

INTER ASIA PAPERS

ISSN 2013-1747

nº 9 / 2009

EL ARTE DE ACCIÓN EN CHINA: LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA COMO COMPROMISO

Laia Manonelles Moner

Universitat Autònoma de Barcelona

**Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Grupo de Investigación Inter Asia
Universitat Autònoma de Barcelona**

INTER ASIA PAPERS

© **Inter Asia Papers** es una publicación conjunta del Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales y el Grupo de Investigación Inter Asia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Contacto editorial

Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Grupo de Investigación Inter Asia

Edifici E1
Universitat Autònoma de Barcelona
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona
España

Tel: + 34 - 93 581 2111
Fax: + 34 - 93 581 3266

E-mail: gr.interasia@uab.cat
Página web: <http://www.uab.cat/grup-recerca/interasia>
© Grupo de Investigación Inter Asia

Edita

Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona 2009
Universitat Autònoma de Barcelona

ISSN 2013-1739 (versión impresa)
Depósito Legal: B-50443-2008 (versión impresa)

ISSN 2013-1747 (versión en línea)
Depósito Legal: B-50442-2008 (versión en línea)

El arte de acción en China: la producción artística como compromiso

Laia Manonelles Moner
Universitat de Barcelona

Resumen

El artículo presenta una aproximación al arte de acción en China, analizando cómo el acto artístico deviene un compromiso social y político. La *performance* se traduce en chino como el “arte del comportamiento”, y bajo este prisma se ahondará en la dimensión ética de unos creadores que funden la experiencia vital con la artística. Las acciones simbólicas y rituales, ya sean individuales o colectivas, proponen una transferencia del cuerpo individual al social. Así, la creación se transforma en un instrumento tan poético como subversivo, subrayando la importancia del proceso y la necesidad de implicarse y de pasar a la acción.

Palabras clave

Arte de acción, China, arte contemporáneo chino

Abstract

This article presents an approach to performance art in China, and analyzes how art performance becomes a social and political commitment. *Performance* translated into Chinese is the "art of behaviour", and from this perspective we will deal with the ethical dimension of artists that blend the vital with the artistic experience. Symbolic performances and rituals, whether individual or collective, propose a transference from the individual to the social body. Thus, creation becomes an instrument both poetic and subversive, highlighting the importance of the process and the need of implication and taking action.

Key words

Performance art, China, Chinese contemporary art

EL ARTE DE ACCIÓN EN CHINA: LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA COMO COMPROMISO

Laia Manonelles Moner
Universitat de Barcelona

El nacimiento del arte contemporáneo en China, a finales de la década de los setenta, surgió de la voluntad de diversos grupos alternativos al arte oficial de experimentar con lenguajes vanguardistas para así comenzar a desmitificar y cuestionar tanto los símbolos políticos y las estrategias de manipulación, empleadas durante la Revolución Cultural, como las consecuencias de la rápida transformación económica, social y urbanística que sucedió a la política de puertas abiertas que inició, en 1978, el gobierno de Deng Xiaoping.

En tal contexto, durante la década de los ochenta, emergieron las primeras *performances* aunque no fue hasta principios de los noventa cuando se consolidó el arte de acción en China, caracterizándose principalmente por entender la producción artística como un compromiso social y político. El arte se funde con la vida. Y aquí es preciso recurrir a la etimología pues, tal y como explica el historiador, crítico y comisario Gao Minglu, la traducción en chino del vocablo *performance* (*xingwei yishu*) corresponde al “arte del comportamiento”. Dicho autor especifica que la relación del individuo con la sociedad es esencial en la cultura y en el pensamiento sociopolítico que desarrolló el Confucianismo, tal y como él mismo señala en una entrevista:

Lo que es diferente entre el *body art* y la *performance* china o “el arte del comportamiento” es que el cuerpo para los chinos no es individual, ya es colectivo, ya está ritualizado, ya está socializado, politizado. Es una larga tradición que parte de Confucio, no existía el cuerpo individual en el Confucianismo, pues siempre pertenecía a un colectivo (Gao Minglu en Manonelles, 2009: 409).

Gao Minglu enfatiza la transferencia que existe entre el cuerpo individual y el colectivo, entre el mundo del artista y el marco en el que vive, y sostiene que halla ciertas similitudes entre las *performances* de varios creadores – entre los que destacan Zhang Huan, He Yunchang y He Chengyao– puesto que todos ellos se desplazan hacia una ritualización del cuerpo que ahonda plenamente en su dimensión simbólica y social. Dentro de este proceso *performativo* ritualístico, que se retomará más adelante en este mismo artículo, el autor también subraya que el silencio con el que son ejecutadas las acciones –propio de las ceremonias ancestrales– es otro rasgo esencial de este arte del comportamiento¹.

Otro historiador que también perfila el origen etimológico de la traducción del término *performance* en chino es Thomas J. Berghuis, quien en su libro *Performance Art in China* explica que el término “arte del comportamiento” (*xingwei yishu*) no se utilizó hasta 1987, cuando los artistas empezaron a conocer cómo se desarrollaba el arte de acción en otros lugares como Japón, Taiwan y Hong Kong. Berghuis señala que en otros enclaves de Asia Oriental se empleó el vocablo *action art* (*xingdong yishu*), pero que en China los artistas se inclinaron por la expresión *behavior* (*xingwei*), es decir comportamiento, y matiza que la primera referencia que alude al “arte del comportamiento”

¹ Gao Minglu explica: “En las acciones occidentales puedes encontrar que adjuntan palabras o frases o bien el artista habla, pero los *performers* chinos no utilizan las palabras, no hablan, esto es algo que viene del ritual ancestral donde no hay palabra, es sólo gestual, es algo simbólico; el cuerpo, el gesto, el material, los objetos, la relación entre todas las cosas es en silencio, esta es una característica muy importante que podemos encontrar en la *performance* china” (Gao Minglu en Manonelles, 2009: 409-410).

puede hallarse en el texto de Gao Ling “Zhongguo dangdai xingwei yishu kaocha baogao” (“A Report on Modern Chinese Behavior Art”) del año 1999 (Berghuis, 2006: 38).² Asimismo, el autor recalca que el cuerpo y la mente en la tradición china forman parte de una misma naturaleza:

El discurso histórico de la práctica del arte de acción en China contiene los conceptos de “comportamiento” y “acción”; ambos conceptos están implicados en el término chino que alude a la *performance*, *xingwei yishu*. Dicho discurso pone de relieve el papel del cuerpo/del *yo* como objeto y sujeto de la *performance*. Una introducción a la situación histórico-cultural de la acción ritual en la tradición china ayuda a iluminar la posición del cuerpo en relación con la acción conductual. En China, el cuerpo humano (*shenti*) podría relacionarse con la unidad de los procesos de la mente y el cuerpo, a través de la cual ambos se necesitan mutuamente como condición de su ser (Berghuis, 2006: 65).

Dentro de estos parámetros el arte del comportamiento sobrepasa la práctica artística para entrar de lleno en el campo de la ética y la política, enlazando con la naturaleza reivindicativa del arte de acción de las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo en Europa y Estados Unidos. Precisamente, una de las consecuencias de ese espíritu disidente es que el arte de acción ha sido censurado en China y, por ello, se desarrolló principalmente en la clandestinidad en espacios privados y alternativos.

² Publicado en *Jinri xianfeng (Avant-garde Today)*, Vol. 7 (Tianjin, 1999), 62-82.

