor: Hua Hsin Cultural and Publications Center . Páginas 132-135.

dinastías Qin y Han (202ac-220 dc), siendo el referente durante la dinastía Han.

- Escritura estándar, *kǎoshū* (草書, escritura cursiva, literalmente "de hierba"). Desde las dinastías del Sur y del Noreste ha sido el estilo principal y más estándar en la escritura china. Es el estilo que hoy en día se utiliza en periódicos y libros, así como en formatos electrónicos.

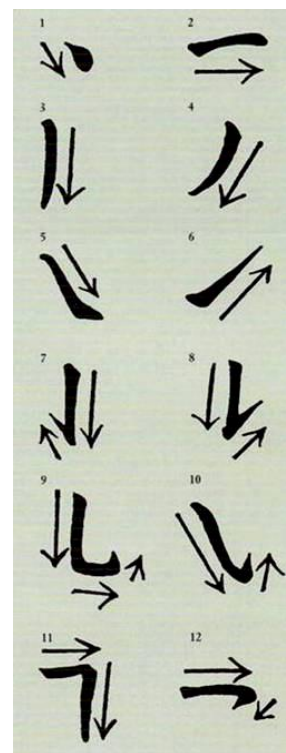
En la literatura china se hace referencia continuamente a la estrecha relación que guardan la pintura y la caligrafía, lo que está plenamente justificado debido a varias circunstancias. Esto convierte a la caligrafía en una manifestación *diferente*. Para empezar, los materiales iniciales de ambos géneros: el pincel, la tinta china, los colores y el papel o la seda como soportes, son idénticos; en segundo lugar, si hay una cultura donde la pintura y la escritura se han desarrollado en paralelo, esa es la china, concepción que luego fue incorporada a las culturas coreana y japonesa desde antes del año mil de la era cristiana. Un calígrafo, tras el periodo de instrucción técnico (normalmente iba desde la niñez hasta la adolescencia), alcanzaba fama y mérito en la medida en que fuese capaz de incorporar una expresión personal en los ideogramas, lo cual no era nada fácil sin un carácter audaz en una sociedad y una cultura muy conservadora en cuanto a la escritura. De la misma manera, en el aprendizaje de la pintura se copiaban motivos y cuadros de artistas consagrados hasta que se conseguía cierto estilo personal. En ambos casos, era bien apreciada la cualidad de la pincelada, perfectamente apreciable en la pintura a tinta china.

El método de aprendizaje tradicional era la observación y copia de los clásicos. Este sistema, que se remonta a la época Tang, fue durante más de mil años la base de todos los calígrafos y pintores en general. Además, los pintores que estaban al servicio de la corte o de los monasterios, estaban obligados a realizar una reproducción lo más naturalista y tradicional posible de historias, temas mitológicos, motivos sagrados y retratos.

En este contexto, según Heseman<sup>227</sup>(1999), durante la dinastía Tang surgió un arte de una élite y para una élite. Se trataba de ejercer las tres perfecciones *san jue*: poesía, caligrafía y pintura; lo cual constituye una buena parte de la riqueza de la pintura china, aunque también es característico que por su profundidad, sea difícil de comprender. Respecto al aspecto monocromo que para los occidentales tiene la pintura china, este autor sostiene que hasta la primera mitad de la dinastía Tang (608-907 d.c.), se pensaba que los colores fundamentales para la pintura (rojo, amarillo, azul, blanco y el negro) estaban contenidos en la tinta china. Todas estas circunstancias hicieron que la pintura monocroma con tinta china, sobre la base de la técnica de diversos tipos de pincelada establecidos por la caligrafía, pudiera convertirse precisamente en la esencia de la pintura china.

En la figura 133, se muestran los trazos básicos de la escritura china, con indicación de la dirección del trazo<sup>228</sup>:

1. Punto dian
2. Trazo horizontal heng
3. Trazo vertical shu
4. Trazo descendiente hacia la izquierda pie
5. Trazo descendiente hacia la derecha na
6. Trazo ascendiente ti
- 7- Gancho gou (también números 8, 9 y 10 de la ilustración)
- 8 Curvatura zhe (números 11 y 12 de la ilustración)



Respecto a lo apuntado anteriormente por Heseman, y en la misma dirección, Ching Fong Lin<sup>229</sup>(1989), en su tesis doctoral también se ocupa de interesantes aspectos acerca de la relación entre la caligrafía y la pintura china:

<sup>227</sup> Op. Cit., P. 116.

<sup>228</sup> Esquema tomado de HESEMANN, S.: Un imperio unificado bajo la protección del dragón. En: FAHR-BECKER, G. (ed) (1999): *Arte Asiático*. Könemann, Köln. P.115.

“(…) para apreciar todos los tipos de pintura china hay que considerar la caligrafía, porque ésta no es otra cosa que un estudio del ritmo, la línea y la composición, en lo abstracto. La significación de la caligrafía y la pintura es verdaderamente la misma en una (…)

(…) la pincelada de la silueta de la hoja de bambú y la orquídea son **intercambiables** [negrita mía] con los trazos del Píe y Na en la técnica caligráfica china. Por lo tanto, éste es uno de los temas más fáciles para expresar la particularidad de la caligrafía (…)”

La relación de consanguinidad entre ambas, pintura y escritura, es uno de los atractivos más fuertes de la caligrafía en Asia oriental. En la tesis de Ching Fong Lin son oportunas algunas de sus consideraciones sobre la poesía y la caligrafía<sup>230</sup>.

(…) Si decimos que la expresión imaginativa de la poesía es el alma de la pintura panorámica, entonces nos consta así mismo que **el trazo dinámico de la caligrafía es su esqueleto estructural** [negrita mía]. La pintura panorámica china, hasta cierto punto, hacía un solo cuerpo con las dos artes, poesía y caligrafía, y volvió a renacer en la creación artística a medida que transcurrió el tiempo (…)

En agosto de 2008 se celebró en el Museo Nacional de Arte Moderno de Kioto la exposición “Entre el dibujo (kaku) y la escritura (kaku)”, con interesantes contenidos acerca de la relación entre ambas. El kanji (o carácter de escritura chino) empleado antiguamente para la palabra “escribir” 書 y el kanji de la antigua forma “dibujar” era el mismo. Actualmente dibujar y pintar son homófonos en su actual pronunciación en japonés. Además, todavía en japonés hay un término, *shoga* 書画 que designa tanto a pinturas como a escrituras. Esto hace que sea difícil para los alumnos de primaria, usar el kanji correcto para cada verbo, y plantea la siguiente cuestión: ¿cuál es la diferencia entre los dos medios de expresión? En la enseñanza actual japonesa, la escritura (y la caligrafía) y el dibujo (y la pintura) son generalmente considerados como categorías independientes, y son largamente practicadas independientemente unas de otras. La anterior afirmación, recogida en los folletos<sup>231</sup> explicativos del Museo de Kioto, contrasta<sup>232</sup> con el siguiente documento de Ching Fong Lin<sup>233</sup>,

---

<sup>229</sup> CHING FONG LIN, *La formación de la pintura panorámica desde el punto de vista del pensamiento chino*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, 1989. P.63

<sup>230</sup> Ibid. P.75

<sup>231</sup> Documento de trabajo.

<sup>232</sup> Se evidencia que el sistema de enseñanza artístico japonés ha incorporado el sistema occidental de áreas y disciplinas independientes.

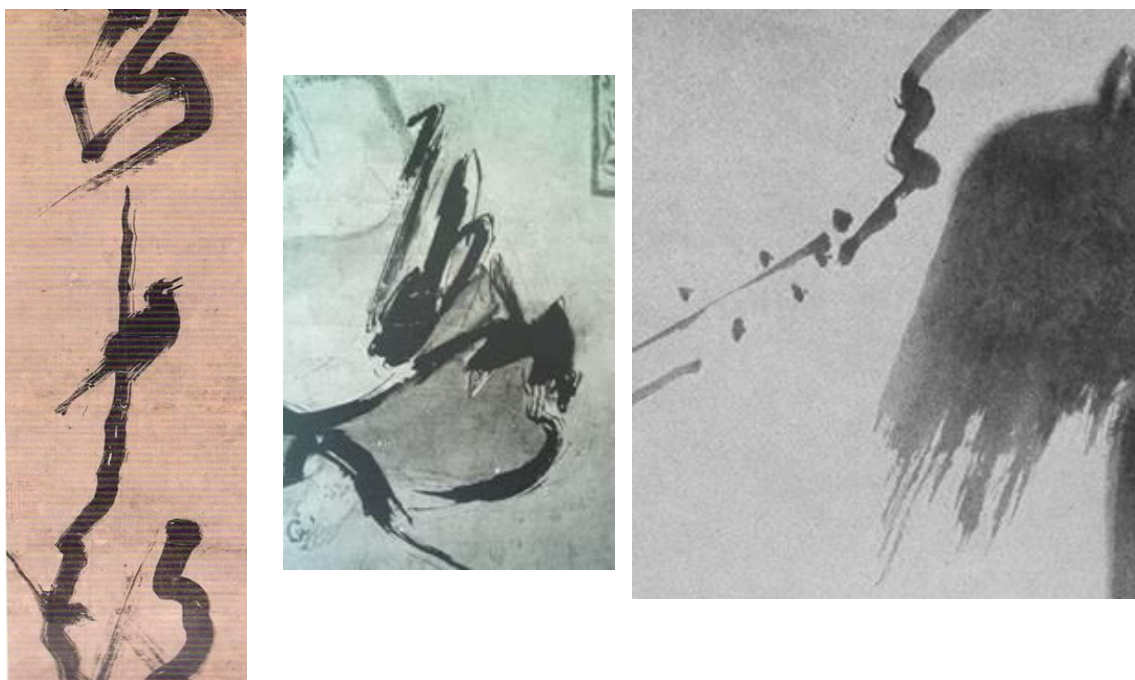
<sup>233</sup> Op. Cit. P. 69

donde se menciona la estrecha relación del aprendizaje de estas disciplinas en la época clásica de la pintura china, la dinastía Song:

(...) Los pintores literatos tradicionales chinos no tenían la rigurosa formación académica de los pintores occidentales. La única ventaja en la que podían apoyarse para mantener el mejor nivel posible en su caligrafía (...) **el ejercicio de la caligrafía era la disciplina básica para un pintor** [negrita mía] a partir de la dinastía Song (...)

De lo cual deducimos que esa enseñanza idealizada de “las tres perfecciones” hoy en día no parece estar contemplada en el currículo educativo japonés.

A continuación queremos mostrar algunos rasgos comunes en caligrafía y pintura que sean claros e identificables. Con este propósito mostramos algunos fragmentos de pinturas japonesas en las figuras nº 134 y 135. La figura 136 es obra del japonés Reigen (1721- 1782), *La cabaña y los cuervos*.



Figuras 134 (izquierda) y 135 (centro), fragmentos de dibujos anónimos japoneses de los siglos XVI y XVII. Tinta sobre papel. Figura 136 (derecha) Reigen (1721- 1782), *La cabaña y los cuervos*. Tinta sobre papel.

Para profundizar más en la estrecha relación que mantuvieron en el pasado la caligrafía y la pintura, Ching Fong Lin<sup>234</sup> cita a Zhao Menchu (1254-1322), el pintor más conocido de la escuela del Norte de la Dinastía Song, expresando lo siguiente:

“La línea de la roca parece del estilo Fei-po, y la del árbol del estilo de Chuan. Pero para pintar un simple **bambú** [la negrita es mía] hay que estar muy versado en el carácter **eterno** [la negrita es mía] (...) Si uno puede entender por sí mismo, comprenderá que la pintura y la caligrafía china originariamente son gemelas “

<sup>234</sup> Ibid. P. 69

Dado el juego que pueden proporcionar para recapitular acerca de las relaciones que estos autores están proponiendo entre caligrafía, pintura y poesía, voy a exponer la representación de dos palabras remarcadas en el párrafo anterior: “bambú” y “eterno”. El primero, “bambú”, dado su carácter próximo a la naturaleza mostrará unas características cercanas a la pictografía en su forma de diccionario (竹) (figura 138), escrito igual en escritura china y japonesa. Sin embargo, en la caligrafía del japonés Mitsui (figura 137), *Take* (Bambú), se muestra una interpretación libre, más compleja y abstracta. En cuanto a la palabra “eterno”, (figuras nº 139 y 140) dada la abstracción de esta idea, se constituye como un típico logograma. En chino, eternidad se escribe (永) y se pronuncia *yong*; en japonés se escribe utilizando el prefijo chino *yong* (永遠) pero se pronuncia *eien*. Además, en japonés también existe otro término para eternidad, *fumetsu*, escrito (不滅).



Figura 137 (a la izquierda), Mitsui, *Take*, años ochenta. Tinta sobre papel. Figura 138 (arriba en el centro) bambú en su forma de diccionario. Figura 139 (abajo en el centro) y 140 (a la derecha), caracteres de la palabra “eternidad” con indicación del número y orden de los trazos para escribirlos (¿o dibujarlos?)



Figura 141, Shiraishi, *Fumetsu* (eternidad), años ochenta. Tinta sobre papel. Figura 142, Qiu Zhijie, *Tattoo 2*, 1997. Fotografía y pintura sobre cuerpo y pared.

Podemos apreciar la continuidad en el presente de prácticas caligráficas en obras más contemporáneas. La figura 141, del calígrafo japonés Shiraishi, *Fumetsu* (eternidad), es una interpretación de la palabra “eterno”. La diferencia a la hora de escribir en chino o en japonés estriba en que en japonés, el carácter de la izquierda significa negación 不 y el de la derecha significa muerte 滅. Este pequeño problema que tuve en un principio para interpretar los matices entre un término y otro luego fue muy útil para poder comprender la imagen de Qiu Zhijie (figura 135), *Tattoo 2*, 1997. Qiu Zhijie también utiliza en otras obras la fuerza del signo de negación de la caligrafía anterior (不) para dotar de sentido a sus fotografías. Según el autor, nuestros cuerpos no son más que vehículos de códigos y signos superpuestos en nuestro entorno a lo largo de nuestra vida. El carácter 不 (pronunciado en chino como bu), que significa “no”, está escrito sobre el cuerpo del artista y sobre el muro tras de él. Habitualmente explora cuestiones como individualidad e invisibilidad, en un contexto político en el que la invisibilidad es una condición experimentada como ciudadano-masa, coincidiendo en esta pesimista (pero realista) visión con Zhang Huan. Al igual que otros artistas chinos contemporáneos, combina la caligrafía con la fotografía, vídeo, performance, pintura y estampación.

### III.2.1. ESCRITURA CHINA Y POESÍA VISUAL

Aullón de Haro<sup>235</sup> (1985), en su libro *El jaiku en España*, escribe que la influencia de la forma poética japonesa del jaiku ha jugado un papel fundamental en los movimientos de poesía de vanguardia en Occidente, desde Ezra Pound, pasando por Salvador Espriú y Octavio Paz<sup>236</sup>, hasta la generación Beat, cuyo autor jaikista más difundido ha sido Jack Kerouac<sup>237</sup>. Respecto al *jaikismo* de Pound, Aullón de Haro estima que no es un intento aislado de investigación técnica en escritura, sino que se circunscribe a un espacio más amplio de indagaciones. Estas indagaciones seguramente aluden a la obra comenzada por Fenollosa<sup>238</sup> y terminada por Pound acerca de la escritura china como un medio poético especialmente privilegiado debido a su trascendencia como fusión de poesía y pintura. Carro<sup>239</sup> en su tesis doctoral analiza lo que ella llama *Fenollosa connection*, según la cual hay una continuidad entre las ideas ideogramáticas de Fenollosa, Pound, y las consideraciones respecto a la escritura china de Derrida y Barthes.

En el período comprendido entre principios del siglo XX y la Primera Guerra Mundial, se suceden las traducciones de autores chinos y japoneses a las lenguas inglesa y francesa principalmente. Además se revisan géneros de tradición Europea como puedan ser los caligramas, en los cuales se dibuja algún elemento del poema con el texto del mismo. La figura más visible de esta forma de poesía fue Apollinaire<sup>240</sup>, en el periodo de las vanguardias de preguerra, quién sostenía que en un poema, la unión de los fragmentos no era la de la lógica gramatical, sino la de una lógica ideográfica que posibilite un orden de disposición espacial contrario al de la yuxtaposición discursiva. Para ilustrar esta conexión entre Fenollosa y Derrida, pasando por Pound y Barthes, citaremos en

---

<sup>235</sup> Op.Cit. P.32.

<sup>236</sup> Ibid. P. 34: Octavio Paz presentó y tradujo junto a Eikichi Hayashiya, Sendas de Oku, del maestro japonés del jaiku Matsuo Basho.

<sup>237</sup> Destaca el hecho que un movimiento denominado contracultural como el beatnik, eligiera la forma poética jaikista como la herramienta expresiva más acorde a sus posiciones.

<sup>238</sup> FENOLLOSA, E. y POUND, E. El carácter de la poesía china como medio poético. Editorial Visor, Madrid 2001.

<sup>239</sup> CARRO, Marina, *Aproximaciones al método ideogramático o científico de E. Fenollosa Sive "La Fenollosa Connection"*. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid 1989

<sup>240</sup> RATO, M. en FENOLLOSA, E. y POUND, E. (2001): *El carácter de la poesía china como medio poético*. Editorial Visor, Madrid. P. 12



primer lugar al propio Fenollosa<sup>241</sup> quien pensaba, a finales del siglo XIX, que la escritura china había sido capaz de construir un vasto lienzo espiritual con imágenes:

“La lengua china, con sus peculiares materiales, ha pasado de lo visible a lo invisible a través del mismo procedimiento que utilizaron todos los pueblos antiguos. Este procedimiento es la metáfora, el empleo de imágenes materiales para sugerir relaciones inmateriales (...) (...)La metáfora, reveladora de la naturaleza, es la substancia misma de la poesía (...) (...)Sus ideogramas[de la escritura china]son como banderas bañadas en sangre para un viejo soldado (...) (...) El lenguaje poético siempre vibra en oleadas de resonancia y afinidades naturales pero en [lenguaje escrito] chino la visibilidad de la metáfora tiende a elevar esta cualidad a su máximo exponente.”<sup>242</sup>

A su vez, Derrida<sup>243</sup> (1967), en su Gramatología, escribe acerca de la relación que se establece entre Fenollosa y Pound por un lado y algunas de las posiciones postestructurales (cuestionamiento del logocentrismo europeo):

“cuestionando una tras otra las estructuras lógico-gramaticales de Occidente (y, ante todo, la lista de las categorías de Aristóteles), mostrando que ninguna descripción correcta de la escritura china puede tolerarlas, Fenollosa recordaba que la poesía china era esencialmente una escritura” Fenollosa, influye poderosamente en Ezra Pound, y éste en toda una generación de poetas modernistas que a su vez son leídos en Asia oriental, cerrándose así un curioso círculo. Resulta irónico que con los años se haya desarrollado una escritura institucional china que procura el acercamiento de la escritura a la lengua hablada. Esta realidad contrasta con las posturas orientalizantes de Fenollosa: “Si deseamos (...) el estudio de la escritura china, nos será necesario...cuidarnos de la gramática occidental, de sus estrechas categorías de lenguaje (...) Evitaremos el “es” para introducir un tesoro de verbos [transitivos] desdeñados.”

A continuación vamos a “comparar” dos poemas de ámbitos culturales occidental (fonográfico) y oriental (logográfico). Los ejemplos que ahora muestro, están extraídos de un conocido ensayo de fines de los años cincuenta<sup>244</sup>, en el que los poetas Basho y Tennyson fueron elegidos para comparar la respectiva capacidad<sup>245</sup> de evocación de la naturaleza entre un poema escrito en alfabeto fonético y otro escrito en un sistema como el logográfico. Según nuestra opinión

<sup>241</sup> Esto ha sido muy criticado por sinólogos como Mc Naughton, quienes recuerdan que apenas una quinta parte del léxico chino responde a afirmaciones de Fenollosa del tipo de “los caracteres y las frases del chino son sobre todo evidentes escenografías visuales”.

<sup>242</sup> Op.cit..

<sup>243</sup> DERRIDA Jacques (1967), *De la gramatología*. Siglo XXI, 1971, Buenos Aires. P. 140

<sup>244</sup> D.T. SUZUKI y ERICH FROMM (1960), *Budismo zen y psicoanálisis*. Fondo de cultura económica. México.

<sup>245</sup> Fenollosa (Op. Cit) llama la atención de que gran parte de los radicales ideográficos llevan en sí mismos una idea verbal de acción, a modo de imágenes taquigráficas de acciones o procesos.

el sistema logográfico de escritura tiene cierta ventaja, ya que la palabra es complementada por la *resonancia* entre el signo que la representa con la “cosa” en sí. Naturalmente este tipo de escritura evocadora complementa la brevedad y concisión de un *jaiku*<sup>246</sup>. Quizá esta sea la razón, sin menoscabo de la capacidad para transmitir conceptos más abstractos, por la que la poesía oriental sea tan eficaz en cuanto a la capacidad de transmitir situaciones relacionadas con la naturaleza.

Los ejemplos extraídos del libro comentado arriba son los siguientes, y si tuviera que buscar una escritura de flor para el primer poema, propondría la figura 143.

*Cuando miro con cuidado*

*¡Veo florecer la nazuna*

*Junto al seto!*

Matsuo Basho<sup>247</sup>

*Flor en el muro agrietado,*

*Te arranco de las grietas;*

*Te tomo, toda raíces, en mis manos,*

*Florezilla – pero si pudiera entender*

*Lo que eres, con todo y tus raíces, y, todo en todo,*

*Sabría qué es Dios y qué es el hombre*

Tennyson<sup>248</sup>.

En la segunda poesía, la flor protagonista es percibida de una manera a medio camino entre lo lírico y lo científico, por lo que creo que si quisiéramos escribir la flor del poema en escritura china, le convendría la forma de diccionario 花. La imagen que he elegido para la poesía anterior estaría más acorde con la capacidad de un signo de escritura china del tipo llamado ideográfico para expresar un determinado sentimiento respecto a la naturaleza.

---

<sup>246</sup> Poema de diecisiete sílabas, caracterizado por la economía de términos y sobre todo de verbos, pues a menudo solo emplea adjetivos. (contrastar esta consideración con la nota anterior 107).

<sup>247</sup> BASHO, Matsuo (1644 – 94). Poeta japonés muy influyente en las vanguardias poéticas europeas. Basho era un seudónimo que literal mente significa “Lugar, espacio”.

<sup>248</sup> TENNYSON

Según Hall <sup>249</sup> , hay unas diferencias culturales y éticas detrás de las sensibilidades occidental y oriental:

“Para el taoísta, el antropocentrismo, implícito en casi cada una de las modalidades del sistema ético anglo europeo, no es más que uno entre una miríada de centrismos posibles. El ser de este orden ya no es ontológico sino cosmológico. La afirmación del caos en el taoísmo, en lugar de su negación. En la tradición occidental, el caos es sinónimo de vacuidad, separatividad, de confusión”



Figura 143 ,Inoue Yuichi, *Flor (hana)*, años setenta. Tinta sobre papel.

Al respecto de la poesía y la diferencia, Hall<sup>250</sup> (1991) escribe que la cuestión más general relacionada con la diferencia trata de la disimilitud entre el “qué” y el “eso” de una cosa:

“Una rosa es una rosa [...]” Si, pero también, “una rosa es [...]”. Preguntar *qué* es algo constituye una cuestión cosmológica; que *es* constituye una apreciación ontológica. Una rosa, considerada como un elemento relacionado con otros dentro de determinado ecosistema, en términos espaciotemporales y bioquímicos complejos, constituye una entidad *cosmológica*. Que esa rosa sea – su capacidad para existir- indica su carácter *ontológico*.

Oshima<sup>251</sup> (2001), sin embargo, opina que para un filósofo como Nishida, un precepto es real, mientras que un concepto es irreal. Por lo tanto, para él, el concepto *rosa* no significa en sí nada. Flor es un concepto genérico en el que caben “rosa” y otras flores. “Flor” como lugar es más amplia que “rosa” y menos que “planta”. De esta manera se establece una jerarquía de lugares. Louis-Jean

<sup>249</sup> HALL, David L. (1991), *La china moderna y el occidente postmoderno* artículo del libro, *Cultura y modernidad*. Editorial Kairós, 2000, Barcelona. P. 80

<sup>250</sup> Ibid. P. 75.

<sup>251</sup> OSHIMA, Otoshima (2006). *La estructura fundamental del pensamiento japonés*. Ediciones UAM, 2006, Madrid.

Calvet<sup>252</sup> (de quien he tomado la transcripción de la figura 144) pone como ejemplo al poeta Tu Fu, quien, durante una época calurosa y con el fin de expresar la espera de una lluvia que parece no llegar nunca, utiliza caracteres en los cuales el carácter de lluvia aparece en la poesía de la figura 144 varias veces combinado de distintas maneras para formar otras palabras. El carácter lluvia 雨 se puede utilizar como radical o componente de los símbolos trueno, retumbar, ruidoso, nube, etc.

La transcripción de este poema tan “atmosférico” podría ser:

“en vano retumba el ruidoso trueno y el relámpago  
al final, la nube se desvanece, y de la lluvia, nada”

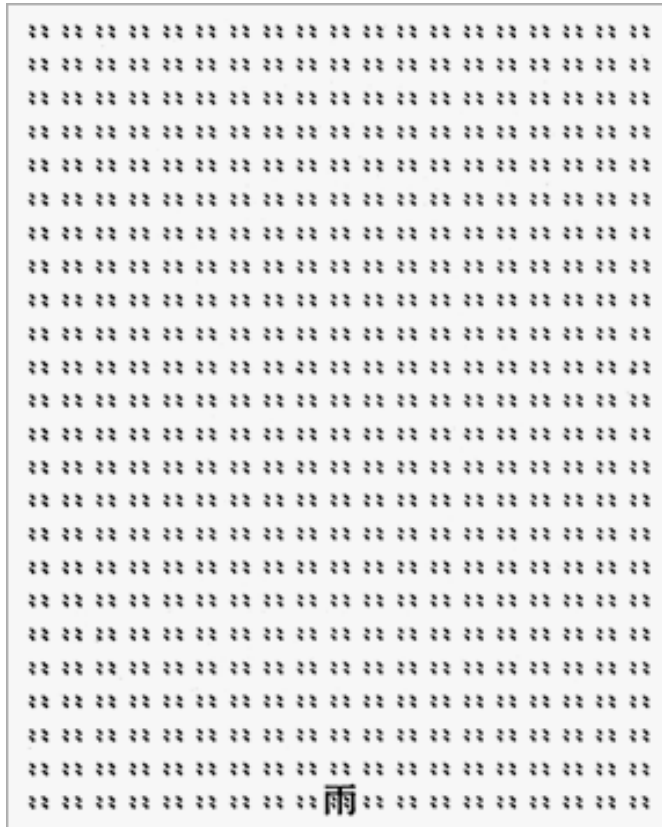


Figura 144, poema de Tu Fu con la transcripción de cada una de las palabras que aparecen en la poesía. Figura tomada de Calvet.

En las figuras nº 145 y 146 he seleccionado un par de poesías visuales para establecer una comparación de los recursos empleados en una y otra cultura a la hora de hablar de algo tan próximo a la poesía oriental como es el concepto de lluvia. La figura 145 corresponde al japonés Niikuni Seiichi, *Lluvia*, 1966; y la nº146 corresponde al español Felipe Bosso, *Poema II*, de la serie poemas de la lluvia, (1966-1978). El juego visual de estas poesías radica en las asociaciones

<sup>252</sup> CALVET, Louis-Jean, (1996), *Historia de la escritura*. Editorial Paidós, 2001, Barcelona, Buenos Aires

que inevitablemente hace un *ojo al acecho* de relaciones que trasciendan la mera concatenación de letras para formar una palabra. Los elementos que se utilizan para este juego son compositivos, tipográficos, conceptuales y en ambos se utiliza el recurso de la repetición para emular quizás el ritmo y la cadencia de algo tan hermoso. Una canción infantil japonesa sobre la lluvia repite un soniquete que es algo así como *chipichipichapuchapu....tantantantan...*



La figura 145, Niikuni Seiichi, *Lluvia*, 1966. Figura 146, Felipe Bosso, *Poema II*, de la serie poemas de la lluvia, (1966-1978).

### **III.3. CALIGRAFÍA: ENTRE LA ABSTRACCIÓN Y LO FIGURATIVO**

Como ya he comentado en el apartado anterior, la caligrafía es un género que representa junto a la pintura de literato, la diferencia oriental por antonomasia. Para despejar al lector algunas dudas acerca de las posibilidades expresivas de este género, en las páginas siguientes se muestran una serie de caligrafías, principalmente de los años ochenta, cuya característica común consiste en que sus motivos parten tanto de la forma de diccionario del concepto elegido (signo), como el concepto en sí (significado), sin perder de vista la posibilidad de connotaciones fonéticas (significantes). En todos los casos he añadido los caracteres en su forma de diccionario para que el lector pueda comparar significados y signos. A diferencia del Bokujinkai<sup>253</sup>, la abstracción no es un objetivo en sí, sino una forma de interpretación más. En todas las obras, sin embargo, no se pierde de vista que la caligrafía es sobre todo escritura, pese a que la mente del artista vuele a sus anchas. En cuanto al estilo, hay una clara oscilación entre lo abstracto y lo figurativo:

- Mayor figuración. En unos casos el acercamiento al ideograma original y en otros al objeto que representa. Se combinan rasgos del Bokujinkai junto a ciertas tendencias naturalistas e incluso hiperrealistas.
- Mayor abstracción. Estas obras combinan las influencias de la caligrafía Bokujinkai con rasgos de la caligrafía zen (en la que lo más característico es el intento de concentrar gran cantidad de energía acumulada tras horas o días de meditación).

Todas las obras que presento en este apartado pertenecen a calígrafos japoneses, razón por la que cuando escribo el nombre de los caracteres, lo hago con la transcripción fonética japonesa, aunque el significado sea el mismo para un chino o un coreano. La razón de este gran número de calígrafos japoneses estriba en que Japón ha sido el único país de Asia oriental que ha logrado dar una continuidad a los distintos movimientos caligráficos desde principios del siglo XX hasta la actualidad.

---

<sup>253</sup> Véase página III.3.2. BOKUJINKAI: UNA NUEVA SUBJETIVIDAD, página 180.

En las figuras siguientes, muestro una serie de propuestas caligráficas ordenadas en función de un grado de abstracción decreciente, de tal manera que la primera palabra, *abstracto* (figura 147) es la que abre las propuestas más abstractas y la última (figura 162), que significa “casa de té”, representa la caligrafía más figurativa. En los pies de página que acompañarán a las figuras se explicará si las escrituras son formas de diccionario o bien recreaciones artísticas. Junto a las propuestas artísticas, pondré la referencia de la palabra tal y como la encontraríamos en un diccionario de escritura china o japonesa (cuando coincidan). Las formas de diccionario que muestro son las palabras “abstracto”, “amor”, “corazón”, “flor”, “mar” y “rana”. Abstracto se escribe: 抽. Los caracteres “amor”: 愛 y “corazón” 心 tienen en común el radical<sup>254</sup> de cuatro trazos “corazón” 心. “Flor” se escribe: 花; “mar” se escribe 海; y “tortuga” se escribe 蛙. Casi todas las caligrafías que comparamos con las formas de diccionario corresponden a diferentes artistas de los años ochenta. Excepto las obras de Inoue Yuichi y Hamano Zen, todas ellas corresponden a una exposición que se celebró en la “Fundació La Caixa” en Barcelona (1984) titulada “Sho avui” (La caligrafía actual). Para dar cuenta del hiperrealismo que muestra la última caligrafía (Hamano figura 162), he añadido una fotografía (figura 164) que muestra un típico pabellón para oficiar la ceremonia del té.

