

Artea eta Txina 1989 ondoren

Munduaren antzerkia

GUGGENHEIM BILBAO

AURKEZPENA	3
HITZAURREA ETA ESKER ONA [I]	7
HITZAURREA ETA ESKER ONA [II]	11
IRAKURLEENTZAKO OHARRA	15
PROBALEKU	16
PALINPSESTOAREN ETA TEKNOLOGIAREN ARTEAN: "TXINATAR ARTE GARAIKIDEAREN" AUZIA	53
THÉÂTRE DU MONDE: DESPENTSATZEKO	79
DEBEKATUTA NORABIDEA ALDATZEA: 1989.....	92
NEURKETA BERRIA: EGOERAREN ANALISIA	106
5 ORDU: KAPITALISMOA, URBANISMOA, ERREALISMOA.....	134
ZALANTZAZKO PLAZERA: SENTSAZIO-EKITALDIAK	159
BESTE NONBAIT: BIDAIK TARTEKO LURRALDEAN ZEHAR	198
ZEINEN UTOPIA?: AKTIBISMOA ETA ALTERNATIBAK 2008 INGURUAN	230
ERAKUSKETAK, EKITALDIK ETA PROIEKTUAK	260
ARTISTAK ETA ARTISTA-TALDEAK	297

AURKEZPENA

RICHARD ARMSTRONG

Artea eta Txina 1989ren ondoren: Munduaren antzerkia erakusketak arte-mugimendu garaikide ausart baten adierazpen kritikoak eta sormenezkoak aurkezten ditu; 1989 eta 2008 urteen artean garatu zen arte-mugimendu hori, inondik ere Txina modernoaren eta munduaren azkenaldi honetako historiaren epealdirik eraldatzaileenean. Erakusketa honek arte txinatar esperimentalaren interpretazio-analisi berrizale bat eskaintzen du, gerra hotzaren amaieraren, globalizazioaren hedapenaren eta Txinaren oparotasunaren testuinguruan. Nazioarteko historia horren arkuak, Pekingo Udako Olinpiar Joko entzutetsuekin goia jo zuenak, osatzen du Guggenheim Museoko erakusketaren markoa. Arte kontzeptualeko praktikei arreta berezia eskainita, *Munduaren antzerkia* erakusketak aztertzen du Txinan nahiz atzerrian lan egiten zuten bi artista-belaunaldik nola iragarri, kontatu eta eragin zuten Txina elkarriketa globalaren erdigunean ipini duen aldaketa erabatekoa; hala, aldaketa horrek artista haien esperimenduak testuinguru historiko-artistiko global batean finkatu ditu. XXI. mendeko hirugarren hamarkadara hurbiltzen ari garen heinean, gero eta garrantzitsuagoa gertatzen da museoek betetzen duten zeregina herritar globala izateak esan nahi duenaren ikasketa-leku gisa. Publikoari geure mugetatik harantzago sortutako ideia, probokazio eta kosmobisioekin topo egin eta haiekin trukean aritzeko aukera emanez, edo geure historia berriz planteatzeko gunea eskainiz, denbora honetan guztian gurekin bizi eta lan egin duten beste lekuetako artisten begiradaren bitartez, Guggenheim Museoak sendotu egin du bere egitekoa: kultura bisual eta modernoari buruzko ikusmolde berritzaileak eta nazioartekoak eskaintzea.

Guggenheim Bilbao Museoko erakusketa Frank Gehryk diseinaturiko eraikinaren bigarren solairuan instalatuta dago, eta hirurogeita bi artista eta talderen lorpen kontzeptual eta artistikoak azpimarratzen ditu, bitarteko esperimental sail batekin: besteak beste, zinema eta bideoa, tinta, instalazioak eta *Land art*, baita pintura, eskultura, argazkigintza, performancea eta arte eta aktibismo parte-hartzaileak eta sozialki konprometituak ere. Berebat tartekatu dira erakusketan artxiboko materialak, une eta mugimendu nagusiak dokumentatu eta beren testuinguruan ipintzeko. New Yorken egindako erakusketaren aldi berean, Guggenheim Bilbao Museoak dokumental-sail bat aurkeztu zuen, hamar astean zehar luzatu zena, eta Ai Weiwei eta Wang Fen komisario zituena: *Turn It On: China on Film* (Piztu: Txina filmetan). Beren ekarpen garrantzitsua eskertzen diegu Ai eta Wangi, dokumental-sail hori baita erakusketaren jendaurreko programa nagusia, baita dokumental-sail hori Bilborako egokitu izana ere. Era berean, eskerrak eman nahi dizkiegu Asia Art Archive-ko (Hong Kong eta New York) Batzorde Nagusiaren lehendakaria den Jane DeBevoise-ri eta Asia Art Archive-ko zuzendaria den Claire Hsu-ri, bere laguntzagatik eta katalogo honetako Dokumentazio sailari egin dion ekarpenagatik.

Guggenheimi dagokionez, *Munduaren antzerkia* dagoeneko hogeitaz luze den Txinarekiko konpromiso batean oinarritzen da, eta erakusketa eta kulturarteko ekimenen bitartez garatu da. Guggenheimen lehen proiektua *Txina: 5.000 urte* (*China: 5,000 Years*, 1998) izan zen, eta harekin

batera aurkeztu zen erakusketa: *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China* (1998). Bi erakusketa horiek Txinako agintari kulturalarekin elkarlanean antolatu ziren; eta aipatutako bigarren hori izan zen Estatu Batuetako museo batek arte moderno txinatarraren analisiari eskainitako lehen erakustaldia. Erakusketa handi horrek Guggenheim Bilbao Museora bidaiatu zuen gero, hark ateak zabaldu zituen urte berean. *Art in America: 300 Years of Innovation* (Artea Estatu Batuetan: 300 urte berrikuntzan), Guggenheimek eta Terra Foundation for American Art erakundeak elkarlanean antolatu zuten erakusketa bat izan zen, eta Pekinen aurkeztu zen, Txinako Arte Museo Nazionalean, eta Shanghaiko Museoan 2007an; bi erakusketa horiek sendotu egin zuten Guggenheim Museok Txinako museo-, akademia- eta arte-komunitateekin zuen harremana.

2006an, Guggenheimek Asian Art Initiative (Arte Asiarraren Ekimena) zabaldu zuen, eta Alexandra Munroe doktorea izendatu zuen Arte Asiarraren komisario seniorra; arte modernoari eskainitako nazioarteko museo batean era honetako lehen komisario-postua da. Munroe doktorearen zuzendaritzapean, arte asiarrari buruzko erakusketa berrizaleak eta argitalpen akademikoak eskaini ditu museoak, beti ere testuinguru global batean, eta aldi berean bere zeregina zabaldu du, Mendebaldeko mundua baino harantzagoko artea aztertu, erosi eta ikusgai jartzeko. Bereziki aipagarriak dira biribilgune handiko erakusketak: *Cai Guo-Qiang: Sinetsi nahi dut*, 2008an Bilbora bidaiatu zuena; *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989* (2009); *Lee Ufan: Marking Infinity* (2011); eta *Gutai: Splendid Playground* (2013). Arte Asiarraren Ekimena erakundeak bultzatuta, Sandhini Poddar arte arduradun laguntzaileak ere aurkeztu ditu Asiako hegoaldeko arte modernoan eta garaikidean espezializaturiko zenbait erakusketa, tartean: *Being Singular Plural* (2012) eta *V. S. Gaitonde: Painting as Process, Painting as Life* (2014). Erakusketa horiek artearen historia global dinamiko eta elkarrekin gurutzatutako batean nahi zituzten kokatu artisten edo mugimendu asiarren lorpenak, gure arte moderno eta garaikidearen narratiba tradizionala zabalduz era horretan.

Guggenheim Abu Dhabiko arte ardurarako lantaldearen kidea zelarik, Alexandrak ikerketa zabal bat egin zuen txinatar arte kontzeptualaren historiaren gainean, Guggenheim Abu Dhabiko bildumarako 1990 eta 2000 hamarkadetako obra ikoniko sail bat identifikatu eta erosteko. Obra horiek argi islatzen dute etorkizuneko museorako orain osatzen ari den bildumaren ikuspegi transkulturala eta seriotasun akademikoa. Guggenheim Abu Dhabirako erosketa garrantzitsu horretarako egindako ikerlanak inspiratu zuen partez proiektu zabalago hau. Guggenheimeko langileek eta babesleek zorionak ematen dizkiote Alexandrari, haren uste sendoak, ikuspegi egokiak eta zorroztasunak modu berezian tankeratu baitute Guggenheimek bere eginbeharra garatu duen modua, arte garaikideko museoa den neurrian: oso bizkor hazten ari den arte globalaren historiaren alorraren zerbitzura jarritz, eta arte globala sustatuz. Era berean, eskerrak eman nahi dizkiogu Samsung Foundation of Culture erakundeari, bereziki RaHee Hong Lee andreari eta RaYoung Hong-i, haien adiskidetasuna eta babesa funtsezkoak izan baitira Arte Asiarraren Ekimenaren arrakastan. Jack Wadsworth babesle emeritua eta Susy haren emaztea funtsezkoak izan dira Guggenheimek Asiarekin egin duen lanaren etapa bakoitzean, eta haien esperientzia handiak gidatu eta ospatu ditu gure aurkikuntzak.

Duela gutxi, The Robert H. N. Ho Family Foundation Chinese Art Initiative erakundearen sorrerak, 2013an, Guggenheim Museok proiektu horrekin duen konpromisoa berretsi du. Ekimen horrek Txina osoko artisten obra berriak eskatzen eta erosten dihardu batez ere, eta orain arte bi erakusketa aurkeztu ditu: *Wang Jianwei: Time Temple* (2014) eta *Tales of Our Time* (2016); erakusketa horiek txinatar arte

garaikidearen azterketa akademikoa eta interpretazioa sustatu dute, funtsezkoa gertatzen den nazioarteko ikuspegi batetik. Eskerrak eman nahi dizkiegu Robert H. N. Ho Family Foundation erakundearen fundatzaile eta presidentea den Robert H. N. Ho-ri, Ted Lipman zuzendari nagusiari eta Anita M. F. Chung operazio-zuzendariari, Guggenheim Museoko ikerketa eta komisariotza-esparrua sustatzen egin duten lan handiagatik, museoak sendotu dezan gaurko arte globalaren gune dinamiko eta eraginkorrenen artearekin eta kulturarekin duen konpromisoa.

Alexandra Munroeri 2012an otu zitzaion *Munduaren antzerkia* antolatzekeo ideia, txinatar arte garaikidearen historiaren analisi kritiko eta interpretatibo berri bat egiteko premiaren adierazpen gisa. 2014an, Philip Tinari gonbidatu zuen Alexandrak, Ullens Center for Contemporary Art erakundearen zuzendaria eta txinatar arte garaikidearen aditua, berekin elkarlanean erakusketaren komisario-lanak egitera. Hou Hanru, txinatar arte garaikidearen historia aktiboki osatu duen protagonista eta aspalditik diharduena arteen esparru globalean haren zirkulazioa sustatzen, 2015ean hasi zen Guggenheimean lanean, The Robert H. N. Ho Family Foundation Chinese Art Initiative erakundearen komisario eta aholkulari gisa. Handik gutxira, *Munduaren antzerkia* erakusketaren komisario-taldearen hirugarren kide nagusi izatera igaro zen. Alexandrak gidaturik, Xiaorui Zhu-Nowell ikerlari eta arte arduradun laguntzailearekin batera, elkarlan estuan aritu ziren nazioarteko Aditu Batzorde Laguntzaile batekin, humanitateetako disziplina-sail batean, erakusketaren, katalogoaren eta zabalkundeko heziketa-programen garapena bideratzeko xedeaz. Bisualki eta didaktikoki oso aberatsa den kontakizun historiko bat eskaintzen du erakusketak, publiko zabalarari hobeto ulertzen lagunduko diona Txinaren aldaketa politiko, sozial eta ekonomiko bizkor baina desorekatuaren lekuko kritikoak diren artisten adierazpen kulturalak eta sormen-lorpenak; izan ere, aldaketa geopolitiko horrek gero eta neurri handiagoan definitzen du Estatu Batuen posizio eta identitate globala. Harrotasunez eta emozioz betetzen gaitu New Yorketik harantzagoko publikoak ere erakusketa hau ikusteko aukera izango duela jakiteak, Bilboko Guggenheim Museoan eta San Francisco Museum of Modern Art-en aurkeztuko baita 2018–2019 urteetan.

Munduaren antzerki honek mugarri bat ipiniko du Guggenheimek azkenaldi honetan egin dituen ahailegin garrantzitsuenetan, aurrera egiteko eta bere programazioa eta bilduma zabaltzeko xedeaz. Arte Asiarraren Ekimenarekin eta The Robert H. N. Ho Family Foundation Chinese Art Initiative-rekin elkarlanean, museoak artisten, komisarioen, hezitzaileen eta publikoaren arteko interakzio interkulturalak areagotzea lortu du Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative-k, eta aldi berean Asiako, Latinoamerikako, Afrikako iparraldeko eta Ekialde Hurbileko hegoaldeko eta hego-ekialdeko obra garrantzitsuak erosi ditu. Halako arduraz finkaturiko oinarri horien gainean eraikitzen jarraitzen dugun bitartean, Solomon R. Guggenheim Fundazioaren Patronatuari gure planteamenduei eskaintzen dien babes sendoa eskertu nahi diogu.

Arte txinatar garaikideari eskainitako erakusketarik handiena antolatzea ezinezkoa gertatuko zen guztiz emaile-komunitate bat gabe, eta harixe igorri nahi diogu gure esker onik beroena. Oso eskertuta gaude erakusketaren Zuzendaritza Batzordearekin, bereziki haren presidente-kide Thomas eta Lynn Ou eta Liam Wee Tay-rekin eta Cindy Chua-Tay babeslearekin, hala nola Karen Lo, Sophia Ma, Jane Yong, Rachel eta Jean-Pierre Lehmann, Jun Jun Lin, Yasko Tashiro Porté eta Thierry Porté, Akiko Yamazaki eta Jerry Yang, Qinglan Ying, Jane Q. Zhao, eta beren izena jakinarazi nahi ez duten pertsona guztiekin. New Yorkeko erakusketari dagokionez, gure esker onik beroena adierazi nahi diegu The

National Endowment for the Humanities eta The Henry Luce Foundation erakundeei beren diru-laguntza garrantzitsuengatik, baita W.L.S. Spencer Foundation, E. Rhodes eta Leona B. Carpenter Foundation, The Nancy Foss Heath eta Richard B. Heath Educational, Cultural and Environmental Foundation, eta National Endowment for the Arts, The Rosenkranz Foundation erakundeei ere, hala nola, New York State Council on the Arts erakundeari, haren laguntzari esker aurkeztu ahal izan baitugu arte txinatar esperimentalaren panorama garrantzitsu hau. Horrez gainera, bere laguntza eskertu nahi diegu Gagosian-i eta Stephen eta Yana Peel-i.