Este análisis crítico de la realidad fue lo que hizo que varios críticos y comisarios occidentales se interesaran principalmente por la esencia subversiva del arte de acción chino, conectándolo con las primeras y las segundas vanguardias artísticas. Un ejemplo de ello lo encontramos en la siguiente afirmación de Harald Szeemann: “Desde la última revolución de las artes a finales de los sesenta, no ha habido un arte subversivo; buenos artistas, sí, pero la rebeldía subcutánea ha desaparecido en Occidente, y esto explica mi interés en China” (Szeemann, 2002: 6). Como respuesta a esta clara predilección de la crítica y el mercado internacional por esta línea de creación específica, varios críticos y comisarios chinos –como Zhu Qi o Hou Hanru– destacan que existe una pluralidad de interpretaciones que va más allá de la crítica política, profundizando en relecturas de la tradición y en los universos íntimos de los artistas.

Una vez esbozado cómo el vocablo *performance* se transforma en el arte del comportamiento en China es el momento de introducir uno de los primeros grupos que empezó a investigar con la destrucción del objeto artístico para subrayar la primacía del acto como el fin del proceso artístico.

El *Grupo Xiamen Dada (xiamen dada)* fue fundado en la ciudad de Xiamen, en 1986, por Hang Yongping y Ji Tairan entre otros diez artistas. El año anterior, Hang Yongping había sido uno de los estudiantes que participó en un intercambio entre las Escuelas de Bellas Artes de Beijing y París. Este encuentro se convirtió en un punto de inflexión en la evolución del arte experimental en China ya

que impulsó que se volvieran a introducir³ en los círculos de intelectuales las lecturas de las obras de Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger, Sartre y Kafka entre diversos autores, a la vez que se investigó el Dadaísmo, el Surrealismo, el Pop Art y el arte conceptual entre otros grupos vanguardistas, y se profundizó en distintos lenguajes experimentales tales como las instalaciones, los *happenings* y el arte de acción.

El *Grupo Xiamen Dada* siguió el lema “Dada es chan, chan es dada” (Köppel-Yang, 2003: 145), amalgamando la actitud de crítica radical dadaísta con la voluntad de tomar conciencia y *despertar* del “método sin método” del Budismo chan (zen). El objetivo principal del colectivo fue experimentar con el azar, la improvisación, lo inconsciente e instintivo y, en definitiva, lograr una *tabula rasa* destruyendo el objeto artístico, y con él el peso hierático de la tradición y el fin propagandístico que se otorgó a toda producción artística durante las tres décadas de poder maoísta.

Incendiar sus obras en una gran hoguera para inaugurar una exposición colectiva, en 1986 en el Palacio de las Artes de Fujian (Fig. 1), fue su estrategia para explicitar su determinación deconstructiva. Este empeño de enfatizar la acción por encima del objeto artístico nos remite directamente a la decisión que tomaron los artistas del

³ En 1919 surgió el Movimiento del 4 de mayo (*Wusi xin wenhua yundong*), impulsado por un grupo de intelectuales que pretendían desvincularse de la tradición para buscar nuevos modelos culturales. Lin Fengmian, Xu Beihong y Liu Haisu, entre otros artistas, viajaron a Francia durante las décadas de los años veinte y treinta para aprender nuevos estilos artísticos como el impresionismo, el postimpresionismo, el realismo, el fauvismo y el surrealismo. Estos artistas, tras su regreso a China, crearon centros de arte para enseñar lo que habían aprendido.

grupo japonés *Gutai* de quemar sus obras en su primera exhibición, a mediados de la década de los cincuenta, para desacralizar la obra de arte y recordar la destrucción que sufrieron las ciudades japonesas durante la Segunda Guerra Mundial. Y es necesario destacar que tales hogueras no se limitan a una experimentación formal sino que responden al propósito existencialista de causar un impacto social y político, y, sobre todo, a la resolución de volver a empezar.

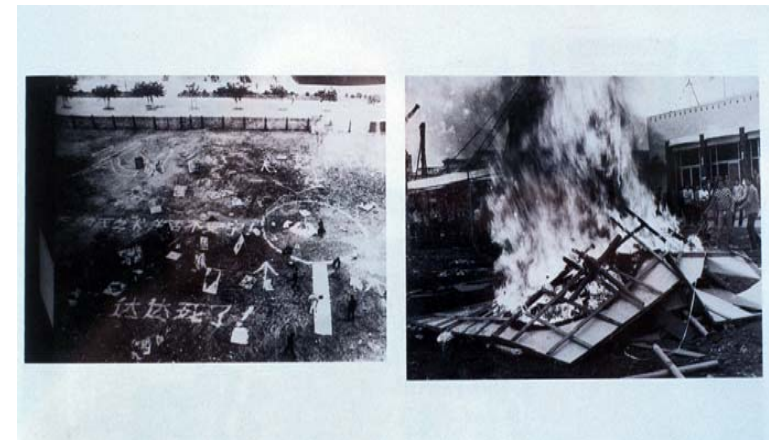


Fig. 1. Grupo Xiamen Dada, 1985.

Otro ejemplo de esta destrucción entendida como *tabula rasa* es la instalación *Historia de la pintura china y una concisa historia de la pintura moderna centrifugadas en la lavadora durante dos minutos* (1987) de Hang Yongping, en la cual el líder del *Grupo Xiamen Dada* introdujo dentro del tambor de una lavadora dos volúmenes enciclopédicos sobre la historia de la pintura en Occidente y en China para desintegrarlos mediante un centrifugado. Así es como el artista critica la rigidez de lo tradicional y lo gubernamental a la vez que cuestiona la perspectiva unilateral de la historia del arte oficial. Dentro de esta misma línea

conceptual que reflexiona –con sarcasmo e ironía– sobre la manipulación de la historia oficial, el culto a determinados iconos y el poder del mercado artístico, encontramos a Ai Weiwei. Este artista pluridisciplinar, que fue uno de los fundadores del *Grupo de las Estrellas* (*xing xing*, 1979-1984),⁴ decidió hacer añicos una antigüedad estampándola contra el suelo en su acción *Arrojando una urna de la dinastía Han* (1995) (Fig. 2), cubrir con una pátina de pintura blanca industrial varias urnas de barro neolíticas en su instalación *Blanquear* (1995-2000), y estampar el logotipo de la marca Coca-cola sobre una urna de la dinastía Han (1995), confrontando de manera iconoclasta el pasado y la globalización actual.



Fig. 2. Ai Weiwei, *Arrojando una urna de la dinastía Han*, 1995.

La irreverencia frente al pasado y la experimentación con diversos lenguajes vanguardistas fue el denominador común de la red de movimientos alternativos al arte oficial que surgieron durante la década de los ochenta. El *Grupo*

⁴ En la segunda mitad de 1979 surgió el *Grupo de las estrellas*, caracterizándose por ser el primer colectivo de artistas autodidactas. Precisamente, el hecho de no tener una formación académica les permitió abandonar el rol del artista funcionario y así poder criticar sin restricciones el modelo maoísta y experimentar nuevos lenguajes expresivos como la abstracción, el simbolismo fantástico o el surrealismo.

*de la Nueva Ola*⁵ (*Yishu xinchao*, 1985-1989) fue uno de ellos y organizó una de las exposiciones más representativas en la historia del arte contemporáneo chino: *China Avantgarde* (1989), comisariada por Gao Minglu y Li Xianting.

La exhibición tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes de Beijing y se presentó como una retrospectiva de una década de arte vanguardista. Participaron 185 artistas, se mostraron unos trescientos trabajos y fue la primera vez que se incluyeron instalaciones, *happenings* y *performances* dentro de un marco expositivo oficial. En la entrada del Museo había una señal de tráfico que recordaba que “no había vuelta atrás” y es preciso apuntar que el historiador, crítico de arte y comisario Wu Hung afirma que la muestra fue concebida como un acto performático en sí misma (Wu Hung, 1999).