## 抽具現

He situado en la parte superior los prefijos que se emplean para escribir arte “abstracto” y arte “figurativo” o “realista”. El primero por la izquierda, “abstracto”, se escribe igual en chino y en japonés; (el componente de la izquierda es una simplificación de mano 手 y el de la derecha, 由 significa razón, causa, origen) Sin embargo para el término “figurativo” hay una pequeña diferencia entre la escritura del prefijo en chino (centro) y en japonés (derecha)

<sup>254</sup> Los radicales son los caracteres indivisibles que combinados forman otros caracteres más complejos

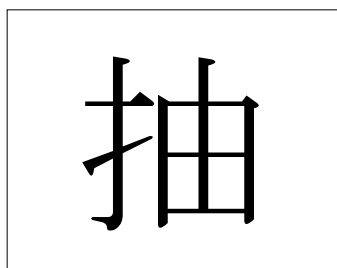


Figura 147, forma de diccionario de “abstracto”. Figura 148, Nishikawa, *Abstracto*, años ochenta. Figura 149, Matsuo, *Abstracto*, años ochenta

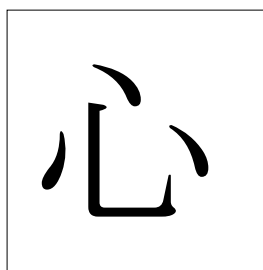
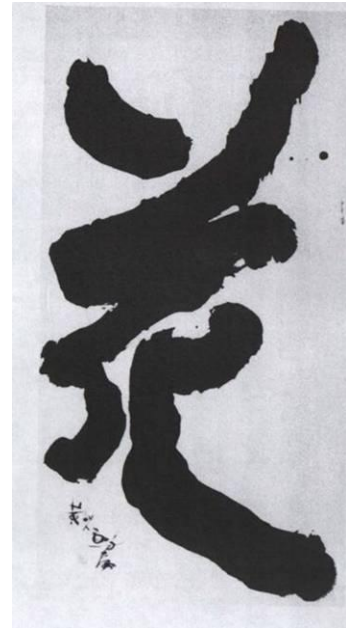
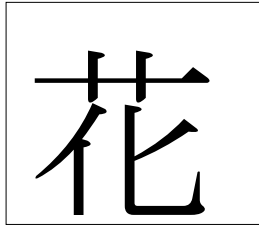


Figura 150 (arriba a la izquierda) forma de diccionario de “amor” (y a su derecha, forma de diccionario de “corazón”). Figura 151 (arriba en el centro, Ichikawa, *Corazón*. Figura 152 (arriba a la derecha), Imai, *Amor*. Figura 153 (abajo), Inoue Yuichi, *Corazón*.





I



Figura 154 (arriba a la izquierda), forma de diccionario de flor". Figura 155(centro), Iketani, *Flor*. Figura 156 (derecha), Suzuki, *Flor* . Figura 157(abajo a la izquierda), forma de diccionario de "mar".

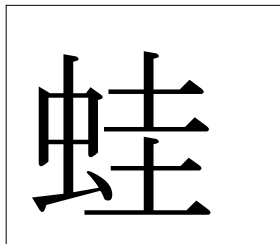


Figura 158, forma de diccionario de "rana"



Figura 159, Suzuki Kyosen, *Rana*. Figura 160, Katsumata, *Mar*.



Figura 161, forma de diccionario de “casa de té”. Figura 162, Hamano Zen, Casa de te, 1990.

La inversión de los colores negro y blanco en la palabra de la figura 161 es característica en las primitivas estampas chinas. El primer carácter significa té y el segundo casa de huéspedes (y en conjunto significa “casa de té”). La caligrafía de la figura 162, de Hamano, destaca por la incorporación de la profundidad usando el sistema de perspectiva axonométrica<sup>255</sup>, algo muy tradicional en el grabado japonés (ukiyo-e)



Figura 163, Koitsu, *Casa de té por la noche*, 1935. En Japón, casa de té también puede ser un lugar nocturno atendido por geishas. Estampación. Figura 164, pabellón de té en el monasterio de Furodo, Japón.

<sup>255</sup> Especialmente la perspectiva caballera

### III.3.1- DE LA TRADICIÓN A LA VANGUARDIA

Para tratar las sucesivas transformaciones de la caligrafía tenemos que volver al contexto del japon Meiji, concretamente a principios del siglo XX, cuando los artistas japoneses empiezan a reconsiderar su lugar dentro de la escena artística mundial, revelándose contra el papel de meros comparsas, o lo que es peor, como guardianes de “la tradición oriental” imaginada en occidente. Hemos visto que el arte japonés se somete a las clasificaciones y ordenamientos en especie y género tomados de la cultura occidental. De esta manera, el arte japonés básicamente queda dividido entre los tradicionalistas y los occidentalistas, lo que se refleja en la división que se mantiene en la actualidad, en las facultades de Arte, donde existen las especialidades de pintura japonesa o *nihonga* y pintura occidental o *yoga*. Además se plantea la cuestión de cómo encajar la caligrafía en la concepción importada de las Bellas Artes y sus especialidades de pintura, dibujo y escultura. Hasta kurofune, la caligrafía, al igual que los demás géneros artísticos japoneses y orientales, no necesitaba de un espacio propio en ningún sistema clasificatorio. Como hemos visto en la introducción al tema, la caligrafía tenía una consideración similar a la pintura y la literatura. Era además un elemento especialmente valioso para la crear una atmósfera espiritual en los templos budistas y especialmente en las sectas Zen. La necesidad impuesta por las autoridades japonesas de supeditar todos los ámbitos de la cultura bajo el escrupuloso y estricto orden clasificatorio occidental no tarda en afectar a la caligrafía. El progresivo desmantelamiento del cultivo de las ya mencionadas tres perfecciones (*san jue*): poesía, caligrafía y pintura, hace que sea necesaria una renovación del “género” (una vez que se asume la catalogación en género). Hidai Tenrai (1879-1939) es el precursor de la renovación de la caligrafía como medio artístico independiente –Geijutsusho-, frente a la caligrafía tradicional -Jitsuyosho-. Según Muñiz<sup>256</sup>, Hidai Tenrai propone el desarrollo de una caligrafía artística diferente a aquellas que tienen fines religiosos, conmemorativos, comunicativos, e independiente de los géneros a los cuales había estado ligada tradicionalmente como la poesía y la pintura de

<sup>256</sup> MUÑIZ, A., *La escritura: imagen de la palabra: el trazo caligráfico japonés y su relación con los movimientos abstractos occidentales*. Tesis leída en la facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2004

literatos. Sus inquietudes y búsquedas artísticas dan lugar a tres corrientes iniciales:

- I. ARCAÍSMO (SHÔJITSUSHO). Periodo de entre guerras. Esta corriente busca en las antiguas formas de la escritura una inspiración formal. Algunos de los integrantes de esta corriente forman posteriormente KINDAISHIBUNSHO, en el que se desarrolla la caligrafía moderna en torno al *kanji* por unos artistas y en torno al *kana* por otros. Ambas son estilos basados en el lenguaje hablado y en la poesía libre. Otorgan importancia al contenido ideológico de la letra además de a la forma. Se desarrollan dando lugar luego a Nitten y a Mainichiten. Estas se dividen en Kanjigûzôron (utilizan el Kanji o escritura china) y Kindaishibunshosôsakuron (utilizan el Kana o alfabeto silábico japonés)
- II. CALIGRAFÍA DE VANGUARDIA (ZENEISHO). Período de entreguerras con la influencia de las vanguardias europeas.
- III. CALIGRAFÍA ABSTRACTA (CHUSHOSHO). Periodo de posguerra, a partir de los años cuarenta. Hidai Nankoku, hijo de Hidai Tenrai, es su precursor. Se divide en dos grupos: **Heigensha**. Pretenden la liberación de la letra pero manteniendo su naturaleza arcaica. **Keiseikai** – Arte Puro –. En este grupo habrá figuras que van a tener la mayor repercusión internacional. La escisión de este grupo dará lugar al movimiento caligráfico japonés (y de Asia oriental) más influyente del siglo XX: **BOKUJINKAI**. En este movimiento, la relación con las vanguardias occidentales se desplaza tras la posguerra (años 50) desde Europa hacia Estados Unidos, de tal manera que lo que Muñiz llama caligrafía abstracta está enormemente influida en realidad por el expresionismo abstracto (y este a su vez, lo reivindican los calígrafos del grupo, por la caligrafía zen, entre otras influencias). Dentro de los intercambios Este-Oeste, estamos ante una de sus típicas y fértiles intersecciones o cruces.

### III.3.2. BOKUJINKAI: UNA NUEVA SUBJETIVIDAD

La transformación más radical que ha sufrido la caligrafía en Asia oriental durante el siglo veinte se debe al impulso experimental del grupo japonés BokujinKai, literalmente “sociedad de la tinta” (en inglés Human Ink Society). BokujinKai fue fundada en 1952 por cinco calígrafos de la vanguardia japonesa, discípulos del renombrado calígrafo Ueda Sokyū: Morita Shiryu, e Inuoe Yuichi, Eguchi Sogen, Sekiya Yoshimichi y Nakamura Bokushi. Nació como escisión respecto al grupo Keiseikai, ya que estos artistas querían darle mayor importancia a los logogramas en sí mismos y creían que debían de expresar a través de ellos su interioridad. El objetivo de esta sociedad era que partiendo de la caligrafía (sho) como fundamento de religión, filosofía y poesía de Extremo Oriente, llegaba la hora de reconceptualizarla como parte de la pintura expresionista contemporánea internacional. Era intención del grupo liberar a la caligrafía de convenciones y ortodoxias; regenerarla dentro de una perspectiva global; y consolidarla como un medio artístico contemporáneo. Este grupo se desarrolla en Kioto, donde estudia las formas artísticas con la ayuda del profesor Izima Tsutomu; también se hace sentir la influencia de Hisamatsu Shinichi (profesor de filosofía zen de Kioto) y del pintor Hasegawa Saburo. Este grupo reivindica conceptos del arte tradicional oriental -y más concretamente del arte zen japonés-, como plenamente actuales. Por ejemplo, el concepto de vacío *mu* y su relación con los movimientos abstractos occidentales. Las actividades del grupo eran difundidas por una revista llamada Bokubi, que empezó a publicarse en abril de 1952 bajo la dirección del renombrado calígrafo Inoue Yuichi. En la figura 166, se muestra la cubierta del primer número de la revista Bokubi, con una reproducción de una obra del pintor estadounidense Franz Kline, quien fue dado a conocer en Japón por Isamu Noguchi. Durante los años cincuenta los componentes del grupo procuraban establecer alianzas con artistas occidentales, tales como Alechinsky, Stanley, Hayter, Micheux, entre otros, que estuvieran interesados en la cultura oriental como punto de partida de experimentación artística. Como en muchos otros aspectos del arte japonés, en la caligrafía existía una brecha entre tradicionalistas y occidentalistas. En este contexto, la caligrafía era considerada por unos como algo incapaz de evolucionar y por otros como algo casi divino, imposible de englobar en el concepto importado

occidental de “bellas artes” (Bijutsu). El movimiento Bokujinkai tiene el indudable valor de conciliar las corrientes tradicionalista y occidental, para construir una nueva subjetividad, y de haber conseguido una gran influencia incluso en los calígrafos actuales en Asia oriental, ya que pese a sus más de cincuenta años de trayectoria, todavía es capaz de ejercer una importante influencia. Si observamos en la figura 165, la obra de Inoue Yuichi *Writing bone*, 1959, podemos observar la importancia que cobra la documentación de la acción misma del calígrafo (se presta atención a que la caligrafía es ante todo un proceso y una acción, al igual que en la *action painting*), como antecedente directo de algunas caligrafías actuales en las que intervienen diversos medios. Esta influencia de la caligrafía como acción puede apreciarse en la figura 168, Kim Jong-ku, (Corea del Sur), *Paisaje móvil*, 2006. Respecto al desarrollo de la pintura y la caligrafía en China, según Hesemann, podrían haberse desarrollado de manera más cercana a la abstracción de no haberse producido la ruptura de la revolución cultural. A finales de los setenta, el estado chino afloja el control sobre los artistas y se emprende un intercambio intelectual con las influencias occidentales y de otros países de Asia, como se evidencia en la figura 167, del calígrafo japonés Sugai Kumi, *Gray*, 1963; o bien en la figura 169, de Ueda Sokyū, *Mirando a las montañas azules desde la ventana abierta*, de los años cincuenta. La figura 170, es obra del calígrafo chino Lü Shoukun, *Ensimismamiento del maestro Zhuang*, 1974. En este artista chino exiliado en Hong Kong se observa la influencia del Bokujinkai.

Si bien los materiales tradicionales de la caligrafía habían sido la tinta china, distintos tipos de papel para el soporte y ocasionalmente fondos dorados, plateados e incluso pintados, en las obras de este grupo encontramos el uso de óleos, esmaltes, soportes de tela, etc. Además de encontrar la hibridación de los materiales orientales con los occidentales, las obras de los artistas del grupo pueden llevar el título directamente en inglés. Los títulos van desde la sugerencia más poética a lo más concreto y distanciado como por ejemplo el “Work A” de Inoue Yuichi. Aparte de Lü Shoukun o Teshigahara Sofu (figura 172), *Nubes blancas vienen y van*, (1958), hay otros calígrafos no japoneses que parecen estar atraídos por los puentes tendidos entre Bokujinkai, expresionismo abstracto y la sensibilidad zen.

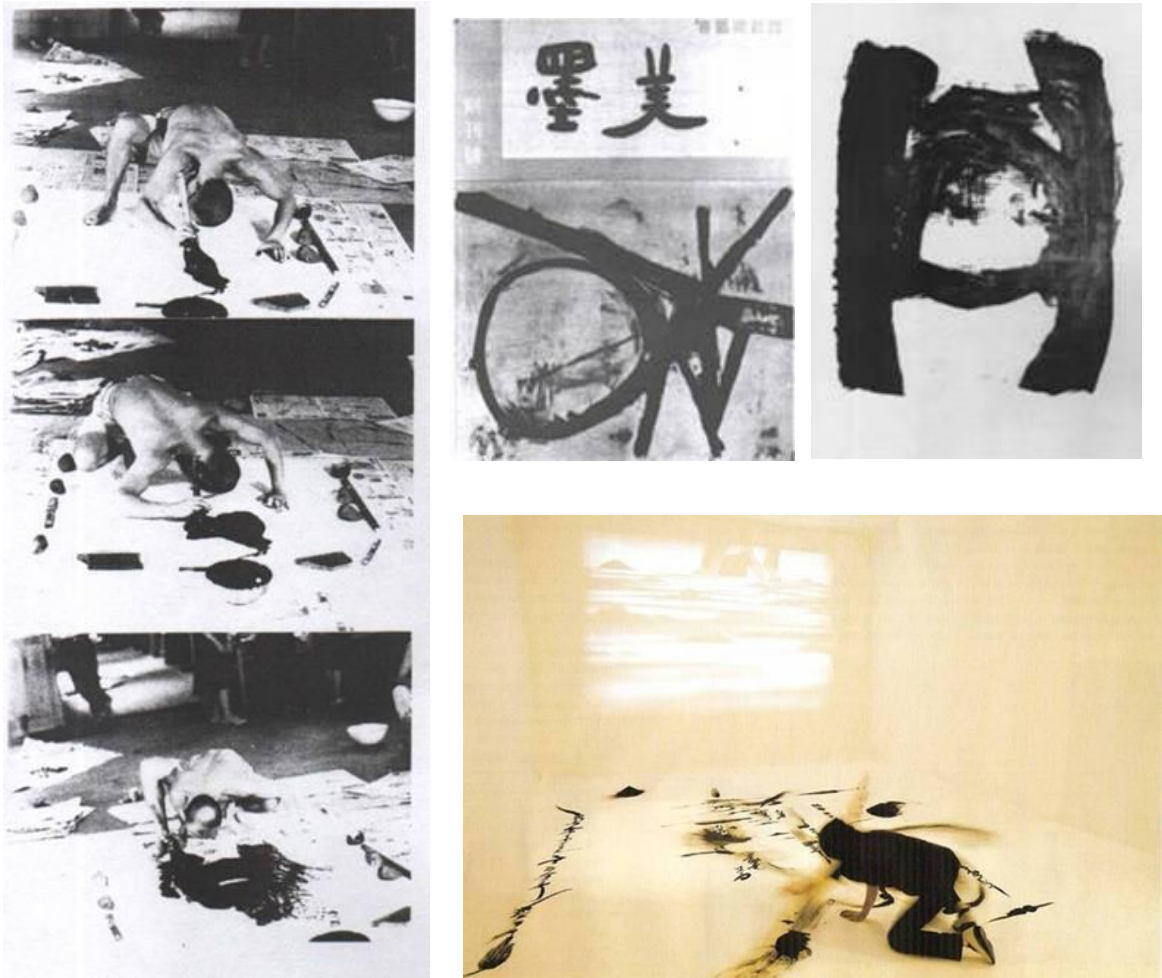


Figura 165 (arriba, izquierda), Inoue Yuichi, *Writing bone*, 1959. Figura 166 (arriba centro), portada de la revista *Bokubi*, con reproducción de una obra de Franz Kline. Figura 167 (arriba a la derecha), Sugai Kumi, *Gray*, 1963. Óleo sobre tela. Figura 168 (abajo a la derecha), Kim Jong-ku, *Paisaje móvil*, 2006. Instalación con vídeo

Este sería el caso del artista coreano Lee Bae (figura 173), *05J06*, 2006. Lee Bae no es propiamente calígrafo (como muchos otros artistas actuales en Asia oriental), pero utiliza un lenguaje plástico cercano a la caligrafía, con influencias del Bokujin, aunque con técnicas y materiales realmente innovadores. El material que emplea habitualmente es carboncillo pulverizado y los soportes son de madera, que posteriormente son barnizados con varias capas de resinas vinílicas cuyo acabado final parece un espejo.

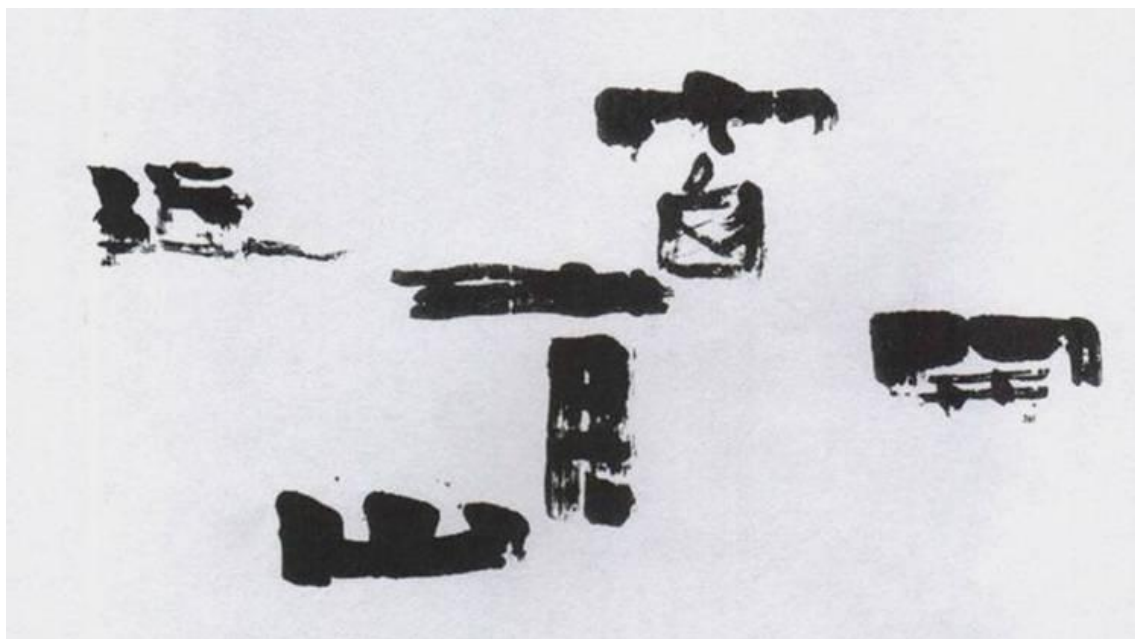


Figura 169 (arriba), Ueda Sokyu, *Mirando a las montañas azules desde la ventana abierta*, años cincuenta. Figura 170 (abajo a la izquierda) Lü Shoukun, *Ensimismamiento del maestro Zhuang*, 1974. Figura 171, Inoue Yuichi. *Work A*, 1955.



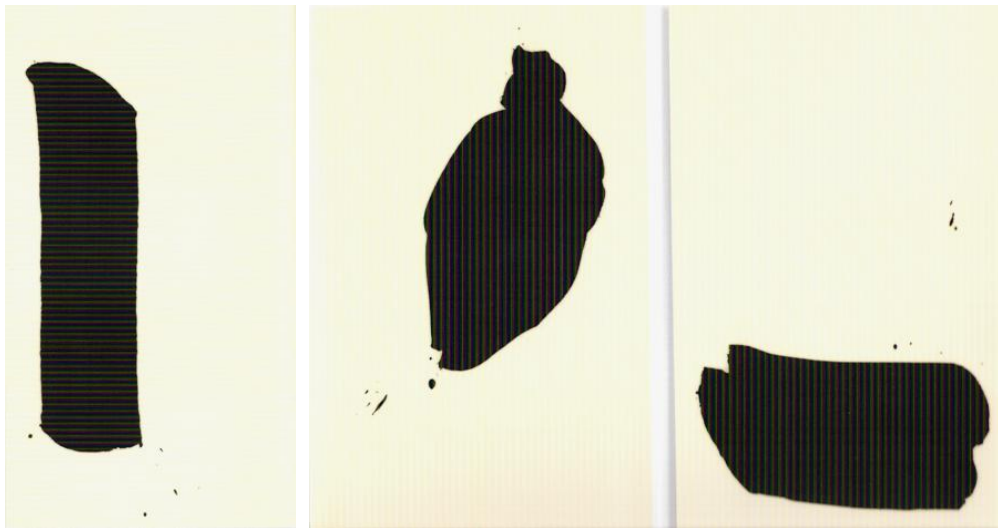


Figura 172, Teshigahara Sofu, *Nubes blancas vienen y van (Hakuun kyorai)* 1958. Soporte de seis paneles, tinta china sobre seda dorada. Figura 173, Lee Bae, *05J06*, 2006. Carboncillo diluido y esmaltes sobre paneles vinílicos

### **III.4. PRÁCTICAS DECONSTRUCTIVAS, ESPECTÁCULO Y TRANSGRESIÓN**

Respecto a las prácticas deconstructivas llevadas a cabo en la escritura china, podríamos considerar la influencia que sobre éstas hayan podido tener algunos conceptos de Derrida como los de “archi-huella” y “archi-escritura”, que se engarzan con otros como los de cicatriz. Bal<sup>257</sup> reflexiona acerca del concepto de cicatriz, tal y como ella lo entiende en Foucault; “como inscripciones sobre el modo en el que las relaciones y formas de dominación social marcan su poder y sepultan los recuerdos bajo los objetos”. Como ejemplo de cicatriz propone la instalación *Araña* de Louis Bourgeois (1997), como una reflexión implícita acerca del concepto foucaultiano<sup>258</sup> de cicatriz. Esta obra contiene fragmentos de tapiz y en uno de estos se representaba a un “putto”, cuyos genitales habían sido cortados. Esta castración es una cicatriz de un pasado **estratificado** (este concepto es muy adecuado para la escritura china), del cual el propio estado fragmentado del tapiz constituye una impresionante metáfora. Este reciclado de los materiales heredados, en el cual se suprime lo que resulta perturbador para la sensibilidad de cada época (la “castración” se realizó en los años veinte o treinta) es lo que me parece que encaja a la perfección en este capítulo sobre escritura y caligrafía; y también para el bloque IV, dedicado a la reconstrucción a partir del pasado cultural oriental. En el caso del arte de Asia oriental, la perturbación es un elemento que se incorpora de un pasado más reciente, sobre todo en el caso de China y Japón, y comporta aspectos más políticos que sexuales. Estos conceptos de huella, cicatriz y estrato son especialmente relevantes para la escritura y caligrafía actual en Asia oriental, puesto que significados contemporáneos podrían aludir a significados antiguos, y estos a su vez adquirir connotaciones inesperadas en uno u otro contexto. Una circunstancia que ha sido explotada en gran medida por los calígrafos chinos ha sido la evolución histórica de los caracteres de escritura o kanji, y es que

---

<sup>257</sup> BAL, Mieke, (2001), *El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales*. Estudios Visuales, diciembre de 2004, CENDEAC, Murcia. p. 28.

<sup>258</sup> Respecto a la relación que pudieran tener la escritura china y las ideas foucaultianas de dominación social y poder, habría que recordar que hasta las revolucionarias propuestas del chino Nuevo Movimiento Cultural, en los años veinte, para acercar la escritura al habla cotidiana, la alfabetización en china estuvo reducida a la élite del mandarinato.

cualquier carácter importante de la escritura se habría transformado en una especie de cebolla, con varias capas de significados acumulados a través de los siglos a medida que iban siendo aplicados para nuevos propósitos. Por lo cual, sin conocer el contexto de los textos clásicos era realmente difícil el significado de los distintos caracteres. Lo anterior resulta crucial para comprender las pretensiones de algunas de las propuestas de la caligrafía oriental más transgresoras respecto a cuestiones como significante, significado y sentido. Barthes<sup>259</sup>, en relación con el sentido y la formación de significantes, decía:

“crear sentido es muy fácil, toda la cultura de masas lo hace a lo largo del día; suspender el sentido es ya una tarea infinitamente más complicada; es, si se quiere, un “arte”; pero “aniquilar” el sentido es un proyecto desesperado, en proporción directa a su imposibilidad.”

En el ámbito de la caligrafía contemporánea en Asia oriental, esta pretensión según Barthes desesperada, parece un juego consciente de su imposibilidad, pero también de su atractivo. Además, este juego se ve favorecido por el desconocimiento que tal sentido pueda tener para un público occidental, y en una vuelta de tuerca, para el público oriental mismo. Este sería el caso de la utilización de logogramas desechados u olvidados hace siglos, lo cual me parece una adaptación al contexto de la caligrafía del concepto comentado anteriormente de archi huella.

Acerca de otras consideraciones sobre la deconstrucción y la escritura, Menke<sup>260</sup> hace una interpretación de las diferentes posturas de Derrida y Rorty: Rorty entiende la deconstrucción como el resultado de un cambio de perspectiva que no contradice los enfoques constructivos de los discursos, yuxtaponiendo los conceptos de deconstrucción y construcción. La deconstrucción sería una consideración secundaria, “parasitaria” o reactiva de los discursos, que no contradice la consideración primaria o constructiva de los mismos. Sin embargo, Derrida, con su concepto de deconstrucción reivindica para el conocimiento no estético, la misma estructura que para la experiencia estética de la negatividad, extendiendo de este modo la radical negatividad de lo estético al campo de lo extraestético. La deconstrucción significaría un análisis del funcionamiento del lenguaje (y la escritura) que, por analogía con la experiencia estética de la

<sup>259</sup> Citado por MENKE, C. (1997): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Editorial Visor, Madrid. P. 83

<sup>260</sup> Op. Cit. Páginas 214-218

negatividad, descubre en ese funcionamiento mismo la raíz de su fracaso. El lenguaje que sustenta nuestros discursos se constituye por signos. Para constituir el sentido habría que formular una teoría del sentido, considerando la lógica de la iterabilidad de los signos y su estatuto “suplementario”. Los signos son repetibles en la medida en la que pueden ser utilizados con sentido, con independencia de las situaciones particulares y concretas de su utilización. Menke<sup>261</sup>, respecto a la mencionada autosubversión de los significantes escribe:

Sólo con la autosubversión de la formación de significantes se libera la comprensión estética de las hipótesis contextuales. Es por eso por lo que el objeto estético, que se constituye como un objeto extraño en el aplazamiento de la formación de significantes -ese lugar sin lugar que las obras de arte, por su carácter transgresor, abren en nuestro mundo de comprensión automática-adquiere, al mismo tiempo, un carácter demostrativo.

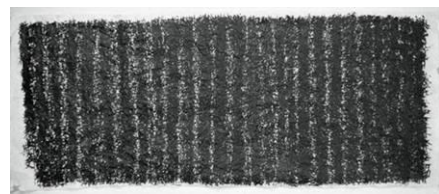
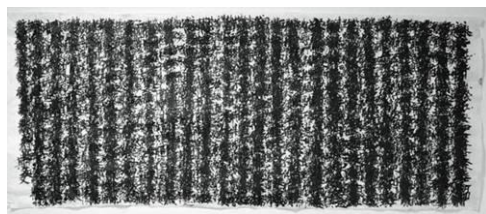
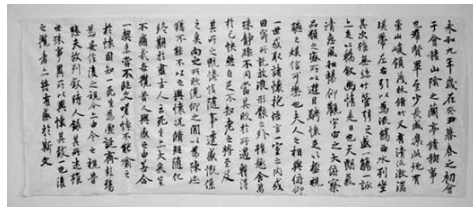
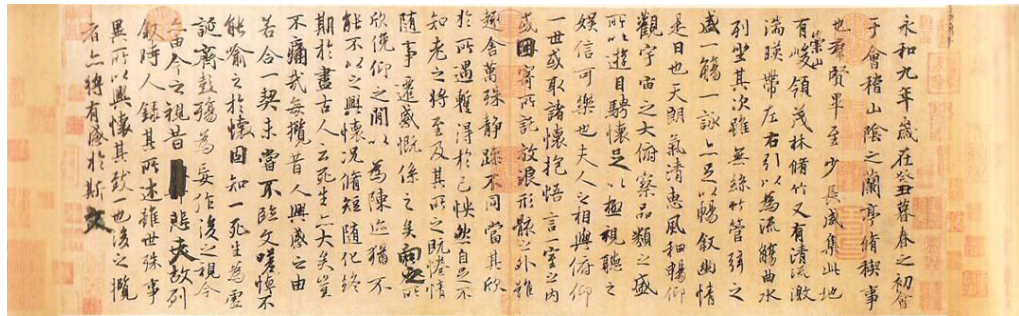
La autosubversión de significantes resulta evidente en ciertas caligrafías en las que hay una transgresión del sentido, un requisito indispensable para la obra caligráfica hasta este momento. En la caligrafía de Asia oriental, los caracteres se constituyen en signos únicos al conjugar el significante fonético con el ideográfico (compuesto de varios radicales) de tal manera que los conceptos de negatividad estética y extraestética (deconstrucción discursiva) parecen tomar un único cuerpo en las prácticas caligráficas en el ámbito del AAAO. De ahí que en las propuestas deconstructivas en la caligrafía de los últimos años, haya plena consciencia de las posibilidades de los caracteres como campo de experimentación, donde se subvierten las nociones mismas de significante y significado unívocos, y se juega con las nociones de distancia contextual. El espectáculo, a través de las instalaciones, montajes, performances, etc, también es un concepto no muy alejado de las características de carnavalización del arte apropiacionista analizado en el capítulo segundo.

Estas caligrafías resultan eclécticas e híbridas, mezclándose técnicas y materiales totalmente ajenos a la caligrafía tradicional e incluso de la también transgresora Bokujinkai, como pueden ser la electrónica, las instalaciones, la performance, así como conceptos como el absurdo y la confusión. Este recorrido por la caligrafía, la escritura y la deconstrucción, lo comenzaremos con las prácticas deconstructivas que trabajan con la poesía. Antiguamente una de las formas de practicar la caligrafía consistía en copiar una y otra vez poemas

---

<sup>261</sup> Ibid. P. 83

famosos. En las propuestas deconstructivas que toman como referencia la antigua relación académica de la poesía y la caligrafía se revela lo absurdo, según los planteamientos de la educación artística actual en Asia oriental, del tradicional aprendizaje repetitivo. Además se revela la paradoja de que este tipo de aprendizaje es un potente ejercicio de eliminación del sentido que conduce al vacío.