Era berean, aitortu nahi dugu estimatuak gaudela hirurogeita bederatzi erakundetako gure lankide eta bazkideekin, eta beren bildumetako obrak maileguan utzi dizkiguten pertsona partikularrekin. Funtsezkoak izan dira haien babesa eta lankidetzaz-espirtua, lehenago inoiz ikusi ez diren artelanak hiru egoitzetan aurkezteko garaian. Zehatzago, oso estimatuak gaude Hong Kongeko M+ Sigg eta Uli Sigg bildumekin, txinatar arte garaikidearekin duen konpromisoak zerikusi handia izan baitu oraintxe zabaltzen ari den esparru honen oinarriak ipintzeko.

Bukatzeko, Guggenheim Museoak bere esker ona adierazten die beren obra hemen aztergai duten artista hauei. Artista horien ikusmoldearen zabaltasuna eskertu nahi dugu, baita guri inspiratzen diguten ausardia ere. Biziki estimatzen ditugu gogo sortzaile horiekin zertu ditugun erlazioak, eta erlazio horien bidez aurrera egitea espero dugu arte garaikidearen praktikak babesten, aurkezten eta interpretatzen Guggenheimek egiten duen aitzindari-lanean.

Richard Armstrong
Solomon R. Guggenheim Museoaren eta Fundazioaren zuzendaria

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

HITZAURREA ETA ESKER ONA [I]

ALEXANDRA MUNROE

Artea eta Txina 1989aren ondoren: Munduaren antzerkia erakusketak Txinako arte garaikidearen historia bat aurkezten du, baita 1989–2008 urte erabakigarrien arteko aldia hartzen duen artearen diskurtso globalaren oparoaldia ere. Historia modernoan, ez da inoiz izan Txinak bi hamarkada horietan bizitu dituen adinako aldaketa erabatekorik jasan duen naziorik, eta aldaketa gutxik izan dute halako inpaktu globala, hain handia. Erakusketa honetako artistek aldaketa guztiz bizkor horren eragiletzat hartzen dute beren burua, eta aldi berean eszeptikoak dira aldaketa horren aurrean; eskaintzen dituzten plan-teamenduek bizi garen munduaz dugun ulerpena behar luteke zabaldu. Txinaren inguruko kontaketa global bat eman nahian, Txina jokalaria interdependentea den artearen eta garaikidetasunaren ikuspegi bat ematen du *Munduaren antzerkia* erakusketak. Arte kontzeptualaren hainbat eratako joerak lantzen dituten artistengan zentratuz, artista horien probokazio maltzurak modernotasun transnazionalaren, postmodernismoaren, diferentzia- eta identitate-politikaren, globalizazioaren, eta artearen eta politikaren gaineko solasaldi zabalagoen argitan ikusten ditu proiektu honek. Guggenheimeko erakusketak eta hura osatzen duten elementu guztiek —katalogoa, film dokumentalak, on-line edukiak eta heziketa-programak— mugimendu artistiko ausart bat aurkezten dute, zeinak agerian jartzen baitu bai Txina globalizatua milurtekoaren aldaketan, bai artista txinatarrek izan duten betekizun kritikoa arte globalaren fenomenoaren sorreran.

Nire eskerrik beroena eman nahi diot Solomon R. Guggenheim Museoaren eta Fundazioaren zuzendari Richard Armstrongi, proiektu honen garapenaren fase guztietan eman digun babes erabateko eta sendoagatik. Richard Armstrongek Guggenheimez duen ikusmoldeak, ikerketa-, berrikuntza- eta esperimentazio-lekua delakoan, beharrezko testuingurua sustatu du halako konplexutasun eta arriskua duten proiektuei heldu ahal izateko. Horrez gainera, museoaren arte arduraren esparrua zabaltzeko konpromisoa hartu du Richardek, Mendebaldetik kanpokoak izanik, Mendebaldearekin gurutzatzen diren arte-historiak lantzeko xedeaz, eta, hori dela-eta, Guggenheim liderra da gaur egun arte globalaren historiaren bideak irekitzen dituzten museoaren artean. Nire lankideak ere lagun solidarioak izan dira eginkizun honetan: Nancy Spector, zuzendari artistikoa, Jennifer eta David Stockman arte arduradunen burua, eta Joan Young, Arte Ardura Auzien zuzendaria.

2006an fundatu zen museoko Solomon R. Guggenheim Museoaren Arte Asiarreko Ekimenak antolaturiko hamaikagarren erakusketa da *Munduaren antzerkia*. Museoaren arte ardura eta heziketa-egitaraua sendotzea da ekimen horren helburua, arte modernoari eta garaikideari buruzko ikuspegi globalak ikertuz eta aurkeztuz. Banakako artisten atzera begirako erakusketetan zentratu gara, besteak beste Lee Ufan eta V. S. Gaitonde-renetan, eta mugimendu historikoei buruzko azterlanetan, nola den Gutai-rena. Gure ustez, aitorpen handiagoa merezi dute Asiarekin lotutako artista eta mugimenduek gure nazioarteko programan, eta hortaz, baita gerraondoko abstrakzioarekin, minimalismoarekin,

kontzeptualismoarekin eta postminimalismoarekin loturiko historia berriztatu batean ere. Gure lana Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative erakundeak egindakoarekin konbinatu da, baita Abu Dhabi Guggenheim Proiektuarekin ere; arte moderno eta garaikideko eredu transnazionalak diseinatzeaz arduratzen dira bata zein bestea, mundu osoko artelanak erosiz eta erakusgai jarritz.

Arte arduran egin dudan ibilbidea eta karrera akademiko ia osoan material honekin lanean aritu banaiz ere, 2014an hasi zen serio proiektua. Prozesuaren hasieran, bi adiskide onen aholkularitza bilatu nuen, biak ere aztertzen ari ginen historiaren protagonistak. Philip Tinari-rekin 2014az geroztik eta Hou Hanru-rekin 2015az geroztik izandako solasaldien ondorioz, biak gonbidatu zituen Solomon R. Guggenheimek komisariokide gonbidatu gisa parte hartzera *Artea eta Txina 1989aren ondoren: Munduaren antzerkia* erakusketan. Gure solasaldiek batere konbentzionala ez den planteamendu bat izan dute. Ez gara kanon berri bat proposatzen ari, ezta behin betiko irakurketarik ere. Gurea gehiago da proposamen sail bat, nola planteatu artea eta Txina bizi ditugun kultura-denborarekin loturik.

Hou Hanru, Guggenheimen Asian Art Council erakundearen kide sortzailea eta gure komisario aholku-emailea The Robert H. N. Ho Family Foundation erakundeko Arte Txinatarraren Ekimenean, halaber, indar zentripetoa izan da arte txinatar garaikidearen garapenean. 1980ko hamarkadan artearen historiako ikaslea izan zen Arte Ederretako Akademia Zentralean, eta aurrenekoetako bat izan zen Joseph Beuys-en ideiak abangoardia jaio berrira ekarri eta ezagutarazten. Parisera aldatu zenetik 1990an, kritikari eta komisario zuhur eta aktiboenetako bat izan da artistak eta kolektiboak sustatzeko garaian, nola diren Elefante Isats Handia Lantaldea, Cao Fei, Chen Zhen, Huang Yong Ping, Yan Lei, Yin Xiuzhen eta Zheng Guogu, Beuysek artea sendabide sozial gisa ikusteko zuen desiraren bozeramaileak direlakoan. Haren erakusketa apurtzaileen artean, *Cities on the Move* aipa daiteke, Hans Ulrich Obrist komisarioarekin batera antolatua 1997–2000 urteetan, eta Istanbulko X. Bienala, *Not Only Possible, but Also Necessary: Optimism in the Age of Global War*, 2007an. Erakusketa horiek lehen-mailako plaza izan dira, eta limurtzaileenetakoak, mundu osoko artistak elkarreraginean ikusteko, eta haien komisariotza-gaiek Hanruk “hirugarren espazioa” deritzana azaleratu dute, hau da, Mendebaldekoa ez den esparru batetik datozen nolakotasun kritikoa eta askatasuna. MAXXI, Erromako XXI. mendeko Arteen Museo Nazionalaren zuzendari artistiko gisa, European, Estatu Batuetan eta Txinan barna mugitu da Hanru proiektu hau lantzen. Hanruren gaitasun handiaren aztarrena du erakusketa honek.

Philip Tinari, 2001az gero Pekinen egoitza duen idazlea eta komisarioa, “arte txinatar garaikidea” eta mundu zabalaren arteko intersektzioa lantzen aritu da bere karrera osoan. Artforum aldizkariarentzat idatzi zituen Txinako arteari buruzko lehen artikulua, eta 2008an fundatu zuen haren bertsio txinatarra; geroago LEAP aldizkari elebiduna jarri zuen abian, eta esparru honetako ahots nagusietako bat da gaur egun. 2011n, Ullens Center for Contemporary Art (UCCA) erakundearen zuzendari izendatu zuten Pekingo 798 Arte Distrituan, eta han jardun du lanean artista txinatar eta nazioartekoen erakusketen bitartez erakunde bat antolatzeko xedeaz, artearen merkatuko indarrek eta politika autoritarioak Txinako artearen espazio publikoa eta kritikoa bereganatzeko mehatxua egin zuten garaian. Phil elkarlanean aritu da erakusketa honetako komisariokide gisa, doktoretza-ikasketak bukatzen ari zen bitartean, Oxfordeko Unibertsitatean Craig Clunas-en zuzendaritzapean. Haren jakintza zabalak eta Txinan bizi izan duen esperientziak uneoro gogorarazi digu zer zuten jokoan han 1990 eta 2000ko hamarkadetan lanean ari ziren artistek, eta asko dira erakusketari eta liburuari egin dizkion ekarpenak.

Xiaorui Zhu-Nowell akademikoa eta arte ardurako ikerlari elkartu eta arte arduradun laguntzaile gisa sartu zen 2014an Arte Asiarreko Ekimenean, *Munduaren antzerkia* erakusketarako. Neurri honetako ikerlan-proiektu baten balioa arteari buruzko ikerlan horren analisi historiko eta teorikoen originaltasunean oinarritzen da; zentzu horretan, bihotzez eskertzen dizkiot Xiaorui erakusketa honen planteamenduari eta antolamenduari egin dizkion kritikak eta ekarpen handiak. Estudioetara egindako ehunka bisitaldi, elkarrizketa eta Skype bidezko topaketetan lagundu zidan Xiaorui, interprete gisa sarritan, eta beti ere erabateko konplize moduan. Bibliografia guztiz zabal bat bildu zuen gure komisariotza-ikerketarako, besteak beste gure lan-esparrua taxutuko zuten testu teorikoak hartzen zituen, eta gogotsu aritu zen gurekin elkarlanean hautaturiko historietan eta katalogoan ageri diren artisten biografietan. Haren Obren saileko testuek ondo islatzen dute liburu honetarako lortu nahi genuen idazkera kritikoaren maila, eta gure komisarioekin, erakusketako artistekin eta mailegu-emaeleekin eratu dituen harremanek bizitza berezia eman diote proiektuari. Lau urtez izan da nire hurbileko lankidea, eta bihotz-bihotzez adierazten dizkiot nire esker ona eta nire mirespena.

2015. urtean hasi zen Kyung An doktorea Guggenheimen lanean, Arte Asiarreko arte arduradun laguntzaile gisa. Ezin hobeki menderatu ditu Museoko Proiektu-lantaldearekiko komisario-bitartekari gisa zuen eginkizunaren alderdi guztiak, eta horri esker arrakastaz jarri dira martxan gure programa didaktikoak, webguneko edukia eta argitalpen hau. Proiektuko zenbait ekimen gidatu zituen, besteak beste gure Emerging Scholars Symposium, zeina New Yorkeko Unibertsitatearekin lankidetzan antolatu baitzen; eta aldi berean jadanik martxan ziren Arte Asiarreko Ekimenaren proiektu guztien alde egin zuen. Biziki eskertzen dizkiot Kyungi bere zorrotasun akademikoa, bere administrazio arduratsua eta bere iritziz argia, asko lagundu baitiote proiektu honen arrakastari.

Solomon R. Guggenheim Museoko biribilgune-areto guztiak eta Guggenheim Bilbao Museoko bigarren solairu osoa hartzen dituelarik, halako konplexutasun-maila duen erakusketa bi museoetako sail bakoitzeko talentuaren mendekoa da. Proiektu-lantaldean aipatzen den pertsona bakoitzak bere ekarpena egin dio erakusketa honi, eta gure eskerrik zintzoenak eta mirespena eskaini nahi dizkiogu horietako bakoitzari.

New Yorkeko aurkezpenaren ondoren, *Munduaren antzerkia* Bilboko Guggenheim Museoan eta San Francisco Museum of Modern Art-en egongo da ikusgai, 2019 hasiera arte. Eskerrak eman nahi dizkiogu Guggenheim Bilbao Museoko zuzendaria den Juan Ignacio Vidarteri bere babes suharrarengatik, arte txinatarri buruzko hirugarren erakusketa eskainiko baitio Bilboko nazioarteko publikoari. Zoratzen gaude gainera berriz ere elkarlanean ari garelako SFMOMAekin, bereziki Neal Benezra zuzendariarekin, Rudolf Frieling Arte Digitaleko arte arduradunarekin eta Gary Garrels Elise S. Haas bildumaren Pintura eta Eskulturaren arte arduradun seniorrarekin. Desiratzen gaude bi museoetako proiektuko langileekin lanean hasteko, era horretan erakusketa honen eta bakoitzaren publikoaren arteko ahalik eta topaketarik hoberena indartuko dugu-eta.