Una de las *performances* que ha originado más controversia e interpretaciones por parte de la crítica tuvo lugar el día de la inauguración de *China Avantgarde*, el 5 de febrero de 1989, cuando Xiao Lu empuñó un arma para disparar dos veces contra su instalación *Diálogo* (Fig. 3), depositó la pistola en la mano del artista Tang Song y salió corriendo de la sala. Acto seguido, llegó la policía, Tang Song fue arrestado, cerraron la exposición y penalizaron a los organizadores con no poder exponer en un período de tres años en el Museo. Xiao Lu se entregó y ambos fueron liberados pocos días después, cuando

⁵ En 1985 emergió el *Movimiento de la Nueva Ola* a raíz de la exclusión de varios artistas de *La Sexta Exposición de Arte Nacional*, puesto que como respuesta organizaron *La exposición de los trabajos que no pudieron entrar en la Sexta Exposición Nacional*. Este grupo, constituido por la primera generación de artistas que se graduaron después de la Revolución Cultural, se caracterizó por su marcado interés en continuar investigando la teoría y el arte vanguardista occidental.

la policía comprobó que el arma utilizada pertenecía a un familiar de los jóvenes con un alto cargo militar dentro del partido. Finalmente, sólo después de que los comisarios pagaran la multa, la muestra pudo volver a abrirse el 10 de febrero. Con todo, se volvió a clausurar cuatro días después tras recibir varios avisos de bomba, abriéndose nuevamente el 17 para terminar el 19 de febrero.



Fig. 3. Xiao Lu dispara contra su instalación *Diálogo*, 1989.

Los dos tiros que Xiao Lu descargó contra su instalación *Diálogo* –formada por dos cabinas telefónicas en cuyo interior había respectivamente las siluetas de un hombre y una mujer– han sido interpretados de maneras muy diversas y considero pertinente esbozar a continuación algunas de las aproximaciones planteadas por la crítica. Lü Peng sostiene que: “El objetivo de *Diálogo* es una rebelión contra la cultura. Esta es exactamente la calidad espiritual del trabajo” (Köppel-Yang, 2002: 178) mientras que Li Xianting relaciona la violencia de dicha acción con la premonición de la masacre que acontecería unos meses más tarde en la plaza de Tiananmen (Li Xianting, 1993: XIX). A su vez Thomas Berghuis (2006: 91-92) interpreta

dicha obra desde un plano distinto al subrayar el deseo de llamar la atención de los jóvenes dentro de la comunidad artística e Inma González Puy (1995: 179) expone que dichos artistas, debido a su situación familiar, pudieron permitirse disparar al saber que serían liberados gracias a su red de privilegios, mostrando así la corrupción del sistema judicial y político. Desde otro prisma Gao Minglu (2005: 253) afirma que esta acción es la más agresiva de la década de los ochenta y comenta que Xiao Lu hace pocos años, en una biografía, explicó que disparó contra el reflejo que le devolvía el espejo que había entre las dos cabinas telefónicas para descargar su rabia contra el sistema autoritario y contra su familia; ya que ésta no se había dado cuenta de que había sido violada –siendo aún adolescente– por un militar amigo de su padre que también había sido guardia rojo durante la Revolución Cultural. De este modo, Gao Minglu disuelve la esfera personal y social.

Pienso que se debe interpretar desde dos perspectivas, la primera es que Xiao Lu se refiere a su propia vida. Este suceso, esta tragedia, hizo que Xiao Lu tuviera más distancia con su familia revolucionaria, y se convirtió en una artista vanguardista que se rebeló contra la tradición revolucionaria, contra la moral. Esto es social, no es solamente personal (Gao Minglu en Manonelles, 2009: 410-411).

Aunque también hay que mencionar que la propia artista encendió un debate al confesar que dicha acción era sólo de su autoría. Xiao Lu manifestó, en una entrevista,⁶ su necesidad de clarificar la autoría de dicho trabajo cuando rompió su relación sentimental con Tang Song, quien se había presentado como co-autor de la obra aprovechando el silencio de Xiao Lu, quien –a su vez– no aclaró el

⁶ Entrevista inédita a Xiao Lu, realizada por la autora el 13 de octubre de 2008 en Beijing.

malentendido puesto que acababa de iniciar un noviazgo con este artista. Asimismo, Xiao Lu también se refirió a la ausencia de apoyo recibido por parte de la comunidad artística, a excepción del crítico Wu Hung, cuando decidió hacer público que fue la única autora de *Diálogo-Disparo*. Para hacerlo público realizó una *performance*, dentro del primer *International Dashanzi Art Festival* en 2004, en la cual –frente a una reconstrucción de su instalación *Diálogo*– se cortó mechones de su pelo para entregarlo al público junto con un texto en el que explicaba que fue ella quien decidió disparar contra su obra. El año siguiente expuso su serie *15 Disparos: 1989-2003*, compuesta por unas fotografías en las cuales ella empuña un arma y con cada tiro alude a los 15 años que duró su compleja relación sentimental con Tang Song.

Xiao Lu construye una propuesta compuesta por la instalación, el acto de disparar y las consecuencias de éste, siendo la dimensión de dicha acción no sólo catártica sino también social, dejando de lado cualquier tipo de estetización de la destrucción.

Esta estrecha relación entre el arte y la vida es la que marcará el nacimiento de la comunidad *Beijing East Village* (*Dashanzhang*, 1993-1997), donde se consolidó plenamente el arte de acción en China. *Beijing East Village* era el nombre que recibía una zona suburbial situada a las afueras de Beijing en la cual Zhang Huan, Ma Liuming, Zhu Ming, Rong Rong, Duan Yingmei, Cang Xin y otros artistas empezaron a trabajar con su cuerpo después de presenciar una *performance* que Gilbert & George realizaron en la capital china en 1993.

La *performance*, o el arte del comportamiento, se convirtió en un instrumento para experimentar la resistencia, reflexionar sobre las vivencias cotidianas y cuestionar la política represiva que promovió el gobierno después de la matanza en la plaza de Tiananmen el 4 de junio de 1989. Se debía esto a que las tendencias artísticas no oficiales y las publicaciones alternativas pasaban estrictos filtros a principios de los noventa y con frecuencia eran prohibidas. Como consecuencia de ello, los intelectuales y artistas perdieron el espíritu utópico e idealista que había marcado la década anterior y muchos de ellos decidieron emigrar a Japón, Europa y Estados Unidos.

Para ilustrar algunos de los trabajos realizados por esta comunidad me centraré en uno de los representantes más destacados: Zhang Huan. Este artista protagoniza unas acciones en las que denuncia la precariedad y la injusticia social y en su primera *performance*, *Angel* (1993), se presenta con una muñeca en sus manos –cubiertos ambos de pintura roja– para denunciar así los abortos e infanticidios femeninos que se desencadenaron tras la prohibición del gobierno chino de tener más de un hijo en las capitales. En otra de sus acciones, *12 metros cuadrados* (1994), se recubrió con una mezcla de vísceras de pescado y miel que atraía a las moscas y permaneció sentado durante una hora en una sucia letrina de un servicio público de *Beijing East Village*, para luego terminar el ritual sumergiendo su cuerpo bajo las aguas de un estanque. Con esta *performance* pretende evidenciar la situación de marginalidad e insolubilidad del distrito a la vez que muestra que mediante la disciplina del Budismo Chan uno puede enfrentarse a situaciones extremas.

Bosquejaré a continuación dos acciones desarrolladas por Zhang Huan, dentro del marco de este colectivo artístico,

antes de emigrar a los Estados Unidos; en una de ellas muestra *Cómo hacer subir el nivel de un estanque* y en la segunda *Cómo hacer una montaña anónima un metro más alta*.