De arriba abajo y de izquierda a derecha, figura 174, *El pabellón de las orquídeas* o *Lantingxu*, manuscrito atribuido a Wang Xizhi (353 dc). Figuras 175, 176, 177, 178 y 179, Qiu Zhijie, *Copiando el "Prefacio al pabellón de las orquídeas mil veces"*, años noventa. Instalación con vídeo documentación y tinta sobre papel caligráfico.

Esta pérdida de sentido es patente en la obra de Qiu Zhijie, *El pabellón de las orquídeas* o *Lantingxu* (figura 174), uno de los poemas más célebres y clásicos de la cultura china. Desde mucho tiempo atrás su copia ha supuesto un medio de aprendizaje tanto de la escritura misma y la caligrafía como de las normas de composición poética. Su copia repetida debía de formar parte de la instrucción de un literato en el sistema tradicional de enseñanza chino. En las figuras nº 176, 176, 177, 178 y 179, se muestra la obra de Qiu Zhijie, *Copiando el "Prefacio al pabellón de las orquídeas mil veces"*, años noventa. Esta obra consiste en un proceso de copia de 1000 veces el texto del pabellón de las orquídeas. En las primeras cincuenta copias de la caligrafía aún son legibles los caracteres chinos pero después estos se irán transformando en sólo borrones de tinta, con lo que se pierde el sentido como ya hemos apuntado arriba. El papel con la tinta fue expuesto junto a las fotografías y videos que documentan la transformación, así como el trabajo del artista llevado a cabo dentro de una cueva. En estas imágenes se documentan las distintas fases de la obra. Acompañando a las prácticas deconstructivas, no faltan algunas propuestas más transgresoras, donde la mascarada, la provocación y el sinsentido nos recuerdan que en extremo oriente el dadaísmo tuvo una gran aceptación. Esto se evidencia en obras como la videoinstalación (figura 6) del artista japonés Aida Makoto, o como la del coreano Wook Koh (figuras nº180 y 181)



Figura 180 y 181, Wook Koh , , `h,;a,`..h`à,;`;,h,;a;`.,` años noventa. Performance.

A continuación hablaremos de otras propuestas en las que se concibe la caligrafía como un medio híbrido de expresión artística donde tienen cabida exhibiciones que van desde la performance hasta la instalación (y como vimos en la obra de Lee Bae en la figura 173, también la vídeo instalación y los medios electrónicos). En cuanto a la utilización de la caligrafía en instalaciones (creando espacios, recintos y esculturas), los precursores son claramente artistas chinos, concretamente Xu Bing y Wenda Gu. En las figuras nº 182 y 183, 184 y 185, podemos apreciar distintas obras concebidas a modo de instalación del artista Wenda Gu. La figura 182 corresponde a su obra *Templo del cielo* (2003, Instalación); y también de Wenda Gu (figura 183) es la instalación *Del reino del medio al milenio biológico*, (creada para las Naciones Unidas). Ambas instalaciones emplean diversos materiales, desde papel, cuerdas, tinta y monitores, hasta cabello humano. Wenda Gu fue expulsado en 1988 de China y desde entonces vive y trabaja en EEUU, lo que le incluye como otro miembro de la abultada diáspora cultural china. En sus instalaciones explora las raíces mismas de la escritura china, recuperando para ello los signos de la llamada “escritura de sello” que aparecen conformadas en las obras anteriores con cabello humano. En la obra de la figura 182 también se observan palabras en alfabeto latino en los laterales de la instalación. El motivo por el cual se tuvo que exiliar fue escribir su nombre con caracteres monumentales en escritura de sello, algo reservado para los emperadores o para el dictador Mao Tse Tung, lo cual evidencia el carácter jerárquico (y su carácter estratificado) de determinados estilos de escritura en aquel país. Esta situación también nos recuerda a Barthes<sup>262</sup> cuando escribe:

“cada régimen posee su escritura, cuya historia está todavía por hacerse. (...) una historia de las escrituras políticas constituiría por tanto la mejor de las fenomenologías sociales”.

Wenda Gu fue acusado de egoísta e individualista, términos que recuerdan a los tiempos de la revolución cultural (y la persecución sistemática de intelectuales y artistas). Resulta muy tentador relacionar estas dificultades de Wenda Gu con el sentido trágico de la escritura de Barthes<sup>263</sup>, según el cuál el escritor debe luchar “contra los signos ancestrales todopoderosos”. Las obras de las figuras nº 184 y

<sup>262</sup> BARTHES, Roland (1973): *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, Buenos Aires. P. 32

<sup>263</sup> Ibid. P. 87.

185, también de Wenda Gu, corresponden a diferentes vistas del proyecto *Poema de la Universidad de Pittsburg*, (instalación con neones, 2004). Los kanjis o caracteres han sido elegidos para transcribir fonéticamente “Universidad de Pittsburg”, pero leídos como ideogramas, significan algo totalmente distinto: “brillantes neones flotan sobre el verdoso y sedoso pabellón del tesoro de China”. Esto nos recuerda, de una manera irónica y didáctica, que la escritura china tiene un importante componente fonético (no tenido en cuenta en las teorías del lenguaje expuestas). También siguen una línea monumental las propuestas de Zhang Qi-Kai y Xu Bing. Las figuras nº 186 y 187 muestran diferentes vistas de la instalación de Zhang Qi-Kai, *Bosque celestial*, (1998-1999, instalación).

A continuación, trataremos las propuestas de Xu Bing, quien (además de ser con Wenda Gu, el precursor de la caligrafía como instalación) ha dado a la caligrafía un giro hacia la acción y la performance. En este sentido se puede entender la obra de Xu Bing (figuras nº 188 y 189) *Un libro desde el cielo* (1988). Esta obra consiste en una impresionante instalación que incluye miles de falsos caracteres estampados sobre rollos de papel colgando en el techo, matrices de madera, y libros. Cuando se inauguró, los falsos caracteres se encontraban entreverados con las noticias del periódico oficial chino “Diario del pueblo” (otra forma de metáfora política), hecho que causó la prohibición, en 1989 de exhibir esta obra en China. El desconcierto que esta obra causó en su inauguración en Pekín fue absoluto ya que los visitantes se afanaban en interpretar las escrituras sin ningún éxito, pues ningún carácter era verdadero (al igual que las noticias de la prensa china), aunque aparentaban ser reales. En este sentido parece que Xu Bing propone, en el contexto de la escritura, un juego parecido al de Cindy Sherman en sus series de *fotogramas sin título*. Los caracteres imaginarios de Xu Bing sugieren y recuerdan a otros, usando para ello unos radicales compartidos pero combinados sin sentido alguno. Esta instalación también estuvo expuesta en el MNCARS, dentro de la exposición “Cocido y Crudo” en 1994. Cuando tuve ocasión de visitarla aquel año en Madrid, pude tomar contacto por vez primera con el arte contemporáneo oriental, pero la carencia de significado de todos aquellos caracteres me pasó totalmente inadvertida. La figura 189 es un detalle de unos de los libros de caracteres sin sentido de la instalación anterior. Otros proyectos de Xu Bing en relación con las escrituras y



su interacción con el público occidental serían las propuestas de la *Nueva caligrafía inglesa*, 1995, (figuras nº 190, 191 y 192). En estas propuestas, se pretende la participación activa del visitante. Vemos en la figura 192 cómo el artista propone la transformación de la palabra inglesa *bird* en un pictograma de pájaro. La agrupación inicial de las vocales y consonantes en estos falsos pictogramas recuerdan al modelo que sigue el alfabeto coreano hangul, donde los signos fonéticos se agrupan según la estética de la escritura china. En la figura 191 se puede apreciar perfectamente que los ideogramas o caracteres, en realidad son palabras inglesas como *go*, *plan*, etc. En las propuestas de Xu Bing y otros artistas orientales, las polémicas occidentales (en el contexto de estructuralismo o postestructuralismo) acerca del lenguaje, la escritura, y las diferentes posiciones respecto a conceptos como signo, significante y significado, encuentran en la caligrafía y la escritura china un campo de experimentación privilegiado donde la ironía y la parodia tienen un papel (nunca mejor dicho) destacado. También la obra de la figura 192 parece jugar con la supuesta arbitrariedad saussuriana (rebatida por Derrida y Barthes), entre significado y significantes ya que para la escritura china, el signo forma un conjunto más global y flexible de significante y significado (como tuvimos ocasión de explicar en el tema Diferencia cultural y percepción y visual en el contexto ideográfico, véase página 154). La caligrafía de Ikko Tanaka (figura 193), *Sin título*, (años noventa), está relacionada con otro tipo de propuestas que relacionan la caligrafía con el diseño gráfico. Este carácter en sí no significa nada, ya que es una deformación o derivación del carácter chino (水) *sui* (agua). También muestra en cierta medida el juego entre lo figurativo y lo abstracto de las caligrafías japonesas de los años ochenta. He situado esta imagen entre las propuestas de Xu Bing debido a que también se mutila y deforma el signo, compensando la pérdida de significado con las evocaciones y reconstrucciones más subjetivas del espectador. La figura 194, Xu Bing, *Un caso de estudio de transferencia*, (1994) muestra una acción en la que el autor emplea como soporte caligráfico los cuerpos de dos cerdos copulando, en una especie de metáfora de la transferencia del conocimiento en los medios académicos.

La figura 195, también de Xu Bing, *Jaulas*, (2003) reproduce una obra en la que parece materializarse el *dentro* y el *afuera* de la lengua que expusiera Derrida en su *Gramatología*<sup>264</sup>, donde la lengua hablada es el adentro y su escritura el afuera, convirtiéndose la escritura en mero instrumento al servicio del *logos*, representado por la *foné*. Las figuras nº 196 y 197 exponen obras de Zhang Huan, cuya inquietud le hace estar presente en muy variados medios pero principalmente la fotografía, la performance y, en este caso, la caligrafía. En estas imágenes, la caligrafía es empleada como medio de deconstrucción de la identidad en la moderna China. En la obra de 2001, *Árbol genealógico*, (figura 196). los kanjis que cubren paulatinamente la cara del artista se refieren a las relaciones familiares, cuentos tradicionales y los elementos de la tierra. El artista piensa que de alguna manera llevamos grabados en nuestro cuerpo lo que queremos de la sociedad. Otra interpretación es el evidente valor que para una sociedad tan gris como la actual china (con un árbol genealógico que se convierte en disolución, anonimato), tendría un legado cultural tan imponente como el pasado clásico de China. El artista pidió a tres maestros de caligrafía que escribieran sobre su rostro su historia familiar y el proverbio “mueve la montaña por tozudo”. Según Manonelles<sup>265</sup> (2008), esta acción refleja la determinación y la fuerza del pueblo chino, hasta perder su identidad, pues su rostro queda totalmente velado por la tinta. En este contexto, el proceso de deconstrucción en la escritura china, también implica una deconstrucción de la sociedad, cultura y política de China, donde el sentido y la identidad son también provisionales y relativos. Desde las “archiescrituras” empleadas por Wenda Gu, hasta la desaparición de la escritura misma en las propuestas de Qiu Zhijie (figura 179) y Zhang Huan (figura 196), *½ Text*, (1998), hay un proceso de búsqueda en varias direcciones, donde la desaparición y emborronamiento de la escritura, la interpretamos como una protesta muda, sutil, silenciosa...

En las preguntas que nos planteábamos en la introducción había una serie de cuestiones relativas a la apreciación de este tipo de propuestas del AAO, que en nada concuerdan con las ideas esencialistas expuestas en los planteamientos clásicos del tema. Los lemas escritos en este cuerpo, populares

---

<sup>264</sup> Op. Cit.

<sup>265</sup> MANONELLES, L. Comentarios a las obras. En: VVAA. (2008): *Vermell a part. Art xinès contemporani de la col.lecció Sigg*. Fundació Joan Miró. P. 196

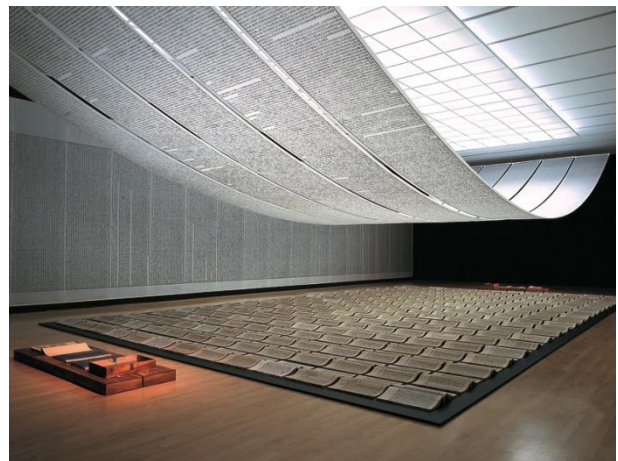
---

en la China de hoy, (propósitos de buenas intenciones relacionadas con las olimpiadas de Pekín: ecología, voluntad, desarrollo humano, etc), parecen convertir al artista en un hombre anuncio, sin embargo ni su actitud ni la palabra que corona su frente (*otra mirada*), parecen reflejar un sincero entusiasmo con la palabrería oficial. Esta “escrituración” del cuerpo, de la propia identidad en relación con la refundamentación de la identidad china usando para ello una proyección hacia el futuro a través del pasado, es la antesala del capítulo siguiente, *Reconstrucción del futuro*, en el que las características de apropiación y carnavalización de la asimilación y la deconstrucción del propio legado cultural se funden con el presente más polémico y la revisión de la historia, en este caso mediante el énfasis en la diferencia que la caligrafía representa respecto a Occidente pero también en las ruinas de los géneros y conceptos estéticos chinos y extremo orientales.

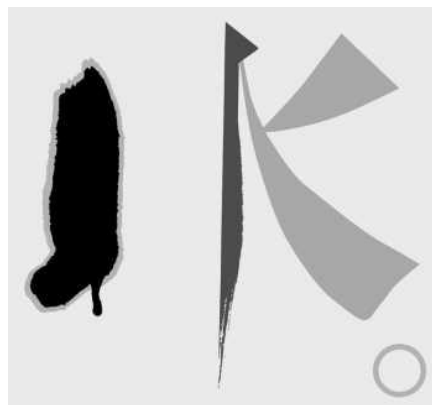
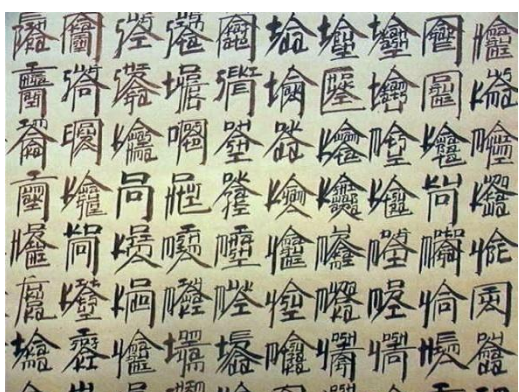
Para concluir este capítulo, a continuación expondremos algunas obras de los artistas japoneses Ikko Tanaka y Tomoko Yoneda. Las figuras nº198 y 199, corresponden a Ikko Tanaka, *Hombre y escritura*, (años noventa). Estas composiciones combinan imágenes y escrituras buscando la correlación cultural más típica (y estereotipada) entre la imagen de una cultura y su forma de escritura. La figura 201, de Tomoko Yoneda, *Las gafas de Tanizaki, mirando una carta para Matsuko*, (1999); y también de esta autora, la figura 201, *Gafas de Trotsky, leyendo un diccionario dañado en la primera tentativa de asesinato contra él*, (2003). Esta artista, plantea la experiencia de la escritura desde otro punto de vista, el del “otro”, (en un espacio donde se da la imposibilidad de que la escritura sea un “afuera”, algo externo), adoptando el “lugar” mismo del personaje. Se nos sugiere, incita al juego de suplantar la identidad (e incluso la intimidad) de célebres intelectuales de la historia del pensamiento a través del cristal (que nos acerca a su subjetividad gracias a la distorsión de las lentes que usaron) con el que reviven ilusoriamente su pasado: escrito en todo tipo de documentos y hasta en cartas de amor.... Todo ello nos lleva, de nuevo a una suerte de realismo mágico especialmente relevante en el siguiente capítulo



Obras de Wenda Gu. La figura 182 (arriba a la izquierda) corresponde a su obra *Templo del cielo* (2003, instalación, papel, cuerdas, tinta, monitores de TV, cabello humano). Figura 183 (arriba a la derecha) *Del reino del medio al milenio biológico* (instalación, papel, cuerdas, tinta, monitores de TV, cabello humano). Figura 184 y 185 (centro y abajo), también de Wenda Gu, corresponden a diferentes vistas del proyecto *Poema de la Universidad de Pittsburg*, (2004, instalación con neones).



Figuras 186 (arriba a la izquierda, vista de detalle) y 187 (arriba a la derecha, vista general) muestran diferentes aspectos de la instalación de Zhang Qi-Kai, *Bosque celestial*, (1998-1999), con materiales como madera (bambú), telas, hierro y tinta. Las figuras 188 (abajo a la izquierda, vista de detalle) y 189 (abajo a la derecha, vista general), muestran diferentes vistas de la instalación de Xu Bing, *Un libro desde el cielo*, (1988, rollos de papel, libros y cuadernos estampados, matrices de estampación de madera).



Figuras 190 (arriba a la izquierda), 191(arriba a la derecha), distintos aspectos de la obra de Xu Bing, *Nueva caligrafía inglesa* (1995). En la figura 192 (centro a la izquierda), apreciamos un detalle de la obra anterior donde la palabra inglesa *bird* se transforma en un pictograma de pájaro. Figura 193 (centro a la derecha), Ikko Tanaka, *Sin título* (años noventa). Figura 194, Xu Bing, *Un caso de estudio de transferencia*, (1994, Vídeo instalación y performance). Figura 195, Xu Bing, *Jaulas*, (2003, instalación con jaulas alfabéticas e ideográficas, sensores de sonido y pájaros mecánicos).

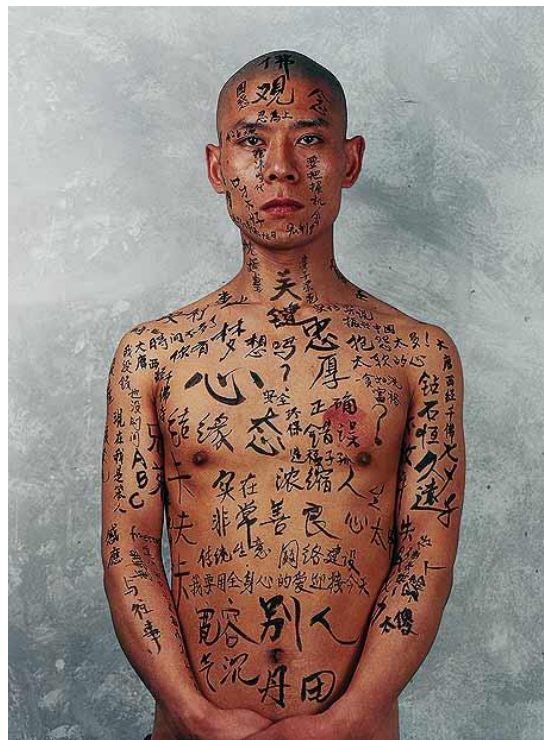
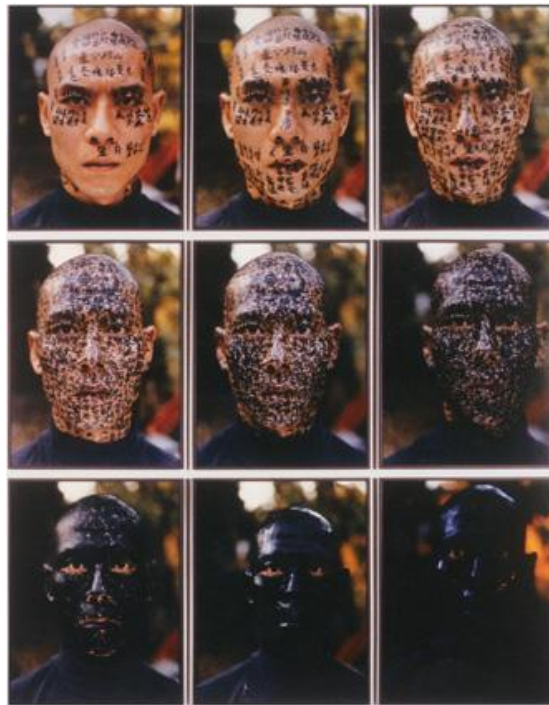
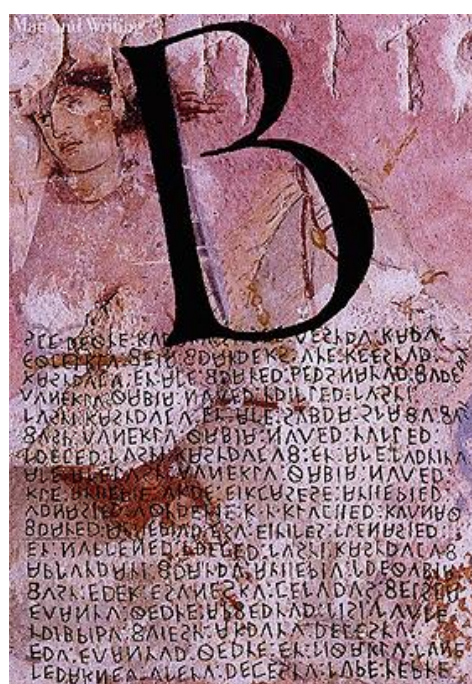


Figura 196 (arriba), Zhang Huan, *Árbol genealógico*, (2001, C-print). Figura 197(abajo), Zhang Huan, *½ Text*, (1998).



Figuras 198 y 199, Ikko Tanaka, *Hombre y escritura*, (años noventa, diseño gráfico y técnicas mixtas). Figuras 200 y 201, Tomoko Yoneda. Figura 200, *Las gafas de Tanizaki, mirando una carta para Matsuko*, 1999. Impresión en gelatina de plata. Figura 195, *Gafas de Trotsky, leyendo un diccionario dañado en la primera tentativa de asesinato contra él*, 2003. Impresión en gelatina de plata.





## IV. RECONSTRUCCIÓN DEL FUTURO



## IV. 1. ESTÉTICA ORIENTAL<sup>266</sup> Y DIFERENCIA

En el epígrafe que ahora nos ocupa, *estética oriental y diferencia*, introduciremos algunos de los conceptos estéticos más clásicos del arte de Asia oriental, pero que hemos encontrado, muy transformados y en contextos muy diferentes a los originales, en algunas propuestas reconstructivas del AAAO, en las que no se renuncia a ninguna de las fuentes conceptuales que más han influido en la cultura extremo oriental contemporánea (occidentales u orientales). Si bien en la introducción de esta investigación se descartaba expresamente un discurso expositivo fundamentado exclusivamente en las concepciones clásicas sobre el arte oriental (ya sean de orden filosófico, religioso o estético), sin embargo, para la comprensión de las obras de este apartado consideramos imprescindible hacer un balance entre lo adquirido de Occidente y algunas características de la tradición estética extremo oriental. Ésta en realidad tiene sus orígenes en la India, al igual que el budismo. Y a través de la difusión del budismo y las obras de arte y rituales que lo acompañan los conceptos estéticos se difunden desde el subcontinente hasta China, y desde allí y a través de Corea, llegan finalmente a Japón. Generalmente se considera que los llamados “seis principios” de la pintura India influirán más tarde en la pintura china. Según Cervera<sup>267</sup> (2004), estos principios clásicos de la pintura India son los siguientes:

- Bhaba. Relación del sentimiento de las formas.
- Pramani. El sentido de las relaciones.
- Lavanna-yojanam. El sentido de la *gracia*.
- Dadrisyam. Las comparaciones.
- Varmika bhanga. La ciencia de los colores.
- Rasa (belleza) y Chanda (ritmo)

<sup>266</sup> En este contexto el término oriental incluye a la India, dado que es el origen del Budismo y algunos de los términos estéticos chinos y japoneses derivan de la estética india.

<sup>267</sup> CERVERA, I. (2004): “*El espíritu de la naturaleza pictórica*”. En SUREDA, J. y CERVERA (comp.): *Summa Pictorica. De la prehistoria a las civilizaciones orientales* [tomo I]. Editorial Planeta, Barcelona. P.188-189.

Estos seis elementos, en el ámbito conceptual chino, se transforman en “seis elementos”. Según Xie Hie<sup>268</sup>, son los siguientes (acompañados abajo a la derecha<sup>269</sup> de la transcripción en chino de los mismos):

- Qiyun, shendong shi ye. Capacidad para captar la atmósfera, lo que significa vivacidad.
- Gufa, yong bi shi ye. Estructuración a través de las pinceladas.
- Ying wu, xiangxing shi ye. Correspondencia con el objeto en la forma de las cosas.
- Sui lei, fu cai shi ye. Elección adecuada de los colores.
- Jing ying, wei zhi shi ye. Composición.
- Zhuan yi, mo xie shi ye. Copia transmitida.

氣韻生動是也  
骨法用筆是也  
應物象形是也  
隨類賦綵是也  
經營位置是也  
傳移摸寫是也

Para ampliar la información sobre los valores estéticos en Asia oriental también hemos recurrido a autores como Suzuki<sup>270</sup> (1996), muy influyente en EEUU en los años cincuenta y a otros más actuales como Lanzaco<sup>271</sup> (2003), de cuya “constelación de valores estéticos japoneses”, he seleccionado<sup>272</sup> los que tienen más relación con la investigación así como con los valores estéticos chinos expuestos anteriormente:

1. **Feng-Liu**, ideal de refinamiento chino, en japonés **Furyu**. Valor estético dominante en la antigua capital china de Chang-an, dinastía Tang. Era un valor estético y un estilo de vida privada, que buscaba el refinamiento placentero en contraposición a los estrechos protocolos éticos de la vida oficial confucionista. Representaba la “locura” de los Inmortales taoístas, tales como los Siete Sabios del Bosque de los Bambúes.

<sup>268</sup> Citado por HESEMANN, S.: “Un imperio unificado bajo la protección del dragón”. En: FAHR-BECKER, G. (ed) (1999): *Arte Asiático*. Könnemann, Köln.P. 113.

<sup>269</sup> Íbid. P. 113-114.

<sup>270</sup> SUZUKI, Daisetz T. (1996): *El Zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica

<sup>271</sup> LANZACO, F. (2003): Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa. Editorial Verbum, Madrid. Según Lanzaco, estos valores estéticos y tipos de belleza tienen su continuidad en distinta medida en el perfil del carácter actual japonés, enraizado en estos valores estéticos clásicos.

<sup>272</sup> Entre una veintena de valores estéticos distintos.

2. **Mono no aware.** Valor estético fundamental de la cultura japonesa. Empatía con la belleza percedera de las cosas. Para Yasunari Kagawata<sup>273</sup>, representa algo así como la conciencia melancólica de lo temporal de la existencia, a través de la armonía contemplativa.
3. **Sui, Iki, Tsu.** Valores estéticos del “mundo flotante”. Durante el periodo Edo (antigua Tokio) alcanzan su mayor popularidad a través de los comerciantes adinerados, y estos valores se aprecian fundamentalmente en la estampa japonesa Ukiyo-e (literalmente “pintura del mundo flotante” y se pueden resumir, en conjunto, como el goce del presente y el disfrute de los placeres efímeros. En esta investigación se relacionan con la renovación del género del ukiyo-e y su influencia en el AAAO, en el apartado I.3.2: “La sociedad del mundo flotante y nuevas identidades” (página 98).
4. **Wabi.** La soledad y la pobreza se consideran una liberación espiritual, algo muy cercano al budismo así como al taoísmo. Según Suzuki<sup>274</sup>, wabi es sentirse satisfecho con una pequeña cabaña, con un plato de verduras mientras se escucha un benigno chaparrón primaveral, tal y como lo expresa en el texto siguiente:
 

“A pesar de la forma de vida occidental y de los lujos y comodidades modernas que nos invaden, persiste todavía en nosotros un anhelo por el culto al wabi. Incluso en la vida intelectual se evita la excesiva profusión de ideas, la brillantez o solemnidad en la ordenación de los pensamientos y en la elaboración de los sistemas filosóficos; por el contrario, quedar plenamente satisfecho con la contemplación mística de la naturaleza y sentirse a gusto con el mundo es para nosotros, al menos para algunos de nosotros, mucho más inspirador”<sup>275</sup>
5. Tipos de belleza según Umehara Takeshi<sup>276</sup>, que se corresponden con tres tipos de personaje del teatro No, y que se relacionan con tres formas de vida (*santai*), que representan en la sociedad tradicional japonesa los arquetipos del teatro No. La tabla siguiente ha sido confeccionada con los datos de Lanzaco y en ella se hace un resumen de lo anterior:

<sup>273</sup> Primer novelista japonés en obtener el premio Nobel de literatura en 1968.

<sup>274</sup> Op. Cit. Páginas 25-27

<sup>275</sup> No he querido poner negritas en el texto aunque he estado especialmente tentado ante un esencialismo tan recalcitrante como el mostrado al comparar vida occidental con vida moderna invasora. Tampoco estamos totalmente de acuerdo con el supuesto gusto por la sobriedad como algo connatural a la cultura japonesa, ya que creemos que extiende la sensibilidad de un monje zen a toda la sociedad.

<sup>276</sup> Citado por Lanzaco. Op.cit. P. 140.

- <b>Goken no-bi</b> . Belleza vigorosa y robusta. Relacionada con <b>Masuraobi</b> , belleza masculina	- “El estilo guerrero” (un famoso varón). Samurai.
- <b>Yuga no-bi</b> . Belleza elegante y refinada. Relacionada con <b>Taoyamebi</b> , belleza femenina.	- “El estilo de la mujer” (amada del guerrero). Mujer de la corte de Kyoto.
- <b>Yugen no-bi</b> . Belleza profunda y misteriosa.	- “El estilo del anciano” (monje peregrino). Monje Zen.

El valor estético Taoyamebi (femenino) fue desprestigiado desde mediados del periodo Edo, y especialmente desde que la ultranacionalista escuela de Mito en el siglo XVIII, reivindicase los valores masculinos del guerrero representados en la estética Masuraobi (masculina, representa el espíritu nacionalista-militarista del periodo Meiji en Japón). Para Lanzaco<sup>277</sup>, los siguientes valores estéticos de la cultura clásica japonesa se pueden relacionar con tres valores estéticos fundamentales del Taoísmo clásico chino (Taojia). Hay una imbricada relación entre el budismo (de origen hindú) y el taoísmo, cuya fusión podríamos considerar el Zen. De esta manera, cada una de las tres bellezas japonesas resulta ser también representativa de tres elementos (en negrita) básicos del *Tao* (camino):

- *Masuraobi*=*Goken*, representa la recia bravura del **Yang**.
- *Taoyamebi*=*Yuga*, expresa la fina sensibilidad pasiva del **Yin**.
- *Yugen*<sup>278</sup>, nos descubre el misterio insondable del **Wu** (la Nada absoluta, el no-ser causa de todo ser, en japonés *Mu*). En esta investigación lo encontraremos en el apartado IV.1. 1. “San sui gua (valor yugen) Y AAAO” (página 208).
- Yohaku; con el valor anterior *yugen* se relaciona éste, el de la belleza del espacio vacío, característico de la pintura china suibokuga<sup>279</sup>, también llamada en el contexto japonés “espacio haboku” de inspiración Zen. En nuestra investigación constituye un punto de partida para el apartado IV.1.2. “Arte zen, espiritualidades alternativas y fast food” (página 219).

<sup>277</sup> Ibid. P. 141

<sup>278</sup> “Yugenismo” en los EEUU, en los años cincuenta, fue un término que alcanzó cierta popularidad gracias a las traducciones al inglés de obras sobre budismo Zen, como las de Daisetz T. Suzuki. También intervino en esta popularidad la pintura de artistas japoneses establecidos en Nueva York como Okada Kenzo.

<sup>279</sup> Literalmente, tinta salpicada.