Honako honen neurriko nazioarteko erakusketa batek munta handiko baliabideen premia izaten du. Beste leku batean eskertzen zaizkie babesleei egin dituzten ekarpenak, baina nik esker bereziak eman nahi dizkiet Lynn eta Thomas Ou-ri. Shanghaiko Rockbund Art Museum fundatzaile kideak dira, eta bata eta besteak mila modutan lagundu dute beren eskualdean nazioarteko arte garaikidearentzako agertoki berrizalea eta irekia sortzen. Cindy Chua-Tay Guggenheim Fundazioaren babesleak

suhartasun kutsagarritz beretu zuen bere eginkizuna Zuzendaritza Batzordearen presidente-kide gisa; asko zor dio gure arrakastak Cindy Chua-Tay-ren lan saiatuari. Guggenheimen, Catherine Carver Dunn Sustapeneko zuzendari laguntzaileak, Mary Ann Talotta Garapen Indibidualeko zuzendariak eta Katie Lisa Garapen Instituzionaleko zuzendari elkartuak, trebetasunez gidatu dituzte gure eginahalak.

Estatu Batuetako biragatik, *Munduaren antzerkia* erakusketak sari bat jaso du, National Endowment for the Humanities (NEH) erakundearen eskutik. Oso eskertuta gaude Jill Austin programaren zuzendari seniorrarekin, kritika guztiz egokia egin baitzion gure proposamenari, eta kritika hark gure hausnarketa zorroztu eta azken produktua sendotu zuen ikusle estatubatuarren mesedetan. Museoan egin dudana hogeita hamar urteko ibilbidean, zenbait erakusketa-proiektutan NEH erakundearekin elkarlanean aritzeko zortea izan dut. Sari horrek ikerlari baten lanari ematen dizkion ohorea eta bultzada apartekoak dira guztiz diru-laguntzen munduan. Hau idazten ari naizenean, 2017aren hasieran, inoiz baino beharrezkoagoa gertatzen da gogora ekartzea gobernu federalak ematen dien babesak NEH erakundeak egunero egiten dituen heziketa-ekimen bikainei, bestela publiko zabalarengana helduko ez liratekeen ideia, leku, pertsona eta historiak eskuragarri ipintzeko helburuarekin. National Endowment for the Humanities erakundeari eskaintzen diot *Artea eta Txina 1989ren ondoren* gaiaz egin dudana, eta horrela humanitateen ikerketa eta ikasketa bultzatzeko betetzen duen zerbitzu garrantzitsua aitortzen dut, gure etorkizun kolektiboa herritar hezi eta jakin-nahi gisa hobetzeko xedez.

Alexandra Munroe

Arte Asiarreko 'Samsung' Arte arduradun seniorra, eta Arte
Globletako Aholkulari seniorra, Solomon R. Guggenheim Museoa

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

HITZAURREA ETA ESKER ONA [II]

ALEXANDRA MUNROE, PHILIP TINARI ETA HOU HANRU

Huang Yong Ping-en instalazio batetik dator gure erakusketaren titulua. *Munduaren Antzerkia* (1993) lanak erakusketako sarrera gisa balio du, eta egitura handi bat da, gutxi asko oktogonala, milaka intsektu dauden kaiola baten antzekoa. Kaiolaren barruan, milaka intsektu eta narrasti daude. Xiamen Dada taldearen sortzailea izan zen Huang, '85 Uhin Berriko izarra, eta 1989an Txinatik alde egin eta Parisen hartu zuen egoitza; erakusketako beste artista asko bezala, zenbait hamarkadaz hainbat herrialdetan bizi eta lanean jardun da. *Munduaren antzerkia* lanerako planak artistentzako egoitza-egonaldi batean garatu zituen, Alemanian: ideia berriak askatasunez atera zituen antzinako kosmologia taoistatik, Michel Foucaultek modernotasunari egindako kritiketatik nahiz globalizazio-prozesu batean dauden gizartearen gaineko gaurko debateetatik. Obra nagusi honen konplexutasun kontzeptualak eta kaosa argi iragartzen dute azpian duten *realpolitik* zentzua, garai honetako obrarik interesgarrienetako askotan ageri dena.

Gure eskerrik beroena adierazten diegu dimentsio handiko instalazioak egin dituzten eta gure erakusketa-taldearekin elkarlan estuan aritu behar izan duten artistei. Honako hauek dira artista horiek: Chen Zhen, zeinaren obra Xu Min haren alargunak eta Lorenzo Fiaschi-k ikuskatu baitzuten, Galleria Continua-ko Alice Fontanelli-rekin; Huang Yong Ping, Maxine Falkenstein-en laguntzaz, Gladstone Galleryko Paula Tsai-rekin; eta Gu Dexin, Federica Beltramren eta Galleria Continuako Cecilia Fontanelli-ren ikuskaritzapean. Bereziki eskertuta gaude Qiu Zhijie ameslari eta eskuzabalarekin, bost paneleko mapa bat egin baitzuen tintaz paper gainean, *Artea eta Txina 1989aren ondoren: Munduaren antzerkia* lanak suposatzen duen esparru intelektualak marrazteko

New Yorkeko erakusketarekin batera, Guggenheimek film dokumentalen sail bat aurkeztuko du, hamar asteko iraupena izango duena eta bi arte arduradun izango dituen: Ai Weiwei eta Wang Fen. *Turn It On: China on Film* sailak hogei film dokumental eskainiko ditu, hemeretzi zuzendarirenak; horietan, Txina garaikidearen egoera politikoa, soziala, ekonomikoa eta kulturalak ikertu dute. 2001 eta 2016aren artean produzitu ziren, eta film horietako asko aurreneko aldiz egon dira ikusgai Estatu Batuetan. Bereziki eskertuta gaude Ai Weiweirekin, huraxe izan baita, alderdirik garrantzitsuenetan, erakustaldiko hiru komisariokideen adiskidea eta kritikaria. Eskerrak ematen dizkiegu ondorengo zuzendariei, haien obrak erakutsiko baitira sail honetan: Ai Weiwei, Ai Xiaoming, He Yuan, Hu Jia, Hu Jie, Huang Wenhai, Ji Dan, Li Peifeng, Lin Xin, Peng Xiaolian, Tang Danhong, Wang Jiuliang, Louisa Wei, Xu Xin, Zeng Jinyan, Zhang Bingjian, Zhang Zhanbo eta Zhao Liang. Kim Kanatani Hezkuntza Arloko gure lankideak, erakunde horren zuzendari laguntzailea eta Gail Engelberg funtsaren Hezkuntza zuzendaria, eta Christina Yang, Programa Publikoen zuzendaria, elkarlan estuan aritu dira Ai Weiweiren estudioarekin, eta bereziki Jennifer Ng-ekin, aurkezpen historiko hau egiteko helburuaz. Bilbon, berriz, Ai Weiweiren dokumental-sail boteretsu bat izango da programa publikoen ekimen nagusia. Esker bereziak eman nahi dizkiogu Ai Weiweiri, alderdi garrantzitsuetan lagun eta kritikari izan baitugu erakusketako hiru komisarioek.

Pi Li gure lankide estimatuak —Hong Kongeko M+ Sigg bildumaren arte arduradun seniorra— esan zuen behin gure lan-bileretako batean Guggenheim ez dela ari erakusketa huts bat antolatzen, baizik eta komunitate bat ari garela sortzen. Erakusketako komisariokide gisa, hiru lantegi antolatu genituen Txinako eta Estatu Batuetako zenbait lankiderekin, *Munduaren antzerkia* erakusketarako genituen planak eztabaidatzeko, komentatzeko eta hartarako genituen planekin lotutako ikerlana aurkezteko. NEHri esker, erakusketaren batzorde aholku-emaila bat izendatu genuen, humanitateetako hainbat diziplinatan hautaketa egin ondoren, ikerketaren, kritikaren, kontserbazioaren eta artearen alorretako pertsona garrantzitsuek osatua. Lehen bilera Txinako Arte Akademian egin zen, Hangzhoun, 2015eko irailean. Gao Shiming presidenteordearekin elkarlanean antolatu zen, Txinako Arte Akademian. Bigarren bilera Pekingo Central Academy of Fine Arts (CAFA) erakundean egin zen, 2017ko martxoan. Fan Di'an, CAFako presidentearekin elkarlanean antolatu zen, eta Wang Chunchen-ek zuzendu zuen, CAFaren museoko ikerlari eta arte arduradunak. Oso estimatuta gaude bi arte-akademia garrantzitsu hauekin, espazio akademiko egoki bat sortu baitute Txinako komunitate artistikoekin gure ideiak partekatu eta trukatu ahal izateko.

Zor berezia daukagu erakusketaren aholkulariak izan diren Gao Minglu University of Pittsburgh-eko katedradunarekin eta University of Chicagoko Wu Hung, 'Harrie A. Vanderstappen' Asia Ekialdeko Arte, Hizkuntzak eta Zibilizazioen Historiaren katedradun gorenarekin. Haien erakusketa berrizaleek eta argitalpen ugariak arte txinatar moderno eta garaikidearen azterlanen oinarriak ipini dituzte Estatu Batuetan. Eskerrak ematen dizkiogu orobat Wang Hui historialari intelektualari, Pekingo Tsinghua Unibertsitateko katedraduna baita; izan ere, modernotasun eta globalizazio txinatarraz egin dituen interpretazio teorikoek eragin handia izan dute gure gaiari eman diogun ikuspegian. Era berean, Geremie Barmé sinologo eta Australian Centre on China in the World erakundearen fundatzailearen historia kultural modernoaren testuek biziki lagundu digute historia honen planteamendua tankeratzen, 1989ko protesta-mugimendua eta haren ondorioak bereziki. Haren ekarpen bikainetan oinarritzen da gure lana. Hona hemen Batzorde Aholkulariko kideak, espezialitate-sorta zabal baten ordezkariak: Johnson Chang Tsong-zung, Hanart TZ Gallery-ren zuzendaria; Craig Clunas, Oxfordeko Unibertsitateko katedraduna; Jane DeBevoise, Asia Art Archive-ko Batzorde Nagusiaren presidentea (Hong Kong eta New York); Duan Jun, Pekingo Teknologia Institutuko Arte Txinatar Garaikideko irakaslea; Feng Boyi, arte arduradun eta kritikari independentea, Pekin; Gary Garrels, SFMoMAko Elise S. Haas bildumako pintura eta eskulturako arte arduradun seniorra; Huang Zhuan zena, Guangzhouko Arte Ederretako Akademiako katedradun elkartu ohia eta Pekingo OCAT Institutuko zuzendari exekutiboa; Liu Xiaodong, CAFako artista eta katedraduna; Lu Jie, Martxa Luzearen Proiektuaren fundatzailea eta arte arduraren burua; Helen Molesworth, Los Angelesko Museum of Contemporary Art-eko arte arduraren burua; Pi Li, i Hong Kongeko M+ Sigg bildumaren arte arduradun seniorra; Qiu Zhijie, CAFako Arte Eskola Esperimentaleko dekanoa eta katedraduna eta Txinako Arte Akademiaren Bitarteko Arteen Eskolako katedraduna; Shen Kuiyi, Kaliforniako Unibertsitateko katedraduna, San Diego; Sheng Wei, *Fine Art (Meishu)* aldizkariako argitaratzaile laguntzailea; Karen Smith, OCATen zuzendaria, Xi'an; Wang Duaning, Arteen Akademia Txinatar Nazionaleko ikerlaria, Pekin; Yang Wei, arte arduraduna eta kritikaria; Yi Ying, CAFako katedraduna; Yu Ding, CAFako Heziketa eta Arteen Administrazioiko dekanoa eta katedraduna; Anthony Yung, Hong Kongeko Asia Art Archive-koa; eta Zheng Shengtian, artista, ikerlaria, arte arduradun independentea eta *Yishu* aldizkariaren argitaratzaile burua. Eskerrak ematen dizkiegu gure aholkulariei lantegian nahiz aurrez aurre egin ditugun bilkura askotan eskaini dizkiguten kritika eta iradokizun zorrotzengatik.

Txinako gure lantegiez gainera, Solomon R. Museoak Emerging Scholars Symposium bat antolatu zuen New York University-n (NYU) 2016an. Erakunde horretako Bitarteko, Kultura eta Komunikazioko katedradun laguntzailea den Lily Hope Chumley-rekin lankidetzan antolatu zen sinposioa, eta ikerlari-belaunaldi berri bat ekarri zuen arte txinatar garaikidearen esparrura, eginkizun hori testuinguru historiko-artistiko global batean komentatzeko helburuarekin. *Yishu* aldizkariak argitaratu zituen artikuluak 2017an. Pi Li, M+ Sigg bildumaren arte arduradun seniorraren inaugurazio-hitzaldi batekin (Hong Kong), honako hauek dira proiektuan parte hartu duten gure ikerlari gazteak: Orianna Cacchione, Chicagoko Art Institute-ko Ekialdeko Arte Asiar moderno eta garaikideko ikerketa-bekaduna; Katherine Grube, NYUko Asia Ekialdeko Azterlanen saileko doktoregaia; Ros Holmes, Oxfordeko Unibertsitateko ikerketa-bekadun juniorra; Vivian Li, Worcester Art Museumeko Arte Asiarreko arte arduraduna; Lu Mingjun, Sichuan University-ko Art Collegeko Artearen Historiako katedradun laguntzailea; Lesley Ma, tintazko artearen arte arduraduna, M+ bilduma, Hong Kong; James Poborsa, Torontoko Unibertsitateko Azterlan Asiarren Saileko doktoregaia; Timothy Shea, Kaliforniako Unibertsitateko Arte Bisualen Saileko doktoregaia; Wenny Teo, Manuela eta Iwan Wirth, Arte Asiar moderno eta garaikideko irakaslea, Courtauld Institute of Art, Londresko Unibertsitatea; Stephanie H. Tung, Princetoneko Unibertsitateko Arte eta Arkeologia saileko doktoregaia; Peggy Wang, Bowdoin College-ko Artearen Historiako eta Ikasketa Asiarreko katedradun laguntzailea; Yao Wu, Jane Chace Carroll, Smith College Museum of Art-eko Arte Asiarreko arte arduraduna; Anthony Yung, Hong Kong Asia Art Archive-ko ikertzaile seniorra; eta Xiaorui Zhu-Nowell, Solomon R. Guggenheim Museokoa eta Master of Science in Architecture Studies-eko hautagaia (SMArchS), Arkitektura eta Arte historia, teoria eta kritikan Massachusetts Institute of Technology-n (MIT).

Aipatu berri diren pertsonen gainera, eskertuta gaude halaber beren jakintza eta esperientzia gurekin eskuzabaltasunez partekatu zuten zenbait arte arduradun, ikerlari, artista eta arte-saleroslerekin.