Zhang Huan dirigió y participó –conjuntamente con 9 miembros de la comunidad *Beijing East Village*– en la performance *Cómo hacer una montaña anónima un metro más alta* (1995) (Fig. 4), en el transcurso de la cual los artistas se pesaron desnudos en una báscula para luego proceder a colocarse unos encima de otros, en forma piramidal, para que un colaborador pudiera medir cuántos centímetros había crecido la montaña. Zhang Huan revela que se inspiró en el proyecto artístico de Cai Guoqiang que consistía en *Cómo alargar la Gran Muralla un metro* (1993) y en la leyenda “De cómo Yukong movió la montaña”, que explica cómo un anciano decidió deshacerse de una montaña, cansado de tener que bordearla cada vez que tenía que desplazarse, sin preocuparse por el tiempo que le requeriría dicha hazaña. Zhang Huan explica que: “En realidad se trata de conquistar lo inconquistable. Quiero convencer a la gente de que todo es posible” (Zhang Huan, 2001: 255).



Fig. 4. Zhang Huan, *Cómo hacer una montaña anónima un metro más alta*, 1995.

Dos años más tarde, con el mismo deseo de recalcar que lo que puede parecer imposible deviene posible, dirigió la acción colectiva *Cómo hacer subir el nivel de un estanque* (1997) (fig. 5). Contrató a unos cuarenta agricultores, trabajadores de la construcción y pescadores –que se habían desplazado de zonas rurales a Beijing para buscar un mejor trabajo– para que con el volumen de sus cuerpos hicieran subir el nivel del pantano. Esta acción denuncia la precariedad laboral y la política de derechos humanos de su país, evidenciando las consecuencias del éxodo que hubo a las grandes ciudades, en la década de los noventa, en busca de una mejor vida aunque al llegar a la metrópolis la mayoría se encontraban con una lamentable situación de precariedad laboral.⁷ Con todo, hay que señalar que el artista se coloca sobre sus hombros un niño que nos recuerda que la batalla no está perdida porque decenas de personas pueden lograr transformar la realidad. Cito sus propias palabras extraídas de una entrevista realizada por Michele Robecchi:

Deseaba enfrentarme con límites insuperables aun sin poseer la energía necesaria para hacerlo. Tenía ganas de levantar una montaña, o de desplazar un edificio. De este deseo, casi obsesión, surgieron trabajos como *To add one meter to an Anonymous Mountain* (1995) y *To Rise the Water Level in a Fish Pond* (1997). Si bien se trataba de objetivos prácticamente imposibles, la fuerza interior que me estimulaba no se agotó por esas limitaciones ni mucho menos, sino que se me metió dentro de mi corazón y de mi

⁷ Con el mismo propósito, unos años antes, Zhu Fadong realizó la acción *Esta persona se vende* (1994), en la cual se paseó por Beijing ataviado con un mono de trabajo en el que lucía un cartel en la espalda que anunciaba que estaba en venta.

cuerpo, empujándome hacia una dirección distinta, tratando de salir de mí mismo y de explorar los límites de mi cuerpo (Zhang Huan, 2005: 17-18).



Fig. 5. Zhang Huan, *Cómo hacer subir el nivel de un estanque*, 1997.

Zhang Huan tuvo que emigrar a Estados Unidos para desarrollar su trabajo sin padecer censuras políticas, siendo finalmente subvencionado por instituciones culturales norteamericanas para ejecutar sus proyectos artísticos. Al llegar al nuevo país de acogida realizó *Peregrinaje contra viento y marea en Nueva York* (1998), en la cual yace desnudo en una cama de hielo durante diez minutos para tratar de fundir con su calor el rechazo que sienten los inmigrantes por parte de la sociedad norteamericana.

Con tales actos –tan épicos como metafóricos– lleva el cuerpo al límite para poner a prueba su resistencia física y psíquica. En estos ritos iniciáticos lo más importante es creer en el poder personal para empezar a combatir y transformar el malestar individual y social, una estrategia

con la que también han trabajado otros artistas como Marina Abramovic, Chris Burden y Tehching Hsieh, siendo todos ellos un referente en la creación de Zhang Huan.

Una vez introducidas brevemente varias acciones de Zhang Huan es preciso mencionar las propuestas de Ma Liuming y Zhu Ming, quienes también participaron activamente en este colectivo.

Ma Liuming, después de presenciar la *performance* que hicieron Gilbert y George en Beijing, invitó a los artistas ingleses a su taller y los recibió improvisando una acción titulada *Diálogo con Gilbert & George* (1993), en la cual se subió a una plataforma mientras vertía sobre su cuerpo pintura roja que remitía a la sangre que gotea en una transfusión. Ma Liuming, para llevar a cabo las que serían sus siguientes *performances*, creó el personaje *Fen-Ma Liuming*: un ser andrógino que se presenta desnudo exhibiendo una larga cabellera y un rostro femenino al cual delatan sus genitales masculinos. Con este *alter ego* realizó diversas acciones como pasearse por la Gran Muralla,⁸ preparar comida u ofrecerse a sus espectadores para que interaccionaran con él retratándolo con una cámara fotográfica. Esta última *performance* la repitió en diversos centros artísticos internacionales y, a partir del nuevo milenio, continuó la serie de acciones ingiriendo somníferos antes de presentarse al público para así entregarse dormido durante las sesiones en las que era retratado (Fig. 6).

⁸ Es pertinente mencionar que la Gran Muralla ha sido uno de los enclaves de referencia tanto en el arte paisajístico tradicional como en las vanguardias artísticas en China. Varios artistas han realizado instalaciones o *performances* en este monumento como el *Grupo Concepto 21* (*Guannian 21*, 1986-1988), Sheng Qi, Xu Bing, Wang Youshen, Cang Xin y He Chengyao.



Fig. 6. Ma Liuming, *Fen-Ma Liuming en Munich*, 1999.

Zhu Ming es otro artista que formó parte de este grupo y empezó a experimentar con nubes de espuma y globos de agua para terminar realizando una serie de *performances* en las que se introduce desnudo en grandes burbujas de plástico situadas en plazas, playas o bien flotando en el océano (Fig. 7). Él mismo explica que las burbujas aluden al soplo vital, al acto de inhalar y exhalar, diluyendo así la fina franja que separa el mundo interior del mundo exterior. Esta metafórica membrana evoca el proceso de gestación de una crisálida y nos recuerda la naturaleza efímera de la existencia, pues hay que observar que el título de las acciones corresponde a las referencias temporales del día que fueron ejecutadas. En otra serie de cinco *performances* que realizó en Beijing, *Espacios de luz* (2004), permaneció también dentro de una burbuja de plástico pero en esta ocasión recubrió su cuerpo con una pintura verde fluorescente que hacía brillar su silueta en la oscuridad de la sala, apareciendo así como un ser resplandeciente en el que se mezcla la realidad y la ilusión.



Fig. 7. Zhu Ming, 2002-7-26, 2002.

Aquí es preciso observar que tanto Ma Liuming como Zhu Ming fueron denunciados por falta de moralidad y, en consecuencia, arrestados por realizar *performances* desnudos, teniendo que permanecer en prisión tres meses y cuatro meses respectivamente. Además, también fueron acusados de no tener el permiso de residencia de Beijing pues ambos procedían de otras provincias (Berghuis, 2006: 110). Esta situación era compartida por la mayoría de los artistas y Rong Rong, en una entrevista, explica tal circunstancia y cómo el desarraigo y la precariedad –con la que se encontraron al llegar a la nueva ciudad– impregnan las acciones de este grupo. Cito al artista:

En realidad todos los artistas de la comunidad de *Beijing East Village* compartimos experiencias parecidas. Todos ellos se graduaron en academias de Bellas Artes y procedían de distintas provincias fuera de Beijing. Yo también procedo

de una ciudad del sur de China. Todos éramos inmigrantes que veníamos a una gran ciudad y, por ello, compartimos experiencias similares. Éramos muy pobres y vivíamos en el extrarradio de la ciudad, nadie se preocupaba por nosotros, era muy frustrante y esa sensación de angustia se puede percibir perfectamente en las *performances*, puesto que en ellas se trasladan tales sentimientos. En ese contexto encontré mi propia manera de hacer fotografías utilizando la cámara como una herramienta para documentar estos momentos tan emocionantes y frustrantes (Rong Rong en Manonelles, 2007: 46-47).