6. **Kaikaikiki y kikikaikai.** Kikikakai es un adjetivo que según explica Murakami<sup>280</sup>, en japonés se usa para referirse a fenómenos extraños, que dan miedo o incomodan. Sin embargo, al cambiar el orden de los fonemas, se emplean diferentes kanjis (caracteres chinos), y así es como utilizó este término un crítico de arte en el siglo XVI para definir las obras del pintor Kano Eitoku (s. XVI, escuela *Kano*<sup>281</sup>). Esta palabra abarca varios conceptos diferentes: valor y poder, y al mismo tiempo profunda sensibilidad. Según Murakami, que bautizó a su compañía con el nombre de Kaikai & Kiki, pretendía crear una forma de arte vigorosa, sensible e inteligente, encarnada por dos personajes que son algo así como “sus propios dioses del arte” (pero también podrían cumplir la función de guardianes, como en los templos budistas). Murakami utiliza caracteres silábicos (el empleo del hiragana<sup>282</sup>, cuando existen kanjis equivalentes es un rasgo de infantilismo premeditado) para escribir esta expresión en las orejas de sus personajes (figura 202) *kaikai* (かいかい), y *kiki* (きき), que representan su emporio comercial. Kaikai & Kiki aparecen en forma de esculturas, pinturas, dibujos, peluches, llaveros y todo tipo de productos de esta compañía, emulando así las tácticas de la multinacional japonesa Sanrio con *Hello Kitty*. Estos valores de una estética adaptada (y retomada) a las necesidades comerciales y expresivas de las “nuevas modernidades”, se combinan con los factores sociológicos más variados en el apartado IV.2.1. “Cultura otaku, superflat y romanticismo Ghibli” (página 244).

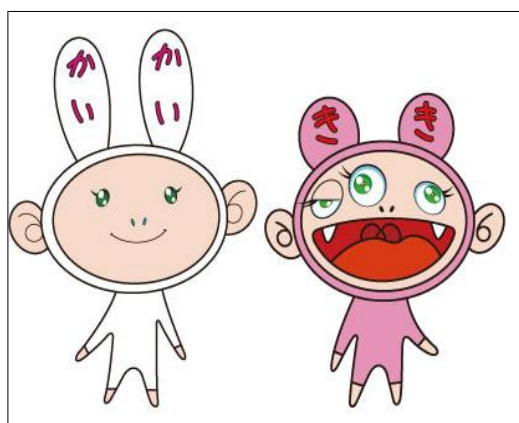


Figura 202, Murakami, *Kaikai & Kiki*, logo de la empresa Kai & Kiki Co.

<sup>280</sup> Citado por HEGDIGE, D. “Flat Boy contra Skinny: Takashi Murakami y la batalla por Japón” en : SHIMMEL, P. (comp.) (2009): *Murakami*. Fundación Guggenheim Bilbao. P. 18.

<sup>281</sup> Escuela de pintura que va del siglo XV al siglo XIX.

<sup>282</sup> Alfabeto silábico

#### IV.1. 1. *SAN SUI GUA* (valor *yugen*) Y AAAO

Las imágenes del AAAO que vamos a compartir a continuación toman como referencia la pintura de paisaje y de literatos china, aunque en ocasiones también aparezcan referencias de la pintura de flores y pájaros (géneros también muy importantes, ya sea como pintura o como decoración de porcelanas). De cualquier manera, en todas las obras que hemos seleccionado hay una evidente influencia de la estética tradicional (diferencia) al mismo tiempo que características marcadamente occidentales (asimilación), tanto a nivel técnico como conceptuales. Unas y otras se combinan de múltiples maneras para producir un tipo de obras híbridas y extraordinariamente intertextuales.

Vacío y paisaje son términos inequívocamente unidos en el contexto de la pintura oriental. El género por excelencia de la pintura china es el paisaje, *sansuigua* (山水画), que significa, *san* (montaña, 山), *sui* (agua, 水) y *gua* o *hua* (pintura, 画). En este género, el concepto de vacío juega un rol fundamental como recurso compositivo. Sin embargo el aspecto compositivo del vacío en la pintura china tradicional se irá tornando, en el contexto del AAAO, en un elemento conceptual con el que interpretar la propia tradición y la asimilación de imágenes occidentales. Para considerar la pintura de Asia oriental también habremos de remarcar que para esta cultura los vacíos se materializan perfectamente en el escenario de la naturaleza: las brumas, los chubascos repentinos, la superficie del agua, la nieve y los cambios de luz. Incluso las caligrafías que suelen acompañar estos paisajes juegan con la desaparición de determinados trazos para realzar vigorosamente otros, de tal manera que se reproducen todos los matices de la naturaleza en la escritura, con un fuerte sentido del ritmo y la descripción. Haciendo el símil con otras artes, el vacío equivaldría a los silencios en las composiciones musicales y las pausas en la narración oral, a las elipsis en la literatura y la cinematografía. En este contexto, el vacío define lo que es y lo que no es. Cervera<sup>283</sup> cita al maestro Lao Zi, quien identifica el vacío con el *tao*:

“El tao es vacío/pero su eficiencia nunca se agota. /Es un abismo, parece el origen de todas las cosas. /Embota los filos, desenreda lo enmarañado, atenúa los **brillos** [la negrita es mía]”.

---

<sup>283</sup> Op.Cit.203



Esta última idea de vacío como atenuador de los brillos la utilizaré para relacionarla con el siguiente párrafo de Tanizaki<sup>284</sup> :

“[a los orientales] la vista de un objeto brillante nos produce cierto malestar. Los occidentales utilizan, incluso en la mesa, utensilios de plata, de acero, de níquel, que pulen hasta sacarles brillo, mientras que a nosotros nos horroriza todo lo que replandece de esa manera (...)(...)nos gustan los colores y el lustre de un objeto manchado de grasa, de hollín o por efecto de la intemperie(...)

Se expresa el rechazo de la estética oriental hacia los brillos superfluos y ostentosos de los modernos utensilios occidentales, iguala la suciedad o pátina con lo profundo, lo que parece existir y al mismo tiempo no existir, algo que en mi opinión está muy cercano al término estético *yugen*. En la pintura japonesa, vacío se define con el término *yohaku* “espacio en blanco”, sin embargo, en la India, el concepto de vacío, *sunyata*, no se materializa más que en la mente del que realiza la obra y en la de aquel que la contempla, como un acto de meditación. Así lo entiende Cervera<sup>285</sup>, quien desarrolla algo más las características compositivas del vacío en China y Japón en el párrafo siguiente:

“El trazo caligráfico o pictórico crea el vacío al discurrir por el soporte, conformando imágenes que sólo se realizan en su vacuidad. El gesto y el trazo encuentran en el vacío todas las cualidades y calidades que el arte pictórico necesita en su expresión (...) en la pintura china y japonesa, el vacío se expresa como composición y contenido, método y forma (...) el vacío se transforma en naturaleza. El vacío-naturaleza es lo que la montaña y el agua al paisaje.”

En la tradición japonesa (y en relación con la importancia del vacío), el escritor japonés OSHIMA<sup>286</sup> (2001) expone que para el filósofo japonés Nishida<sup>287</sup> entre un percepto [real] y un concepto [irreal, nada] hay un salto. Para Nishida, cualquier concepto que es un lugar juega un rol esencial en la lógica justamente porque es “nada”. “Nada” significa un lugar vacío, en el que lo percibido se encuentra y encuentra su sentido. Para Nishida, siempre según Oshima, el concepto que es el “lugar llamado *nada*” [cursiva mía] (mu no basho en japonés), es algo afirmativo y con capacidad; es el lugar en donde caben las cosas y tienen sentido. Tienen lugar, se relacionan entre sí, y producen algo. Su filosofía

<sup>284</sup> TANIZAKI, Junichiro (2000). *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela. P.28

<sup>285</sup> Op.Cit.203

<sup>286</sup> OSHIMA, Otoshima (2006). *La estructura fundamental del pensamiento japonés*. Ediciones UAM, 2006, Madrid. Páginas 23,24 y 25

<sup>287</sup> Kitaro Nishida, 1870-1945, Japón.

no se centra en el Ser; su base no pertenece a la tradición ontológica occidental.

Para Nishida, el más alto de los conceptos es la Nada en mayúsculas:

Mientras que los filósofos griegos y sus seguidores llevaron al Ser al nivel más alto, y desde ahí descender hacia el percepto, Nishida considera “la Nada” como el nivel más alto en el que caben todos los conceptos. La dialéctica nishidiana es fruto de su enfrentamiento con Hegel, el cual estaría equivocado al no considerar el lugar como la condición fundamental de los movimientos dialécticos. Dos términos tienen que encontrarse uno frente a otro antes de entrar en la lucha de la mutua negación. Para que ambos se encuentren es necesario un lugar, el cuál prima sobre los seres. Oshima ubica este pensamiento nishidiano en la estructura tradicional de yuxtaposición del budismo y el shintoísmo mediados por la visión primitivista animista-vitalista. Nishida llama a este mediador “el lugar”.

Para Kneib<sup>288</sup>, la dinastía Song marca el inicio de la edad de oro de la pintura de paisaje china o shanshuihua:

“La fundación de la nueva dinastía reunificadora de los Song (969-1279) corresponde a un renacimiento filosófico y social que ve aparecer, con un sentido de la naturaleza positivo y grandioso, un nuevo arte de pintar el paisaje a través del cual los pintores, pensando como filósofos y poetas, encontrarán la manera de expresar la inmensidad de las apariencias naturales y la unidad oculta bajo su realidad multiforme.”

Desde entonces, según este autor, siglo tras siglo se van a intentar plasmar los mismos ideales. Estos pintores demuestran una gran sagacidad artística al comprender que debían ir más allá del aspecto exterior de las cosas y tratar de captarlas espiritual y pictóricamente en su verdad interior, característica ésta que sintoniza perfectamente con el budismo Chan o Zen. Kneib<sup>289</sup>, para explicar con mayor detalle las sutilezas de la pintura de paisaje china recurre de manera implícita a la idea de lococentrismo frente al antropocentrismo de la cultura Europea:

“La condición previa para el desarrollo de dicha tradición es la existencia de una filosofía de la naturaleza no antropomórfica. La pintura de paisajes -más o menos imaginarios- está vinculada en China a un conjunto de concepciones cosmológicas, religiosas, mágicas o místicas que pertenecen en gran parte, pero no únicamente, al pensamiento taoísta. Síntesis de las aportaciones del confucianismo, del taoísmo y del budismo, la pintura del paisaje, a partir de los Tang.”

Para iniciar este itinerario entre el paisaje monumental y las realizaciones del AAAO, he seleccionado al artista chino (figura 203) Cai Guo Qiang, y su

---

<sup>288</sup> Kneib, A.: *El paisaje monumental en China*. En SUREDA, J. y CERVERA, I. (2004): Tomo I de “Summa Pictorica”: *De la prehistoria a las civilizaciones orientales*. Editorial Planeta, Barcelona. P.255

<sup>289</sup> Ibid. P. 256

*Proyecto para alargar la gran muralla china 10.000 metros: proyecto para extraterrestres nº 10* (1993, performance). Consideramos que las reconstrucciones de este autor tienen un componente muy reconocible en el espectador occidental debido a su empleo de fuegos artificiales para llevar a cabo este tipo de performances. A continuación, intercalaremos en el recorrido visual una pintura realizada durante la dinastía china Song, por Guo Xi<sup>290</sup>, (figura 204), *Comienzo de la primavera*, 1072. Tinta china sobre rollo de seda. Guo Xi fue el artista oficial de la academia de pintura bajo la protección del emperador Shezong (1067-1085). Este periodo (Song) y este pintor son considerados en distintas fuentes como importantes representantes del clasicismo dentro de la pintura china. Aparecen los elementos compositivos del vacío (niebla) y masas de bosque y rocas. Veremos que la tradicional armonía (atribuida a la sociedad extremo oriental respecto a la naturaleza) entra en crisis en muchas de las obras del AAAO debido a la agresiva relación de las formas de vida actuales. Además de diálogos críticos entre la contemporaneidad y tiempos pasados, los distintos géneros pictóricos son abordados con absoluta libertad en cuanto a los materiales, medios y montajes empleados, desde la fotografía al performance. En la figura 205, Tang Guo (China), *Agua*, 2002 y en la figura 206, Zhang Huan (China), *Cómo añadir un metro a una montaña desconocida*, 1995 también se emplea el concepto de performance, con una carga poética magistral. El desnudo en el paisaje, inusual en el Arte Oriental, es planteado aquí con una naturalidad exquisita. Otra propuesta que recoge las experiencias deconstructivas propias de la caligrafía contemporánea, al introducir el concepto de lo efímero, es la del artista chino Dai Guangyu (figura 207), *Paisaje, tinta, hielo* (2004, fotografía). En esta obra se pueden leer los caracteres escritos sobre la superficie de un lago helado de *san*, “montaña” (carácter superior, 山) y *sui*, “agua” (carácter inferior, 水), caracteres que juntos, dan nombre a este género de pintura referido en párrafos anteriores. Otro tipo de intervenciones en el paisaje, incluyendo falsas excavaciones, nos las ofrece el artista coreano Cho Duck-jun (figura 208) en su instalación *Desde el remoto pasado*, 2000, instalación, proyecto de la villa de Gurim. Este proyecto parece inspirarse en la expectación y sugestión que las grandes excavaciones tienen sobre el

<sup>290</sup> Este pintor realizó todas las decoraciones de la Ciudad Prohibida en la antigua capital Kaifeng.

espectador y el turismo a nivel mundial. En esta ocasión parece ironizar con las excavaciones de los guerreros de Xian. Este artista tiene una página web excelente (tecleando su nombre aparece en la web), en la que podemos admirar otros proyectos similares como *El perro de Askhelon*, donde se recrea toda la expectación del descubrimiento de la ruina, el desempolvamiento del pasado, su reconstrucción en suma. En la figura 209, se vuelve a dar el diálogo entre desnudo, un género incorporado no muy habitual en china, naturaleza y tradición en la obra del artista chino Liu Wei, *Parece un paisaje*, (2004, fotografía en B/N en gran tamaño, 306x612 cm).

En el terreno de la naturaleza como ficción, reliquia o destrucción se mueven las obras siguientes. En el caso de la artista coreana Sora Kim (figura 210) y su obra *Hansel & Gretel* (2007, instalación) se nos propone una naturaleza cuya fragilidad parece evidenciarse en un juego de sombras chinescas. La relación traumática de la naturaleza con el hombre es el tema de la figura 211, del coreano Michael Joo, *Árbol*, (2001), donde contemplamos la naturaleza desprovista de todo romanticismo oriental y con su destino real: el aserradero en este caso. La instalación creada por Bong-Chae Son (figura 212), *Frontera*, (2006) está formada con proyecciones, transparencias y técnicas mixtas para producir la ilusión de transitar por un bosque brumoso. Otra propuesta desgarradora por la contradicción entre lo que leemos y lo que vemos es la del artista chino Hong Lei (figura 213), *Después de la dinastía pintando colores de otoño en las montañas Que y Hua por Zhao Mengfu* (2003). En la instalación del artista chino Lu Shengzhong *Estudio de paisaje*, (2003, figura 214) se juega con el soporte de estantería de una biblioteca y los lomos de una buena cantidad de volúmenes sobre pintura china, seguramente el único sitio donde encontrar esos bosques. El hierro y la madera reconstruyen la escena de un pino tras un biombo en la figura 215, del japonés Nakahashi Katsushige, *Otomi* (1990, instalación).

Aparte del género del paisaje, hay otros géneros en la pintura tradicional que fueron muy populares en las cortes de Asia oriental. Este es el caso de las pinturas chinas de estilo *xieyi* “escritura del espíritu” y de las pinturas minuciosas o decorativas *gongbihua*, y también de flores y pájaros. Con estas referencias tendríamos que interpretar las siguientes obras. La primera se puede relacionar con las escrituras del espíritu, del artista chino Hong Lei (figura 216), *Otoño en la ciudad Prohibida*, (1997, fotografía). Al igual que en la otra fotografía de Hong Lei (figura 213), se contrapone la poesía del título a la triste metáfora del pájaro muerto con las joyas de la concubina, en el recinto de la ciudad prohibida de Pekín. La imagen siguiente (figura 218), del japonés Araki, tiene un nexo con la pintura de flores y pájaros china y al mismo tiempo con el *ikebana*. Araki Nobuyoshi, *Jardín secreto*, (2005). Esta obra pertenece a una serie de flores y mujeres (cuyos desnudos son especialmente conocidos). Para concluir este puente que hemos tendido entre el género del paisaje chino y el AAAO, mostramos el retrato del artista chino, Huang Yan (figura 217), *Invierno* (2005). Parecen fundirse el carácter efímero de la pintura del cuerpo con la identidad actual del individuo chino, igualmente frágil, por lo que en no pocas veces se recurre al pasado y a la diferencia.



Figura 203, Cai Guo Qiang, *Proyecto para alargar la gran muralla china 10000 metros: proyecto para extraterrestres nº 10*, 1993. Performance con fuegos artificiales.



Figura 204 (arriba a la izquierda), Guo Xi, *Comienzo de la primavera* (1072, tinta china sobre rollo de seda). Figura 205 (a la derecha), Tang Guo, *Agua* (2002, fotografía). Figura 206 (abajo a la izquierda), Zhang Huan, *Cómo añadir un metro a una montaña desconocida* (1995, fotografía y performance).

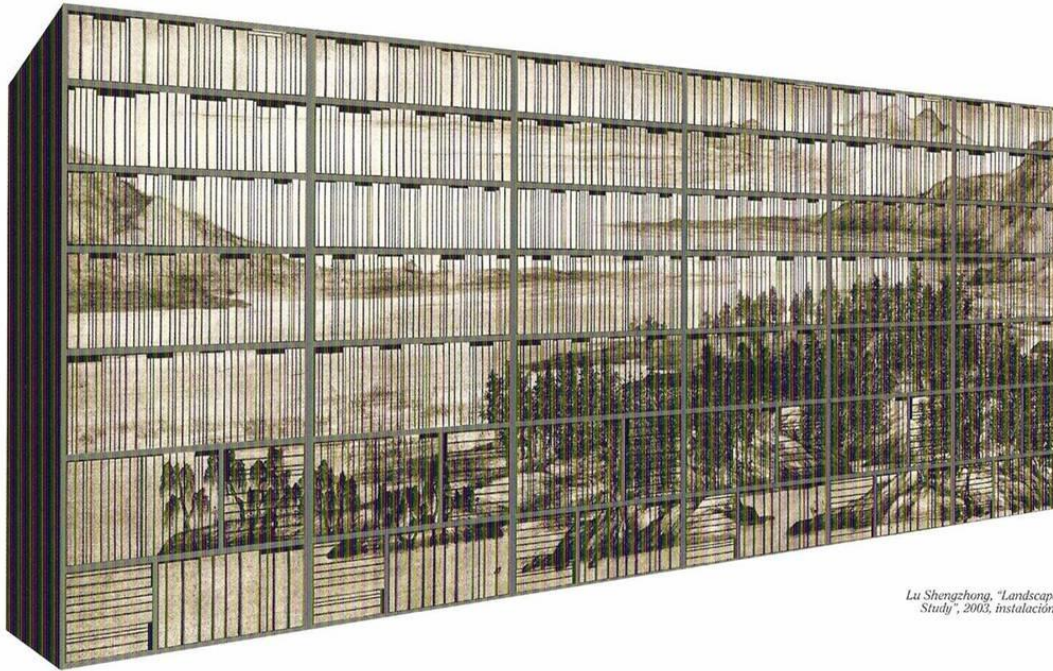


Figura 207 (arriba a la izquierda), Dai Guangyu (figura 207), *Paisaje, tinta, hielo* (2004, fotografía, edición 8 copias). Figura 208 (arriba a la derecha), Cho Duck-Jun, *Desde el remoto pasado* (2000, instalación). Figura 209 (abajo), Liu Wei, *Parece un paisaje* (2004, fotografía en B/N en gran tamaño, 306x612 cm).



Figura 210 (arriba), Sora Kim, *Hansel & Gretel* (2007, instalación). Figura 211 (centro a la izquierda), Michael Joo, *Árbol* (2001, instalación con roble, tubo de acero, chapa de acero). Figura 212 (centro a la derecha), Chae Son, *Frontera* (2006, proyecciones, transparencias y técnicas mixtas). Figura 213 (abajo), Hong Le, *Después de la dinastía pintando colores de otoño en las montañas Que y Hua por Zhao Mengfu*, 2003. Cprint.





Lu Shengzhong, "Landscape Study", 2003, instalación.



Figura 214 (arriba), Lu Shengzhong, *Estudio de paisaje* (2003, instalación). Figura 215 (abajo) Nakahashi Katsushige, *Otomi* (1990, instalación).

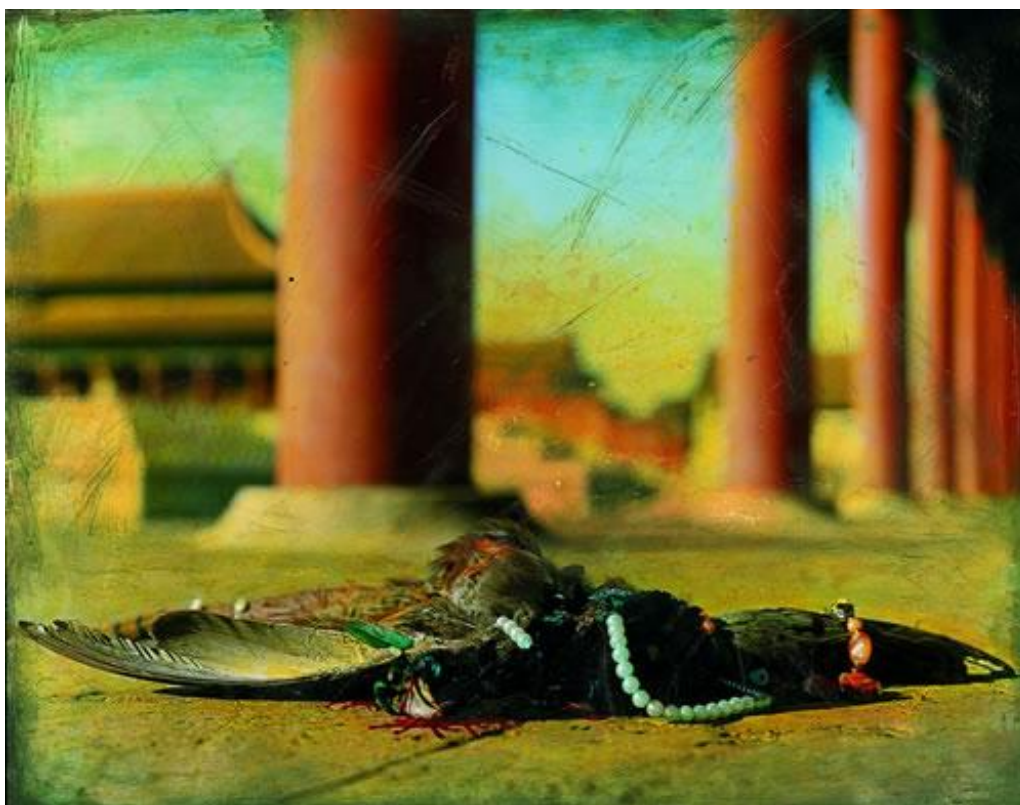


Figura 216 (arriba), Hong Lei, *Otoño en la ciudad Prohibida*, 1997. Fotografía Cprint.  
Figura 217 (abajo, izquierda) Huang Yan, *Invierno*, 2005. Fotografía. Figura 218 (abajo, derecha) Araki Nobuyoshi, *Jardín secreto*, 2005. Cprint.

#### IV.1.2. ARTE ZEN, ESPIRITUALIDADES ALTERNATIVAS Y *FAST FOOD*

Los antecedentes de lo que se conoce como budismo zen se encuentran en la secta budista chan, originada tras la peregrinación del monje indio Bodhidharma (conocido como Daruma en Japón) a China en el siglo VI. Hacia el siglo XII el budismo chan llega a Japón, donde es acogido ampliamente y alcanza una influencia considerable, sobre todo en el género de la pintura de estilo haboku, la caligrafía y la ceremonia del té. Desde Japón se difundirá internacionalmente como zen, especialmente desde los años cincuenta (durante la ocupación americana de Japón) gracias a la amplia divulgación de los libros del escritor japonés Suzuki<sup>291</sup>. Este autor destaca que en Japón el zen se dividió en dos escuelas (las sectas budistas más influidas por el taoísmo), tantas como caminos hay para llegar al satori o iluminación: el de las palabras y el de las acciones, respectivamente *Soto* y *Rinzai*. En la secta Soto<sup>292</sup>, el satori se busca mediante el *zazen* o meditación sentada, sin fijar la vista en ningún objeto. En la secta Rinzai<sup>293</sup>, se busca la iluminación mediante el *koan* (acciones, adivinanzas, enigmas, gestos extravagantes) sin significado aparente pero que hay que resolver. También destaca Suzuki que el soporte teórico del zen no es nada ortodoxo. Evita las abstracciones y los razonamientos conceptuales. Su literatura es poco más que un número interminable de citas a modo de anécdotas o incidentes (*innen*) y de preguntas (*mondo*) de aprendices a maestros (a menudo resueltas cuando el maestro golpea ejemplarmente al aprendiz). Este carácter irracional respecto a la tradición positivista Europea hace que desde los años cincuenta se considere el zen, sesgadamente, como el pensamiento de Asia oriental por antonomasia. Y a su vez se crean mitos, leyendas y malentendidos entre lo que son unas prácticas para la meditación y la realidad de las sociedades extremo orientales. Este hecho ayuda a conectar discursos posmodernos, en su típica búsqueda de otros paradigmas culturales, con la tradición extremo oriental.

---

<sup>291</sup> Op. Cit.

<sup>292</sup> Más cercana y popular, propugna una meditación más serena.

<sup>293</sup> Secta más cercana a las élites y los samurais. Más propensa a la acción y a la meditación casi marcial.

Por ejemplo, tomo el siguiente ejemplo que propone Suzuki<sup>294</sup> sobre la literatura zen:

“Un maestro zen muestra su bastón ante la congregación y les dice: - No podéis llamarlo bastón. ¿Cómo lo llamaríais? Alguien sale de la congregación, le coge el bastón al maestro, lo rompe en dos y lo tira. Todo esto es producto de la ilógica afirmación del maestro. Otro maestro, levantando su bastón, dice:- Si tienes uno, te doy el mío; si no tienes ninguno, cogeré el tuyo”

Suzuki reconoce que no hay ninguna racionalidad en este tipo de anécdotas, pero que esta misma irracionalidad es la expresión verbal propia del zen. Concluye Suzuki expresando que en el zen la experiencia y la expresión son uno, por lo que sus expresiones verbales violan todas las normas de la lógica racionalista considerada como propia de las culturas de escritura fonética (punto donde se conectarían el postestructuralismo y la tradición oriental).

En cuanto a la relación entre algunas propuestas del AAAO y el zen (más allá de algunos conceptos como el vacío y la disolución de los cuales también hemos hablado en el capítulo anterior), ésta consiste en explorar las difuminadas fronteras de la sociedad, a modo de espacio ambiguo (donde parece fundirse lo espiritual, lo irracional y lo puramente comercial). Para este propósito, no necesitamos realmente profundizar excesivamente en lo que es o no es el zen. Nos limitaremos a exponer que, según Dunn<sup>295</sup>, el arte Zen presenta siete características principales: asimetría, sencillez, contracción o sequedad, naturalidad, profundidad o reserva, insumisión, y finalmente, paz interior. La asimetría, la insumisión y hasta un aire violento son características que a menudo muestran las caligrafías y los paisajes de tinta salpicada, llamados *suibokuga* (en China) y *haboku* (en Japón). Un elemento importante y que no menciona Dunn consiste en la circunferencia (*enso* en japonés) que acompaña la caligrafía de algunos monjes zen. A propósito del simbolismo del círculo, Oshima<sup>296</sup>, considera que la filosofía del filósofo japonés Nishida se puede ilustrar con el deporte del sumo, cuyo espacio de lucha, espacio sagrado, es una circunferencia:

“Los dos luchadores tienen que saludar primero al lugar sagrado de la lucha, un pequeño **círculo** [la negrita es mía] o rueda llamado *dojyo*. A continuación suben

---

<sup>294</sup> Op. Cit. P. 15

<sup>295</sup> DUNN, M.: “Pintura y xilografía”. En: FAHR-BECKER, G. (1999): *Arte Asiático*. Könemann, Köln. Páginas 508-510

<sup>296</sup> Op. Cit. P. 26

al dojoyo y se saludan entre sí. Bajan y repiten el ritual. Subiendo y bajando varias veces hasta que los dos se encuentran en un estado de ánimo adecuado para la lucha.”

El círculo puede relacionarse con el vacío (*mu* en japonés, *wu* en chino), al ser la figura geométrica que combina infinitos cuadrados e infinitos triángulos. Según Suzuki<sup>297</sup>, en el siglo II fueron traducidos al chino los *Prajnaparamita Suttas*. Los pensadores chinos quedaron impresionados pero tenían dificultades para entender la idea de Sunyata, “vacuidad”. Finalmente encontraron un concepto afín en la idea de *Wu*, “nada”, de LaoTzu (Lao Tsi). Lanzaco<sup>298</sup> recurre a Eugene Herrigel, para explicar este valor estético:

“El espacio en la pintura Zen está siempre inmóvil. Y, sin embargo, en movimiento. Parece que se mueve, viene y respira. No tiene forma, está vacío. Y, con todo es fuente de toda forma... Esto explica el profundo sentido que tiene en la pintura del Zen dejar las cosas “sin decir”, “sin acabar”. Lo que se sugiere, lo que no se dice es más importante y expresa mejor lo que se quiere comunicar.”

Para comenzar este recorrido, expondremos la extraordinariamente contemporánea composición (figura 219) de Hakuin Ekaku (Japón 1685-1765), *Círculo (Enso)*. El círculo de tinta resume todos los movimientos de la mente y los concentra en sí misma. Este simbolismo es reutilizado por algunos artistas japoneses desde la posguerra, con una doble acepción: zen y símbolo nacional (la bandera del sol naciente, un gran círculo). Al menos esta es la lectura que nosotros hacemos de la figura nº 220, instalación de neones de Yukinori Yanagi, *Hinomaru Illumination*, (1992) y de la figura 221, de Isamu Noguchi, *Sol Negro*, (1969, granito) donde se ha llevado el *Enso* al espacio tridimensional.

---

<sup>297</sup> Op. Cit. P. 42  
<sup>298</sup> Ibid. P. 100



Figura 219 (arriba a la izquierda), Hakuin Ekaku (Japón 1685-1765), *Enso* (tinta china sobre papel). Figura 220 (a la derecha), Yukinori Yanagi, *Hinomaru Illumination* (1992). Figura 221 (abajo a la izquierda), Isamu Noguchi, *Sol Negro* (1969, granito).

Otro itinerario alternativo al anterior consiste en la tendencia a la disolución mostrada en algunos artistas, que comenzaremos mostrando la relación entre espacio circular y vacío en unas pinturas y en una parábola zen. En las figuras 222 y 223 mostramos dos de los dibujos de los diez que componen la *Doma del buey* (basados en los del pintor chino Li Tang) del pintor zen japonés Sesshu Toyo (siglo XV, periodo Muromachi). La finalidad de estas parábolas budistas ilustradas por Sesshu Toyo consiste en exponer el dominio de la mente, y esto precisamente, y en esta tradición, consiste en “vaciar la mente”. De la serie de diez dibujos mencionada, el octavo dibujo (figura 223) muestra un espacio totalmente vacío. El texto de los poemas que acompañan a los dibujos es del maestro chino Kakuan<sup>299</sup> en el siglo XII:



Figuras 222 y 223, *Doma del buey* (basada en Li Tang), por Sesshu Toyo (siglo XV, periodo Muromachi). Figura 222: *El toro transcendido*. Figura 223: *El toro y el domador son transcidos*: “todo se fusiona en la Nada”. Figura 224, Hong Lei, *Shan shui I* (2003, fotografía, gelatina de plata).