Batez ere, Li Xianting aitzindari kritiko eta arte arduraduna omendu nahi dugu; '85 Uhin Berriaren abangardiarekin lotutako artistekin hark egindako lanak, eta geroago 1990eko hamarkadako arte garaikidearen komunitatearekin egindakoak diskurtso egituratu batean gorpuztu zuen erakusketa honen gaia den fenomeno. Parisen bizi den Fei Dawei arte arduradunak arte txinatar garaikidearen nazioartekotzea bultzatu du, European eta Asian antolatutako eragin handiko erakusketen bidez, eta erakusketa horien historiak eratzen du erakusketa honen egitura. Eskerrak ematen dizkiegu honako hauei: Ah Cheng, Lee Ambrozy, Julia Andrews, Adam Bai, Lois Conner, David Diao, John Delury, Britta Erickson, Guan Yi, Charles Guarino, Guo Xiaoyan, Maxwell Hearn, Noah Horowitz, Hu Fang, Evelyne Jouanno, Rebecca Karl, Du Keke, Martina Köppel-Yang, Aimee Lin, Liu Dan, Liu Sola, Lu Jie, Karen Marta, Tim Neuger, Hans Ulrich Obrist, Patrick Rhine, Cole Roskam, Jérôme Sans, Orville Schell, Shen Kuiyi, Nick Simunovic, Andrew Solomon eta Andras Szanto. Txinan ikerketaren alorrean eman diguten laguntzari dagokionez, zorretan gaude Federica Beltrame, Alexia Dehaene, Li Bowen, Theresa Liang, Lu Jia, Shen Ruijun, Paula Tsai, Christina You eta Zian Chen-ekin.

Neurri honetako proiektu batek, hiru ordu-zona desberdinetan egin delarik, eragin handia izan du gure bizitzetan eta gure lan-espazioetan, noski. Beren laguntza amultsua eskertzen diegu gure familiei. Philip Tinarik eskerrak ematen dizkio bere emazte Luluc Huang-i, bere guraso Anthony eta Mary Alice Tinariri, eta bere aitona Robert Classen-i, zeina katalogo honen ingelesezko bertsioa itxi zenean zendu baitzen; itsas armadako ofiziala zela Hong Kong-era egin zituen bisitaldien inguruko kontakizunak izan

ziren Philip Tinari Txinarekin izan zuen lehen harremana. Eskerrak ematen dizkio orobat UCCAren fundatzaileak diren Guy eta Myriam Ullens-i, baita May Xue-ri ere, denbora utzi baitzion halako proiektu zabal batean lanean jarduteko Pekingo egitekoez arduratzen zen garai berean. Hou Hanru-k eskerrak ematen dizkio bere emazteari, Evelyne Jouanno, eta bere alabari, Kim Hou; gurasoei, Hou Baoyuan eta Wang Xiaowei, eta Hou Hairu bere anaiari. Alexandrak eskerrak ematen dizkio Robert Rosenkranz senarrari, eta Enid Munroe amari, zeinaren aitona-amonak Pekinen bizi izan baitziren garai errepublikarrean. Gutako bakoitzarentzat, Txinaren handitasunak, zoritxarrak eta modernotasunak izan dira gure herentzia eta gure bizitzako lana.

Lehen unetik bertatik, artistengana jo genuen gure tesia inspiratu eta analiza zezaten, sigi-saga mugitzen baitzen errepikapen askoren eta ehunka elkarrizketaren barna. Azkenik, gure esker onik beroena adierazten diegu gure historia osatzen eta *Artea eta Txina 1989aren ondoren: Munduaren antzerkia* gure proposamena osatzen duten obrak egin dituzten artista eta kolektiboei. Haien kemenak garrantzi berria ematen dio gaurko artearen esanahiari eta praktikari.

Alexandra Munroe
Arte Asiarreko 'Samsung' arte arduradun seniorra, eta Arte Globalen
Aholkulari seniorra, Solomon R. Guggenheim Museoa

Philip Tinari
Ullens Center for Contemporary Art-en zuzendaria, Pekin

Hou Hanru
MAXXI, XXI. mendeko Arteen Museo Nazionalearen
zuzendari artistikoa, Erroma

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

IRAKURLEENTZAKO OHARRA

Aspaldi honetako txinatar artearen historiaren alorrean, termino txinatarrak adierazi, erromanizatu eta itzultzeko moduaren auziak funtsezkoak dira lan akademikoarentzat. Liburu honek ulergarria izan nahi du txinatar hizkuntza ezagutzen ez duten irakurleentzat, eta behar adina informazio eskaini nahi die liburuaren oinarria diren jatorrizko iturriak lokalizatu nahi dituzten ikertzaileei. Erakusketak arte hau sortu zen testuinguru globalari eskainitako arretari jarraiki, liburu honetan lehentasuna ematen zaie obren eta erakusketen ingelesezko tituluei, garai horretako artistek eta erakundeek erabili zituzten moduan.

Txinatar izenei eta argitalpenei dagokienez, aldezturik ezarriak zeuden hainbat eredurik jarraitzen die liburu honek, eta aldi berean beste batzuk fintzen saiatu da. Zentzu horretan, Txinako Herri Errepublikak 1958an Hanyu Pinyin erromanizazio-sistema onartu zuen ofizialki arau gisa, eta sistema hori beretu zuten pixkana-pixkana ondorengo hamarkadetan atzerrian ziren ikerleek, kazetariak eta liburuazainak ere; hala, Hanyu Pinyin sistema erabili da hitz txinatarren transliteraziorako, tituluei eta izenei dagokienez besteak beste. Salbuespen batzuk egin dira, formarik zaharrenean bidez ezagutzen diren termino batzuekin. Izenak arau txinatarraren arabera idatzi dira (arau txinatar kontinentalaren arabera), Hanyu Pinyin baliatuta eta abizenak izenen aurretik jarrita. Ontzat eman dira ordena eta ortografia horrekiko desbiderapenak, gogoan harturik erabilera zabalago batean oinarrituriko banakako hobespenak, bereziki bizitzaren eta karreraren zati handiak atzerrian eman dituzten artisten kasuan, nola den Wenda Gu. Hong Kong eta Taiwan izenak ere zein bere arauen arabera idatzi dira. Kasu bakan batzuetan baizik ez dira ageri letra txinatarrak, bereziki haien forma bisuala iruzkinerako garrantzizkoa denean, eta orobat ageri dira letra txinatarrak artisten eta artista-taldearen izenetan, liburuaren bukaerako laburpen biografikoetan.

Aipuetan, ahalegin berezia egin da bereizteko, batetik, ingeles/txinera argitalpen guztiz elebidunak (barra batez adieraziak tituluetan); bestetik, guztiz txineraz kaleraturiko argitalpenak (euskarara gure argitaratzaileek egindako itzulpen batekin; parentesien artean ageri dira); eta, azkenik, bere titulu propioak, batzuetan idiosinkratikoak, ingelesez dauzkaten txinerazko argitalpenak (horiek ere parentesien artean ageri dira).

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

PROBALEKU

ALEXANDRA MUNROE

1. HISTORIA BIZKORRA

la-ia esan liteke XX. mendea zegokiona baino lehentxeago itxi zela, 1989an, nahiz eta ordudanik historiak oso bizkor aurrera egin duen. Wang Hui, 2004¹

Dortoka formako mahai zatikatu batera inguratzen zara. Hurbiletik, konturatzen zara kaiola moduko bat dela. Aztertzen hasi, eta hara non topatzen dituzun muskerrak, zapoak eta sugeak, zelatan geldidanak, sekulako kakalardo beltz, labezomorro, kilker, ehunzango eta eskorpioien artean. Mundu naturalaren hondar bizia da. Izakiek mugimendu azkarrak egiten dituzte, eraso egiten dute eta haien elikagaiak jaten dituzte zeure begien aurrean. Haien oskol-zatiek ziprztintzen dute mahaiaren gaina. Ikuskizun isil hau Huang Yong Ping-en *Munduaren antzerkia* da (1993). Egituraren forma hibridoak bateratu egiten ditu dortoka formako txinatar jainko mitologiko bat, Xuanwu, eta panoptikoa, hau da, Jeremy Bentham-ek XVIII. mendean kartzeletan eta eroetxeetan zaintza etengabea segurtatzeko egin zuen arkitektura-diseinua. Artistarentzat, kaosarentzako lekua baino gehiago da; azken batean, han izakiek elkar elikatzen dute², eta haien basakeria biziraupen-prozesu naturalaren parte da.

Huangen obrak bere garai historikoko errealtate gordin eta anbiguen metafora bat baino gehiago aurkezten du; orobat, esparru egokia eskaintzen die 1989 ondorengo artista txinatar batzuek aurre egin beharreko auziei. Huang Yong Pingek Stuttgarten 1993an *Munduaren antzerkia* egin zuen garaian, artistak ondo zekien ez kultura txinatar sozialista, ez kultura europar modernoa, ez zirela jadanik bideragarriak erabateko ordena hegemoniko gisa. Historiarentzat, eta bizitzarentzat, gauzak funtzionatzen zuten moduaren egiatik hurbilago zegoen kaotikoa eta “zikina” izatea. “Denbora-kontua besterik ez da dena Txinara iristea —hala idatzi zuen— eta horrek oraindik ere nahasmendu handiagoa eragingo du”³. Adierazpen hura egin eta handik urtebetera, 1987an, artelan batean gauzatu zuen Huangek ideia hori; hartarako, hartu zituen artearen historiako bi liburu eta garbigailu batean sartu zituen, ziklo labur batean garbitzeko. Egurrezko kutxa baten gainean ipinitako beira-zati hautsi baten gainean ipini zuen garbigailutik atera zen oreka, eta honako titulu hau ipini zion: *Pintura txinatarren historia eta Pintura modernoaren historia laburra, garbigailuan bi minutuz garbituak* (*The History of Chinese Painting and A Concise History of Modern Painting Washed in a Washing Machine for Two Minutes*, 1987/1993). Artearen kontrako keinu soil hura iragarpen bat izan zen. Beren barne-egiturak guztiz apurtu direnean bakarrik batera ote daitezke kulturak? Modernotasun globala, azkenean, kontu arrunt nahasia eta aldrebesa gertatu da.

Lerro bereizle bat markatzen duten bi urteren artean sar liteke txinatar artearen azkenaldi honetako historia (eta orobat *Artea eta Txina 1989aren ondoren: Munduaren antzerkia* erakusketa): 1989 eta 2008.

Munduaren historia sortu berri batek, orain, “mirarien urtea” delakoan hartzen du 1989koa: sistema batzuek lur jo zuten, beste batzuk kolokan egon ziren eta beste zenbait jaio ziren⁴. Gerra hotza, Europa berrogeita hamar urtez zatitua mantendu eta Mendebalde “librea” bloke sobietarraren aurrez aurre eduki ondoren, 1989ko azaroaren 9aren gauean bukatu zen, alemaniarrek, samaldan, beren kabuz hasi zirenean Berlingo Harresia botatzen. Urtebeteko epean, beheera etorri ziren Ekialdeko Europako erregimen sobietar sateliteak, eta SESB desegin zen. Bazirudien errealitate gisa nagusitu zela Francis Fukuyama-k 1989ko udan egin zuen iragarpen famatua, “historiaren amaiera” eta demokrazia liberal kapitalistaren garaipena zirela-eta⁵. Hegoafrika apartheid-a erori zen. Aldaketa historiko haien ondorioz, gerraondoko munduaren ordenak amore eman zien pluralismoaren, deszentralizazioaren eta deslegitimazioaren indarrei. *World Wide Web* Suitzan dagoen CERN laborategiarentzat asmatu zen, denboraz eta espazioaz dugun esperientzia irauliko zuen komunikazioaren teknologien hazkunde guztiz bizkorra eraginez. Globalizazioa nagusitu zen gero gerra hotzeko nazio-estatuaren esparruetan, baita eskualdeko pentsamoldean ere, “mugarik gabeko mundu baten” promesarekin; “mundu guztiz lau” berri bat izango zen, Thomas Friedman komentaria liberalak goraipatu zuen bezala: merkataritza libreko, migrazio masiboko eta kanpoko politika interbentzionistako sare integratu bat, nazioarteko gizarte zibila ekarriko zuena⁶.

Beste behatzaile batzuek, haien artean Arjun Appadurai globalizazioaren teorialariak, herri-mugak eta autonomia kulturala homogeneizatzeko zituen mehatxu baten gisa ikusi zuten migranteen, komunikabideen, kapitalen eta turisten fluxu edo jario globala. Baina aldaketa horiek berek, egile horren arabera, berebat agerrarazi zituzten geografia-, kultura- eta identitate-kontzeptuak beti eraldatzen eta berrituratzeko dabilzan “prozesu” jariakor moduan. Irakurketa horrek politika identitarioaren goraldia eta multikulturalismoa sustatu zituen diskurtso akademiko eta kulturalean⁷.

Txinako abangoardiako komunitate artistikoaren aurrerabidea, partez, Txinako Alderdi Komunistaren irekitasun- eta erreforma-politikek erraztu zuten, zeinak Deng Xiaoping erreformistak jarri baitzituen martxan 1978an, Mao Zedong hil eta bi urte geroago. Aldaketa horiek zirela medio, ireki egin ziren hainbeste denboran itxita egondako Txinako mugak, eta sozialismoaren ekonomia planifikatua merkatu libreko zenbait printzipio mugaguri egokitu ahal izan zitzaizkien. 1980ko hamarkadako “Erreformaren aro” hark une sinboliko bat izan zuen *China/Avant-Garde* (Txina/Abangoardia) erakusketa historikoaren unean, zeina 1989ko otsailaren 5ean inauguratu baitzen Pekingo Arte Galeria Nazionalan. Erakusketa hura transgresio handi bat izan zen Txinako estatu alderdi-bakarrarentzat, aurrekaririk gabea, aurkezten zituelarik, besteak beste, performancearen artea, instalazioak eta tintaz egindako pintura abstraktua. Obra erradikalen artean Xu Bing-en *Zerutik etorritako liburua* (*Book from the Sky*, 1987–91) zegoen: paper-bilkari xilografatuaren instalazio inguratzaile bat zen, artistak asmatutako karakter faltsuez estalirik. Beste artista batzuek muntaia hauskor hura goraipatu zuten, testua zentzugabekeriara murrizten baitzuen, lausoki kritikatu zuten nola eraikitzen den esanahia eta zeinek eraikitzen duen.