Es importante recalcar que Rong Rong era el único de esta comunidad artística que trabajaba con la fotografía y, a través de sus retratos, registró la emoción, la intensidad y el significado de las acciones de sus compañeros.

En ese período, la fotografía y los catálogos (editados por los propios artistas) se convirtieron en unas herramientas especialmente necesarias para documentar el nacimiento del arte de acción en China, puesto que las *performances* – debido a su espíritu crítico– se ejecutaron en su gran mayoría de forma clandestina. La represión y la censura que padecieron los artistas ha sido analizada por Wu Hung en su obra *Exhibiting Experimental Art in China* en la que examina diferentes exposiciones claves en el desarrollo del arte experimental en China, destacando cómo la mayoría de éstas fueron clausuradas por la autoridad gubernamental. Para lidiar con las restricciones oficiales se empezaron a buscar nuevos enclaves para acoger tales iniciativas, como fábricas, granjas abandonadas o bien las viviendas de los propios artistas. Nació una nueva dinámica de exposiciones en espacios privados que se conoció con el término *Apartment art*, acuñado por Gao Minglu, tal y como él mismo explica:

“Debido a la falta de lugares para exponer, así como de publicaciones que trataran el arte vanguardista, estos artistas no tuvieron otra alternativa que realizar instalaciones,

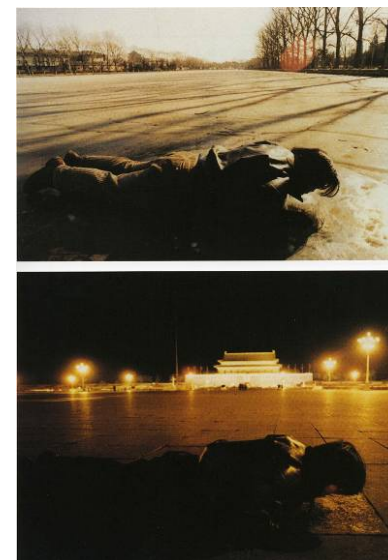
performances o propuestas artísticas para pequeños círculos íntimos, que se realizaban solamente en sus propios hogares o en las casas de sus amigos. Dado que la mayoría de tales eventos se llevó a cabo en los apartamentos de los artistas en lugar de en espacios expositivos públicos (algunos también tuvieron lugar en fábricas abandonadas, así como en el campo) acuñé el término “Apartment art” para referirme a este movimiento conceptual de la década de 1990” (Gao Minglu, 2005: 73).

La tendencia *Apartment art* (*Gongyu yishu*, 1993-1995) se desarrolló en Beijing, Shanghai y Guangzhou en las residencias de varias parejas de artistas entre las cuales se encuentran Zu Jinshi y Qin Yufen, Wang Gongxin y Lin Tianmiao, Ai Weiwei y Lu Ping y Song Dong y Yin Xiuzhen. Me centraré en esta última porque ambos profundizaron y continúan trabajando la relación entre el arte y la vida desde una dimensión política. Yin Xiuzhen, en 1995, propuso la acción colectiva *Lavando el río* (fig. 8) en la cual recogió agua contaminada del río Funan para convertirla en bloques de hielo e invitó a los ciudadanos de Chengdu a que le ayudaran a lavarlos hasta que éstos desaparecieron después de dos días de actividad. Con la misma voluntad de denunciar las consecuencias nefastas de la rápida transformación política, económica y social, en varias de sus instalaciones utiliza tejas, ropas y fotografías encontradas en los tradicionales barrios de *hutongs* que fueron destruidos para trazar los nuevos planes de crecimiento urbanístico durante la década de los noventa.

Fig. 8. Yin Xiuzhen, *Lavando el río*, 1995.

En la misma perspectiva poética y reivindicativa su esposo, Song Dong, en la primera parte de su performance *Respirando* (1996) (Fig. 9) permaneció tumbado durante 40 minutos en la plaza de Tiananmen para intentar derretir con su aliento la escarcha del suelo, y en la segunda parte de dicha acción repitió el ritual pero esta vez intentando fundir la capa de hielo que cubría el Mar Negro. Con este acto evidencia el esfuerzo individual y colectivo que se requiere para intentar cambiar el poder político monolítico, pero sobre todo quiere recordar la importancia de defender sin tregua un compromiso, aunque pueda parecer inabarcable o imposible. El propio artista explica:

En *Respirando* estoy yaciendo en la plaza de Tiananmen y con mi aliento intento derretir el hielo; con esta *performance* traté de explicar que probablemente no podría hacer nada, pero que si haces algo las cosas van mejor. En este diálogo con el contexto social trato de exponer tres ideas: 1. Es mejor hacer que no hacer, 2. hacerlo es inútil, 3. pero tiene que hacerse aunque sea inútil (Song Dong en Manonelles, 2009: 445).

Fig. 9. Song Dong, *Respirando*, 1996.

En otra serie de acciones conocida como *Comiendo ciudades*, *Comiendo paisajes* y *Comiendo el mundo*, al igual que Yin Xiuzhen y otros artistas, analiza la transformación de la sociedad globalizada proponiendo a los ciudadanos que devoren el perfil de sus propias ciudades construidas con productos alimenticios. De esta manera pretende visualizar cómo el sistema capitalista consume y homogeniza el mundo en el que vivimos engullendo las antiguas metrópolis para erigir nuevos planes urbanísticos.⁹ Su objetivo es ofrecer una mirada

⁹ Wang Jin comparte la misma necesidad de reflexionar sobre los nuevos valores consumistas en su instalación *Hielo: Central Plains* (1996), realizada en motivo de la inauguración del primer centro comercial de Guangzhou. El artista construyó un muro de hielo de 30 metros de largo que contenía una gran variedad de objetos de consumo, obteniendo como resultado que el

crítica, puesto que –como él mismo afirma– la subversión es el mensaje principal de sus proyectos artísticos (Song Dong en Manonelles, 2009: 447).

La preocupación por la rápida reforma urbanística es un tema que comparten numerosos artistas de diversas zonas de China. En Guangzhou (Cantón), a inicios de los años noventa, surgió el grupo *Gran cola de elefante* (*Daweixiang*) –compuesto por Lin Yilin, Liang Juhui, Chen Shaoxiong y Xu Tan– quienes utilizaban en sus *performances* ladrillos y otros materiales de la construcción para alertar sobre las consecuencias del desarrollo urbanístico no sostenible.

Esta crítica al nuevo marco social y político no sólo se dirige al cambio radical que han vivido los perfiles de las grandes ciudades –cada vez más miméticas y parecidas– sino que también hay otros creadores que enfocan su atención hacia la violencia y la corrupción moral en China.

En relación a esta nueva línea de trabajo, que surgió a finales de los noventa, hay que comentar que varios artistas empezaron a ahondar en el cuerpo abyecto, utilizando animales muertos, cadáveres humanos y diversos fluidos orgánicos en sus instalaciones y *performances*. Tales artistas no pertenecían a un colectivo pero sus trabajos se reunieron en varias exposiciones como *Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion* (1999), comisariada por Qiu Zhijie y Wu Meichun, que fue clausurada un día después de su apertura y creó un gran impacto por la utilización de cuerpos humanos. A raíz de la polémica

público se abalanzara sobre las gruesas paredes de hielo para tratar de conseguir, entre otras cosas, teléfonos móviles, joyas y juguetes.

generada, diversos críticos de Beijing empezaron a hablar de una tendencia llamada “*flesh art*” o bien “*shock art*”, que se consolidaría con otras exposiciones que seguirían a la primera –como *Food as art* (2000) o *Fuck off* (2000)¹⁰ entre otras–, donde se continuó trabajando con tales materias para reflexionar sobre las tensiones de una sociedad pautada por normas y tabúes estrictos pero que, a su vez, permite la existencia de un vacío legal en diversos asuntos que vulneran los derechos humanos.