Encontramos que hay una conexión entre estas figuras y otras propuestas en el AAO, como por ejemplo en la obra de Hong Lei, *Shan shui (Montaña y agua) I*, (2003). En esta obra tenemos la doble dimensión de la desaparición y el círculo (por no hablar de la clara apropiación del típico género chino de la pintura de montañas y agua). En las obras que vienen a continuación, de Yuji Ono y Mami Kosemura, la tendencia al vacío se radicaliza y pierde el anterior hilo conductor facilitado por la composición circular. En este caso las propuestas están relacionando disolución y apropiación (de un arte, el occidental, que también

<sup>299</sup> KAKUAN, Shien (1997): *La doma del buey: las diez etapas del despertar según el maestro zen Kakuan*. Ediciones Miraguano, Madrid.

está condenado a la “arqueologización” y disolución). La figura 225, es la obra de Yuji Ono, *Antonis Van Dyck “Ritratto Virile”* (1995, fotografía B/N). De la misma artista, la figura 226, *Peter Paul Rubens “Cabeza de un anciano”* (1997, Fotografía B/N). Estas apropiaciones me parecen mucho más radicales que las de Sherry Levine, ya que no estamos ante una apropiación, sino ante un “asesinato” de la imagen. Parece que la autora recuerda con los brillos de los barnices (y los flashazos) del arte europeo dos cosas. Una ya la expresó Tanizaki<sup>300</sup> (2000) en su ensayo de los años veinte, *El elogio de la sombra*, que consiste en la repulsa que los objetos brillantes tradicionalmente provocan en Asia oriental y la segunda, es que esos mismos brillos, al borrar literalmente la imagen, producen un efecto de vacío y desvanecimiento. La desaparición y el vacío también parecen ser las claves para la apropiación de un bodegón de Zurbarán (figura 227) realizada por Kosemura, *Sweet Scent* (2003, instalación). En esta obra se sigue el proceso de desaparición del bodegón, jugando con los elementos de la naturaleza muerta, que se descomponen, deterioran y desaparecen. El vacío será la composición última de estas imágenes.



Figuras 225 y 226, Yuji Ono. Figura 225 (arriba a la izquierda), *Antonis Van Dyck “Ritratto Virile”*, (1995, fotografía B/N). Figura 226 (arriba a la derecha), *Peter Paul Rubens “Cabeza de un anciano”*, (1997, Fotografía B/N) Figura 227(abajo), Mami Kosemura, *Sweet Scent*, (2003, instalación).

<sup>300</sup> TANIZAKI, Junichiro (2000). *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.



---

A continuación, prescindiremos de elementos como el círculo o el vacío para emplear otro tipo de hilos conductores. El primero será la relación del traje como elemento simbólico del ritual, y el segundo será el replanteamiento de la imagen sagrada, con un papel distinto en una sociedad que practica una especie de sincretismo religioso en el que se superponen iconos comerciales y tecnológicos.

Comenzaremos con el valor ritual ligado a los antiguos emperadores en la figura 228, del artista chino Wang Jin, *Un sueño chino* (1998, performance), que propone un retorno a un pasado proyectado en un ambiente de película de ciencia ficción. El traje que lleva el actor está inspirado en los de la ópera de Pekín, pero confeccionado con materiales como PVC, nylon, bordados, etc. En la figura 229, el artista coreano Do-Ho Suh (Corea), *Some/One* (2001), propone una revisión de los trajes militares a través de esta compleja instalación realizada con cientos de medallas militares de acero para perros, resina con fibra de vidrio, estructura de acero, planchas de caucho, etc. En la propuesta (figura 230) de la artista japonesa Michiko Kon, *Delantal y sardinas* (fragmento con Virgen, 1997, fotografía) se plantea la relación de los pescadores mediterráneos con la Virgen del Carmen, y todo esto en un vestido que bien podría aludir a la mujer que espera en el hogar el regreso del varón.

En las siguientes obras, añadiremos a la dimensión ceremonial y religiosa el elemento que ha suplantado a los altares y pequeños dioses en los hogares: la televisión. Y esto es perfectamente tangible en la obra de Nam June Paik, *Oh Mah*, (2001, figura 232); donde se rinde tributo a un cierto tipo de ceremonial casero. La idea de la televisión como el altar de los hogares de los siglos XX y XXI es también muy explícita en otra obra de Nam June Paik (figura 233), *Tv Buddha* (1974, instalación). Sin embargo, en las propuestas del japonés Murakami y del coreano Sang-Kyoon Noh, los iconos religiosos no son ajenos a la homogenización de la cultura extremo oriental gracias a la omnipresencia de los objetos más *kitsch*. De esta manera podemos apreciar un lujoso (y kitsch) Buda de plata en la figura 234, la obra Murakami *Oval de Buda* (2008). O bien, un buda “vestido” con brillantes lentejuelas en la figura 235, Sang-Kyoon Noh, *Para los devotos* (2000).

En las figuras 236 y 237, de los artistas chinos Wang Qingsong y An Hong, respectivamente, encontramos una intersección que fluctúa entre lo irreverente, lo kisth, y la consagración de las cadenas de *fast food* en legítimos sucesores de los pequeños templos de los barrios de las ciudades en Asia oriental. La figura 236, Wang Qingsong, *Pensador*, (1998). Figura 237, An Hong, *Soy Buda*, (1998). Todas las consideraciones anteriores se funden en la instalación *QSC+mV/V.V* (2001) del japonés Masato Nakamura, un fantástico claustro conformado por la *M* de *Mac Donald's* (figura 238), consiguiendo así una perfecta síntesis entre espacio espiritual y centro comercial.

En las figuras que vienen a continuación se retoma el tema de la religiosidad desde varios puntos de vista. Uno de ellos es una violencia ejercida hacia el icono religioso a través de distintos fenómenos pero que se pueden resumir en una de las instalaciones presentadas en Bilbao por Cai Guo Qiang (figura 239), *Quiero creer* (2009, Bilbao). Instalación con tallas de madera y flechas donde se produce un virtual acribillamiento. No se aprecia en la fotografía el hecho de que hubiese tallas de cristos, ángeles y budas asaeteados y suspendidos del techo. Bien distinto es el juicio final que nos propone el artista también chino (figura 240), Miao Xiaochun, *El último Juicio en el Ciberespacio* (2006). Asistimos al auténtico juicio final: el de los elegidos por tener acceso al ciberespacio (verdadero contacto con lo “inconmensurable”). Para terminar, he elegido al artista, comisario, fotógrafo e intelectual japonés Hiroshi Sugimoto. Consideramos que pocos artistas extremo orientales podrían plantear mejor el tema de la espiritualidad, dada la profundidad con la que comisarió la instalación o exposición (Sugimoto se mueve en un terreno sin fronteras definidas) que llevó por nombre *Historia de la Historia* (2009), en el museo del siglo XXI en Kanazawa, Japón. En esta exposición había un recorrido que partía de la exposición de fósiles y meteoritos y quedaba abierto a la épica del descubrimiento del espacio (como una vuelta atrás al principio, al meteorito). En la figura 241, la obra de Hiroshi Sugimoto, *Mar de budas* (1997, fragmento de fotografía en BN, gelatina de plata sobre papel) muestra el magnífico ambiente de este recinto sagrado de Kioto, bien recogido en esta obra (cuya versión para coleccionista tiene seis hojas).



Figura 228 (arriba a la izquierda), Wang Jin, *Un sueño chino*, (1998, traje inspirado en los de la ópera de Pekín, con materiales como PVC, nylon, bordados, etc.). Figura 229 (arriba a la derecha), Do-Ho Suh (Corea), *Some/One*, (2001, medallas militares de acero para perros. Hojas de níquel plateado, resina con fibra de vidrio, estructura de acero, planchas de caucho). Figura 230 (abajo), Michiko Kon, *Delantal y sardinas*, (fragmento con Virgen, 1997, fotografía)



Figura 231, Chen Qing Qing (China), *Copia de la reliquia cultural de la dinastía Han*, (2002, fibras de cáñamo). Figura 232, Nam June Paik, *Oh Mah*, (2001, textiles, maderas y monitor de TV).



Figura 233(arriba a la izquierda), Nam June Paik, *Tv Buddha* (1974, instalación con escultura de bronce y circuito cerrado de TV.). Figura 234 (arriba a la derecha), Murakami, *Oval de Buda* (2008, figura de plata). Figura 235 (abajo), Sang-Kyoon Noh (Corea), *Para los devotos*, (2000, resina de poliéster y fibra de vidrio, lentejuelas).

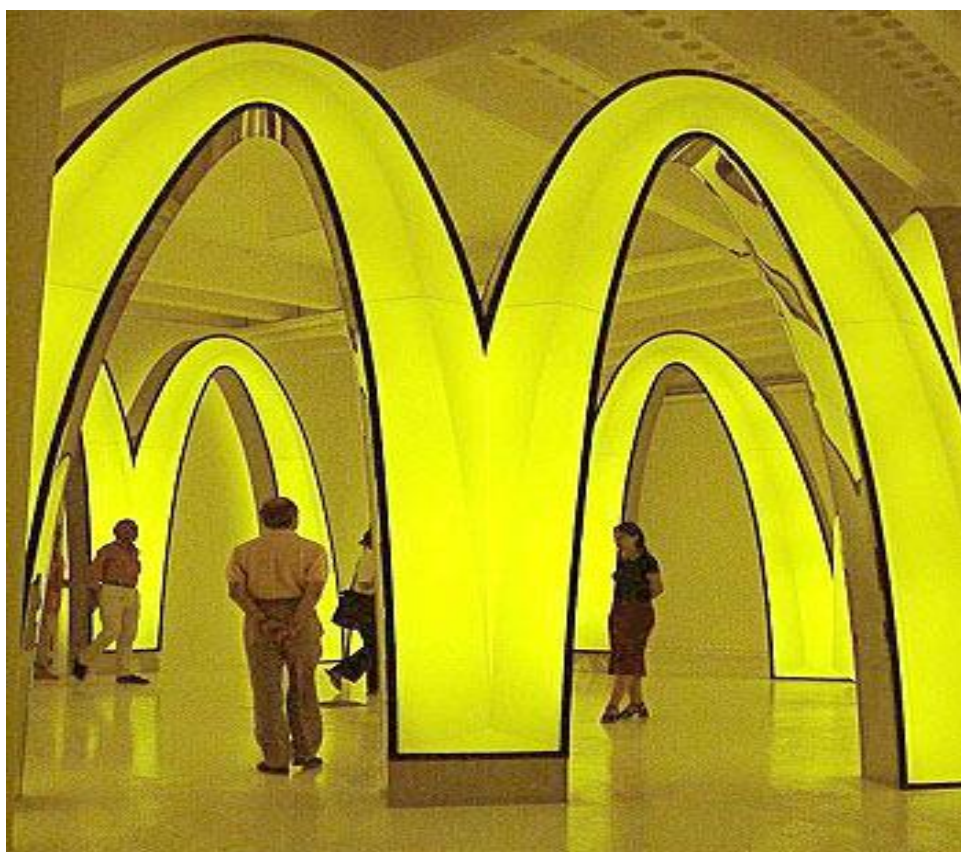
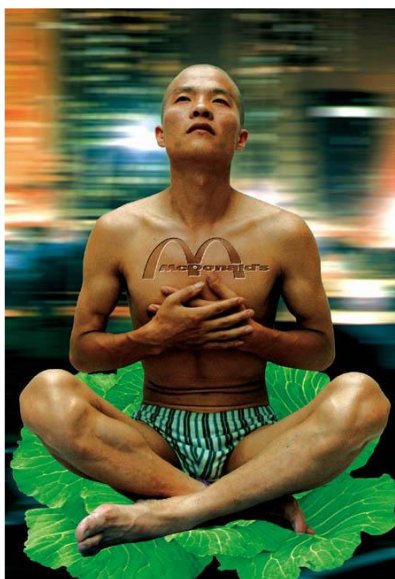
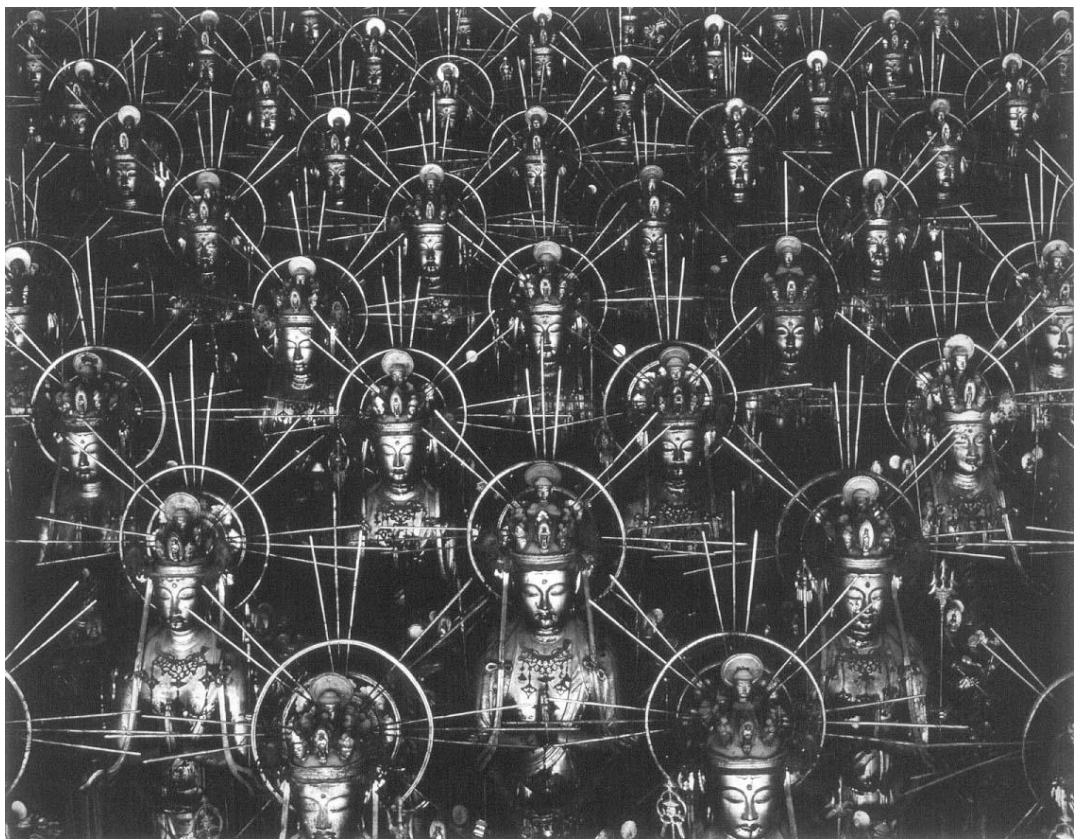


Figura 236 (arriba a la izquierda), Wang Qingsong, *Pensador* (1998, C-print.). Figura 237 (arriba a la derecha), An Hong, *Soy Buda*, C-print, 1998. Figura 238 (abajo) Masato Nakamura (Japón), *QSC+mV/V.V.*, 2001, (instalación, resina acrílica, fluorescentes, estructuras de acero).



De arriba abajo y de izquierda a derecha: Figura 239, Cai Guo Qiang, detalle de una de las instalaciones de la exposición *Quiero creer* (2009, Bilbao). Instalación con tallas de madera y flechas. Figura 240, Miao Xiaochun (China), *El último Juicio en el Ciberespacio*, (2006. C-print). Figura 241 (arriba), Hiroshi Sugimoto, *Mar de budas*, (1997, fragmento de fotografía en BN, gelatina de plata sobre papel).

## **IV. 2. ENTRE EL SUEÑO DE LA RAZÓN Y LAS CENIZAS DEL PASADO**

Las obras que expondremos en este capítulo tienen en común el planteamiento de un diálogo entre la identidad contemporánea oriental y su pasado reciente y remoto, razón por la que no hemos podido adscribirlas a ningún concepto estético en particular. Este diálogo no siempre es constructivo, ni siquiera reflexivo, y aunque a veces raye lo cínico, resulta seguramente liberador para un largo periodo de censura en unos casos y autocensura en otros. Las sombras de la asimilación son mostradas sin ningún tapujo y se relacionan directamente con algunos de los estragos más sangrientos de la historia reciente. De este modo, se mostrarán en este capítulo diversas obras que presentan en proporciones variables características apropiacionistas, deconstructivas, pero ante todo reconstructivas. Con este fin se aprecian todo tipo de recursos técnicos y conceptuales para crear manifestaciones tan variadas como instalaciones, performances, videoarte, fotografía, etc.

Este reconstruir desde las cenizas del pasado pero con las perspectivas de una proyección futura es un campo especialmente híbrido que no consiste en una vuelta al pasado anterior desde la globalización, sino en la construcción (y reconstrucción) de una cultura contemporánea, desde una pluralidad de perspectivas.

Influye mucho en el contexto japonés la necesidad en los años noventa de revisar la posguerra japonesa y la carrera imperial que condujo a los desastres de Hiroshima y Nagasaki. Como antecedente interesante a esta corriente revisionista resulta interesante el suicidio de Mishima. Sobre éste, hay opiniones de muy diversa índole. Por ejemplo, según Masao Miyoshi, es un pastiche en toda regla. Según Iida<sup>301</sup>, sin embargo, el suicidio de Mishima representa la rebeldía ante el nihilismo creciente de la sociedad japonesa frente a la pérdida de los valores tradicionales y el despliegue de la gran sociedad de consumo que estaba dispuesta a llenar los vacíos dejados por la cultura y espíritus nacionales, sacrificados a favor de un sistema aparentemente democrático tutelado por el protectorado norteamericano.

---

<sup>301</sup> IIDA, Yumiko (2002), *Rethinking Identity in Modern Japan*. Routledge/Asian Studies Association of Australia, 2002, New York.P.148



La prosperidad económica brindada a la sombra de dicho protectorado y la sempiterna sensación de país satélite hicieron que el discurso de Mishima produjera una sorda sensación de incomodidad en una parte de la sociedad japonesa. El discurso fue pronunciado en su fallido intento de toma del cuartel de las fuerzas armadas de autodefensa el 25 de noviembre de 1970, seguido de un efectista suicidio<sup>302</sup> ritual o *seppuku*. Mishima abre el ciclo apropiacionista en Asia oriental con la figura 100. Mishima cierra el ciclo de su obra, perfectamente posmoderna, con una reconstrucción que es al mismo tiempo un pastiche: su propio suicidio (figura 253). En la fotografía Mishima está arengando a la gente que se acercó al balcón de la delegación del gobierno japonés en Tokio. Según Mishima esa prosperidad es una especie de venta del alma al diablo. Venta que, en su testamento, remonta al momento mismo en el que se establece la llamada restauración Meiji, en 1868. La influencia de este suicidio ha inspirado en Occidente biografías como las de Vallejo-Nágera<sup>303</sup> y películas como las de Paul Schrader. En cuanto a Asia oriental, se han realizado obras artísticas con versiones de su muerte por parte de Yokoo Tanadori, en 1987, y de Morimura, quien produjo un audiovisual parodiando este incidente en el Museo de Arte Moderno de Yokohama, en 2007. Para trazar el contexto del suicidio de Mishima, a finales de los sesenta, se revisa críticamente tanto la historia de Japón como su sociedad actual, por lo que el arte pop marcará la estética de estas obras, llevando el tema de la identidad a las técnicas y formatos más cercanos al lenguaje del cómic de aquella época. Son frecuentes los super héroes mezclados con los antiguos dioses de la mitología japonesa, junto a iconos políticamente incorrectos como la bandera imperial del sol naciente, etc. De esta manera, deidades de la mitología animista y sintoísta japonesa como Yanagi, *Haniwa* y *Amaterasu*, conviven en algunas imágenes pop de la época con Inframán (popular personaje del anime japonés de los sesenta) y la bandera imperial japonesa. La proliferación de héroes y monstruos como *Godzilla* en los sesenta todavía son populares en Japón y conviven en las tiendas junto a creaciones más modernas. Esta corriente artística que pasa revista a los

---

<sup>302</sup> Mishima dice no haber insistido lo suficiente en su buena salud al médico que le examinó los días previos a su misión como kamikaze para librarse de la muerte. Esto nunca se lo perdonó.

<sup>303</sup> Op. Cit.

aspectos más o menos oscuros de la historia contemporánea de estos países queda bastante bien representada por obras como las de Cai Guo Qiang (figuras 243 y 244), *Reflexión-Un recuerdo de Iwaki* (2009, instalación en Bilbao). En esta instalación que expone un junco de transporte chino varado en una playa japonesa, se realiza un proyecto de reconstrucción, donde la comunidad local participó activamente. En la figura 244 he añadido un detalle de los miles de fragmentos de porcelana rotos (de vajillas) pero donde he querido tomar un detalle de la cabeza de la deidad budista de la misericordia Avalokitesvara (Guanyin en chino) que simulan ser la carga del junco. La referencia en esta obra a un pasado próspero y comercial resulta ser una de las únicas notas positivas, para prepararnos ante un conjunto de obras que procuran mantener viva la memoria de un pasado turbio e inquietante. En este sentido habría que encuadrar la obra del artista chino que exhibe su pulgar mutilado para recordar la matanza de la plaza de Tian'anmen, Sheng Qi (figura 245), *Memorias (Me)*, (2000) y de Aida Makoto (figura 246), *Adolescentes Harakiri* (2006, óleo sobre tela).

Una vez hechas las presentaciones en el recorrido por esta historia turbia y oscura, el japonés Manabu Muragishi (figura 258), en su obra *Vamos a la guerra* (1998), nos propone remontarnos a la fatídica relación entre “modernización” y el proyecto imperial japonés. La imagen de Nietzsche está repetida en el fondo, y en primer plano podemos ver un soldado japonés con el uniforme de la guerra ruso-japonesa de 1904. Para comprender mejor las relaciones que se establecen en esta y otras imágenes de autores japoneses, hay que comentar que Nishida Kitaro (el filósofo japonés más importante de la primera mitad del siglo XX), estaba tan profundamente inmerso en el idealismo alemán como en el pensamiento budista. Nishida trató de articular un modo de pensar nuevo específicamente japonés en el que aparecen elementos del zen, Hegel, Nietzsche y Heidegger. Su pensamiento influyó en el *Kokutai no Hongi* (*Fundamentos de la esencia japonesa*), publicado en 1937 por el ministerio de educación, en el que exhortaba a los japoneses a abandonar sus “pequeños egos” y buscar en el emperador la fuente de su existencia. Se ensalzaba el espíritu del pueblo japonés, el cual, se decía, era superior y *diferente* en su naturaleza al de los occidentales.

La siguiente obra, el cartel que Shiges Fukuda (figura 260), hiciese para la exposición *Mona Lisa* (celebrada en Japón en 1970), es de lectura compleja. A la fusión de la figura de la Mona Lisa con la bandera imperial japonesa, se puede añadir el efecto (aparentemente *op.art*) de una explosión nuclear. Makoto Aida (figura 249), *Nadie conoce el título* (1996). La asimilación, así como la figura y el fondo cultural protagonizan esta pieza, significativamente realizada en el formato biombo. Parece que para el autor el proceso de asimilación se corona simbólicamente con la cúpula del único edificio que quedó en pie en Hiroshima, en agosto de 1945. En las figuras nº 250 y 251, se muestran distintos aspectos de la obra de Arata Isozaki, *Laberinto Eléctrico*, 1968. Instalación presentada en la XIV trienal de Milán en el año 1968, que fue destruida en el curso de las protestas estudiantiles de aquel año. La instalación ha sido recientemente reconstruida por la ZKM de Karlsruhe y la Fundação Serralves. La instalación se compone de una serie de paneles con diferentes imágenes, algunas de las cuales son de la documentación de la destrucción de Hiroshima y Nagasaki, y otras son reproducciones de estampas de ukiyo-e. Lo que une estas imágenes son escenas de muerte y destrucción, acompañadas de una música dramática concebida para la instalación por el compositor japonés Toshi Ichianagi. La figura 252, *Black Sun 38*, es una fotografía de uno de los supervivientes de la bomba de Nagasaki, tomada en 1962 por Hiroe Eikô. Se puede percibir la influencia que la bomba atómica y la ocupación americana tuvieron en el arte de posguerra, así como en el nacimiento de los géneros fantásticos y de terror en el cine y el cómic (Godzilla, y otros seres terribles fruto de mutaciones nucleares) y otros géneros como el teatro Butoh, que empiezan a despuntar con fuerza desde los años cincuenta. El teatro Butoh o danza de las tinieblas es otro ejemplo de este potencial creativo que expresa angustia existencial pero también energía artística para exhortar los demonios. La figura de Fabien Gautier D'Agoty (figura 253), *Ángel anatómico*, 1742, tiene mucho que ver con la siguiente, en la que el actor de teatro Buto Hijikata (figura 254) está siendo pintado por Nakanishi. Hijikata aprecia en la imagen del ángel anatómico la extraña mezcla de muerte y vida, drama e impasividad, los aspectos más oníricos relacionados con la propia muerte. Una vez más, en el arte oriental se evidencia el profundo conocimiento de la cultura occidental, adoptando libremente determinadas imágenes para acentuar los fines expresivos. La siguiente imagen es un fragmento de la

fotografía de Okada Masato (figura 255) donde aparece el actor y coreógrafo de teatro Butoh, Tanaka Min. La imagen se titula *Vertido de desperdicios en Yume no shima*, 1978. Esta imagen formaba parte del proyecto iniciado en 1976, *proyecto Hiperdanza 1824 horas*, llevado a cabo en más de 150 localizaciones distintas por todo el Japón; este proyecto se desarrollaba con performances del actor registradas siempre por Masato Okada.

Sobre la guerra del pacífico entre Japón y EEUU, es significativa la obra de Nakahashi Katsushige (figuras nº 256, 257 y 258), distintas imágenes del *Proyecto Zero*, 1998. En éste, se recrean con materiales de desecho y a escala natural, reproducciones de aviones cazas del mítico modelo Mitsubishi Zero, abatidos por el enemigo durante la guerra del pacífico. Junto a las reproducciones se exhibían fotografías de estos aparatos durante la guerra, e imágenes de los jóvenes soldados y los ahora pacíficos jubilados japoneses. Más radical e irónica es la propuesta de Makoto Aida (figura 259), *Vista de una incursión aérea sobre la ciudad de Nueva York*, (1996, seis paneles, técnicas mixtas sobre papel holográfico). Los aparatos del bombardeo fantasma son cazas del modelo Mitsubishi "Zero" describiendo el símbolo de infinito. ¿Infinito como vacío de sentido? ¿Como repetición de la historia infinitas veces? Las llamas recrean los registros históricos de incendios de la ciudad de Tokio que se guardan en el Museo Nacional de Tokio, y los espacios dorados como columnas de humo equivalen a las nubes y nieblas de los paisajes de la pintura tradicional china y japonesa. Figura 260, *Fuego*, Panel número 2 de una total de 15, de la serie llamada *Los paneles de Hiroshima*, realizados por el matrimonio Maruki Iri y Maruki Toshi (Japón). Técnicas mixtas (nihonga) sobre papel. Cada panel mide 1,8 x 7,2 metros Colección de la fundación de los Paneles de Hiroshima. Se comenzaron en los años cincuenta y se terminaron en 1982. Vista general y detalle. Figura 261, una de las proyecciones del proyecto Pulpo, (2007-vídeo instalación). En este montaje de reminiscencias de gran potencia audiovisual (lo pude comprobar personalmente en Seúl), algunas de las imágenes más inquietantes van acompañadas con escenas de desfiles militares del ejército "rojo", así como un bombardeo continuo de imágenes de la China actual más contradictoria. Zhang Dali (figura 262), *Demolición: Ciudad prohibida*, Beijing, 1998. La destrucción sistemática de las casas y barrios populares hasta los años setenta

se refleja en estas fotografías de la demolición sistemática de los Hutong<sup>304</sup>, a favor de los impersonales bloques de viviendas.

Para terminar este apartado en el que se agitan los rescoldos de un pasado reciente polémico y destructivo, animaremos la secuencia final de imágenes con unas propuestas que no carecen precisamente de sentido del humor. Todas las obras tienen en común la impronta de Duchamp. Y como podemos ver, las tres propuestas seleccionadas tienen múltiples lecturas. Comenzaremos por la obra del pintor chino Shi Xinning (figura 263), *Retrospectiva de Duchamp en China* (2001, óleo sobre tela). La ironía de las reconstrucciones de un pasado ficticio e imposibles de este autor nos llevan a fantasías como la que vemos, en la que el camarada Mao inspecciona, perplejo, una pieza de la retrospectiva ofrecida por el Partido Comunista Chino de Duchamp. Figura 264 (derecha), Zhou Wendou, *Sin título* (2007, urinario industrial). Algunos de los artistas chinos que aparecen en esta investigación residen en el extranjero (la llamada diáspora cultural china), concretamente en Nueva York. Sin embargo Zhou Wendou reside en Madrid, ciudad en donde amplió sus estudios de Bellas Artes en la Universidad Complutense. Desde la presentación del urinario de Duchamp en 1917, éste ha sufrido todo tipo de agresiones, habiendo recibido hasta martillazos. Zhou Wendou participa de manera simbólica en este proceso de destrucción pero reconstruyéndolo como un jarrón, a modo de artefacto prototípico de “lo chino”.

Por último, cerramos este apartado con el mismo artista que lo ha abierto, Cai Guo Qiang. En la obra (figura 265), *Una historia arbitraria: montaña rusa*, (2001, instalación), se plantea la historia reciente como una montaña rusa. En el telón que cubre la instalación podemos observar una gran reproducción de *La fuente*, de Duchamp, a modo de superestructura cultural que ha dominado todo el entramado artístico y cultural internacional en el siglo pasado, sucediéndose ismo tras ismo como si de una competición de feria se tratase. Acompañando a la Fuente de Duchamp aparecen las más variopintas alusiones a una frenética carrera del arte occidental por dominar el panorama artístico.

---

<sup>304</sup> Sistema de viviendas tradicional en Pekín, formado por casas, patios y calles.



Figuras 243 (arriba a la izquierda) y 244 (arriba a la derecha), distintos aspectos de la obra de Cai Guo Qiang, *Reflexión-Un recuerdo de Iwaki*, 2009. Instalación en Bilbao. Figura 245 (abajo a la izquierda), Sheng Qi, *Memorias (Me)*, 2000. C-type print. Figura 246 (abajo a la derecha), Aida Makoto, *Adolescentes Harakiri*, 2006. Óleo sobre tela.



Figuras 247 (arriba a la izquierda), Manabu Muragishi, *Vamos a la guerra*, 1998. Serigrafía y pintura sobre papel. Figura 248 (arriba a la derecha) Shiges Fukuda, *Mona Lisa*, 1970. Cartel. Figura 249 (centro) Makoto Aida, *Nadie conoce el título*, 1996 (Pintura sobre biombo, técnica mixta). Figura 250 (abajo), Arata Isozaki, *Laberinto Eléctrico*, 1968. Instalación.