Ikasleen mugimendua ere sustatu zuen erreformaren aroko kritika irekiko espirituak. 1989ko apirilaren 15ean hasi eta ekainaren 4an bortizki amaitu ziren manifestazioak, eta Txinaren historia osoko protesta publiko jendetsuenak eta luzeenak izan ziren; unerik gorenean, milioi batek gora lagunek osorik bete zuten Tiananmen-go plaza, eta manifestazioak Txinako beste dozenaka hirietara zabaltu ziren. Hu Yaobang-en heriotzagatik sumindurik —alderdiko idazkari nagusia izan zen, eta 1987an kendu egin zuten postutik, erreforma politikoaren aldekoa izateagatik eta pentsamendu liberaleko intelektualak

begi onez ikusteagatik—, Tiananmenera abiatu ziren, pankartak hartuta, Pekingo unibertsitate nagusietako ikasleak, erreforma politikoaren moteltasuna, adierazpen-askatasunaren mugak eta gobernuaren ustelkeria endemikoa salatzen. Bertako bizilagun askok adoretu zituzten manifestariak, eta azkenean haiekin bat egin zuten; dohainik eman zizkieten janaria, edaria, ibilaldiak bizikleta-taxian, kanpin-dendak, arropa eman zieten euritik babesteko, laguntza medikoa eta autobusak jendea plazara eramateko eta plazatik ateratzeko. *China/Avant-Garde* erakusketan parte hartu zuten Arte Ederretako Akademia Zentraleko arte-ikasleek, Askatasunaren Estatua inspiraziotzat hartuta, poliestirenozko “Demokraziaren jainkosa” erraldoi bat egin zuten, ukabilari eragiten ziona Zeruko Bakearen Atearen gainean kokaturiko Maoren erretratu erraldoi baten aurrean. Segituan eraiki ziren munduko beste parte askotan, egun batetik bestera, Demokraziaren jainkosak, nazioarteko solidaritatearen erakusgarri gisa. Orville Schell sinologoak Pekinetik une hartan idatzi zuen bezala, bertigo hura Woodstock-ekin eta Parisko Komunarekin alderatuz, “une hartako horditasunean, ez zen zaila sinestea hilezkortasun iraultzaileko egoera bat erdietsi zela”⁸. Pekin inguruko herrietako nekazariak armadaren kamioiei oztupoak jartzen lagundu zuten, ez zitezen hirian sartu maiatzaren 20ko lege martzialaren deklarazioaren ondoren, eta hiritar arruntek aurre egin zieten zutabe militarrei, une batez besterik ez bazen ere, pasabidea eragozteko. “Tankearen gizon” ikonikoaren argazkia ekainaren 5ean egin zen, armadak Tiananmengo plazako protesta-manifestazioak zapaldu ondorengo biharamunean. Zapalketa hartaz “sarraskia” izan zela esan zuten Mendebaldeko komunikabideek.

Paradoxa ematen badu ere, 1989ko Europako iraultzaren emaitzak eta 1989ko Txinako zapalkuntzarenak ez ziren hain desberdinak izan. Txinatar intelektualek eta artistek ikusi zuten nola Deng Xiaoping-en erreforma liberalen lehen faseko porrotaren ondoren, bigarren fasean industrializazioa, pribatizazioa eta hazkunde ekonomikoa etorri ziren, eta era hartan Txina sistema globalean txertatu zen. Politika horiek Hong Kongetik gertu, Perla Ibaiaren Deltan jarri ziren martxan hasieran, eta, ortodoxia sozialistako hamarraldiak iraulita, Txina maila nazionalean integratu eta esportaziora bideratutako erdi-merkatuko ekonomia bilakatu zuten. (1978an, Deng boterera heldu zenean, Estatuaren sektoreak ekonomiaren ehuneko laurogeita hamar baino gehiago hartzen zuen, eta kanpoko zorra zerokoa zen; 1997an jadanik, agintaria hil zenean, Estatuak ekonomiaren erdia baino gutxiago kontrolatzen zuen, eta ordurako Txina zen Munduko Bankuaren mailegu-hartzaile nagusia). Ez da historia modernoan izan Txinak Deng-en agintaldian izan zituen bezainbesteko aldaketak izan duen naziorik. 2001ean Munduko Merkataritza Erakundean sartu zen herrialdea, eta Pekinek irabazi zuen 2008ko Olinpiar Jokoak antolatzeko egin zuen apustu gogorra. Ordurako, munduko ekonomia-rankinean gaur egun “munduko fabrika”tzat jotzen den herrialdea zen, eta Japoniari eta Estatu Batuei aurrea hartzekotan zen munduko lehen ekonomia gisa. 1989aren ondoren, txinatar gobernuak aurrera jarraitu zuen “sozialismoa ezaugarri txinatarrekin” esperimentuarekin: dena sartzen zen kategoria bat zen, eta erregimen alderdi-bakarra nahiz erreforma ekonomiko erradikala justifikatzen zituen. Baina Wang Hui Ezker Berriaren historialariarentzat, Fukuyamaren “historiaren amaiera”ri buruzko tesiak, historiaren amaiera-puntua Mendebaldeko demokrazia liberala zela adierazten zuen horrek, konklusio historiko huts batera murrizten zituen Txinako 1989ko gertaerak, Mendebaldeko aitzinamendu beti “garaile” hari zegokionez. Ezker Berriko militanteentzat, txinatar gobernuaren 180 graduko aldaketak —neoliberalismoa jartzen baitzuen Estatuko sozialismoaren lekuan, eta erreforma ekonomiko erradikal baten bidez gaingitu nahi izan zuen Tiananmenen ondorengo zilegitasun-krisia— ezabatu egin zuen 1989aren esanahi demokratikoa⁹.

Baliteke hain agerikoa ez izatea zergatik hautatu den 2008. urtea epealdiaren mugarritzat. Baina txinatarrentzat, Mendebaldearekiko parekotasuna lortzera bideratutako aspirazio-mende baten burutzea izan ziren Olinpiar Jokoak. 2008ko abuztuaren 8ko Pekingo inaugurazio-zeremoniaren ikuskizunarekin, Olinpiar Jokoen historiako zeremoniarik deigarriena eta telebista-estaldura handiena izan zuena izan zelarik, ematen zuen Txinak superpotentzia zela iragartzen ziola bere herriari eta munduari. Cai Guo-Qiang-en su artifizialak Beethovenen Bederatzigarren Sinfonia balira bezala lehertu ziren, aldezturik, eurite goiztiarrak eragitearren eta inaugurazioan euririk egingo ez zuela ziurtatzeko, zilarrezko nitratoz bete zuten zeruaren azpian (2008). “Txori-habia” estadio nazionalan egin ziren Jokoak, zeina Herzog & de Meuron suitzar arkitekto izarrek diseinatu baitzuten, Ai Weiwei-rekin batera. Azken horrek boikota egin zion azkenean inaugurazioari: Ai-ren ospea, erregimen txinatarreko disidente probokatzaile gisa, aparra bezala zabaldu zen 2007an, *The Guardian* egunkariako artikulua batean Olinpiar Jokoak gutxietsi zituenean, propaganda besterik ez zirelakoan; geroago, gainera, herri-ekimen bat zabaldu zuen egoera txarrean zeuden eskoletan, 2008ko maiatzean Sichuan-go lurrikararen ondorioz hil ziren bost mila pasa haurren izenak berreskuratzeko xedez¹⁰. Txinak inoiz baino urrezko domina gehiago eskuratu zuen; baina garaipen haien gloria gozatzen zuen bitartean, gero eta agerikoagoak gertatzen ziren munduan eskuratu berri zuen garrantziaren konplikazioak. 2010ean, Liu Xiaobo idazle espetxeratuak jaso zuen Bakearen Nobel saria. Harekin bederatzira heldu zen Txinan jaiotako sarituen kopurua, eta Estatu Batuetan, berriz, 226 ziren. Egoera lotsagarri haiek —disidente batek eskuratzea Nobel saria, eta hain gutxi izatea mundu osoan aitortzea zuten txinatarrek— albistea izan zirelarik nazio osoan, Ai-k esan zuen: “Konturatzen hasi dira ez dela hain erraza joko honetan aritzea”¹¹.

Pekingo Olinpiar Jokoak ospatu eta handik bi hilabetera, errezesioa heldu zen mundu osoko finantza-merkatuetara. Estatu Batuetako fortuna eta aurrezki ugari erreka jo zuten, eta merkaturaren beren segurtasun-sentipen publikoa ere desagertu zen. Martxan jarri ziren ezkerreko eta eskuineko protesta populistak, Occupy Wall Street eta Tea Party esate baterako, orduantxe zabaltzen ari ziren bitarteko sozialak erabiliz, Facebook eta Twitter bereziki, matxinada-mezua zabaltzeko. Txinak, bitartean, kezkaturik ikusten zuen zabaltzen ari zela Internetarako eta komunikabide sozialetarako sarrera librea, Tiananmengoaren hogeigarren urteurrena baitzeturten, eta areagotu egin zuen mendebaldeneko probintzietako uigur etniako biztanle-talde musulmanen gainera kontrola. Irango Iraultza Berdearen garaian, Txinak Twitter debekatu zuen; Facebook ere debekatu zuen Arabiar Udaberrian, eta Google, berriz, 2010ean itxi zen.

Txina modernoko iraultza guztiek egokitzen nazionalen eta giza tragedien oldeak ekarri dituzte¹². Nahasmendu historikoaren ondorioz, intelektualek oso eszeptizismo handia dute gobernuaren diren ideologiaren aurrean, baita pragmatismoaren aldeko joera nabarmena ere, ez baitago esanahi iraunkorrik. Historia erabiltzeko moduaren gorabeherak —aldaketa politiko berri bakoitza zilegiztatzeko xedez— mesfidantza hori areagotu dute kontaketa nagusiei dagokienez. Nondik etorri behar du Txinak bere buruaz duen irudiak? Zibilizazio bat izatetik edo nazio-estatutik? Betiereko arauen mendekoa izatetik edo aitzinamendu modernotik?¹³ Izan ere, gauza ote da Txina aurreko guztia egiteko?

1989 ondoren beren inguruan gertatu ziren trantsizioekin eta oinordetzan jaso zuten ondare politikoarekin moldatu behar izan zuten artistek, aitortzen ofizialek eta ortodoxia akademikotik kanpo zeuden espazioetan egiten zuten lana, berariaz antolaturiko espazio propioetan, eta bat egin zuten

kritikariek “arte esperimentalak” (*shiyān yīshu*) deitu zuten joera batean. Txinako sorkuntza-komunitate gero eta handiagoan ari ziren idazleek, rock-musikariek nahiz zinema-zuzendariak 1980ko hamarkadan zeuzkaten beren sustraiak, eta sortzen zituzten obrek auzitan jartzen zituzten egia-sistemak eta talde ideologikoak, historiaren eta oroimenaren egonkortasuna oso bizkor aldatzen ari zen inguru batean, baita zatikatzearen eta desagerpenaren esanahiak ere, berregituratze sozial, ekonomiko eta urbano zabalak baldintzaturiko mundu batean¹⁴. 1985eko Uhin Berria delakoa gidatu zuten Mendebaldeko abangoardiako ideal humanistei uko eginez, “beste” espazio berri baten gisa planteatzen zuten artista esperimentalek “arte garaikidea”, Mendebaldeko artearen eta arte txinatarren munduetatik kanpo. 1995ean, hona zer aholku eman zion artista batek beste bati: “Ez inoiz fidatu agintariez, mesfidatu teoria zentralistez, jarri zalantzan zeure balizko eragin kulturalak”¹⁵.

Bi hamarkada luzatu zen epealdi hartan, lokala izatetik globala izatera igaro zen arte garaikidea ere. Txinatar artistek eginkizun garrantzitsua izan zuten aldaketa horretan. *Magiciens de la terre* (Lurreko Magoak) erakusketa nabarmena izan zen aldaketaren mugarri bat, eta Parisko Centre Pompidou-n eta La Villetteko la Grande Halle-n ipini zen ikusgai. 1989ko maiatzean izan zen inaugurazioa, Frantziako Iraultzaren bigarren mendeurrenean hain zuzen, eta Jean-Hubert Martin izan zen komisarioa. Erakusketak artearen munduko hierarkia eurozentrismaren kontrako eraso gordina agertzen zuen, elkarren ondo-ondoan ipiniz, ironikoki, Richard Long-en lohi-pintura eta Yuendumu komunitate australiar aborigeneko zenbait kidek egindako hondar-pintura bat. Mendebaldeko berrogeita hamar artista ospetsuren obrak, eta urruneko lurraldeetako eta joera nagusitik kanpoko beste berrogeita hamar artistaren obrak nahastuz, “ekoizpen artistiko garaikidea eskala globalean islatzea, mundu osoko eskalan” zen Martinen ageriko asmoa¹⁶. Adierazgarria zen *Magiciens* erakusketan bazirela Txina kontinentaleko artistak —Gu Dexin, Huang Yong Ping eta Yang Jiechang, denek ere zeregin garrantzitsua bete zutenak *China/Avant-Garde* erakusketan—, eta halaxe markatu zen era honetako lehen parte-hartzea arte garaikideko nazioarteko erakusketa batean. Ikusi zituenean Nam June Paik-ek hiru artista txinatarrek erakusketan, korrika joan zen haiengana, irribarrez, esanez: “Ongi etorriak!”¹⁷.

Erakusketak eztabaida handiak sorrarazi zituen. Ezkerreko kritikarien aburuz, Mendebaldekoa ez zen garaikidetasuna despolitizatzea zen hura, eta marginazioa betikotzen zuen; eta eskuinekoek, berriz, erakusketaren erlatibismo eklektikoa gaitzetsi zuten. Bere akatsengatik ere, *Magiciens* egundoko aldaketa baten parte izan zen. Mendebaldeak “monopolizatua” zeukan modernotasuna, eta ukatu egiten zituen haren dinamika globalak; jarrera haiek, ordea, ezin ziren jadanik intelektualki defendatu. Arte-diskurtso globala bultzatzen zuten kritikariek, Jean Fisherrek eta Gayatri Chakravorty Spivak-ek besteak beste, beren jarrerak sendotu zituzten erakustaldiari emandako erantzun gisa¹⁸. “The Global Issue” (Gai globala) izeneko edizio batean, *Art in America* aldizkariak Martin eta Benjamin H. D. Buchloh-en arteko elkarriketa luze bat argitaratu zuen, “Kulturaren deszentralizazioaz”¹⁹. *Artforum* aldizkariak Thomas McEvilley-k erakusketa hartaz idatzi zuen erreseina argiratu zuen, non galdera famatua egin baitzuen: “Orain, 1990eko hamarkadan herrixka globalean sartzen garen honetan, egiaz nahi ote luke gutako inork ateak itxita jarraitu?”²⁰. Rasheed Araeen artista eta *Third Text* aldizkariaren sortzaile britaniar-pakistandarrak —bere *Magiciens de la terre* erakusketan egon zen ikusgai—, oso gogor kritikatu zituen proiektu frantsesaren “asmo neokolonialak”, eta idatzi zuen: “Modernismotik postmodernismora aldatu izanak ez gaitu salbuesten modernismoaren historia analizatzeko dugun erantzukizunetik, ezta historia horrek barne hartzen dituen eta kanpoan uzten dituen inplikazioak ulertu beharretik ere”²¹. Urte hartako azaroan, Araeenen *The Other Story* (Beste historia) erakusketa zabaldu

zen Londresen, artista afroindiarrek arte britainiar modernoari egin dioten ekarpena, hain luzaroan bazter utzitakoa, erakusteko helburuarekin. Handik aurrera, gero eta komisario gehiagok sartu zituzten Asia, Afrika eta Latinoamerika arte moderno eta garaikidearen historia global berria bihurtzen ari zen joera batean²². Zentroak ez ziren jadanik planteatuko “mundu errealetik” at, eta periferiak, beren eskubidez, zentrotzat hartuak izatera igaroko ziren.