Marion Bertagna explica cómo el gobierno chino clausuró dichas exhibiciones acusando a los artistas de padecer una demencia psíquica y de estar bajo el influjo nefasto del arte occidental, llegando incluso a publicar una circular en la que se advertía sobre la existencia de esta *corriente malsana* que era “perjudicial para la salud mental y física de la gente” (Bertagna, 2003: 389).¹¹ Bajo la misma perspectiva Shu Yang comenta que el año 2002 se publicó *In the Name of “Art”* (Yi “yishu” de mingyi), en el cual el crítico Chen Lusheng atacaba directamente la *performance*, y las influencias negativas recibidas del arte procedente de Occidente, y que el año siguiente –en la televisión china– se realizó un programa entorno al debate ¿la *performance* es verdaderamente arte? (Shu Yang, 2005: 20).

¹⁰ El comisario de arte Colin Chinnery remarcó, en su conferencia en el Centro de arte Santa Mónica, el 11 de febrero de 2008, que el título de la exposición *Fuck off* fue dado en su traducción al inglés, pero que en chino el título era *No cooperación*.

¹¹ En relación a esta tendencia John Clark asevera: “Este uso de la carne sirve como una metáfora, lo que podríamos interpretar como la carne cruda, fétida y brutal, que fluye tras el caparazón de la civilización” (Clark, 2000: 22).

La pareja de artistas Peng Yu y Sun Yuan participaron en la exposición *Fuck off*, comisariada por Ai Weiwei y Feng Boyi, con su *performance Vínculo con el cuerpo* (2000) en la que, simultáneamente, realizaron una transfusión de sangre a los cuerpos de unos siameses muertos. Ambos artistas en sus acciones e instalaciones recuperan cuerpos, materia, fluidos y residuos¹² para devolverlos a la sociedad y hacer visible la muerte, la violencia, aquello que no es grato y que permanece escondido. Un ejemplo de ello son sus instalaciones *El pilar de la civilización* (2001) (Fig. 10) y *La naturaleza de los bienes* (2004). En la primera propuesta alzaron una columna de cuatro metros de alto por 38 centímetros de ancho construida con grasa humana, procedente de clínicas donde se practican liposucciones, para mostrar los cimientos sobre los cuales se está construyendo la sociedad en los países supuestamente desarrollados. Este pilar de grasa muestra el deseo de reconocerse en la mirada del otro, de “ser para los demás”, culminado con la decisión de modelarse físicamente para poder así mimetizarse con el prototipo socialmente establecido. No obstante, la obra también expone la otra cara de este deseo al exhibir con descaro aquello de lo que quieren deshacerse muchas personas por el miedo a no encajar y ser distintas. Tres años después, en *La naturaleza de los bienes*, Peng Yu y Sun Yuan confrontan al espectador directamente con la materia y la muerte a través de un pilar construido con cenizas procedentes de cuerpos de personas incineradas.

¹² Sun Yuan y Peng Yu en una entrevista, realizada el 17 de marzo de 2005 en Beijing, explican: “Les queremos dar a los trabajos un significado especial, por ello escogemos estos materiales especiales. Estas materias, al ser utilizadas en las obras, les imprimen su propio significado” (Sun Yuan y Peng Yu en Manonelles, 2009: 442).

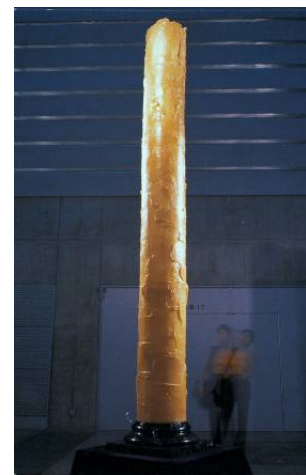


Fig. 10. Peng Yu y Sun Yuan, *El pilar de la civilización*, 2001.

Yang Zhichao, en *Fuck off*, realizó una acción en la que lleva al límite la voluntad traspasando el dolor, experimentando la resistencia del cuerpo al hacerse injertar en su espalda una rama de pino (Fig. 11). Dos años más tarde, continúa profundizando en esta dirección y, en *Hierro*, se hace marcar en su espalda –con una plancha ardiendo– su número de identificación personal para evidenciar así la confrontación entre la masa y el individuo en las grandes urbes. Aunque la acción más radical, violenta y polémica de la exposición la llevó a cabo Zhu Yu al presentar una serie de fotos en las cuales cocinaba y comía lo que parecía el feto de un bebé muerto. Tal imagen, que dejaba al descubierto los vacíos legales, originó una gran controversia a nivel internacional y el artista justificó su acción explicando que: “Ninguna religión prohíbe el canibalismo. No he encontrado ninguna ley que prohíba comer seres humanos. He aprovechado esta

zona gris entre la moral y la ley para hacer mi trabajo”.¹³ Hay que decir que una de las consecuencias de esta acción fue que el Ministro de Cultura chino anunció, en 2001, la prohibición de toda actividad artística en la cual se utilizaran cadáveres humanos.



Fig. 11. Yang Zhichao, Planting grass. 2000.

Chen Lingyang también participó en la exposición *Fuck off* con su obra *Doce flores mensuales* (2000) (fig. 12), con la cual se aproximó al cuerpo y a sus fluidos desde otra perspectiva. En esta serie fotográfica presenta sus genitales –durante el período menstrual– conjuntamente con doce flores (que aluden a cada uno de los meses del año) y diversos espejos que recuerdan las representaciones simbólicas tradicionales y la estética de los jardines en China. Chen Lingyang parte de un ejercicio introspectivo en el cual disuelve su experiencia vital y artística, convirtiendo así la acción creativa en una vía para

¹³ “Baby-eating art show sparks upset”, BBC News, 3 de marzo de 2003.

transformar su malestar. Pues, tal y como ella misma comenta, después de graduarse en 1999 permaneció encerrada durante todo un año en su casa dando forma a sus conflictos mediante esta serie de retratos que la ayudarían, en un segundo momento, a crear otra vez lazos con la sociedad. Cito sus palabras: “Esta obra fue el punto de partida para conectar con la sociedad” (Chen Lingyang en Manonelles, 2009: 396).

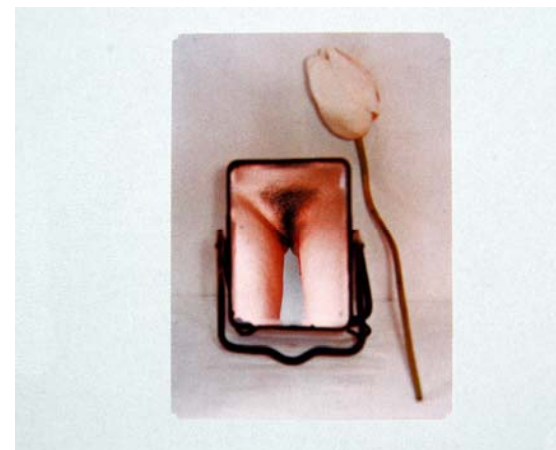


Fig. 12. Chen Lingyang, *Doce flores mensuales, sexto mes, el loto*, 2000.