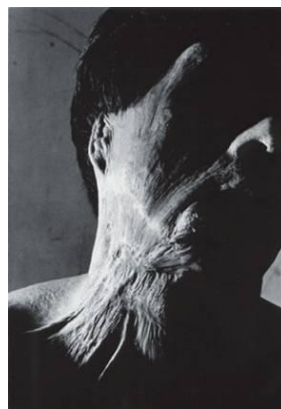
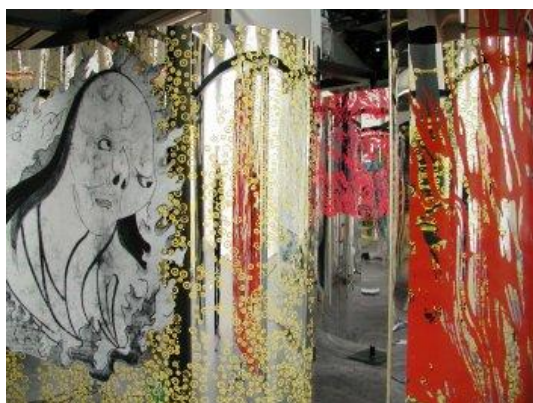


Figura 251 (arriba a la izquierda), Arata Isozaki, otro aspecto de *Laberinto Eléctrico*, 1968. Instalación. Figura 252 (arriba a la derecha), Hiroe Eikô, *Black Sun 38*, 1962. Fotografía. Figura 253 (centro a la izquierda), Fabien Gautier D'Agoty, *Ángel anatómico*, 1742. Figura 254 (centro a la derecha), el actor de Butoh Hijikata está siendo pintado por Nakanishi según la referencia de la imagen anterior. Figura 255 (abajo), fotografía realizada por Okada Masato de Tanaka Min, *Vertido de desperdicios en Yume no shima*, 1978. Performance



Figuras 256 (arriba a la izquierda), 257 (centro a la izquierda), y 258 (arriba a la derecha), distintos aspectos de Nakahashi Katsushige y su *Proyecto Zero*, 1998. Figura 259, (abajo), Makoto Aida, *Vista de una incursión aérea sobre la ciudad de Nueva York*, 1996. Seis paneles a modo de Biombo, técnicas mixtas sobre papel holográfico.





Figura 260 (a la izquierda), familia Maruki, *Los paneles de Hiroshima: Fuego*, (panel nº 2 de un total de 15). Técnicas mixtas (nihonga) sobre papel. Figura 261 (arriba a la derecha), varios autores, *Proyecto Pulpo*, 2007. Vídeo instalación. Figura 262 (abajo a la derecha), Zhang Dali, *Demolición: Ciudad prohibida*, 1998. Fotografía.



Figura 263 (arriba a la izquierda), Shi Xinning, *Retrospectiva de Duchamp en China* (2001, óleo sobre tela). Figura 264 (derecha), Zhou Wendou, *Sin título* (2007, urinario industrial). Figura 265 (abajo a la izquierda), Cai Guo Qiang, *Una historia arbitraria: montaña rusa* (2001, instalación).

#### IV.2.1. CULTURA OTAKU, SUPERFLAT Y ROMANTICISMO GHIBLI

La llamada cultura Otaku<sup>305</sup> en Japón, en la década de los años setenta, se nutre de dos fenómenos distintos pero relacionados. Por una parte, está el auge de la posmodernidad y su cuestionamiento de los modelos culturales vigentes, que de alguna manera tiene que ver con un reavivamiento del nacionalismo japonés. Este nacionalismo, según Iida<sup>306</sup>, es consecuencia del deterioro de las relaciones económicas entre Japón y EEUU. Este deterioro, unido a agresivas campañas contra los productos japoneses, parece justificar (de cara al ciudadano) discursos como los de Mishima y otros visionarios de la esencia japonesa. El revisionismo de las grandes narrativas hace tambalearse la historia urdida entorno a las relaciones con EEUU, según la cual Japón habría sido redimido por la democracia estadounidense de los peligros del imperialismo. Además están documentados desde tiempos de la escuela de Mito, a principios del siglo XIX, los fundamentos teóricos de lo que Iida y otros autores como Najita<sup>307</sup> denominan *nihonjinron*, algo así como “japonismo” o “exclusividad o singularidad de lo japonés”. El término *otaku*<sup>308</sup> define, en general, a las personas y colectivos de fans que son apasionados del manga y del anime<sup>309</sup> así como de toda la parafernalia de la cultura visual y musical, fuertemente comerciales, que lo acompañan. Es un tipo de colectivo consciente de la singularidad que esto supone y, por lo tanto, satisface desde ese punto de vista la sed de identidad, que según Iida, forma parte de la vivencia japonesa de la posmodernidad como la mezcla de *nihonjinron* y el *deseo del otro*. Hay que puntualizar que los rasgos de los personajes, las técnicas narrativas, el estilo y los formatos relacionados con el manga y el anime son un potente conglomerado audiovisual en el que la calidad artística es más que elevada, así como la increíble variedad de historias y perfiles psicológicos. Todo esto le confiere a

---

<sup>305</sup> La autoría de este término se atribuye a Akio Nakamori y significa, literalmente “en casa”. Designa lo que en el mundo anglosajón se conoce por geek, quedarse en casa rodeado de instrumentos electrónicos, y todo tipo de materiales “animanga”(anime y manga).

<sup>306</sup> Op.cit.

<sup>307</sup> NAJITA, T.: “Culture and Technology”. En: MIYOSHI, Masao y HAROOTUNIAN, H.D. (Editores), (1994): *Postmodernism and Japan*. Duke University Press, Durham and London. P. 8

<sup>308</sup> Este término también se emplea en Japón para definir a un *friki*, algo así como un “bicho raro”, coleccionista y fan más o menos obsesivo de cualquier tipo de cosas.

<sup>309</sup> Dibujos animados japoneses.

esta manifestación cultural un auténtico carácter nacional que, desde una perspectiva más amplia, entronca con el gusto popular y ecléctico de la cultura tradicional japonesa. Al fin y al cabo, el mismo término manga tiene su origen en la época dorada de la estampa japonesa o ukiyo-e. Iida piensa que ha surgido un nuevo sistema de control a través de una cultura homogeneizada de carácter nacional diseminada a través de los mass media -taishu bunka (cultura de masas)-, que se ha superpuesto a las culturas más locales – minshu bunka (cultura popular). Imágenes de esta nueva cultura fruto de la posmodernidad y el entramado económico japonés se encarnan en paisajes como el de Tokio, que en los ochenta fue definido por el escritor japonés Yamamoto como un ejemplo de la metrópolis “hiperreal” de Baudrillard, creada y precedida por el *simulacro*. Relacionado con el fenómeno de la cultura Otaku, y seguramente como consecuencia de éste, en los ochenta y noventa surge lo que se podría denominar cultura “kawaii” [pronunciado por las adolescentes con un tono nasal, y afectado, arrastrando la i final] término traducible por “guay” en las jergas urbanas de Madrid de los ochenta, mezclado con el término “mono”, o más actualmente y como préstamos del inglés, los términos “cute” y “cool”. Si bien este término al principio estaba relacionado con una tendencia propia de la cultura femenina de consumo, su influencia se fue extendiendo a la cultura de consumo en general. Iida coincide con Sharon Kinsella, a la que cita en el párrafo de abajo, en la definición de la actitud kawaii<sup>310</sup>. Para Iida<sup>311</sup>, poseyendo objetos kawaii, la tendencia alcanza al sujeto mismo, convirtiéndose el individuo en un objeto “mono”, que actúa deliberadamente como un niño. En este contexto resulta una manera atractiva de “estar en sociedad”:

“Ser *cute* [sic] significa mantener la infancia -lo que conlleva un acto de auto mutación, caminando como palomas, poniendo inocentes ojos como platos, haciendo dietas, actuando estúpidamente, y esencialmente negando la existencia de signos de madurez. En la cultura de lo mono, la gente joven es popular en conformidad con su aparente debilidad, dependencia o inhabilidad, más que por sus logros y capacidades.”

<sup>310</sup> La palabra kawaii<sup>310</sup> connota atributos positivos asociados a la infancia como dulce, adorable, inocente, pura, simple, genuina, vulnerable, etc.

<sup>311</sup> Op. Cit. Página 180.

Se podría argumentar que estos fenómenos son comunes en otras ciudades y otros países de *Globalia*<sup>312</sup>. Sin embargo, las características del caso japonés con su recurrencia a las culturas populares más singulares como es la cultura *Otaku*, lo dota de unas características especiales. Según la autora, los sujetos que aceptan esta identidad externamente definida, podrían estar asumiendo la presencia de una autoconciencia que selecciona y controla la intrusión de fuerzas externas. Es más, la urdimbre entre el conglomerado de individuos con los mismos signos e imágenes y el sujeto en cuestión, parafraseando a lida puede ser adecuadamente concebida como la mezcla de consumo de elementos estilísticamente diferenciados, una mezcla estructuralmente análoga al sistema de significación fundado en la *differance*, tal y como Derrida la concibió, como una cadena de significados diferida. De la misma fuente, en el capítulo del libro que lida titula “Vuelta a la identidad: posmodernidad”, se aborda el desarrollo paralelo de dos discursos contradictorios en el Japón de los ochenta. Por un lado, con la *superación del proyecto moderno*<sup>313</sup> hay una aceleración en la descentralización y la fragmentación de la razón y las materias tradicionales y el advenimiento de las teorías que celebran lo difuso (y postmoderno según lida). Por otra parte, hay una inclinación o deseo hacia una centralización y homogeneización en la forma de una reivindicación del ya aludido más arriba *nihonjinron* o identidad nacional. Murakami<sup>314</sup>, fundador del concepto conocido como *Superflat*, nos aclara su significado a través de lo que él denomina su *manifiesto*: “El mundo del futuro podría ser como Japón hoy en día: superplano”, frase breve e inquietante que constituye lo que Murakami llama “manifiesto superflat”. Según nuestro análisis, el concepto superflat se construye sobre la ya decadente cultura *otaku*, y sobre lo que hemos definido como modernidades paralelas (en las que se incluye un sentido reconstructivo de la historia y la sociedad actuales pero también de antiguas características del arte japonés como pueda ser el ya citado *kaikaikiki*), junto a un extremadamente agudo sentido del negocio de la cultura visual, ejercido de

---

<sup>312</sup> Término tomado de la novela de RUFIN, Jean Christophe (2004). *Globalia*. Círculo de lectores, 2005, Barcelona.

<sup>313</sup> Término prestado de HERNÁNDEZ, F. (2007): *Espigadores de la cultura visual*. Octaedro, Barcelona.

<sup>314</sup> Citado por VILLA, M. “La identidad superplana de Japón” en: Revista Babelia, El País, 17-11-2007

manera ejemplar por artistas como Murakami y Nara Yoshitomo, que al igual que el estudio Ghibli, han sabido convertir una particular sensibilidad estética en pujantes emporios comerciales. Sin embargo, esto no excluye un compromiso de estos artistas-empresarios (y en cierto modo, espigadores ejemplares de la cultura visual) con una tendencia reconstructiva sobre la cultura global (no se conforman con lo meramente doméstico). Este afán reconstructivo con ambiciones globales no es exclusivo de los artistas japoneses y se establecen relaciones de ida y vuelta entre distintos artistas a nivel global que manejan conceptos parecidos en contextos diferentes. El lenguaje para este intercambio global aparentemente se confunde con la cultura visual más prefabricada e infantil. Sin embargo, bajo el envoltorio de lo cotidiano y vulgar, hay una serie de cuestiones escritas en un lenguaje codificado entre lo local y lo global, que atañen fundamentalmente a la identidad en una sociedad “superplana”. En las imágenes que servirán de itinerario visual de este apartado comenzaremos por un primer diálogo con la infantilización promocionada por el conglomerado comercial y sus potentes iconos de “felicidad”. A continuación, se radiografían literalmente algunas de las criaturas fruto de la cultura global para buscar un “alter ego” convincente que ayude a conjurar el obsesivo influjo de los “originales”. En este diálogo hay una proyección del icono global en la cultura local y viceversa. De esta manera podemos comprender la figura 266, de Murakami, en la que presenta su criatura *DOB* (alter ego de Mickey Mouse), en un Biombo de tres hojas y simulando ser el tema típicamente oriental del *dragón surcando las olas*. El título de la obra es *727-727* (2006, técnicas mixtas). Este personaje se ha hecho muy popular en Japón y Asia oriental, al igual que otros de este dibujante. Figura 267, Murakami, *Que me permita trascender el tiempo, que mi corazón pueda desplegar un universo*, (2007, técnicas mixtas). En esta serie, las frases más célebres del monje Daruma<sup>315</sup> se descontextualizan con una imaginería entre el pop y el arte cibernético pero con un formato muy tradicionalista. Respecto al siguiente artista, el coreano Hyungkoo Lee, nos encontramos con otro tipo de reconstrucciones de los personajes más populares de la cultura infantil (figuras nº 268 y 269) en las imágenes de la serie *Animatus* (*Mickey Mouse*, pato *Donald*, etc). Figura 268, *B11*, (2006). Este dibujo es una supuesta radiografía de Mickey Mouse. La figura

---

<sup>315</sup> Bodhidarma, monje Indio al que se le atribuye la fundación del zen.

269 es una vista de *Lepus Animatus* (2005-06, instalación). Alrededor de esta serie de personajes de la factoría Disney, Hyungkoo Lee crea toda una parafernalia científica en la que se simulan todo tipo de pruebas radiográficas y estudios anatómicos, para finalmente reconstruir los esqueletos de estas criaturas (imitando el estilo de los gabinetes de Ciencias Naturales), hermanándolas así con otras especies extinguidas. En una línea diferente, Dongi Lee (figura 270), propone a otro “super-héroe”, sospechosamente parecido a Mickey Mouse, *Atomus* (2007), que parece sobrevolar el firmamento de la alta cultura con un fondo al estilo de Monet. Los artistas japoneses Nara (figura 272) y Murakami, proponen un extenso repertorio de personajes que forman parte del imaginario de la cultura infantil extremo oriental (y global en el caso de Murakami). Nara, en su obra *Ukiyo-e* (1999), refleja el indiferente gesto de una de sus populares niñas (las niñas de Nara se caracterizan por miradas y actitudes terribles) sobre el espejo de una geisha japonesa (desafiando la mirada tradicional sobre la mujer japonesa, y de paso mostrando el origen del ukiyo-e: la cultura popular).

Para concluir este recorrido que se ha ido decantando por un diálogo entre lo tradicional, lo moderno, la “alta” y “baja” cultura, el Este y el Oeste, la obra de Miyazaki resulta perfecta. Lo más representativo de sus obras es haber conseguido crear un espacio entre el pasado, el futuro y el presente. Un diálogo entre las imágenes del Este y el Oeste, y una constante intertextualidad. Las figuras nº 273 y nº 274 corresponden a dos películas de Miyazaki donde la intersección de tiempos y estéticas diferentes es especialmente significativa. En esta intersección hay un aire nostálgico que nos ha llevado a denominarlo “romanticismo Ghibli”. Figura 274, fotograma de *El viaje de Chihiro* (2001), donde la impresionante casa de baños que observamos en la imagen es japonesa y la mansión de la bruja Yubaba, la *superestructura*, es occidental y abigarradamente decorada. La figura 275, fotograma de “El castillo ambulante” (2004), nos sirve de epílogo para toda la investigación: el reflejo múltiple de la identidad: presente, pasado, futuro... Sophie, la joven protagonista, contempla horrorizada su repentina vejez, recibiendo su reflejo desde distintos ángulos y donde la única escapatoria será asumir las ventajas de una madurez que abruma y duele pero que añade bríos al estado infantil, monótono y “superplano” de su vida anterior.



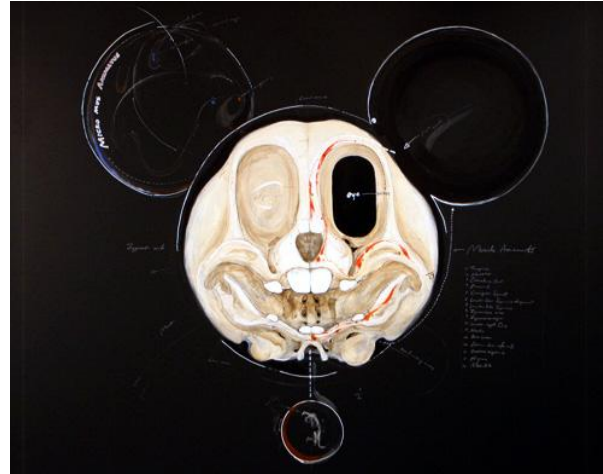
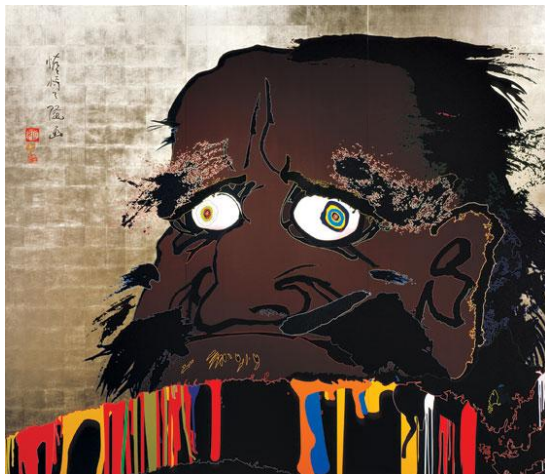


Figura 266 (arriba), Murakami, *727-727*, (2006, técnicas mixtas). Figura 267 (abajo a la izquierda), Murakami, *Que me permita trascender el tiempo, que mi corazón pueda desplegar un universo*, 2007. Técnicas mixtas. Figura 268 (abajo a la derecha), Hyungkoo Lee, de la serie *Animatus*, *B11*, 2006. Técnicas mixtas sobre papel.

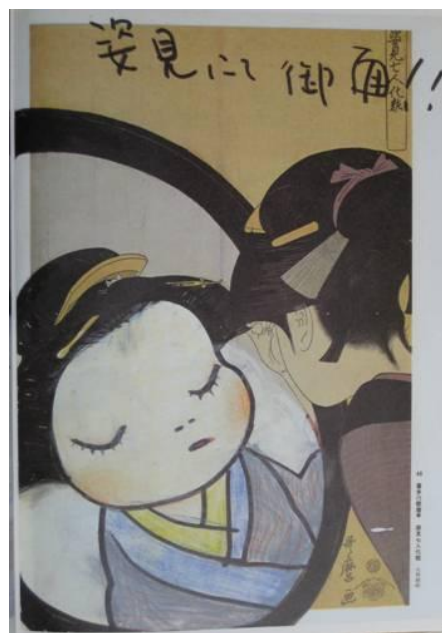


Figura 269 (arriba), Hyungkoo Lee, vista parcial de *Lepus Animatus*, 2005-06. Resinas, acero, pinturas, varillas, aluminio, etc. Figura 270 (abajo a la izquierda), Dongi Lee, *Atomaus*, 2007. Acrílico sobre tela. Figura 271 (abajo a la derecha) Yoshitomo Nara, *Ukiyo-e*, 1999. Técnicas mixtas.



Distintos fotogramas de películas de Miyazaki. Figura 272 (arriba), fotograma de *El viaje de Chihiro* (2001), en esta película, la casa de baños para los dioses es típicamente japonesa, mientras que los aposentos de Yubaba, la bruja que regenta el establecimiento, son de un ecléctico estilo occidental. Figura 273 (abajo), fotograma de “El castillo ambulante” (2004).



# CONCLUSIONES

No es fácil redactar unas conclusiones para una investigación en la que se han abierto tantas dudas acerca de dónde nos situamos al mirar, interpretar (e incluso evocar) otras culturas. Independientemente de que haya planteamientos respecto a nuestro campo de estudio que hemos considerado “esencialistas” y que no compartimos en el enfoque de nuestra investigación, no podemos negar que éstos también constituyeron en su día aportaciones válidas. Además, aquellos planteamientos no sólo han constituido el punto de partida para situar los antecedentes del tema de esta investigación, sino que puntualmente han tenido su utilidad para fundamentar, por ejemplo, algunos aspectos de la caligrafía china como género artístico, o bien documentar la influencia de lo oriental en Occidente. Esto de por sí ha señalado un camino complementario a los anteriores, pues nosotros invertimos aquél enfoque al preguntarnos qué hay de occidental en el aparentemente hermético arte extremo oriental, y esto constituye el principal rasgo diferenciador de nuestra investigación respecto a las precedentes, si exceptuamos algunas publicaciones que han ido apareciendo desde los años noventa, fundamentalmente en la bibliografía anglosajona. No obstante, la principal aportación de nuestra investigación al campo de estudio consiste en haber llevado a cabo una completa reconceptualización del AAO desde una perspectiva global (y desde múltiples puntos de vista, como la perspectiva tradicional china) ausente en investigaciones recientes. En este sentido también quiero destacar la eficacia de las categorías empleadas para demostrar que las hipótesis de partida son acertadas y útiles para acotar un tipo de manifestación artística extremo oriental (la más extendida en los circuitos artísticos internacionales) que responde tanto al concepto de asimilación como al de diferencia. Para la reconceptualización del AAO hemos descartado una clasificación cronológica, ya que en su conjunto, en el AAO las categorizaciones se superponen en momentos distintos y se presentan en franca asimetría entre unos países y otros (al menos hasta los años noventa, cuando comienzan a aparecer manifestaciones, conexiones y diálogos comunes en el panorama artístico de estos países). El cambio de rumbo marcado en esta investigación, así como el replanteamiento en conjunto del AAO esperamos que sea de utilidad para fundamentar futuras investigaciones que profundicen en

---

algún aspecto tratado en nuestro trabajo o bien propongan nuevas perspectivas para el campo de estudio al cual hemos deseado contribuir.

Después de haber investigado los diferentes mecanismos operados en la asimilación de lo occidental y analizada su transmisión a todos los ámbitos de la sociedad, hemos hallado un cambio operado en la mirada “del dragón” (cuya consideración global como acto de mirar, mirarse y ser mirado en este contexto es una novedad en este campo), y no nos cabe ninguna duda al afirmar que de la fusión y transformación de lo externo y lo interno ha surgido una criatura difícil de digerir y de conceptualizar en unas categorías artísticas totalmente nítidas (de ahí que insistamos en que características de unas y otras pueden aparecer en distinto grado en una obra). Aunque la reconceptualización a la que aludíamos no puede abarcar cualquier obra producida en Asia oriental, al menos hemos acotado un campo suficientemente conciso como para descartar otras categorías que podríamos denominar esencialistas, para las que cualquier manifestación de lo tradicional es válida si se ciñe a unas convenciones fácilmente reconocibles (y estereotipadas). A este respecto, Said<sup>316</sup>, exhortaba a evitar a toda costa la *orientalización* de Oriente para poder profundizar en su conocimiento, y así poder “promover la comunidad humana”. En cualquier caso, las dudas de Said respecto al acercamiento occidental a Oriente no se pueden generalizar y extender gratuitamente a cualquier investigador cuya postura no resulte la más cercana a nuestros planteamientos para comprender e investigar las nuevas manifestaciones culturales en Asia oriental. Pero el respeto a otras concepciones no impide que expongamos un par de clasificaciones del AAAO especialmente reduccionistas, deducidas de la lectura de ciertos textos (y de ciertas decisiones comisariales):

1. El AAAO como herencia de un sistema cultural independiente, cerrado y *milenario*; que se reproduce generación tras generación y preserva celosamente su diferencia por encima de cualquier otra consideración. A esta categoría correspondería una tipología de arte que efectivamente existe (pero en absoluto es mayoritaria) en la actualidad en ciertos géneros como la pintura nihonga, la caligrafía, etc. Aunque algunos artistas (que cito puntualmente en la investigación) han elegido las posturas más tradicionalistas en cuanto a

---

<sup>316</sup> Op. Cit. p. 431

materiales, técnicas y géneros, este hecho no justifica que algunos comisarios en Occidente les escojan como legítimos representantes de lo culturalmente significativo de sus países. Como consecuencia de lo anterior, el crítico y comisario chino Zhang Zhaohui<sup>317</sup> critica la invisibilidad en Occidente del arte chino, y por extensión oriental, que no responde a los cánones del tradicionalismo imaginario (y orientalista):

“Con escaso conocimiento tanto de las tradiciones culturales chinas como de la sociedad contemporánea china, no obstante, los comisarios extranjeros tienden a seleccionar artistas chinos y trabajos basados en algunas imágenes estereotipadas de China.”

Limitar el AAAO a estas manifestaciones, sería absolutamente incompatible con las transformaciones irreversibles (con sus luces y sombras) llevadas a cabo en las sociedades de Asia oriental en los últimos 150 años. La pretensión de lo contrario sería como aceptar el embalsamamiento de las culturas. Resulta absolutamente paradójico en este sentido que la máxima realización en Asia de un concepto tan posmoderno como el pastiche, como señaló Miyoshi<sup>318</sup> (1994), alcance su máximo exponente con el suicidio ritual del escritor Mishima (quien en sus últimos años pretendió encabezar un extraño tipo de tradicionalismo), en una anacrónica manifestación de lealtad al emperador y en protesta de la pérdida de la identidad nacional del Japón occidentalizado de los años setenta.

2. Un sistema culturalmente dependiente y sobre todo, supeditado a los referentes teóricos del Oeste. Según esta concepción, el AAAO es poco más que una pálida e impersonal emulación de *-ismos* y tendencias occidentales, limitado a la mera adopción de técnicas, géneros y formas de representación adecuadas a la mirada occidental que impere en el momento. A lo largo de la investigación hemos tenido la oportunidad de hacer un recorrido por algunas de las fases más significativas de la asimilación en los distintos países de Asia Oriental, para descartar la supuesta existencia (en el imaginario etnocentrista) de un ejercicio de autonegación semejante. El que no podamos encontrar diferencias entre un artista occidental y otro oriental, en un momento determinado, no justifica la pretendida clasificación de este tipo de artistas orientales en meros “imitadores” que se limitan a aceptar unas normas de juego impuestas o ajenas. A este

---

<sup>317</sup> ZHAOHUI, Zhang: *Where do We Depart To?* En WU Hung (2000): *Exhibiting Experimental Art in China*. The David and Alfred Smart Museum of Art. University of Chicago Press. P. 182

<sup>318</sup> Op. cit. P. 222



respecto podemos sacar a colación la experiencia de artistas que experimentan la inmersión de vivir en otro contexto cultural. El que haya referencias o no a una diferencia cultural estará siempre más relacionado con la historia personal y la experiencia del artista que con la adscripción “étnica” por una cultura determinada. Un testimonio interesante para reflexionar sobre el tema de la identidad y las diferentes formas de hibridación cultural es el del ceramista Akio Takamori, nacido en Japón, pero que ya ha pasado más tiempo en los EEUU. Brown<sup>319</sup> (2000) recoge algunas notas sobre la vida de Takamori y sus experiencias a modo de ejemplo de una de tantas posibles intersecciones culturales entre un individuo japonés y Occidente:

(...)[Sus obras] reflejan lo suficiente de la nostalgia para ser convincentes como recuerdos (...) En un sentido claro e importante representan una idea de la cualidad de ser japonés, que para Takamori tiene menos relevancia que la recuperación precisa del pasado en contraste con el presente, así como las relaciones metafóricas de figura y fondo que definen su visión de sí mismo. Residente en los Estados Unidos por más de veinticinco años y miembro de la facultad en la Universidad de Washington, en Seattle, durante los últimos siete años, Takamori todavía lucha con cuestiones de identidad: -“puesto que vivo aquí creo que siempre estoy consciente de ser asiático en una sociedad que es principalmente caucásica. Si voy al gimnasio, por ejemplo, soy el único hombre asiático allí. Luego, cuando estoy en el Japón caminando con el resto de la multitud, soy uno de ellos. El sentido es totalmente diferente, por supuesto. Por eso tengo curiosidad acerca de cómo me veo a mí mismo. Estoy en la estación del ferrocarril de Tokio y veo a un hombre americano y me parece raro. Cuando se ve algo contra un fondo diferente se percibe de manera diferente”.

Este último párrafo resulta perfecto para reflexionar acerca de lo que en la investigación significa diferencia y fondo cultural, ya que éstos no siempre serán perceptibles, por mucho que nos hayamos esforzado en la investigación en crear categorías, y establecer conexiones entre estos artistas, la asimilación y las tradiciones de Asia oriental. Con esto quiero aclarar que hemos mostrado lo que entendemos que hay en común (la asimilación, aunque se haya llevado a cabo en distintas épocas y circunstancias) entre los artistas actuales en Asia oriental, y que de alguna manera les diferencia (dadas las transformaciones operadas por la asimilación en las culturas locales) en un plano conceptual, respecto al arte actual en Occidente. Pero todo esto podría convertirse en un castillo de naipes si no atendemos cuidadosamente a la particular manera de considerar la pertenencia de cada individuo a un grupo u otro (como habíamos apreciado en la

<sup>319</sup> BROWN, G.: “Akio Takamori, Figura y fondo”, en: *CERÁMICA* (Revista), N° 74, año 2000. P. 38.

propuesta de Tada<sup>320</sup> (2007) acerca de los diferentes grados de adscripción de un individuo a lo tradicional, lo moderno, o la combinación de ambos). Hemos considerado que en el transfondo cultural y social del AAAO hay una amplia gama de combinaciones entre lo local y lo global y una multitud de variaciones culturales, influidas en mayor o menor medida por referentes culturales propios, ajenos e híbridos, entendiendo por híbrido a ese tercer espacio propuesto por Bhabha<sup>321</sup> (2000). Cuando hablamos de lo local y lo global, defendemos la relatividad misma de estos conceptos si analizamos los intercambios culturales y sus típicos viajes de ida y vuelta entre Este y Oeste, tal y como se demuestra en algunos apartados. Por ejemplo, hemos expuesto la ya conocida relación entre la caligrafía japonesa y el expresionismo abstracto (esta intersección se limita a EEUU y Japón, ya que China estaba tras el telón de acero y en Corea había guerra), la estampa japonesa y el impresionismo, el art-decó, etc. Sin embargo, hemos revelado relaciones que habían pasado totalmente desapercibidas en investigaciones anteriores sobre AAAO, como pudieran ser la relación de la poesía visual o concreta en Europa con la poesía visual japonesa (comparando las poesías visuales de Felipe Bosso y Niikuni Seiichi); revelando también la relación entre algunos signos de escritura china y el mensaje político de ciertas obras (las prácticas artísticas en China aún siguen bajo estricta censura), o la relación entre ciertas propuestas caligráficas que esconden procesos deconstructivos adaptados al contexto logográfico chino en las que se revisan cuestiones relativas al postestructuralismo y la ausencia o no de logocentrismo en unas formas de escritura frente a otras, etc. Además hay una serie de relaciones cruzadas entre artistas extremo orientales entre sí y éstos a su vez, con artistas occidentales, entre los que destaco, por ejemplo, los triángulos formados por Morimura, Cindy Sherman y Yue Minjun; o bien el formado por Guido Reni, Mishima y Paul Schrader; el cuadro anónimo de *Gabrielle d'Estress* con Yokoo Tanadori, el teatro Buhto y Wang Qingsong...

Para una sociedad que se desenvuelve inmersa en una riqueza cultural semejante (luego volveré sobre la idea de Asia como auténtico laboratorio de transformación cultural), las ideas y conceptos culturales no se valoran en función

---

<sup>320</sup> Documento de trabajo. Simposio internacional de estudios japoneses. Universidad de Salamanca, 2007. Descrito en página 98.