1990eko hamarkadan eta 2000koaren hasieran, ugaltzen hasi ziren nazioarteko bienalak Afrika osoan, Asian, Ekialde Hurbilean eta Hego Amerikan²³. Gobernuen iritziz, hiri lokalak globalagoak bihurtzeko eskualde artean arte garaikideko ekimenak babestuz, eta ideia hark milioi askoko proiektuak erakarri zituen, hala adibidez Brisbaneko *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art* (Arte Garaikideko Asia Pazifikoko Trienala), 1993an hasi zena. Erakusketaren inaugurazioan, terrakotazko kanpaez osaturiko santutegi budista bat aurkeztu zen, Montien Boonma tailandar artista aipagarriarena, zortzi artista txinatarren obren ondoan, haien artean zeudela Yu Youhan eta Ding Yi. Erreforma politikoak bidea zabaldu zien antzeko beste erakusketei. Gwangjuko Bienala 1995ean fundatu zen, Hego Koreako hiri hartan 1980an izan zen altxamendu demokratikoaren oroitzapenez; eta Hegoafrikan, berriz, zurienak bakarrik ez ziren lehen hauteskundeak egin eta urtebetera zabaldu zen Johannesburgoko Bienala. Orduko hartan, Cai Guo-Qiangek 500 metro bolbora erre zituen zentral elektriko abandonatu baten fatxadaren aurrean, kolorezko zerrenda handiak argitzeko, gogoan harturik Nelson Mandelak “ortzadarraren koloreko nazio” baten alde egin zuen deia. Arte arduradunen jardunari dagokionez, erakustaldi haiek esparru berri bat katalizatu zuten arte garaikide globalaren baitan. Zenbait komisario ibiltarik, hala nola Nigeriako Okwui Enwezor-ek, Txinako Hou Hanru-k eta Kubako Gerardo Mosquerak, gertaera handi baten gisa definitu zuten bienal global berria, egungo gaiei —nola diren identitatea, diaspora eta Hirugarren Munduaren etorkizuna— heltzeko gaitasuna izan zezaketen kontaketa zabalentzako foroa izan zitekeelakoan. Aldi berean, aldatu egin ziren bienal tradizionalak, São Paulo, Venezia eta Documenta esate baterako. Ordu arte nagusia izan zen eremuan ez bezala —pabiloi nazionalen oinarritzen zen hartan—, joera aktibistako zuzendaritza baten ildotik agertzen zuen 1990eko hamarkadako bienal globalak ekoizpen artistikoaren mundu-esparruko garaikidetasuna.

Bienalak, gertaera global gisa, komunitate ibiltari bat ere sorrarazi zuen, arte garaikidearen identitate orduan eratu berriak irudikatzen zuena. 1989 ondoren, artista eta arte-komisario txinatarrek zeregin garrantzitsua izan zuten bienal horietan. Jadanik 1999an, hain lausotuak zeuden naziotasunaren eta globaltasunaren arteko mugak, non Huang Yong Ping, *Magiciens de la terre* eta Tiananmen-en ondoren Parisen egoitza hartu zuena, izan baitzen Frantziaren ordezkaria Venezian. Hou Hanru-k entropia moduko batekin alderatu zuen “internazionalismo berria”, non “ordena berri ugariak eta anitzagoak, kaosetik [sortzen baitziren]”²⁴.

Artista txinatarrek funtsezkoak izan dira nazioarteko arte garaikidearen oparoaldiarentzat, baina garai bereko “arte garaikide txinatarri” buruzko bibliografia zabalak eta erakusketek betikotzera jo dute akademikoek “esparruko ikasketak” deitzen dutenaren paradigma. Azken urteotako arte txinatarren historia gehiago idatzi da Txinaren historia baten moduan, Txina-munduan historia baten moduan baino. Ikusgarria gertatzen da nola kontestualizazio eskusibo honek esparru bat definitu duen eta merkatu bat sortu duen arte garaikide txinatarrentzat denboraldi nahiko labur batean. Baina sarritan, “besteak” etiketarekin jarraitu du arte horrek, umezurtz oraindik bere aro geopolitiko eta kulturean bertan.

Honako saiakera honek eta osatzen duen erakusketak kontaketa sinozentriko hori zabaltzeko xedea dute²⁵. Arte-mugimendu ausarki experimental baten ikuspegi fokuratu bat aurkezten dugu, elkarriketa zabalagoen argitan, 1989 ondorengo ideologiei eta haien kritikei, modernotasun transnazionalari, postmodernismoari, diferentziaren eta identitatearen politikei buruz. Era honetako proposamen bat bereziki beharrezkoa da Txinako Herri Errepublikan bertan garai honetako historiari buruzko kontaketa nagusi jakin bat osatzen ari denean, hamarkada hauetako ekarpen experimentalak gutxiesten dituen (modu konbentzionalagoan sozialista zen 1949–1979 aldiko artea gutxiesteaz gainera), Txinaren oparoaldiararen kontakizun teleologiko baten parte direlakoan. Horren kontra, arte garaikide globalaren baitan, Txina jokalaria interdependentea den ikuspegi bat dago. “Atera daitezela piztia basatiak zootik”, aholkatzen zigun Wang Jianwei-k niri eta liburu honen beste egileei, *Artea eta Txina 1989 ondoren* erakusketaren nire komisariokideei. “Dabiltzala nahieran hara-hona”²⁶.

Nazioarteko mailan, Geremie Barmé sinologoak “Txinaren inguruan kezkatzea”²⁷ deitzen duen fenomenoa ekarri du Txinaren oparoaldiak. Baina kezka hori —Txinaren hazkunde ekonomiko, anbizio militar, ingurumen-gai eta egonkortasun politiko eta sozialen ingurukoa— traba gertatzen da mundu osoko pertsona ez-txinatarrek modu eraikitzailean parte hartzea nahi bada “azken denborotako prozesurik hunkigarri, erronkari eta eraldatzaileenetako batean. Halako zeregin batek garenaren eta pentsatzen dugun moduaren nolakotasuna zabaltzeko ahalmena du”²⁸. 1999an, Harald Szeemann kontserbatzaile suitzar errespetatua biziki ahalegindu zen artista txinatarren masa kritiko bat eramaten Veneziako 48. Bienalera. Hogei artista hautatu zituen, besteak beste Ai Weiwei, Chen Zhen eta Cai Guo-Qiang; azken horrek eskuratu zuen urte hartan Urrezko Lehoia. “Iruditu zitzaidan garrantzitsua zela begirada libreagoa eduki ahal izatea beste historia batez, ikustea nola historia txinatarrek aldatu duen geure kulturaren itxura”, esan zuen Szeemannek garai hartan²⁹. Eta arte txinatarrek lente baten gisa jokatu ahal izango balu, ez bakarrik garai haietako Txinaren, baizik eta oro har gure munduaren baldintza intelektualak eta kulturalak azpimarratzeko?

2. DUCHAMP HAN HERRIAK BILUZTUA, HORI ERE BAI

Garrantzitsuena ez da Duchampen egiazko aurpegia deskubritzea, harengandik egiaz eskuratzen dudana baizik. Beti ateratzen dut etekinen bat era guztietako “gaizki-ulertu” eta “distortsioetatik”. —Huang Yong Ping, 1994³⁰

Huang Yong Ping-ek *Munduaren antzerkia* (*Theater of the World*) instalazioa sortu baina hamarkada bat lehenago, Xiamen Dada fundatu zuen, 85eko Uhin Berria mugimenduan parte hartu zuen kolektibo artistikoa. Bere ikaskideek eta 1980ko hamarkadaren hasierako Zhejiang Arte Ederretako Akademiako abangoardista autoizendatuek bezala, Huangek ere irakurriak zeuzkan Michel Foucault, Ferdinand de Saussure eta Ludwig Wittgenstein-en obrak, kritika kulturalako eskuliburu gisa. Esanahia, ikasi zuten, sistema eraikia zen, eta (kasurik onenetan) aldakorra zen berez. Transgresio artistikoa shock-terapia moduko batekin alderatzen zuen Huangek, txan budismoko *koan*-aren antzera, ustez dakigunaren gainean zalantza eragiten duena. Baldin esanahia bere adierazleen bitartez bakarrik metatzen bada, ez al dago orduan jakintza guztia estrukturalki hutsa? Huangek era askotako gaiak sakondu zituen bere irakurketen bitartez: Joseph Beuys, Lao-Tse, Marcel Duchamp eta Buddha

Shakyamuni, baita alkimia, zoria, iragarpena, Dada eta kolonialismoa ere; hala, *collage*ak, eskuz idatzitako testuak, marrazkiak eta argazkiak nahastu zituen ohar-koadernoen bilduma eder batean. Dada eta txan-ari buruzko oharretan, baliokidetasun zoragarri bat proposatu zuen Huangek: alde batetik, Piero Manzoni-k pote batean sartutako kaka, “Zer da artea?” galderari erantzuteko; eta bestetik, Yunmen-ek, lehen denboretako txan maisuak, “Zer da Buda?” galderari erantzuteko erabili zuen “gorotz lehorrezko makila”³¹ Huangentzat, dadaismoak gurtzen dituen “nihilismoa, suntsiketa eta anti-artea”, hala nola “eguneroko bizimodua antzezpena” delako uste sendoa, bat zetozen “ez funtsezkotasunaren” txan aginduarekin: horren arabera, niaren egiazko nolakotasuna, unibertsoaren materia guztia bezala, ezereza da³².

Zibilizazioak eta garaiak bereizitako jakintza-sistemak lekualdatuz, Huangek kolokan jartzen zituen jakintza bakoitzaren usterik sendoenak. Modu adierazgarrian, iragankortasuna, hutsa eta isuria iraunkorrak direlako Huangen ikuspegiak Mendebaldeko epistemologia modernoa baliogabetzeko balio izan zuen, eta 1960ko hamarkadaz gero Mendebaldean, Japonian eta Indian sortutako pentsamolde eurozentrikoaren kritikari gehitu zitzaion. Artea zoriaren arabera lantzeko erabili zuen / *Ching* antzinako idatziak, esate baterako, arrazionalismo ilustratua azpikoz gora jartzeaz gainera, “eskaintzen digu [...] beste errealitate bat” guztiz bestelakoa, Mendebaldekoak ez ziren antzinako kosmologia eta jakintza espiritualek markaturiko alternatiba bat³³. Artista-intelektualen komunitate aseegin bat sortu zen —Huang bezala, horiek ere erreforma txinatarraren aroaren hasieran iritsiak ziren heldutasunera—, eta Mendebaldeko modernismoa deseraikitzearekin lotutako mugimendu kulturalekin eta pertsonekin kide zuen. Iraganeko kultura txinatarraren sinboloetara eta sistemetara jo zutelarik, zenbait artistak, haien artean Cai Guo-Qiang, Chen Zhen eta Shen Yuan-ek, uste izan zuten Mendebaldeko arte modernoaren esparru alternatibo bat ari zirela sortzen. Pourrières-en, Frantzia, egin zen erakusketa baterako, Caik proposatu zuen antzinako elixir txinatarra erabiltzea —bolbora—, dragoi bat erretzeko Cézanneren Mont Sainte-Victoire mendiaren hegian gora (1989), ordena kultural bat bestearen gainean literalki urtzeko horrela. Japoniako Kitakyushu hirian egin zen erakustaldi baterako, Chen Zhenek tenplu-santutegi bat sortu zuen, auto zaharren eta *pachinko* jokoko makina hautsien hondakinekin osatutako txatarra-pilarekin jositako banbuzko teilatu bizia zeukana; hala, mundu material hautsia gainjarri zion beste mundu denboragabe eta materiagabe bati (1997). Shen Yuanen *Itsasontzi bat, orri bat* (*Un bateau, une feuille*, 2001) kontaketa-instalazio inguratzaileak “iraganeko gauzak orainaldira [ekarri zituen] eta orainaldia atzeraka bultzatu zuen, iraganera”; hala, migratzaileen kontzientzia lekuz aldatuari oda bat eskaini zion lanak, herri-abestien, espezia txinatarren usain sarkorraren eta Fujiko belaontzi baten konbinazioaren bitartez³⁴. Artista haiek eta beste batzuek berariaz jokatu zuten antonimo-bikoteekin, ordena eta kaosa esate baterako, agerian jartzeko gure arorako printzipio iraunkor eta unibertsala: elkarbizitza egiaz posible dela, dualismoaren ordean.

Stuttgartera heldu zenean 1993an, Parisen immigrante iritsi berria zelarik, Huang Yong Ping desiratzen zegoen bere programa eklektikoa saiatzeko. *Munduaren antzerkia* izan zen haren emaitza. Erakundeek kritikak eta arte garaikidearen “trantparekiko” eszeptizismoa ziren une hartan Huangen kezka nagusiak, baita haien eszeptizismoa ere. Huangek baztertu egin izan zituen beti arteak eta artelaneak “abstraitu” behar dutelako ustekizunak, baina, Tiananmenen ondoren, sinesten hasi zen arteak “inplikazio bat izan behar zuela [...] bizitza errealean”, gatazka eta gerra barne³⁵. Kosmologia eta magia taoistetan, modernotasuna kartzela dela dioten Foucaulten teorietan, eta globalizazioaren kalteei buruzko debateetan oinarrituta, Huang-ek honako hau idatzi zuen:

Intsektuen zoo bat ote da *Munduaren antzerkia*? Probaleku bat, non mundu naturaleko zenbait espeziek elkar jaten duten? “Intsektuen” jarduerari behatzeko espazio bat? Sistema itxi bat eratzen duen forma arkitektonikoa? Panoptiko baten eta intsektuak edukitzeko xamanen praktikaren arteko gurutzaketa? Herri eta kultura desberdinen arteko gatazkaren metafora bat? Edo, areago, *gu* [kaosa] antzinako karakter txinatarren irudikapen moderno bat?³⁶.