Con todo, es pertinente apuntar que la primera vez que esta obra fue expuesta se censuró. Pues hay que tener presente la provocación que implicó exhibir, en ese momento en China, otra manera de acercarse al desnudo femenino. Una reacción distinta a la que tuvieron varias artistas como Judy Chicago, Shigeko Kubota o Carolee Schneemann, en la década de los setenta del pasado siglo en Europa y Estados Unidos, cuando decidieron trabajar abiertamente en sus acciones con su sexualidad y sus fluidos.

Otro ejemplo de ritual catártico lo encontramos en la acción de He Chengyao *99 agujas* (2002) (Fig. 13), en la cual clava sobre su rostro y sus pechos desnudos 99 agujas con las que recuerda cómo su progenitora –que padecía una enfermedad mental y era marginada por ser madre soltera– era obligada por los Guardias Rojos a someterse a un tratamiento de acupuntura. La artista sostiene que con esta obra recrea una conexión terapéutica entre el pasado (cuando su madre era ridiculizada por sus vecinos por correr sin ropa por las calles debido a su enfermedad) y el presente (la acción en la cual la artista se presenta desnuda para mostrar su libertad) y, de esta manera, reproduce el efecto de la hipnosis regresiva que aplican algunos psicólogos y terapeutas.



Fig. 13. He Chengyao, *99 agujas*, 2002.

Llegados a este punto de inflexión es necesario retomar la importancia del proceso *performativo* ritualístico en el cual el creador da forma al malestar. Se realiza una transferencia del cuerpo individual al cuerpo social y el dolor es una parte esencial de estos ritos iniciáticos tal y como expone Gao Minglu:

Las obras de *body art* comúnmente devienen alegorías de polémicas sociales y políticas, y a menudo implican violencia y agresión. Las obras a menudo presentan el artista como un misterio, como una figura chamánica, o bien exploran la idea del cuerpo del artista como un “objeto estético”. De esta manera, el *body art* es un ejercicio conceptual que incorpora la filosofía continental, en particular el Existencialismo. (...) Precisamente fue este sufrimiento corporal el que dio lugar a una especie de poder evangelizador, ritualizando su comportamiento, pero al mismo tiempo transmitiendo un mensaje espiritual de firmeza e indomabilidad a las masas esquivas (Gao Minglu, 2005: 162, 165).

En estos rituales artísticos la creación deviene un instrumento tan poético como subversivo, defendiendo la necesidad de implicarse y de pasar a la acción. Para ilustrar tales premisas es pertinente citar la obra de He Yunchang, que también participó en la exposición *Fuck off*, puesto que a través sus acciones –al igual que Zhang Huan y He Chengyao– siempre busca sobrepasar los límites físicos y psíquicos. Es decir, mostrar la potencialidad del empeño y de la resistencia para alcanzar hazañas tanto a nivel individual como colectivo.

En sus *performances* propone unos ritos de paso en los cuales lo importante es el proceso, el camino recorrido. Ejemplos de ello son *Diálogo con el agua* (1999), en la que se realizó dos incisiones en la espalda, se colgó de una grúa situada encima de un río y con la sangre que fluía de sus heridas intentó cortar el curso del agua. En *Moviendo una montaña* (1999) durante media hora estuvo tirando con cuatro cuerdas de un montículo para desplazar la montaña. En *Documento del río, Shanghai* (2000) durante ocho horas estuvo sacando 10 toneladas de agua del río Suzhou para transportarla cuatro kilómetros al norte y devolverla al río. En *Lucha: uno y cien* (2001) combatió cuerpo a cuerpo contra 100 personas, logrando 18 victorias y 82 derrotas. En *Prueba de luz en*

los ojos (2003) dirigió su mirada a una luz de 10.000 wattios procedentes de 2.256 bombillas. En *Cita en la columna* (2003) encerró su mano durante 24 horas en cemento, y en *Casting* (2004) (Fig. 14) se recluyó en una caja de cemento (120x80x280cm y 30cm de grueso) sin ninguna salida hasta que pasadas 24 horas abrieron desde fuera un agujero para que pudiera salir.



Fig. 14. He Yunchang, *Casting*, 2004.

En *Dragón Pez* (2006) estuvo corriendo durante 24 horas dando círculos alrededor de los caracteres *dragón pez* – dibujado en el suelo de la sala expositiva– para mostrar cómo en la sociedad actual los individuos corren sin tregua persiguiendo cosas inexistentes, sin sentido. Y en *Recorriendo el contorno de Gran Bretaña con una piedra* (de setiembre de 2006 a enero de 2007) emprendió un peregrinaje que consistía en bordear el perímetro de la isla (4.800 kilómetros) durante tres meses para llegar al punto de partida y depositar allí la piedra que el primer día había recogido, mostrando así la posibilidad de crear caminos

alternativos más allá de lo que propone la tendencia dominante global.

He Yunchang lleva a cabo unas acciones cada vez más agotadoras e intensas para reflexionar e impactar en el contexto en el que vive. Pero cabría preguntarse: ¿por qué enfrentarse a situaciones tan extremas? Él mismo explica que no se trata de demostrar nada a nadie sino de ahondar en un ejercicio introspectivo para desarrollar su energía psíquica y física, subrayar la importancia del proceso y mostrar que está en nuestras manos la posibilidad de emprender iniciativas. En una entrevista explica: “Allá donde haya presión habrá resistencia, creo que cuando la gente tiene muchas dificultades piensa en la manera de superarlas, de reaccionar” (He Yunchang en Manonelles, 2009: 414).

En estos rituales simbólicos el dolor –trabajado desde el control y la meditación– es una de las fases de autoconocimiento que inicia el artista, pero siempre con la voluntad de compartir y devolver su experiencia a la comunidad puesto que las agresiones sobre el cuerpo del artista traspasan al cuerpo colectivo, siendo preciso aquí recordar que la finalidad de todo rito es reforzar el vínculo social. Justamente, para que se produzca la identificación entre el artista-chamán y la colectividad es fundamental la fe, creer en la “eficacia simbólica”¹⁴ de todas estas

¹⁴ El antropólogo Jean Maisonneuve argumenta cómo la fe es la base de todo ritual y se refiere a esta “eficacia simbólica” cuando explica la analogía que estableció Lévi-Strauss entre la cura chamánica y el psicoanálisis, insistiendo en la necesidad de identificar la creencia del hechicero, del paciente y de la colectividad para que la “magia” pueda provocar una catarsis individual y colectiva a partir de la creación de un sistema que ordene y dote de significado lo incomprensible (Maisonneuve, 1991).

acciones que pueden parecer *a priori* titánicas y absurdas. He Yunchang lamenta la dificultad que tienen muchas personas para gobernar sus vidas y propone tales gestas con el fin de señalar la capacidad que tiene cada individuo de desarrollarse a sí mismo, más allá de lo que estrictamente pauta la sociedad postcapitalista.

Después de recorrer algunos de los trabajos que formaron parte de la exposición *Fuck off*, se puede constatar que fue una plataforma para muchos artistas que trabajaban la *performance*, continuando y compartiendo todos ellos la misma voluntad crítica del colectivo *Beijing East Village* de reflexionar sobre la creciente tensión entre el pasado socialista y los nuevos valores capitalistas. Pero no fue una iniciativa aislada porque el arte de acción continuó consolidándose al surgir varios festivales y eventos expositivos.