<sup>321</sup> Op. Cit. P.36

de su procedencia, sino de su adecuación y conveniencia para los distintos propósitos de sus individuos. En este sentido, insistimos en que los artistas extremo orientales crean e investigan en un ambiente cultural extraordinariamente abierto, en el que se dispone de un amplio, consolidado y maduro conocimiento de Occidente. El AAAO se puede contemplar como fruto de la pluralidad, hibridación y diálogo entre sistemas culturales marcadamente diferentes, donde el cruce de miradas de unos sobre otros hace que alteridad e identidad se difuminen en un interminable juego de reflexiones especulares. Para hacerse una idea concisa de la clase de cruce de miradas y de la metáfora del *Otro* como espejo, sugerimos al lector que retroceda hasta la página 135 y vuelva a contemplar las figuras nº 102 y 103, fotografías de la serie titulada *Barakei*, de Eiko Hosoe, en las que Mishima hace de maestro de ceremonias de una sorprendente deconstrucción de lo que la asimilación supuso hasta los años sesenta en Asia oriental. El dinamismo que muestra el AAAO posiblemente supere el marco conceptual de algunas de las referencias teóricas propuestas en las hipótesis (postestructuralismo, posmodernidad, poscolonialismo...), y aunque muchas de las cuestiones que plantean estén aún vigentes hoy en día, resultan claramente insuficientes. Resultaría una contradicción contemplar los *-ismos* con la ironía que nos otorga el paso del tiempo para aceptar, sin más, todo referente cuyo prefijo sea un *pos-*. Sin embargo creemos que la investigación ha quedado lo suficientemente abierta para admitir la coexistencia y superposición de los diferentes tipos de *pos-* con las que habíamos denominado en la introducción como *modernidades paralelas* o citando a Ong, *modernidades alternativas*. Éstas, según Robothan<sup>322</sup>, plantean un nuevo marco ¿y una nueva epistemología? donde Asia podría recuperar una iniciativa contemporánea independiente en el mundo [pos] moderno. Esto abre inevitablemente la cuestión de la excepcionalidad de Asia respecto a una supuesta norma “universal” de progreso histórico, entendida como Occidente. Según este planteamiento, se invierte la tradicional relación periferia-centro y Occidente bien podría ser la excepción a la (también supuesta) norma universal de progreso histórico entendida como Asia. No podemos ignorar, además, que en China haya una decidida apuesta política oficial (en la que el Partido

---

<sup>322</sup> Op. Cit.

Comunista Chino actúa como sistema que garantiza la integridad del antiguo imperio, como sucedió en la URSS) de “retorno al centro”, pues China, recordamos, se escribe 中国; donde 中 (zhong) significa “medio” y 国 (guó), país.

En este punto conviene reconsiderar la noción de modernidad en Asia. Hemos expuesto que la recepción en Asia oriental de la modernidad consiste, en un primer momento al menos, en la adopción de técnicas y formas de representación adecuadas a la mirada occidental. Sin embargo, el proyecto moderno (con todas sus implicaciones), según lida<sup>323</sup>(2002), nunca ha existido en un país pionero en la adopción de los dispositivos representacionales occidentales como Japón, por lo que tampoco hubo resistencia a lo moderno. No obstante el proyecto de la modernidad (ya sea íntegramente o no) es asumido de diferentes maneras, ritmos y fases en Asia oriental, y su arraigamiento es difícil de evaluar debido a las condiciones extremas durante las cuales se producen los procesos de asimilación, ya que hemos de recordar que en el espacio de 100 años Asia oriental ha oscilado, respecto a Occidente, según Clark<sup>324</sup> (1998), entre régimen semicolonial y régimen colonial (por ejemplo, Japón comienza en 1854 como un régimen semicolonial, a partir de 1905 se erige en colonizador y retorna en 1945 al estatus de régimen colonial). Puede que lida se refiera al proyecto de modernidad en sí como algo que afecta a toda la sociedad, longitudinal y transversalmente. Sin embargo, los artistas extremo orientales han estado históricamente muy interesados (y muchos realmente involucrados) en este proyecto, y así lo demuestra su capacidad de asimilación, y la reivindicación de algunos de ellos de un nuevo lugar en la sociedad. lida opina que para Japón, el fin de la modernidad produce una sensación de alivio (opinión que he podido confirmar en otros autores japoneses), al liberarse Japón de su obsesión por una modernidad jamás compartida con Occidente (ya que una cosa fue la “modernidad” y otra totalmente diferente “la modernización”). Este fin “oficial” de la modernidad lida lo sitúa en la declaración de guerra contra los EEUU y Miyoshi<sup>325</sup> (1994), en el congreso celebrado en Kioto en 1941 titulado “Superación de la modernidad”.

---

<sup>323</sup> Op. Cit.

<sup>324</sup> Op. Cit. p. 49

<sup>325</sup> Op. Cit.

En el terreno del AAAO, estas modernidades alternativas, paralelas, o como se quieran denominar, se visibilizan especialmente en las obras, performances o instalaciones expuestas en el capítulo de Reconstrucción del futuro, presentando cierta coherencia y tintes comunes, exhibidos, por ejemplo, en unos inverosímiles, cínicos y quizás catárticos diálogos con la historia, la guerra, la tecnología y la religión; y que también nos hablan de la inestable pertenencia del individuo a una comunidad que se sabe étnica y culturalmente diferente respecto al patrón global, y en continua transformación y precario equilibrio entre pasado y futuro. Las obras a las que me refiero se conceptualizan con matices diferentes en China, Corea o Japón. Por ejemplo, en China, su vertiginoso desarrollo industrial quizás propicie un carácter más nostálgico y metafórico, mientras que en Japón la nostalgia y la revisión del pasado se combinan con la perplejidad ante un mundo “extraplano”. Este fenómeno, conocido por “superflat” (término creado por Murakami), también es visible en algunas propuestas chinas y coreanas, donde se funden los aspectos más críticos de la política con la cultura popular y comercial del momento, adoptando un cierto aire tradicionalista transplantado al presente. Matsui<sup>326</sup> (2009) sitúa este tipo de producción artística como coherente con la producción “esquizofrénica” del antisujeto posmoderno que plantearan en los años setenta Deleuze y Guattari<sup>327</sup> (2009), algo a lo que sin duda se alude irónicamente en la filosofía un tanto cínica de la compañía Kaikai & Kiki. Dentro de este tipo de tendencias se reciclan y se reconstruyen con nuevos significados las imágenes más corrientes de la cultura de gran consumo (manga, animé, cultura infantil, imaginería globalizada). Este tipo de producciones tienen su principal sostén, según autores como Iida<sup>328</sup> (2002) y Ci<sup>329</sup> (1994) en el complejo fenómeno socio-cultural en el que nihilismo, hedonismo y consumismo desaforados (potenciados en China, según Ci, después de la mantanza de Tiananmen) se relacionarían con el mundo artístico, al que nutren en no pocos aspectos. Caso aparte es Corea, cuya división política entre Norte y Sur (dada la dificultad de entrar en Corea del Norte

---

<sup>326</sup> MATSUI, M. “Murakami Matrix” en: SHIMMEL, P. (comp.) (2009): *Murakami*. Fundación Guggenheim Bilbao. P.p. 92.

<sup>327</sup> DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2009): *El Anti Edipo capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Paidós, Barcelona.

<sup>328</sup> Op. Cit.

<sup>329</sup> Op. Cit.

me he centrado solamente en Corea del Sur), es un anacrónico testimonio de la guerra fría (este hecho ha podido aplazar un proyecto reestructivo de más alcance). En el panorama reestructivo coreano actual, la sensibilidad se dirige más hacia un medio natural perdido y una religiosidad que se desliza desde el budismo al cristianismo.

En cuanto al marco conceptual empleado y la metodología, hemos apostado por utilizar unas herramientas teóricas cercanas y occidentales (aunque siempre cotejando la recepción de estas mismas teorías en Asia oriental como compromiso metodológico) ya que esa era una de las principales hipótesis de la investigación: que la asimilación, en su diálogo con lo local, genera diferencia (respecto a lo anterior y respecto a lo asimilado). De esta manera, encontramos natural hablar de nuevas miradas e identidades, nuevos géneros y subjetividades; y nuevas conceptualizaciones en las categorías artísticas y en los conceptos estéticos derivados de la instauración de la *Academia* en Asia. Pero también apostamos por relaciones tan arriesgadas como las categorías propuestas para las obras, cuando señalamos que copia, interpretación, apropiación y carnavalada a lo Batjín (sin descartar el pastiche posmoderno) forman parte de un mismo proceso; que el tipo de diferencia de la escritura china, contemplada tanto en el estructuralismo como en el postestructuralismo no deja de ser un elemento de perplejidad cuando se recibe en Asia y que los conceptos de deconstrucción y reconstrucción forman parte de una proyección hacia el futuro de un pasado reinventado y ecléctico. Esta nueva lectura de la historia se traduce en una suerte de realismo mágico y cercano a una estética nostálgica, que según nuestra hipótesis, son claves culturales imprescindibles para acercarnos a una obra tan compleja como la de Miyazaki y Takahata (directores de anime y fundadores de los estudios Ghibli). Estas claves ayudarían a contestar a cuestiones como éstas: ¿Qué es lo que conduce a estos autores, y en especial a Miyazaki, a crear historias tan conmovedoras y comprensibles para un espectador japonés y otro occidental? ¿Qué tipo de claves culturales maneja en producciones como “El viaje de Chihiro” (2001) o “El castillo ambulante” (2004)? ¿Cómo no reconocer la deconstrucción de complejos imaginarios en cada una de ellas? La música de “El viaje de Chihiro” está compuesta en escala oriental (acorde con la historia que narra), mientras que en la compuesta para “El

castillo ambulante” predominan los vales. La reconstrucción nostálgica y crítica de una Centroeuropa imaginaria propuesta en “El castillo ambulante” nos deja un regalo inesperado: la apropiación por Miyazaki de un fotograma de “La bella y la bestia” (*La Belle et la Bete*) de Jean Cocteau<sup>330</sup> (1946), al convertir al grotesco personaje de Nabet (en las últimas secuencias de la película) en un apuesto príncipe de cuidada melena y gran apostura, tal y como le ocurre a “la Bestia” de Cocteau al ser besado. Para nuestra investigación Miyazaki supone una intersección en la que se encuentran asimilación y apropiación (referentes culturales en forma de historias, música, directores occidentales), diferencia (una discreta estética del manga); y por último una nostálgica y poética visión de un tiempo presente que transcurre en paralelo con un pasado plagado de “anacronismos futuristas”. Por último, no quiero olvidar una cuestión de *El viaje de Chihiro* que sólo se comprende parcialmente por un espectador occidental. Se trata del nombre mismo de la protagonista, cuyo nombre escrito en caracteres chinos pero con valor fonético japonés<sup>331</sup> (*kunyomi*) es Chihiro 千尋 (literalmente “mil brazas”), sin embargo, como parte del sistema feudal que impera en la casa de baños para dioses dirigida por Yubaba, Chihiro debe perder (y olvidar su nombre), y esto sucede al perder el segundo carácter *hiro* 尋, quedándose sólo con el primero, 千, que en solitario se pronuncia Sen (literalmente “mil”, pasando a ser algo así como un simple número) con la fonética china (*onyomi*). Todo esto sucede en una mágica escena donde la bruja sopla los kanjis que conforman el nombre de la niña, que salen volando, excepto el simple número que le asignarán.

Para realizar estas y otras asociaciones hemos recurrido a la combinación de metodologías de análisis visual con las posibilidades de la deconstrucción (aplicada a los estudios visuales), y la búsqueda de conexiones (intertextualidades pero también investigación semántica de los caracteres chinos) entre textos e imágenes que no siempre serán obvias, y suponen también una aportación original de esta investigación. De esta manera, y por citar un ejemplo, hemos relacionado ideas tan aparentemente dispares como la

<sup>330</sup> También hay una apropiación de una secuencia de esta película de Jean Cocteau en “El viaje de Chihiro”, donde Chihiro es conducida, flotando y contra su voluntad, a través de un pasillo misterioso hasta Yubaba.

<sup>331</sup> Los caracteres de escritura china se pueden leer con la pronunciación derivada del chino llamada *onyomi* o con el valor fonético del término en japonés, llamada *kunyomi*.

recepción en Asia de la filosofía occidental y su hibridación con los sistemas filosóficos locales, como propone Oshima<sup>332</sup> (2006); la manipulación en el Japón Meiji del concepto de supremacía racial y cultural (algo que ya estaba presente en Asia antes de las *Naves Negras*); la moda de las macroexposiciones de arte occidental en el Japón de posguerra y todo lo anterior con la transformación de la bandera imperial japonesa en una mezcla de imagen de la Mona Lisa al modo de *Op Art* y un típico hongo nuclear. Esto último nos lleva a recordar que, aparte de Mishima, hay más artistas en Asia oriental dispuestos a criticar la asimilación (o al menos la manipulación y asimilación sesgada en función de oscuros intereses locales e irónicamente, nacionalistas) y los errores del pasado reciente en un ejercicio de deconstrucción y reconstrucción entre sarcástica, nostálgica y existencialista (lo que quizás podría dar también algunas claves culturales para la danza Buhto). En este tipo de propuestas podemos contemplar un Nueva York envuelto en llamas bombardeado por una escuadrilla de cazas *Zero* japoneses que describen en el espacio compositivo (un biombo dorado con pan de oro) el símbolo del infinito (la repetición de la historia). Este tipo de imágenes están relacionadas necesariamente con un cambio de actitud, producida cuando la mirada sobre lo occidental se vuelve crítica y consciente de los errores cometidos durante el proceso de asimilación (con las renuncias que un proceso así implican). De tal manera la parodia, el pastiche y la revisión crítica o reconstructiva de la historia se convierten, primeramente en Japón y en diferentes momentos (principalmente entre los años sesenta y noventa) [y en general en el AAO] en tendencias dominantes. Esta circunstancia explicaría la eclosión posmoderna en Japón, que después será reproducida en Corea, y después en China (exceptuando Taiwán). Según nuestra hipótesis, todos estos procesos de transformación y su intersección con la teoría postestructuralista y su configuración en el mundo artístico como posmodernidad, son liderados por Japón (cuestión que ya habíamos abordado en la introducción), luego apropiacionismo, deconstrucción y reconstrucción son difundidas en Asia oriental a través del tamiz japonés. En este sentido Hayashi<sup>333</sup> (2007) escribe sobre las influencias entre los distintos países del triángulo oriental, y del importante protagonismo japonés:

---

<sup>332</sup> Op. Cit.

<sup>333</sup> Op. Cit. Página 23.



“A lo largo de las investigaciones llevadas a cabo para la presente exposición [Cubisme: l’outre rive-Résonances en Asie], hemos podido constatar que numerosos pintores chinos y coreanos descubrieron el cubismo durante sus estancias en Tokio, durante los años veinte y treinta. En otros casos, naturalmente, el contacto con occidente no fue a través de Tokio, e inversamente, algunas informaciones llegan a Tokio via Seúl y Shanghai”.

Para dar testimonio del radical cambio llevado en Asia oriental respecto al tradicional flujo cultural en Asia oriental (en sentido India-China-Corea-Japón) y su sustitución, entre los años sesenta y ochenta, por el sentido Occidente-Japón-Corea del Sur y Taiwán-China, mostraremos unas imágenes<sup>334</sup> donde vemos, primero, la influencia de las vanguardias occidentales en los años cincuenta y sesenta en Japón, y segundo, su difusión en el resto de Asia oriental (con algunos años de retraso en ocasiones) a través de revistas japonesas como *Bijutsu Techo*. No obstante este esquema de difusión hoy en día ha sido superado en favor de la existencia de múltiples polos de difusión cultural en la zona, habida cuenta del enorme despegue cultural de China y Corea del Sur desde los años noventa del s. XX.



Sobre estas líneas, arriba a la izquierda, portada de un número de la revista *Bijutsu techo*, Japón, año 1963, (número dedicado al “Arte japonés después del Informalismo”). Arriba en el centro, marcha callejera del grupo Kyushu (1957). Recogida aquel año en *Bijutsu Techo*. A la derecha, acción callejera del “unión de jóvenes artistas coreanos” (1967). Esta era la primera vez que artistas coreanos salían a la calle.

<sup>334</sup> Tomadas de la revista japonesa ARTiT, 16, Vol. 5, nº 3, (summer/fall 07). Tokio. Página 132.



Arriba a la izquierda, Marisol Escobar, (1966). Recogida aquel año en Bijutsu Techo. A la derecha, trabajo del artista coreano *Retrato Sim Sun-hee, Mini 1* (1967).

Volviendo a la relación que trazábamos entre asimilación y apropiación, hacíamos una interpretación de las ideas de Menke<sup>335</sup>(1997), en el sentido de que la apropiación se relaciona con un componente de transferencia de comprensión, al convertir al artista apropiacionista en un administrador activo de la recepción de las obras de arte de occidente, haciendo una identificación estructural entre lo histórico y lo estético. Esto sucedería en un marco de multiplicidad interpretativa, como variante de la teoría polisémica del arte. Respecto a la dimensión identificativa entre la apropiación y el referente original, me parecen interesantes las ideas de Menke<sup>336</sup> acerca del concepto de *aplazamiento estético*:

“Cuando se elige una identificación entre una multitud de posibilidades diferentes, buscamos también establecer su validez estética. La única manera de hacerlo es reiterar estéticamente el acto de identificación precisamente *a partir* del material mismo para el que forman hipótesis contextuales, porque quebranta nuestra comprensión directa”

Las apropiaciones, tal y como se interpretan en la investigación, están muy relacionadas con los sentimientos de pertenencia a una etnia y las tensiones y conflictos surgidos entre el eurocentrismo dominante y la propia identidad. Para Mosquera<sup>337</sup>(2007), eurocentrismo es diferente de etnocentrismo. No se refiere sólo al etnocentrismo ejercido por una cultura específica, sino al hecho de que el hegemonismo mundial ha impuesto su etnocentrismo como valor universal y nos

---

<sup>335</sup> Op. Cit.P. 88

<sup>336</sup> Íbid. Paginas 82-83.

<sup>337</sup> Op. Cit. P.11

---

ha convencido de él por mucho tiempo. La paradoja del eurocentrismo consiste en constituir el único etnocentrismo universalizado por el real dominio a escala mundial de una metacultura. La metacultura occidental, según Mosquera, se estableció por la colonización, el dominio e incluso por la necesidad de “hablarla” para poder oponerse a la nueva situación dentro de ella. Es precisamente esto último, la necesidad de “hablar” el arte occidental, una de las causas por las que estos artistas, conscientes de su diferencia étnica, podrían utilizar la apropiación como un juego de múltiples dimensiones, en el que convergen el sentido de la autoría, el cuestionamiento de la propiedad cultural y de la identidad eurocéntrica, así como la propia etnicidad oriental. El mito universal en el arte y el establecimiento de una jerarquía de las obras basada en su “universalidad” es, según Mosquera<sup>338</sup>, una de las herencias del eurocentrismo que aún sobreviven, identificando universal con occidental. De alguna manera esto parece ser uno de los desfíos de la obra analizada en este apartado. Si bien el arte está muy ligado a lo cultural específico, posee una ambigüedad polisémica abierta a recepciones muy diversas. La crítica al eurocentrismo que pudieran aparejar las apropiaciones en el AAAO, podrían convertir, según las ideas de Mosquera, a estas obras en parte de una nueva conciencia hacia lo étnico, cuya consolidación posibilitaría por vez primera un diálogo global de las culturas. En este sentido podrían leerse algunas de las apropiaciones seleccionadas, en las que parece haberse invertido la supuesta devaluación que los iconos del arte occidental han sufrido tras su popularización en innumerables carteles y láminas de recuerdo y decoración a lo largo y ancho del mundo. En este caso la reproducción y transformación subsiguiente dotan de sentido a estas imágenes, volviéndolas verdaderamente universales, tras adoptar nuevas pieles y valores estéticos.

Considero que en la actualidad en Occidente hay un importante desconocimiento de la cultura extremo oriental real (fuera de algunos ámbitos especializados). Asia hoy en día es probablemente la región con mayor potencial cultural del planeta, por lo que me parece urgente revisar el currículo educativo en general y el artístico en particular para hacerlo más abierto a la cultura extremo oriental, tal y como se lleva haciendo en Asia oriental respecto al

---

<sup>338</sup> *Íbid.*

conocimiento de Occidente desde hace más de cien años. Una cuestión fundamental que surge como consecuencia de la naturaleza de este proyecto de tesis sería investigar la manera de aplicar en nuestro sistema educativo la experiencia de transferencia y recepción culturales en Asia oriental, para posteriormente reflexionar en la manera de corregir el alarmante desequilibrio entre los currículos occidental y oriental, tal y como advierte Wei Zhang<sup>339</sup> (2006) cuando habla de los diálogos entre Rorty y Balsev:

“Rorty coincide con la evaluación de Balsev. Afirma que “Occidente es un asunto de mayor atención para la gente en Oriente que viceversa”. Es correcto decir que en Occidente “no nos esforzamos lo suficiente para obtener información relevante” sobre Oriente; y “somos nosotros, los occidentales los que nos estamos empobreciendo por nuestra desidia en participar en un diálogo Occidente-Oriente. Entonces, es razonable pedir que los estudiantes occidentales aprendan un currículo menos centrado en Occidente para poder implicarse en una “comunidad global”.”

Esta situación no afecta sólo a un desequilibrio curricular y cultural, ya que sin duda tendrá consecuencias económicas a medio plazo y largo plazo. La dilatada experiencia cultural asiática (más de cien años) en asimilación, transformación y reconstrucción culturales supone una oportunidad única para un sistema educativo como el nuestro, donde todavía no hay un currículo realmente transcultural. El mero hecho de que se produzca una asimilación y acomodo de los conocimientos provenientes de otro sistema artístico y cultural supone una importante diferencia, pues se reelabora una nueva visión de lo propio y lo ajeno. Lo anteriormente expuesto se uniría aquí a mi reflexión como docente de enseñanza artística, desde la cual considero que las tensiones entre lo global y lo local se han gestionado de manera muy interesante en Asia oriental gracias a la existencia de un currículo<sup>340</sup> en Educación Artística muy abierto hacia la cultura occidental. Como conclusión final, el AAAO se manifiesta a través de unas prácticas artísticas que bien podrían constituir un modelo de hibridación, aprendizaje y generación de conocimiento.

---

<sup>339</sup> WEI Zhang (2006): Heidegger, Rorty, and the Eastern Thinkers. State University of New York Press. P. 21

<sup>340</sup> En los currículos artísticos de Corea del Sur, Taiwán y Japón la influencia del arte occidental está muy extendida a todos los niveles académicos, mientras que en China, la influencia es más apreciable en la enseñanza artística superior.



# APÉNDICES

## **APARATO DE NOTAS, TERMINOLOGÍAS Y ABREVIATURAS**

-El aparato de notas bibliográficas es el habitual, para los nombres de autores occidentales:

LANZACO, F. (2003): *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Editorial Verbum, Madrid.

-En las nacionalidades japonesas, coreana y china se ha tomado el orden de los nombres de la fuente, por lo que en ocasiones pudiera aparecer el apellido antes del nombre (como en se hace en Japón, por ejemplo). Debido a que en los nombres chinos, coreanos y japoneses, puede darse la confusión de cual de los nombres es apellido y cuál nombre, en general se escribirán los nombres completos, con nombre y apellidos:

WU HUNG (2000): *Exhibiting Experimental Art in China*. University of Chicago.

-Cuando referencio a un autor de un capítulo de un libro, aparece así:

PARKES, G. "Entre el nacionalismo y el nomadismo". En: VARIOS. *Cultura y modernidad*. Editorial Kairós, 2000, Barcelona. p. 339.

-Ídem para un autor de un artículo de una revista:

MOSQUERA, G. (2007), "La raza y su doble: imágenes de la negritud en el arte contemporáneo". En: *Exit*, nº27, Abril 2007.

-Dado que algunos libros concretos han sido consultados en ediciones distintas, dependiendo de la biblioteca prestataria o el volumen disponible, en algunas ocasiones puede aparecer un mismo título de un autor publicado en la misma editorial con fechas de edición distintas<sup>341</sup>.

- Cuando el título de un libro aparezca en inglés o francés no será traducido, pero ocasionalmente, si el título original está en japonés, será ofrecida una traducción aproximada entre corchetes, como en el ejemplo siguiente:

VVAA. (2000): *Bakumatsu, Meiji no Yokohama* [En el final del shogunato, Yokohama en el periodo Meiji]. Momat (Museum of Modern Art of Tokyo), Tokio.

---

<sup>341</sup> También se ha dado el caso de editoriales y lenguas distintas para un mismo título y autor, en concreto, *Gramatología* de Derrida, que ha sido manejado en distintas ediciones tanto en castellano como en francés (lengua original).

-Las referencias a autores cuyos escritos están colgados en la web será la siguiente: MONTESINOS, J.S. La doma del buey. [Texto en línea]. <http://webpace.ship.edu/cgboer/diezdibujos.htm>

- Cuando se citan párrafos de autores y títulos escritos en idiomas distintos al castellano (sobre todo inglés o francés), las traducciones siempre son mías.
- AAAO es abreviación de Arte Actual de Asia oriental.
- Los títulos de las obras de artistas orientales habitualmente se encuentran tanto en las publicaciones como en las exposiciones internacionales traducidos del idioma nativo al inglés. Cuando la traducción no presente juegos de palabras o dobles sentidos, daré el título en castellano directamente.
- Los artistas no están agrupados en nacionalidades y los temas principales tampoco. Las obras no siguen tampoco un orden cronológico.
- En las fuentes bibliográficas, a veces se emplea Tao, en otras ocasiones Dao, como abreviación de Taoísmo.
- Kanji es el nombre japonés que reciben los ideogramas de la escritura china. En general usaré este término. En chino se transcribe como *hanzi*, y en escritura coreana china, como *hanja*.



## **CUADRO CRONOLÓGICO DE ASIA ORIENTAL (1600 EN ADELANTE)**

<b>JAPÓN</b>	
Shogunato -TOKUGAWA (EDO)	1600-1867
RESTAURACIÓN MEIJI ( <i>Gobierno Ilustrado</i> ).	1868-1912
Era-TAISHO ( <i>Gran rectitud</i> )	1912-1925
Era-SHOWA ( <i>Paz duradera</i> )	1926-1989
Era-HEISEI ( <i>Paz conseguida</i> )	1989-.....
<b>CHINA</b>	
Dinastía-QING (Manchú)	1644-1911
REPÚBLICA DE CHINA	1912-1949
REPÚBLICA POPULAR CHINA (Continental) y REPÚBLICA DE CHINA (Taiwán)	1949-.....
<b>COREA</b>	
Dinastía JOSEON (Protectorado Japonés entre 1905 y 1910)	1392-1910
ANEXIÓN JAPONESA	1910-1945
INDEPENDENCIA Y DIVISIÓN (COREA DEL NORTE Y COREA DEL SUR)	1948
GUERRA DE COREA	1950-1953
COREA DEL SUR Y COREA DEL NORTE	1953-.....

## *DEMOSTRACIÓN DE CALIGRAFÍA EN EL CENTRO HISPANO JAPONÉS DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.*

La inclusión de esta experiencia en la que participé como espectador junto a otras cien personas responde a la necesidad de documentar con imágenes personales un determinado tipo de práctica caligráfica popular “para occidentales”, ya que el tipo de obra y parafernalia que lo acompaña es a mi juicio muy estereotipada. Esta “demostración” de caligrafía, tal y como fue denominada, tuvo lugar el miércoles 20 de febrero de 2002, a las 18:00 horas en el Centro de estudios Hispano Japonés de la Universidad de Salamanca, España. La demostración en sí fue realizada por el calígrafo japonés Hamano Ryuho, cuyo estilo caligráfico, aunque contemporáneo, resulta bastante convencional.

El señor Hamano comienza el frotado de la barra de tinta contra el recipiente de piedra, añadiendo poco a poco el agua. Además coloca un recipiente con tinta ya elaborada, preparando el sumi o tinta (hollín con cola). De la piedra donde amola la barra de tinta, cuando ya está bien la mezcla, trasiega el líquido al recipiente donde está la tinta ya elaborada. Parece disponer también de tinta en bote para una “emergencia”. El pincel está hecho de pelo de cabra.

A la derecha del Kanji dibujado escribe algo en vertical y abajo pone el sello rojo (hanko). El olor de la tinta es agradable y fresco, así como el de los papeles de arroz y las telas empleadas. Antes de la demostración, Hamano es preguntado por un asistente japonés, de manera que se aclaren algunos conceptos relacionados con la caligrafía:

P: Acerca del sello.

R: “El sello en el mundo oriental es importante antes de los tiempos de Cristo”. Antiguamente sólo lo tenían los reyes en China. El rey lo llevaba colgado del cuello. Hoy en día también se usa para identificar obras bellas. El color rojo de los sellos lo compara con el rojo de los labios. Es para aumentar la belleza.

P: El otro día hubo un artista que hizo una demostración de tinta china y no quiso sellar la obra, pues dijo que no le gustaba.

R: “Depende de cada artista o escritor”. “Para poner el sello hay que tener la responsabilidad sobre la obra”.

P: (Relacionada con la anterior) Ese artista decía que nunca ponía el sello.

R: “No entendió usted bien, pues lo que pasó es que el artista hizo un dibujo imperfecto y no se responsabilizó de él.”

P: ¿Qué valor artístico se da en Japón a las otras dos escrituras, las conocidas por silábicas (kanas)?

R: Todas tienen valor. Se emplean para caligrafía, en la medida en que forman parte de la escritura nacional.

Explicación acerca de la demostración. Se explica al público el significado de algunos términos como sumi: tinta china. Puede venir en barra seca para deshacer en agua, con la ayuda de una piedra especial. También se puede adquirir como preparación química acuosa lista para usar. Tsazuri: piedra

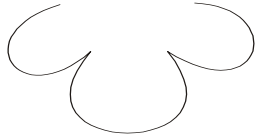
Se necesitaron cuatro horas en frotar y mezclar con agua la tinta necesaria para la obra de esta tarde. Este ejercicio de frotar sin pensar en nada es imprescindible para concentrarse y luego escribir. (Según parece la corriente que sigue este calígrafo está muy próxima al zen). La camiseta que se ha puesto Hamano para la exhibición tiene unas caligrafías con la tinta aún fresca, y su caligrafiado surgió de la necesidad inmediata de escribir diez minutos antes de empezar este acto, por lo cual no se ha secado aún. En la camiseta, según nos cuenta, está escrita la palabra “Salamanca”. Lo ha escrito con sumi sintético. El sumi frotado de la barra se mantiene aún lavando el tejido, el sumi químico, sin embargo, se destiñe (comentarios de Hamano). Respecto a los pinceles, según él los de mejor calidad son los de cabra, tejón y conejo. Dice que también hay quien utiliza pelo de bebé para pinceles finos. Después de la demostración propiamente dicha, Hamano inicia una conversación con el público sobre el origen pictográfico de algunos de los caracteres chinos (*kanji*).

Ofrece regalar unos *kanjis* a la gente que adivine su significado. Primero muestra algo que se parece al típico dibujo hecho por algunas personas en las puertas de los aseos públicos españoles. Esto da pie a que se respondan muchas sandeces. Finalmente, ¡era kokoro!, que significa corazón.

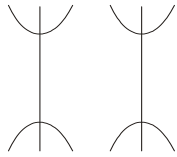
En las siguientes imágenes aparece Hamano Ryuho durante la sesión de caligrafía, preguntando al público el significado de un ideograma. Distintos momentos de la demostración de caligrafía en el Centro Hispano Japonés de la Universidad de Salamanca.



Algunos de los ideogramas mostrados al público para averiguar su significado

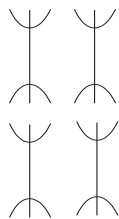
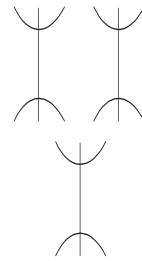


1. Kokoro (corazón) 心

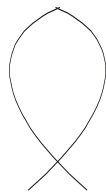


2. Hayashi (arboleda) 林

3. Mori (bosque) 森



4. Selva 密林



5. Pescado 魚

# BIBLIOGRAFÍA

ALMAZÁN, T. (1999): *Japón y el japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras.

AMANI (2002), *Educación Intercultural. Análisis y resolución de conflictos*. Editorial Popular, Madrid.

ANDREWS, J.; y SHEN, Kuiyi (1998): *Un siglo en crisis: modernidad y tradición en el arte de la China del s. XX*. Museo Guggenheim, Bilbao.

ALASUUTARI, P. (2000): *Researching Culture*. Sage Publications, London.

ARHEIM, R. (1986): *El pensamiento visual*. Ediciones Paidós, Barcelona.

ASHCROFT, B. (2002): *Post-Colonial Transformation*. Routledge, New York.

AUGÉ, Marc (2002): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa, Barcelona.