Kapitalismo neoliberalak areago nahastu zuelarik Dengek lehenago “sozialismoa ezaugarri txinatarrekin” deitu zuena, Guo Xiaolu zinemagileak laburtu zuen Txinak irudika zezakeenaren auzia, esanez propaganda-kanpaina alboratuen “zabortege ideologiko” bat zela³⁷. Pintore batzuek, haien artean Liu Xiaodong-ek, Zeng Fanzhi-k eta Zhao Bandi-k, errealismo sozialista gaurkotu zuten, bizimodu zorigabe, dislokatu batzuen iraupen hutsa agertu nahian. Beste batzuk marginalak eta arloreak egin ziren, esate baterako Ma Liuming, Rong Rong eta Zhang Huan, zeinak Ai Weiwei-k East Village deitzen zuen Pekingo aldirietako auzo zahar, miserable batean elkartzen baitziren. Han, eraikin altuen itzalean, beren gorputzak erabiltzen zituzten fisikoki eta psikikoki ikaragarri gogorak ziren egitandiak gauzatzeko, egiazko bizitzarekiko konexio praktikoa bat objektiboki gorpuzteko helburuarekin. “Egoera jakin batean dagoen pertsona —gogoz eta gorputzez— artelan nabarmena da jadanik”, zioen Ma Liumingek biluzik egiten zituen performanceei buruz. “Bitarteko [hau] da egiazko aukera bakarra”³⁸.

Huang Yong Pingen antzerki bizidunak beste errealismo-mota bat iragartzen du, bizia, erraietakoa: beharbada, izan, inondik ere “ismoa” ez den errealismo bat. Sun Yuan eta Peng Yu artistek “existentzia bera” delakoan deskribatzen dute beren obra; 2000n, hilda jaioetako anaia siamdar batzuk erabili zituzten odol-transfusio baten performancea egiteko, Pekinen gauzatu zen *Infatuated with Injury* (Zauriak obsesionatua) erakustaldian³⁹. Artetik kanpo dagoen artea da: agerkari gordinak erakusten ditu eta —guztion aurrean— gauzei beren ibilbide naturalari jarraitzen uzten die. Aspalditik izan da abangoardiaren estrategia egunerokotasuna erakusketa-testuinguru batean ipiniz probokatzea, Tristan Tzararengandik hasi eta Robert Rauschenberg arte; azken horrek 1985ean Pekin bisitatu zuenean, Huang bezalako artistak inspiratu zituen, ulertu baitzuten obra bat “denboraldi luze edo denboraldi labur batez existitu daitekeela, edozein materialez egina izan daitekeela, edozein tokitan, edozein asmotarako eta edozein emaitza izan dezakeela”⁴⁰. Artista askoren kasuan, ideologia faltsu bat saihesteko desirak, existentziaren baldintza material errealekin —baita denborarekin ere— zuzenean jardun nahiak taxutzen zituen obrak, izan instalazioak, bideoak, baita pinturak ere. Huang-ek “ekintzarako, ez hausnarketarako” borondatea deitzen dio joera horri⁴¹. Haren “intsektuen zooak” bezala, egiazko bizitzarekiko analogia baten gisa dihardu sarritan arte horrek.

Huang Yong Pingen iturriak era askotakoak diren arren, oso konpromiso estua izan du beti Duchampen legatuarekin. Huang 1980 eta 1990eko hamarkadetan iritsi zen heldutasun intelektualera, eta oso zirrara handia eragin zion Duchampen herabetasunak. “Duchamp Han herriak biluztua, hori ere bai” izeneko saiakeran, Xiamengo artista gazteak gogoeta egiten du transgresore frantsesaren adierazpen batez: “Ez dut ezertarako sinesten iritzi absolutuetan”. Huangentzat, hark esan nahi baitzuen hainbat kontzeptuk, nola diren “*inteligentzia, berrikuntza, osoa, absolutua, aratza, erabatekoa, zorrotza, independentea*, eta beste batzuek, denek ordezkutzen dute[la] totalitarismoaren terrorea”⁴².

Huangentzat, Duchampen ikusmoldeak modu kritiko bat eskaintzen zuen gerra hotzaren ondorengo aroan, Tiananmen eta gero, sistema ideologikoez gogoeta egiteko. *Munduaren antzerkia* lanaren forma zelularra, irradatzailea, Jeremy Bentham ingeles teoriko sozialaren panoptikoan oinarritzen zen; Huang trebeki jabetu zen hartaz, eta horrek areagotu egiten du obraren efektu desatsegina. Haren Duchampekiko topaketa osatugabea zela medio, hasieran *Pierre Cabanne. Solasak Marcel Duchampekin* liburuaren (1971) itzulpen taiwandarraren zenbait orri fotokopiaturen bidez, irudimenezko estrapolazio bat egin ahal izan zen.

Duchampen proposamenak —“erretinakoa ez den arte” bat lantzea— abiapuntu erradikal bat eskaintzen zien hainbat artistari, Huangek bezala, haiek ere hitz-jokoak, asperdura, ihesbidea, hizkuntza eta umore beltza bezalako baliabideak erabilita, gizarte-kritika lausoa egiten zuten artelanak sortzeko. Wu Shanzhuanen *Gaur urik ez* (*Today No Water*, 1986–96) obra burokraten eta burokratek egunerokotasunari ematen dioten arreta eskasaren parodia monumentala da. Geng Jianyi-ren *Bost urratseko bi sail arropak janzteko* (*Two Series of Five Steps of Wearing Clothes*, 1991) lanak jaka bat eta jertse bat janzteko eta eranzteko urratsak agertzen ditu, eta gizarte-mekanizazioari emandako erantzun zorrotz burlatia da era berean; haren *Gaizki inprimaturiko liburuak* (*Misprinted Books*, 1992) obran, berriz, testu gehiago ageri da inprimatuta alderdiaren testu-liburuko orrialde bakoitzaren gainean, idazkera “ofiziala” palimpsesto irakurtezin bihurtzeko. “Denok gara artista kontzeptualak” esan zuen Zhang Peili-k bere Hangzhouko taldeaz, han baitzegoen Geng ere. “Gutxietsi egiten dugu obra baten nolakotasun bisuala, eta haren nolakotasun kontzeptuala azpimarratzen dugu”⁴³.

Zhang Peiliren lehen bideo-instalazioek *Liburu estalki beltza* (*Black Cover Book*, 1994) izenekoa osatzen zuten: artista probokatzailer moderno eta lokalen antologia bat zen, obrez eta saiakerez osatua, Duchampetik hasi eta Ai Weiweiraino, Xu Bing eta Zeng Xiaojun-ekin batera Aik independenteki argitaratua. Aik 1983an egin zuen Duchampen profildun esekigailu ugarietako lehena; harentzat, arte kontzeptualaren ikono frantsesa, oroz gain, “eredu humanista” zen⁴⁴. Hiru artistak —Ai, Xu eta Zeng— itzuli berriak ziren, zenbait urte New Yorken eman ondoren. Beren lagunen praktika esperimentalak nazioarteko kontzeptualismoaren esparruan kokatzeko erabili zuten *Liburu estalki beltza*; hala, esparru diskurtsibo bat eskaini zieten ortodoxiaren mugetan lanean ari ziren artista gazteei, ia ez baitzekiten elkarren esperimenter berri ere. Obra bukatuaren argazkiak egin zituzten, eta haien truke, “buruan zeukatena idazteko eskatu zieten artistei”⁴⁵. Egile txinatar gazteen marrazki, poema eta proposamen haiek Duchampen hiru testu itzulien ondoan inprimatu ziren: “Richard Mutt kasua”, “Sormen-ekintza” eta “*Readymadeak* direla-eta”.

Une hartan, arte esperimentala sartzen ez zenean arteari buruzko diskurtso ofizialean, eta Txinan obra saltzeko aukerak aski mugatuak zirenean, *Liburu estalki beltza* eta haren ondorengoek, *Liburu estalki zuria* (*White Cover Book*) eta *Liburu estalki grisa* (*Grey Cover Book*, 1995, 1997) izenekoek asko lagundu zuten planteamendu eta estrategia erradikalei loturiko komunitate-sen bat sortzen. Aik, argitaratzaile, komisario eta koordinatzaile gisa, erronka egin zion zirkulari, iker zezan “artearen existentzia metafisikoaren” auzi funtsean duchamptarra, eta aurki zezan “kontzientzia subersiboko” metodo bat “aldeztatik ezarritako kontzeptuen [...] konposizio osoa” aldatzeko⁴⁶.

Poesia eta politika, artea eta kritika, zoria, txan hizkuntza eta eguneroko bizimodua konbinatuta, bitarteko esperimentalak, ekintza eta dokumentazioa baliatuz adierazteak fenomeno zabalago batekin

elkartzen ditu 1989 ondorengo artistak: kontzeptualismo globalarekin, hain zuzen⁴⁷. Hitz horrek ez du esan nahi artista txinatarrak Mendebaldeko edo Japoniako inolako aurrerakarekin lotzen direnik, non Arte Kontzeptualak, letra larri, praktika formalista jakin batzuk hartzen dituen gogoan, nola diren arte-objektuaren desmaterializazioa eta kritika instituzionala bezalako diskurtso jakin batzuk, 1960ko hamarkadakoak eta 1970 hamarkadaren hasierakoak. Era berean, izendapen horrek ez du esan nahi baldintza lokal jakin batzuetatik sortu ziren mugimendu kontzeptualistak homogeneizatu eta fenomeno bakarra bihurtu zirenik. Kontzeptualismo globalak areago deskribatzen du, definizio honen arabera, artearen zeregin sozial zabalduaren aldeko jarrera bat, Jakarta, Johannesburg eta Abu Dhabi bezain urrun zeuden lekuetako artista asaldatzailerik batzuk lotu zituen, 1970eko hamarkadaren erdialdetik 1990eko hamarkadaren bukaeraraino. Boterearen eta agintearen mekanismoak —testua eta irudia barne—, agerian jartzeko katalizatzaile gisa arteak duen paperak artearen estatusa aldatu zuen objektutik ideia eta ekintzara, eta aldaketa sozialaren eragile gisa proiektatu zuen artista berriz ere, Joseph Beuys-ek “bizi ditugun denboren zorigaitzoko nolakotasuna”⁴⁸ izendatu zuenaren erdian mugitzen delarik. Munduko hainbat lekutan lanean ari ziren zenbait kontzeptualistarentzat, Huang Yong Ping barne, inspirazio-iturria izan zen Beuysen performanceen, instalazioen eta elkarriketen erabilera, gizartearen kalteak “sendatzeko” foro erritualizatu baten gisa. “Beste” bizitza- eta inteligentzia-formek hari eragiten zioten lilurak, nahiz eta zitalak izan —*Gustuko dut Amerika eta Amerikak gustuko nau ni* (*I Like America and America Likes Me*) (1974) obrako koiotea bezala—, jakintza kultural indigena berreskuratzera bultzatu zituen artista hauek, gizarte modernoaren arrazionalismo kezka gabeari kontra eginez. Kontzeptualismo globala disidentzia globalaren sinonimoa bihurtu zen.

Testuinguru horretan, argigarria gertatzen da orain aztertzen ari garen garaiko artista txinatarrak Boris Groys-ek “Moskuko kontzeptualismoa”⁴⁹ deitu duenarekin alderatzea. Ilya Kabakov, Vitaly Komar eta Aleksandr Melamid ardatz zirelarik, 1960ko hamarkadatik 1980ko Perestroika-urteetaraino aritu zen lanean artista-elkarte lauso hau. Aitzindari izandako modernista sobietar disidenteak bezala, artista “ez ofizial” horiek Estatuak berretsitako errealismo sozialistaren kontrako oposizioan jardun zuten, teorian eta praktikan. 1970eko hamarkadan jadanik, diskurtso kultural komunistak analizatzen eta kritikatzeko aritzen ziren gehienbat Moskuko kontzeptualistak. Eguneroko bizimodu sobietarreko “gertaera literalak” erabiltzen zituzten, baita eslogan, paper burokratikoak eta etxebizitza komunitario sobietarreko altzari zaharkituak ere, beren gizartearen funtzionamendu instituzional aspergarria azaltzeko. “Diskurtso ofizial hori modu pribatu, ironiko eta biraozkoan ustiatzea, aldatzea eta analizatzea zen Moskuko kontzeptualismoaren modus operandi nagusia” idatzi zuen Groys-ek. “Moskuko kontzeptualistek ulertu zuten beren praktika, oroz gain, kultura sobietarra bere mekanismo ideologikoen gainean ilustratzean zetzala”⁵⁰. Ez zen diskurtso gailenagorik utopia baino; hau da, aitzina-mendu historikoaren etorkizuneko agindua. Kabakoven instalaziorik famatuena, *Bere apartamentutik espaziora hegaz egin zuen gizonea* (*L’homme qui s’est envolé dans l’espace depuis son appartement*, 1981), langile izengabe baten logelaren irudikapen bat da, eta balio dokumentala du ia: kanpoko espaziora jaurtikiko zuen —eta antza, hala egin zuen— kohete autobulkatu baten marrazkiez estaliak zeuden paretak, kanpoko espazioak gauzatzen baitzuen Kabakorentzat edonolako ideologiaz libre dagoen tokiaren irudikapena⁵¹.