El mismo año 2000 los artistas Zhu Ming, Shu Yang y Chen Jin crearon el *1st Open Art Platform-Performance Art Festival* (posteriormente rebautizado como *Open Art Festival*), que fue cancelado por la policía debido a la desnudez de uno de los *performers*, Liu Jin, quien se bañó en un gran cuenco con Coca-cola para indicar cómo los nuevos hábitos creados por la cultura consumista impactaron en la sociedad china después de la reforma económica de Deng Xiaoping. Los organizadores del festival decidieron continuar y buscaron –en los años consecutivos– lugares de más difícil acceso, como Sichuan (2001), Xi'an (2002) y Changchun (2003), para regresar finalmente a Beijing (2004) e invitar a artistas extranjeros a participar. Simultáneamente, en 2003, se creó otro festival llamado *Dadao Live Art festival*, organizado por Wang Chuyu, Xiang Xishi y Shu Yang, quien por discrepancias organizativas y conceptuales había dejado el *Open Art*

Festival. El arte de acción se ha ido afianzando y, desde el año 2004, el barrio donde se encuentran la mayoría de galerías y talleres de artistas en Beijing –conocido como *Dashanzi Art District* o bien como el distrito 798– acoge un festival anual de *performances* dentro del *Dashanzi International Art Festival*. También hay que destacar que el año 2006 surgió el *VITAL International Chinese Live Art Festival* en Manchester, concebido como una plataforma para dar a conocer el arte de acción chino además de facilitar intercambios culturales a los artistas.

Cabe decir que el arte del comportamiento ha evolucionado notablemente durante las últimas tres décadas y es imprescindible tener presente que la historia de la *performance* en China está en proceso de construcción. Además, la censura ha remitido desde hace unos cinco años y existen diversos festivales y galerías que acogen estas iniciativas. Asimismo, también se han diversificado las distintas maneras de aproximarse a la acción y, iniciado el nuevo milenio, determinados artistas empezaron a introducir retoques digitales y escenografías teatrales en sus *performances*. El crítico de arte Zhu Qi denomina “acción como disfraz” a esta tendencia que mezcla la *performance*, la fotografía y la instalación (Zhu Qi, 2007: 15) y un ejemplo de ello lo encontramos en las acciones de Li Wei en las que aparece estrellándose o siendo arrojado de un rascacielos para visualizar la agresividad, el estrés y el vacío existencial con el que conviven muchos individuos en las grandes ciudades (Fig. 15).



Fig. 15. Li Wei,
*Freedegree over 25th
store, 2004.*

El año 2007 en un nuevo espacio expositivo del distrito 798 llamado *Inter Arts Center*, centrado principalmente en acoger y difundir las prácticas *performativas*, tuvo lugar una de las únicas exhibiciones que se ha centrado en documentar la evolución del arte de acción en China: *China's Performance Art Photography*. Esta muestra, comisariada por Shu Yang, recoge un recorrido por la historia de la *performance* china y –a partir del registro fotográfico de las acciones– se puede observar que uno de los denominadores comunes es que los artistas intervienen en su contexto directo, su realidad, para ir construyendo poco a poco nuevos caminos. Se trata de no rendirse aunque el objetivo pueda parecer utópico o increíble, puesto que lo importante es el proceso y la acción artística deviene un revulsivo, un instrumento para reflexionar, para dar forma a los conflictos.

El arte del comportamiento muestra el empeño de los artistas de realizar ejercicios introspectivos para luego poder compartir sus dudas y desafíos, y así invitar a quienes les observan a comprometerse y a pasar a la acción.

Bibliografía

Ai Weiwei; Feng Boyi (2000) *Fuck Off*. Shanghai: Eastlink Gallery.

Berghuis, Thomas (2006) *Performance Art in China*. Hong Kong: Timezone 8 Limited.

Bertagna, Marion (2003) “Corps et violence dans l’art contemporain chinois”. *Alors la Chine*. París: Centro Georges Pompidou, pp. 388-391.

Clark, John (2000) “Chinese Art at the End of the Millennium”, en John Clark, ed., *Chinese Art at the End of the Millennium, 1998-1999*. Beijing and Hong Kong: New Art Media, pp.12-24.

Gao Minglu (1999) *New Chinese Art. Inside Out*. Nueva York: Asia Society

Gao Minglu, ed. (2005) *The Wall, Reshaping Contemporary Chinese Art*. The Buffalo Fine Arts Academy and the Millenium Art Museums.

González Puy, Inma (1995) “Mujeres artistas en China”, Taciana Fisac Badell ed., *Mujeres en China*. Madrid: Ediciones Cooperación al Desarrollo, pp. 163-196.

He Chengyao (2007) *The Extension of Limbs*. Shanghai: Wang Weizhuo.

He Yunchang (2004) *Ar Chang's Persistence. An Exhibition of He Yunchang's Works*. Beijing: Beijing Tokyo Art Projects.

He Yunchang (2004) *Casting, He Yunchang's Performance Work*. Beijing: Beijing Tokyo Art Projects.

He Yunchang (2008) *The Ability to Exist, He Yunchang Art Works*. Beijing: Vanessa Art Link.

Hou Hanru (2002) *On the Mid-ground*. Hong Kong: Timezone 8.

Köppel-Yang, M. (2002) *Semiotic Warfare. The Chinese Avant-garde, 1979-1989. A Semiotic Analysis*. Hong Kong: Timezone 8.

Li Xianting (1993) *China's New Art, Post 1989*. Sydney: Hanart Gallery, pp. 10-22.

Li Xianting (1995) "15 anys d'art modern a la Xina: de la 'Postrevolució Cultural' al 'Post-89'", en Inma González Puy, eda., *Des del país del centre: avantguardes artístiques xineses*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, pp. 14-19.

Liao Wen (2003) "Women's Art' as Part of Contemporary Chinese Art since 1990", en Wu Hung, Wang Huangsheng y Feng Boyi eds., *The First Guangzhou Triennial. Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990-2000)*. Guangzhou: Guangdong Museum of Art, pp. 60-66.

Ma Liuming (2004) *Fen-Ma Liuming*. Beijing: Xin-Dong Cheng Publishing House.

Maisonneuve, Jean (1991) *Ritos religiosos y civiles* (tr. de Maria Colom de Llopi). Barcelona: Herder.

Manonelles, Laia (2007) "Testigos de un devenir. Entrevista a los artistas Rong Rong y Inri". *Lápiz*, 236, pp. 44-53.

Manonelles, Laia (2009) *El arte de acción como terapia y subversión. Peregrinaciones en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

Rong Rong (2001) *Rong Rong, 07/09/2001*, exposición fotográfica, Casa Garden, Fundação Oriente.

Shu Yang (2005) "Performance Art and Live Art in China. Why Do 'Live Art' in China?", en Daniel Brine y Shu Yang, eds., *China Live: Reflections on Contemporary Performance Art*. Beijing: Chinese Art Centre, pp. 17-39.

Szeemann, Harald (2002) "What Makes Contemporary Chinese Art so Attractive?", en Ai Weiwei, ed., *Chinese Artists, Texts and Interview*. Hong Kong: Timezone 8, pp. 6-7.

Wu Hung (1999) *Transience. Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago.

Wu Hung (2000) *Exhibiting Experimental Art in China*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago.

Wu Hung (2004) *Rong Rong & Inri. Tui-transformation*. Hong Kong: Timezone 8.

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

Zhang Huan (2003) *Zhang Huan*. Hamburg: Kunstverein in Hamburg, Hatje Cantz.

Zhang Huan (2005) *Conversaciones con fotógrafos, Zhang Huan habla con Michele Robecchi*. Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica.

Zhang Huan (2007) *Zhang Huan*. Madrid: Fundación Telefónica y PhotoEspaña.

Zhu Ming (2007) *Zhu Ming, 1994-2006 Art Works*. Beijing: Chinese Contemporary.

Zhu Qi (2005) *Alter 1979' the Generation Changed by Market*. Beijing: EWE Culture.

Zhu Qi (2007) “Una visión sorprendente y novedosa. Autorretrato de un sistema en transformación. La fotografía de vanguardia en China desde 1990” *Zhù Yì, fotografía actual en China*. Barcelona: Lunwerg, pp.10-21.

Zhu Yu “Baby-eating art show sparks upset”. *BBC News*, 3 de enero de 2003.