AULLÓN de Haro, Pedro (1985), *El jaiku en España*. Ediciones Hiperión, 2002, Madrid.

BAE, Lee, *Catálogo de Obras*. Galería Hakojae, Seúl, 2006.

BALBOA, A. (2006): *Una tradición en la observación*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. [Recurso en red](#).

BHABHA, H. (2000): *The location of culture*. Routledge, London.

BHABHA, H. y MITCHELL, W. (comps. 2006): *Edward Said. Continuando la conversación*. Paidós, Buenos Aires.

BAL, Mieke (2001) *El Esencialismo Visual y el Objeto de los Estudios Visuales*. Estudios Visuales, diciembre de 2004, Cendeac, Murcia.

BANKS, James A. (2004), *Diversity and Citizenship Education*, Jossey-Bass, San Francisco.

BANKS, James A. (1997), *Educating Citizens in a Multicultural Society*. Teachers College Press, New York.

BANKS, J. y MCGEE BANKS, Cherry A. (1989) *Multicultural Education: Issues and Perspectives*. Allyn and Bacon, Boston.

BARDIN, L. (2002): *Análisis de contenido*. Akal ediciones, Madrid.

BARTHES, Roland (1973): *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, Buenos Aires.

BARTHES, R. (2007): *El imperio de los signos*. Editorial Seix Barral, Barcelona.

BARTHES, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso*. Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México.

BARTHES, Roland (1957): *Mitologías*. Siglo XXI, Madrid 2005.

BARRAGÁN, Paco, "Tercera Trienal Asia Pacífico de Arte Contemporáneo en Australia". *Lápiz Revista Internacional de Arte*, año XIX, número 160.

BASHO, Matsuo (1998), *Senda hacia tierras hondas* (Senda de Oku). Ediciones Hiperión. Madrid.

BAUDRILLARD, J. (1983) *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona.

BAUDRILLARD, Jean (1997), *Pantalla total*. Editorial Anagrama, Barcelona.

BAUER, M. and GASKELL, G (2005): *Qualitative Researching with text, image and sound*. Sage Publications, London



BAUMAN, Zigmunt (1997), *La posmodernidad y sus descontentos*. Ediciones Akal, 2001, Madrid.

BAJTIN, B. (1995): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid.

BECK, Ulrich (1998): *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Paidós, Barcelona.

BERNARD, Lewis (1975) *History Remembered, Recovered, Invented*. Princeton University press.

BOHANNAN, Paul. (1996): *Para raros, nosotros. (Introducción a la Antropología Cultural)*. Akal, Madrid.

BOLÍVAR, A. (1985), *El estructuralismo: de Levi- Strauss a Derrida*, Editorial Cincel, Madrid

BOSO, Felipe (1994) *Los Poemas Concretos*. La Fábrica. Arte Contemporáneo. Abarca de Campos, Palencia.

BROSSA, Joan (1984), *El Tentetieso*. Plaza Janés, 1998, Barcelona.

BURKE, E. (1987) *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Tecnos, Madrid.

BURUMA, I. (2003): *La creación de Japón, 1853-1964*. Random House Mondadori, Barcelona.

BURUMA, I. (2005): *Occidentalismo breve historia del pensamiento occidental*. Ediciones Península

BUSON, Yosa (1992) *Selección de jaikus*. Ediciones Hiperión. Madrid.

CABAÑAS, P. (2000): *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*. Editorial Electa, Madrid.

CAHAN, Susan y KOCUR, Zoya (Edit). : *Contemporary Art and Multicultural Education*. ED. The New Museum of Contemporary Art, Nueva York 1996.

CALVET, Louis-Jean, (1996), *Historia de la escritura*. Editorial Paidós, 2001, Barcelona, Buenos Aires.

CASES TOLDRÁ, T. “*La interculturalidad: un reto de futuro*”, en Aula de Innovación Educativa, nº 86, 1999.

CARRO, M. (1989): *Aproximaciones al método ideogramático o científico de E. Fenollosa Sive “La Fenollosa Connection”*. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

CERAM, C.W. (1970): *Dioses, tumbas y sabios*. Ediciones Destino, Barcelona.

CERAM, C.W. (1961): *En busca del pasado*. Ediciones Destino, Barcelona.

CERAM, C.W. (1958): *El misterio de los Hititas*. Ediciones Destino, Barcelona.

CERVERA, I. (1997): *Arte y cultura en China. Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

CERVERA, I. (2004): “*El espíritu de la naturaleza pictórica*”. En SUREDA, J. y CERVERA (comp.): *Summa Pictorica. De la prehistoria a las civilizaciones orientales* [tomo I]. Editorial Planeta, Barcelona.

CERVERA, I. (1987): *La vía de la caligrafía: tinteros chinos en el museo oriental de Valladolid*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia.

CLARK, J. (2000): *Chinese Art at the End of the Millennium*: Chinese-art.com.

CHALMERS, G. (2003) *Arte, educación y diversidad cultural*. Paidós, Barcelona.

CHAN Jung y HALLIDAY, Jon (2005) *Mao la historia desconocida*. Taurus, Madrid.

CHENG, François (2007): *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Editorial Siruela, Madrid.

CHENG, François (2004): *Vacío y Plenitud*. Ediciones Siruela, Madrid.

CHIN FONG LIN (1989): *La formación de la pintura panorámica desde el punto de vista del pensamiento chino*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes.

CI, Jiwei, (1994): *De la utopía al hedonismo*. Edicions Bellaterra, 2002, Barcelona.

CLARK, John, (1998), *Modern Asian Art*. University of Hawaii Press.

DEBRAY, R. (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de occidente*. Paidós, Barcelona

DIETZ, G. (2001) *Multiculturalismo, interculturalidad y educación: una aproximación antropológica*. Laboratorio de Estudios Interculturales de la Universidad de Granada.

DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2009): *El Anti Edipo capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Paidós, Barcelona.

DERRIDA, J. "Carta a un amigo japonés", en: *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Proyecto A Ediciones, Barcelona 1997, pp 23-27. Recurso en red: [www.jacquesderrida.com.ar](http://www.jacquesderrida.com.ar)

DERRIDA, J. (1971): *De la gramatología*. Siglo XXI, Buenos Aires.

DERRIDA, J. (1967): *De la grammatologie*. Les editions de minuit. Paris. Edición en línea. <http://www.jacquesderrida.com.ar/>

DERRIDA, J. (1989), *La escritura y la diferencia*. Editorial Antrophos, Barcelona.

DERRIDA, J. (1987), *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Paidós-ICE UAB 1989, Barcelona.

DERRIDA, J. (1978), *La verdad en pintura*. Editorial Paidós, 2001, Buenos Aires.

DERRIDA, J. ASADA, A. y KARATANI, K. Pliegos de Yuste nº 3, mayo de 2005, pp. 39-46. Trad. del original japonés de Alfonso J. Falero. En *Asahi Journal*, 25 mayo 1984.

DOMÍNGUEZ, M. (1995): *El signo en la pintura China de las dinastías Ming y Qing*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. [Recurso en red](#)

DOWER, John, *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*. W. W. Norton and Company, New York 1999.

ECO, H. (1965). *Apocalípticos e integrados*. Ediciones de DeBolsillo, 2004, Barcelona.

EFLAND, Arthur, FREEDMAN, Kerry, SRUHR, Patricia. (2003): *La educación en el arte posmoderno*. Colección Arte y Educación, Editorial Paidós, Barcelona

ERICKSON, B. (2002): *Words Without Meaning, Meaning Without Words. The Art of Xu Bing*. Arthur M. Sackler Gallery. University of Washington Press. Seattle and London.

ESTEBAN, Mari L. (2004): *Antropología del cuerpo*. Edicions Bellaterra, Barcelona.

CLIFFORD, James. (1995) *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Editorial Gedisa. Barcelona

FAHR-BECKER, Gabrielle, (Ed.)(2000): *Arte Asiático*. Editorial Könemann, Köln.

FAHR-BECKER, Gabrielle, (Editora, 1994), *Grabados Japoneses*. Editorial Taschen, Köln, Munich, 1994.

FAIRBANK, J. K. (1992): *China, una nueva historia*. Editorial Andrés Bello, 1996. Barcelona, Santiago de Chile.

FALERO, J.: Derrida en Japón. *La sociedad del pos-consumo y el papel de los intelectuales*. En Pliegos de Yuste [en línea], 2005, nº 3. <http://www.fundacionyuste.org>.

FANON, F. (1972): *Black Skin, white masks*. Grove Press, New York.

FENOLLOSA, E. y POUND, E. *El carácter de la poesía china como medio poético*. Editorial Visor, Madrid 2001.

FISAC, T. y TSANG, E. (eds.) (2000): *China en transición. Sociedad, cultura, política y economía*. Edicions Bellaterra, Barcelona

FISAC, T. (1997): *El otro sexo del dragón. Mujeres, literatura y sociedad en China*. Ediciones Narcea, Madrid.

FLEISCHHAUER, Wolfram, (2000), *La línea púrpura*. Círculo de lectores, Barcelona.

FOSTER, H. (ed.) *La Posmodernidad*. Editorial Kairós, 1985, Barcelona.

FOUCAULT, Michel (1969): *La arqueología del saber*. Siglo XXI, Buenos Aires, Madrid, México 2006.

FUDONG, Yang (2008): *Catálogo*. Museo Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia.

FUWEI, Shen (1996): *Cultural Flow Between China and Outside World Throughout History*. Foreign Languages Press, Beijing.

GADAMER, H.G. (2004): *Truth and Method*. Continuum International Publishing Group, London

GEERTZ, C. (1994): *Conocimiento local*. Ediciones Paidós, Barcelona.

GEERTZ, C. (1997): *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa, Barcelona.

GERVILLA, Enrique (1993) *Postmodernidad y educación. Valores y cultura de los jóvenes*. Editorial Dykinson, Madrid

GIMENEZ, C.y MALGESINI, G. (1997): *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*. Ed. La Cueva del Oso. Madrid.

GONZÁLEZ, G. y otros (2002): *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*. Biblioteca Nueva, Madrid.

GONZÁLEZ, J.A. (1986): *El exotismo en las vanguardias artísticas*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras.

GONZÁLEZ, M. (2005): *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. [Recurso en red](#)

GÓMEZ, P. (2000): *Las ilusiones de la identidad*. Editorial Cátedra. Valencia.

GORDON, A. (2003): *A Modern History of Japan from Tokugawa Times to the Present*. Oxford University Press, New York, Oxford.

GOTO, Shigeo (Edit.)(1999): *UKIYO Yoshitomo Nara*. Editorial Little More, Tokyo.

GRIGNON, C.: (1993) "Cultura dominante, cultura escolar y multiculturalismo popular". *Educación y Sociedad* 12. pags. 127-136.

GURRUTXAGA, A. (ed.) (2008): *Occidente y las otras modernidades*. Abada Editores, Madrid.

GUTIÉRREZ, F. (1990): *Japón y Occidente*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla.

HABERMAS, H.: "La modernidad, un proyecto incompleto", en FOSTER, H. (1985): *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona

HALBREICH, K. (1989): *Against nature: Japanese art in the eighties*. Att&Japan Foundation.

HALPERN (1991): *New Japanese-English Character Dictionary*. Kenkyusha, Tokyo.

HAYASHI, Michio (2007): *Cubisme: l'autre rive-Résonances en Asie*. Japan Foundation, Paris y Tokio.

HERNÁNDEZ, Fernando, (1997) *Educación y cultura visual*. Publicaciones M.C.E.P, Sevilla

HERNÁNDEZ, F. (2007): *Espigadores de la cultura visual*. Octaedro, Barcelona.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A. (comp.)(2008): "*Heterocronías. Tiempo, arte, y arqueologías del presente*". Cendeac, Murcia.

HERRÁN, A. "Educación para la universalidad: más allá de lo intercultural". *Creatividad y sociedad*. Revista de la Asociación para la Creatividad, Barcelona 2002.

- *Globalización y educación. Una perspectiva crítica y evolucionista*. Ediciones de la Torre, Madrid 2002

HERRIGEL, E. (1972): *Zen en el arte del tiro con arco*. Editorial Kier, Buenos Aires.

HIGUERAS, Georgina (2003), *China La venganza del dragón*. Ediciones Península, Barcelona.

HSIEH, Shu-kai (2006): *Hanzi, concept and computation: a preliminary survey of Chinese characters as a knowledge resource in NL*. Tesis doctoral. Neuphilologische Fakultät. Universidad de Tübingen. [Recurso en red](#).

HUI, Wei, (2003): *Shanghai Baby*. Editorial Planeta, Barcelona.

HUNG, Wu (2000): *Exhibiting Experimental Art in China*. Smart Museum of Art University of Chicago.

IIDA, Yumiko (2002): *Rethinking Identity in Modern Japan*. Routledge/Asian Studies Association of Australia, New York.

IJARA, Saikaku(2002): *Historias de cortesanas*. Círculo de lectores, Barcelona.

IJARA, Saikaku (1992): *Hombre lascivo y sin linaje*. Ediciones Hiperión, Madrid.

JANSEN, M.(1972): *Changing Japanese Attitudes Toward Modernization*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.



JENKINS, D. & GILKEY, G., KLEMPERER, L. (1983): *Images of A Changing World: Japanese Prints Of The Twentieth Century*. St. Louis Art Museum, St. Louis

JORDAN, J.A. (1994): *La escuela multicultural: un reto para el profesorado*. Paidós, Barcelona.

KANE, D. (2006): *The Chinese Language*. Tuttle Publishing, North Clarendon.

KAWABATA, Yasunari- MISHIMA, Yukio (2004): *Correspondencia (1945- 1970)*. Emecé Editores, Barcelona.

KANG, H. (2001): *Under the black umbrella Voices from Colonial Korea 1910-1945*. Cornell University Press, New York.

KAKUAN, Shien (1997): *La doma del buey: las diez etapas del despertar según el maestro zen kakuan*. Ediciones Miraguano, Madrid.

KELLER, W. (1961): *Y la Biblia tenía razón*. Ediciones Omega, Barcelona.

KIM LEE SUE HEE (1987): *La presencia del arte de extremo oriente en España a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia.

KIM, Youngna (2005): *Modern and Contemporary Art in Korea*. Korea Foundation and Hollym Corporation Publishers, 2005, Seoul.

KNOWLES, J.; COLE, A. (2008): *Arts in Qualitative Research*. Sage Publications, London.

KOTTAK, C. P. (2006): *Antropología Cultural*. Mac Graw-Hill, Madrid.

KOZULIN, Alex. (1990) *La psicología de Vigotsky*. Alianza Editorial, Madrid.

KOYAMA, B. (2008): *Mil años de manga*. Random House Mondadori. Barcelona.

LANZACO, F. (2003): *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Editorial Verbum, Madrid.

LAZARUS, Neil (editor), *Postcolonial Literary Studies*. Cambridge University Press, 2004.

LEE SANG-HYO (2003): *Estudio comparativo del espacio vacío en la pintura oriental en relación al occidental*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

MARÍN, E. (2005): *Multiculturalismo y crítica postcolonial: la diáspora artística latinoamericana (1990-2005)*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e historia, 2005. [Recurso en red](#)

MARTÍN, J. (2001): *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Editorial fundamentos, Madrid.

MUÑIZ, A. (2004): *La escritura: imagen de la palabra: el trazo caligráfico japonés y su relación con los movimientos abstractos occidentales*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2004.

LLOYD, F. (edit.) (2002): *Consuming Bodies*. Reaktion books, London.

LUCKEN, M. (2001). *L'art du Japon au vingtième siècle*. Paris: Hermann éditeurs.

LURIA, A. R. (1986): *El cerebro en acción* (volumen I). Ediciones Orbis, Barcelona.

LYOTARD, Jean F. (1979): *La condición postmoderna*. Ediciones Cátedra, 2000, Madrid.

MAILLARD, Chantal (1995): *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Ediciones Akal, Madrid.

MALLEA, M. (2002) "Pensar y sentir la interculturalidad." *Creatividad y sociedad*. Revista de la Asociación para la Creatividad, Barcelona.

MANONELLES, L. *El arte contemporáneo en China*. Lápiz Revista Internacional de Arte, año XXV, número 228.

MARCHÁN FIZ, S. (1982) *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Gustavo Gili, Barcelona.

MARTÍN, Juan (2001), *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Editorial fundamentos, Madrid.

MATTHEWS, J. (2002): *El arte de la infancia y la adolescencia*. Editorial Paidós, Barcelona.

MEDINA, A. (2005): *Interculturalidad. Formación del Profesorado y Educación*. Pearson, Madrid.

MENKE, Christoph (1991), *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Editorial Visor, 1997, Madrid.

MENGZHU, Ling (2001): *Doce narraciones chinas*. Círculo de lectores, Barcelona.

MENKE, C. (1997): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Editorial Visor, Madrid

MEROÑO I OTON, N. (1996): *La práctica intercultural en el desarrollo curricular de la Educación Primaria*. Centro de Publicaciones del M.E.C.

MIRZOEFF, N. (2003): *Una introducción a la cultura visual*. Colección Arte y Educación, Editorial Paidós, Madrid.

MISHIMA, Y. (2001). *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*. La esfera, Madrid.

MISHIMA, Yukio (1996): *Confession d'un masque*. Editions Gallimard, París.

MIYOSHI, Masao y HAROOTUNIAN, H.D. (Editores), (1994): *Postmodernism and Japan*. Duke University Press, Durham and London.

MONTESINOS, J.S. (2008): *Los diez dibujos de la doma del Buey*. (Recurso en línea).<http://www.webspace.ship.edu/cgboer/diezdibujos.htm>

MOSQUERA, Gerardo (2007), *La raza y su doble*. Artículo en la revista Exit N°27, Abril 2007.

MUNROE, Alexandra: *Japanese art after 1945. Scream against the sky*. Guggenheim Museum, New York; Yokohama Museum of Art; San Francisco Museum of Modern Art. Editorial Harry N. Abrams, 1994, New York

MUÑOZ, A. y MENCHÉN, A. (2002) “Una perspectiva creativa de la educación intercultural: enfoques y modelos” en *Creatividad y Sociedad*, nº2, Madrid.

NAKAGAWA, Hisayasu (2006): *Introducción a la cultura japonesa*. Editorial Melusina, Barcelona.

NAKAMURA et Al. “Subliminal Convergence of Kanji and Kana words”. En *Journal of Cognitive Neuroscience*, 2005 Vol.17, nº 6.

NORMAN, J. (1988): *Chinese*. Cambridge Language Surveys, Cambridge.

OCAMPO, E. y PERAN, M. (1991) *Teorías del arte*. Icaria, Barcelona

OELKERS, J. "El retorno de la posmodernidad. Reflexiones pedagógicas sobre el nuevo fin de siècle". *Revista de Educación*, nº. 283.

ONG, A. (1996): *Anthropology, China and Modernities: the Geopolitics of Cultural Knowledge*. Routledge, Londres.

OSHIMA, Otoshima (2006). *La estructura fundamental del pensamiento japonés*. Ediciones UAM, Madrid.

PARKES, G. "Entre el nacionalismo y el nomadismo". En: DEUTSCH, E. (ed.) *Cultura y modernidad*. Editorial Kairós, 2000, Barcelona.

PENG, Lu, 90s *Art China 1990-1999*. Hunan Fine Arts Publishing House, 2000, Hunan.

PÉREZ, P. y SANZ, E. (2005): "Dibujos de niños latinoamericanos: globalización frente a autoexpresión, un reto de la creatividad en la Educación artística", en *Creatividad y Sociedad*, nº7, Madrid.

PICÓ, J. (comp.) *Modernidad y Postmodernidad*. Alianza Editorial, 1988, Madrid.

PING, Chen (1999): *Modern Chinese*. Cambridge University Press, Cambridge.

RACIONERO, Luis, *Textos de estética taoísta*. Alianza Editorial, Madrid, 1997.

RAMIREZ, Juan A., *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999.

RELINQUE, Alicia. "Un nuevo sol ilumina a las masas". Artículo publicado en la revista digital de la Universidad de Granada, 7-11-2005.[Texto en línea]. <http://prensa.ugr.es/prensa/campus/prensa>.

RICKETTS, H. (2003) "A Short Walk On The Wilde Side: Kipling's First Impressions Of Japan." [Un breve recorrido por el lado wildeano-juego de palabras con wild: salvaje- de Kipling: primeras impresiones de Kipling en Japón]. *New Zealand Journal of Asian Studies* 5, 2 (December, 2003). Página 28.

ROACH, K. (Edit.)(2006): *Wang Qingsong*. Editorial Albion, Londres.

ROBOTHAM, D. (1996): *El poscolonialismo: el desafío de las nuevas modernidades*. (Recurso en línea).

[http://www.cesc.cl/pdf/centrodedocumentacion/nuevas\\_modernidades.pdf](http://www.cesc.cl/pdf/centrodedocumentacion/nuevas_modernidades.pdf)

ROHMER, S. (1998): *El libro de Fu-Manchú*. Ediciones B, Barcelona.

RORTY, R. (ed.) (2001): *Cultura y modernidad*. Editorial Kairós, Barcelona.

ROSE, G. (2001): *Visual Methodologies. Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Sage Publications, London.

RUFIN, Jean Christophe (2004). *Globalia*. Círculo de lectores, 2005, Barcelona.

SAID, E. (2002): *Orientalismo*. Mondadori, Barcelona.

SANDLER, M. (1998): *The Confusion Era: Art and Culture of Japan During the Allied Occupation, 1945-1952*. University of Washington Press, Seattle.

SASANUMA, "Impairment of Written Language in Japanese Aphasics: Kana vs. Kanji Processing". En: *Journal of Chinese Linguistics*.1974, 141-57

SASSOLI, L, et al. (2005). *China Contemporary Painting*. Bologna: Damiani.

SEI, SHÔNAGON (2002): *El Libro de la Almohada*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.

- SERRANO, A. (2007): *La precisión del cuerpo*. Editorial Trotta, Madrid.
- SHIMMEL, P. (comp.) (2009): © *Murakami*. Fundación Guggenheim Bilbao
- SOLER, A. (2008): *Cicatrices invisibles*. Catálogo MACUF (Museo de Arte Contemporáneo Unión FENOSA).
- SOSEKI, Natsume (1914), *Kokoro*. Editorial Gredos, Madrid, 2004.
- STANLEY-BAKER, J. (2000). *Arte Japonés*. Barcelona: Ediciones Destino.
- SUZUKI, Daisetz T. (1996): *El Zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- SULLIVAN, M. (1996): *Art&Artists of twentieth-Century China*. Berkeley-Los Angeles: University of Carolina Press.
- TADA, Norihisa (2007): "Social analysis and tradition-focus on tradition as an analysis concept-". Documento de trabajo. En actas del: *Simposium internacional de japonología de la Universidad de Salamanca*, Diciembre de 2007.
- TANIZAKI, Junichiro (2000). *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.
- TAYLOR, C. (1993): *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*. Fondo de Cultura Económica. Méjico.
- THORAVAL, Yves, *El cine mudo en la India*. Revista Secuencias, nº5, Octubre 1996.
- TORRES, A. (1993): *Kanji, La escritura japonesa*. Ediciones Hiperión, Madrid. P. 20.

TOKUNAGA, H. et Al. "Different neural substrates for Kanji and Kana writing in a PET study". En *Neuroreport Oxford*, 1999, Vol. 10, nº16.

TRILLING, James, (2001), *The Language of Ornament*. Thames & Hudson, Londres.

TURNER, Bryan S. (1994), *Postmodernism & Globalism*. Editorial Routledge, New York.

UNAGAMI, Masaoni, *Sugai, catalogue raisonné*. Unac, 1996, Tokyo.

Yu Ichi [Inoue Yuichi], catalogue raisonné, vol. I, II, y III. Unac, 1996, Tokyo.

UNGER, J.M. "Physholinguistic studies of Kana and Kanji processing". En: *International Linguistic Association* (N.Y.). 2001, Vol 52, nº3.

VALENCIA, M. (2004): *Gaijin*. Catálogo Casa Asia.

VALLEJO-NÁGERA, J.A. (1978): *Mishima o el placer del morir*. Editorial Planeta, Barcelona.

VALLÉS, J. (2005): *Competencia multicultural en educación artística. Contextos y perspectivas de futuro en la formación de las maestras y los maestros*. Tesis doctoral, Universidad de Girona, Facultad de Educación y Psicología, 2005.

[Recurso en red](#)

VAN DIJK, T. (comp) (1985): *Handbook of Discourse Analysis*. Academic Press, Londres.

VAN LEEWEN, T. and JEWITT, C. (2004): *Handbook of Visual Analysis*. Sage Publications, London.

VEGA, M. J. (2003): *Imperios de papel*. Crítica, Barcelona.



VEGA, R., SOTO, E. *Sustratos neurales en la escritura kana y kanji*. Revista electrónica Elementos, n.37, Vol.7. Abril 2000.

VYGOTSKY, L. (1991) *Obras escogidas I y II*. Visor, Madrid.

VV.AA. (2006): *Allloksame?ARTCHINAJAPANKOREANART*. Fondazione Sandretto Re Rebaudengo by Mondadori, Milano.

VV.AA. (1996): *1964: A Turning Poing in Japanese Art*. MOT, Museum of Contemporary Art, Tokyo.

VV.AA. (2000): *An English-Chinese & Chinese-English Dictionary of Art*. Foreign Language Teaching and Research Press. Pekín.

VV.AA. (2004): *Animation Now!* Taschen. Hong Kong, Köln, Los Angeles, Madrid, Paris, Toronto.

VV.AA. (2002): *Asianvibe, arte contemporáneo Asiático* (Proyecto de Hou Hanru). Generalitat Valencia.

VV.AA. (2006) *A World of Eikoh Hosoe: Spherical Dualism of Photography*. Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Seigensha Art Publishing Inc., Kyoto.

VV.AA. (2001). *Antología de la literatura China*. Círculo de lectores, Barcelona.

VV.AA. (2000). *Antología de la literatura Japonesa*. Círculo de lectores, Barcelona.

VV.AA. (2000): *Bakumatsu, Meiji no Yokohama* [La caída del Bakofu, Yokohama en el periodo Meiji]. Momat (Museum of Modern Art of tokio), Tokyo.

VV.AA. (2002). *Budismo monjes, comerciantes samurais*. Catálogo Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

VVAA. (2004). *Butô(s)*. Paris: CNRS Éditions.

VV.AA. (2005). *ShanghART2005*. Shanghartgallery, Shanghai.

VV.AA. (2004). *Colonial Discourse/postcolonial theory*. Manchester University Press, Manchester and New York, 2004.

VV.AA. (2007). *Contemporary Art Now Korea*. Catálogo del comité coreano de Arco 07, Madrid.

VVAA. (2007): *Cuestiones, entre otras, de urbanidad*. Catálogo de la exposición del mismo nombre, Canal de Isabel II, 2007. ARCO, Embajada de Korea y Comunidad de Madrid.

VV.AA., *Children's Drawing in the UK and China*. NSEAD, 1999.

VV.AA. (2004). *Chinese Painting Gallery*. Shanghai Museum, Shanghai.

VV.AA. (2003): *Dibujos en el vacío. Claves del cine japonés de animación*. IVAM documentos, Valencia.

VV.AA. (1998): *Donai yanen! Et maintenant!* Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

VV.AA. (2008): *Dueling Geniuses: The greatest highlights of Japanese artists*. Tokyo National Museum, Tokio.

VV.AA. (2007). *Floating, New Generation of Art in China*. National Museum of Contemporary Art, Korea, doART Co. Publisher, Seoul.

VV.AA. (2000): *Handwriting and Paintings of Monarchs and Their Subjects and Specialists*. Collect Paintings In The Imperial Palace, 2000. Pekín.

VV.AA. (1983): *Images of a Changing World*. Portland, Oregon.

VV.AA. (1998): *Inside Out. New Chinese Art*. Berkeley-Los Angeles : University of California Press.

VV.AA. (2005): *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*. Phaidon Press Limited, London.

VV.AA. (2007): *Les peintres japonais occidentalisans et Paris: un rêve seculaire*. Momat (Museum of Modern Art of tokio), Nikkei, Tokyo.

VV.AA.(2000): *Nuevo diccionario Chino-Español*. Xin Han Xi Ci Dian Editora, Pekín.

VV.AA. "Percepción, forma y color" en: Revista *Investigación y Ciencia*, mayo de 2007.

VV.AA. (2008): *Studio Ghibli Layout Designs*. Mot (Museum of Contemporary Art of Tokyo), Tokio.

VV.AA. (1994): *Tesoros del Arte Japonés: Período Edo (1615-1868)*. Catálogo Fundación Juan March, Madrid.

VV.AA. (2006): *Tiempo y memoria en Japón*. MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Vigo), Vigo.

VV.AA. (2007): *World of Kujima Usui Collection*. Yokohama Museum of Art, Yokohama.

VVAA. (2008): *Vermell a part. Art xinès contemporani de la col.lecció Sigg*. Fundació Joan Miró.

VV.AA. (2007): *Zen Treasures from the Kyoto Gozan Temples*. Tokio National Museum, Kyushu National Museum, Nikkei inc., Tokyo.

WATTS, A. (1977): *El camino del Zen*. Editorial Edhasa, Barcelona

WEI Zhang (2006): *Heidegger, Rorty, and the Eastern Thinkers*. State University of New York Press.

WEINRICHTER, Antonio (2002), *Pantalla Amarilla el cine japonés*. T&B Editores, Madrid.

WEINRICHTER, A. (2008): *Remontaje: El principio de apropiación en el documental de compilación y el cine experimental de Found Footage*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras.

WILDE, O. *The Decay of Lying*. [La decadencia de la mentira].(Texto en línea). <http://grace.evergreen.edu/decay.pdf>. Página 14. Texto tomado de *Intentions*. Editorial Brentano, 1905, Nueva York.

WU, Chin-tao (2002), *Privatizar la cultura*. Ediciones Akal, 2007, Madrid.

WU Hung (2000): *Exhibiting Experimental Art in China*. The David and Alfred Smart Museum of Art. University of Chicago Press.

WU HSIU-HSIAN (2008): *Antonio Tàpies y las fuentes del pensamiento oriental*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Facultad de Bellas Artes.

XINGJIAN, G. (2001): *La montaña del alma*. Ediciones del Bronce, Barcelona.

XINGJIAN, G. (2004): *Por otra estética. Reflexiones sobre la pintura*. Ediciones El Cobre, Barcelona.

YAMADA, Chisaburo (1970): *Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques...* Office du Livre, Friburgo.

YAMADA, Shoji (1999): *The Myth of Zen in Japanese Archery*. Japanese Journal of Religious Studies 2001 28/1-2. Recurso en línea.

YAMAGUCHI, Yumi (2007): *Warriors of Art: a guide to contemporary Japanese artists*. Kodansha International Ltd. 2007, Tokyo and Kodansha America Inc.

YASUHISA, S. et Al. "Different cortical activity in reading of Kanji words and Kana non words". En *Cognitive Brain Research*, volumen 9, nº 1, 20/1/2000

YU, Liu (2000): *La alfombrilla de los goces y los rezos*. Círculo de lectores, Barcelona.

YU, Zhang, *The quality of Materiality Experimental Ink and Wash*. Red Gate Gallery, 2005. Pekín.

ZAVALA, I. (1991): *La posmodernidad y Mijail Batjín. Una poética dialógica*. Espasa Calpe, Madrid.

ZHANG, Wei (2006): *Heidegger, Rorty, and the Eastern Thinkers*. State University of New York Press, Albany.

ZHIJIE, QiU et al. (2005): *Archaeology of the future: the second Triennial of Chinese Art*. Hubei Fine Arts Publishing House. Pekín.

ZOHAR, A. (2000): *Morimura Yasumasa: "Portrait of the Artist as Art History" and the question of intercultural Mimicry*. Tesis doctoral, Tel Aviv University. Parcialmente publicada a modo de artículos en [www. Bezalel](http://www.bezalel.ac.il). [Recurso en red](#)