Bada ageriko paralelotasun bat Moskuko kontzeptualisten eta Geng Jianyi, Qiu Zhijie, Wang Guangyi, Wu Shanzhuan eta Zhang Peiliren artean: denek partekatzen dute Estatuak arte-eskolekako prestakuntza akademikoa, Errealismo Sozialistaren baitan. Mendebaldeko artistarik politikoenek ere

ezin imajina zezaketen neurriko arriskua zekarren “independentea” izateak. Gerra Hotzeko hamarkadetan, bai Sobietar Batasunak, bai Txinako Herri Errepublikak burokrasia instituzional erraldoien gisan funtzionatzen zuten: den-dena administratzen zuten, masako kultura eta komunikabideetatik hasita, nortasun pertsonalaren xehetasunik txikienetarikoa. Txinan, gaur egun arte mantendu dira zaintzaren kultura horren alderdi batzuk. 1975ean, Komarek eta Melamidek (K/M) paper-orea bihurtu arte xehatu zuten *Pravda* egunkaria (izenak “egia” esan nahi du), era horretan egunkariaren zama ideologiko astuna “neutralizatzeko”, Huang Yong Pingek hamabi urte geroago testuliburuak errautsiz egin zuen bezala. Gengen *Inprimakiak eta egiaztagiak* (*Forms and Certificates*, 1988) eta Zhangen *1. liburu marroia* (*Brown Book No. 1*, 1988), K/M-ren *Dokumentuak: dokumentu idealak* (*Documents: Ideal Documents*, 1975) obraren ildo berekoak dira; azken horretarako, hartu zituzten hamabi nortasun-agiri arrunt eta testua ezabatu zuten, orri zuri batzuk bakarrik utzita, mamu-itxurakoak, pareta batean iltzatuta. Gengek 1988ko Huangshaneko Konferentzian parte hartu zuten pertsonentzat prestatu zuen galdetegian —komunitate artistiko esperimentalaren buruzagiak elkartu ziren han, *China/Avant-Garde* erakusketa antolatzeko—, erakusketa ofizialetako inkestak imitatu zituen, agerian jarri nahian 85eko Uhin Berria zelakoaren defendatzaileen ironia, haiek atzeragoardiako burokrata kulturalak bezala jokatzeko baitzuten⁵².

Groysek azaltzen du Moskuko artistek, altzairuzko gortinaren beste aldean zihardutelarik, Joseph Kosuth eta Art & Language taldearen ereduari jarraitu ziotela, 1960 eta 1970eko hamarkadetan ezkutuan zirkulatzen zuten arte-aldizkarien bitartez. Hala ere, biziki arrazoitzen du testuinguru lokaleko estrategien “funtsezko eraldaketa”. “Mosku’ atributua gehiago da programa bat toki baten izen hutsa baino”, argudiatzen du⁵³. Era berean, “Hangzhouko kontzeptualismoa” izendapena proposa genezake Zhejiang Arte Ederretako Akademiaren inguruko taldea osatzen zuten artistak identifikatzeko, Huang tarteko. Qiu Zhijie, Shen Yuan, Wang Guangyi, Wang Jianwei, Wu Shanzhuan, Xiao Lu, Yan Lei eta Yang Fudong izan ziren komunitate harekin lotutako beste artista batzuk. Beren aitzindari eta pareko sobietarren moduan, metodo maltzurak erabiltzen zituzten agertzeko nolakoa zen pertsonen eta gizartearen funtzionamendua estatu sozialista autoritario batean.

2005ean, Minneapolisgo Walker Art Center erakundeak *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective* (Orakuluen etxea: Huang Yong Ping-en atzera begirakoa) erakusketa antolatu zuen. Estatu Batuetako lehen mailako museo batean Txinako artista garaikide bat aurkeztzen zuen lehen banakako erakustaldia izan zen. Huang-en idatzien antologia baten epilogoan, hitz hauekin bukatu zuten komisarioek testua, eta beste artista kontzeptualista txinatarrei ere aplikatu dakizkieke:

Europako zibilizazioaren bihotzera aldatu baino askoz ere lehenago, Mendebaldeko arte garaikidearen zentrotik urrutiko aldiri batean, Huang Yong Ping ikuspegi artistiko eta filosofiko bat ari zen prestatzen, ikuspegi handinahi bat, kulturaren ulerpen kosmopolitari atea irekitzera eta modernotasun globalerako hizkuntza bat asmatzera bideratua. Ikuspegi horretan inplizitu dagoen artistaren zereginaren gaineko ikusmolde hedakorrek haren obraren zati handi bat hartzen du, nahiz eta obra hori oso bestelakoa bilakatzen joan den ikuspegi estilistiko eta formaletik, eta hemen jaso diren idatziek argi uzten dute zeinen handia den haren ideien helmena, eta zeinen emankorra ideia horien inpaktu aztoragarria⁵⁴.

3. JENDEA JAN DUGU

Ezin dut horretan pentsatzea jasan. —Lu Xun, *A Madman's Diary* (Ero baten egunkaria) 1918⁵⁵

Sabai altuko erakusketa-espazio batean sartzen zara, eta lehen unean hutsik dagoela iruditzen zaizu. Seinale margotuko banda batek inguratzen du osorik goiko solairua, friso baten moduan. Karaktere txinatar gorrien letra karratuak propaganda politikoaren esloganentzat erabiltzen denaren antza du. Baina hemengo berrespenak bestelakoak dira. Hamaika lerro berak errepikatzen dira 74 metro lineal estaltzen dituzten hogeita bost paneletan. Honela hasten dira: jendea jan dugu giza bihotzak jan ditugu; eta honela bukatzen dira: zaharrak hil ditugu haurrak hil ditugu. Ezer ez dakigu, aztarrenik ez da ematen pluraleko lehen pertsona horretaz; gutako edozein izenda dezake.

2009-05-02 (2009) obra da, Gu Dexin-ena. Pekingo Galleria Continua-n ipini zen, tituluari adierazitako egunean. Ekintza konkretuak inporta zaizkio Gu Dexini, ez interpretazioak. Kasu honetan, Alderdi Komunista Txinatarra boterera heldu zen egunaren hirurogeigarren urteurrena eta Ekainaren Lauko Gertakariaren hogeigarren urteurrena markatzen zituen datak. Artistak egin zuen azkeneko obra izan zen, artearen mundua behin betiko utzi baino lehen⁵⁶.

Gauza jakina da Li Xianting eta Fei Dawei kritikariak ez datozela bat arte txinatar garaikidea nazioarteko eszenan loratzen ari ote den edo “zimeltzen” behar denean erabaki⁵⁷; baina gauza batean bai, bat datoz: Gu Dexin izan da Txinako artistarik garrantzitsuenak. Lik idatzi du Guren obrak agerian jartzen duela “idea hanpatsu, loriatsu eta handiustekoen atzean dagoen arrunkeria”, eta liluragarria gertatzen zaio “nola konbinatzen dituen edertasuna eta lizunkeria, handitasuna eta apeta”⁵⁸. Guk eszeptizismoz ikusten zuen botere sozialeko sistemak ontzat ematea, edozein sistema, baita artearen munduari zegokiona ere, eta ez zion batere kasurik egin alabantza horri. Umiltasun-erakustaldi tipiko batean, esan zuen behin: “Nire lana zaborrontzira joatea gustatuko litzaidake”⁵⁹. Bere kabuz ikasitako artista izan da, eta Pekinen hazi zen fabrikako langileentzako etxebizitza goibel berean bizi izan da beti; bere posizio marginalari eutsi dio, nahiz eta aldi berean parte hartu, Txinan eta atzerrian, hainbat erakusketa artistikotan: *China/ Avant-Garde* eta *Magiciens de la terre* erakusketetatik hasita, Massimiliano Gioni-ren 2010eko Gwanju-ko Bienala arte —10,000 Lives (10.000 bizitza)—, non aurkeztu baitzen 2009-05-02.

Txinatarren begietan, Gu Dexinen hamaika lerro soilek Lu Xun-en *A Madman's Diary* (Ero baten egunkaria, 1918) gogorarazten dute; Lu Xun progresista moderno goiztiarra izan zen, eta haren idatziek “iraganeko esperientzien errepika tragikoan” kokatzen dute errealitate txinatarra⁶⁰. Alegoria bat aurkeztu du aurkitutako egunkari baten forman; haren egilea erotu egin da, behin eta berriz “Jendea jan!” hitzak ikusten dituelako. Eroa sinestera heldu da bere arreba txikia jan egin zuela oharkabea, eta beldur da orain bere anaia eta auzokoak ez ote dabiltzan elkar hartuta bera jan nahian. 1919ko maiatzaren 4ko gobernu errepublikar ahularen kontrako ikasleen protesta masiboak gertatu baino urtebete lehenago argitaratu zen Lu-ren historia; protesta haiek erreforma-mugimendu kultural eta intelektual zabala ekarri zuten, xedetzat zutenak pertsonak eta gizartea sistema feudaletik emantzipatzea. Egileak Txinaren betiereko dilematzat hartzen zuenaren —hau da, bertako gobernu-

modu bortitzaren— kritika gogorra zen *A Madman's Diary* (nahiz eta kritika lausoa izan). “Orain konturatzen naiz nola, batere jakin gabe, bizitza osoa eman dudau mila urtez giza haragia jan duen herrialde batean”, gogoeta egiten du eroak, arrunt izututa⁶¹. Bere testuen bitartez, Lu Xun-ek berak “guerrilla-gerra” deitzen zuena egiten zuen Txinaren autoritarismoaren kontra, eta agertzen saiatzen zen zer eratan estaltzen dituen gizarteak bere desberdintasun latzak.

1996an, Wang Huik, Txina modernoaren historialari intelektual nagusietako bat denak, idatzi zuen zergatik den Lu pentsalari garaikideentzat garrantzitsua. Lu Xun-ek bezala, hark bizi izan baitzituen 1911ko iraultza eta Maiatzaren Lauko mugimendua, 1949aren ondoren jaio zirenen belaunaldiak ere — eta hartan sartzen dira bai Wang, bai Gu Dexin— kanpaina politiko eta iraultza sozialen astinduek eta gorabeherak pairatu zituen; tartean Wangek 1989ko mugimendu sozialaren porrota deituko zuena, eta mugimendu haren tolerantzia Estatuak gidaturiko kapitalismoaren goraldiaren aurrean. “Lu Xunek, eskala handiko mugimendu iraultzaileen onurei dagokienez duen eszeptizismo handia adierazi ez ezik,” idazten du Wang-ek “pentsatzen du zikinkeriaz eta odolez hornitua etorri ohi dela iraultza”⁶². Deskribatzen duenak zentzu ñabartua ematen diete Gu-ren eslogan burugabeei:

“Lu Xunek modu konpulsiboan esperimentatzen du oroimenean erreprimaturik dauden gauzekin, bere begien aurrean gertatzen ari diren gauzak balira bezala, hainbestearino non jadanik ez baitago muga zehatzik errealitatearen eta historiaren artean. [...] Lu Xunek gorrotatu egiten ditu erlazio desberdin hauek zilegiztatzen dituzten jakintza, doktrinatzeko eta gezur guztiak; ‘egokiak eta zuzenak’ diren hitzak bereiztea da haren bizitza osoko bokazioa”⁶³.

Mendebaldeko ikusleek gauza jakintzat ematen dute artista txinatarrek “arte politikoa” egiten dutela. Baina uste horrek arazoak ematen ditu. Aski lausoa izan daitezke kritika sotila egiten duen arte baten eta erabateko protesta azaltzen duen beste baten arteko lerroak, eta erraza da bataren eta bestearen esanahia oker ulertzea. 1950 eta 1960ko hamarkadetan jaiotako artistentzat, Maok Yan’an-go foroan zabaltzen zuten zuzentaraua izan zen beren prestakuntza akademikoaren oinarria: haren arabera, artea oroz gain herriaren iraultzaren zerbitzura dago. Sobietar tankerako erreialismo sozialista nagusitu zen tintazko eta olioazko pinturan, eskulturan eta arte herrikoietan; abangoardia modernoaren inguruko jakintza ahoz aho zabaltzen zen, norbaitek 1949 aurreko arte-aldizkariren bat aurkitzen zuenean liburutegi abandonatuen batean, Tokiotik edo Parisetik zetorrena. 1982ra arte itxoin behar izan zen alderdiak bere jarrera aldatu zuen arte, orduan esplikatzen baitzen “literatura eta artea politikaren mende daude” zioen Maoren adierazpide hura, “okerreko formulazioa” zela⁶⁴. Mendebaldeko arteari buruzko informazioa data harexen inguruan hasi zen eskuragarri gertatzen, arte-akademien bitartez poliki-poliki sartu zelarik 1970eko hamarkadan. Hogeita hamar urtez munduko ideietatik erlatiboki isolatuta egote hura, bukatu egin zen itxuraz heldu zenean Fei Dawei-k, 1989ko Arte Galeria Nazionaleko antolatzaileetako batek, ingelesez *China/Avant-Garde* izendatu zuena.

Alabaina, *Zhongguo xiandai yishu* (Arte txinatar modernoa), erakunde nazional batean lehen erakusketa ofizial hura ere, non Gu Dexin-ek plastikozko objektuz osaturiko tontor bat ipini baitzuen —erregailuz kiskalitako objektuak ziren, eta gonbitoka botatuko hesteak ematen zuten (1983–1985)—, itxi egin zuten kultura-agintariek, ez behin, bi bider baizik. Halere, batzuetan arte modernoa, besteetan abangoardiakoa edo esperimentalak deitzen zen harek azkenean alderdiaren berrespena jasoko zuelako

itxaropen arina laster desagertu zen; Tiananmenen ondorengo krisiak era honetako artearen erakustaldi publikoak mugatu zituen Txinan, 2000n Shanghaiko Bienala egin zen arte. “Hilkintzaren aurretik, hainbesteko zarata zegoen, gortzeko moduko protesta-orro bat” esan zion Zhang Peilik Andrew Solomon-i, *New York Times Magazine*ko idazlea azken hori, 1993an. “Gero tankeak heldu ziren eta jende guztia isilik geratu zen. Isiltasun hura tankeak baino ere beldurgarriagoa zen”⁶⁵.

Barneko babesak desagertu eta nazioartekoa eraikitzen hasi zen unean, orduan sortu zen artista haientzat arte garaikideko mugimendu baten parte zirelako kontzientzia. Artista eta kritikari txinatarren eta haien solaskideen arteko debata gai jakin batean zentratu zen: zerk eratzen zuen haien identitate “txinatarra”. Arte hutsaren idealak —arte hutsa, maoismoaren utilitarismo kulturala gogoan izanik, urte batzuk lehenago egiaz erradikala zela zirudien gauza zen— faltsuak gertatzen ziren orain. Nazioartean —Solomonen artikuluari eskerrak partez—, gero eta aurrerapauso handiagoak ari ziren artistak egiten. Li Xianting Pekingo itzal handiko kritikariak pintore-talde bat bultzatu zuen, Chang Tsong-zung, Hong Kongen bizi zen arte-kontserbatzaile eta salerosleak babesarekin, eta hain zuzen ere talde horrek ordezkatu zuen atzerriko komunikabideentzat eta artearen merkatuarentzat Tiananmen-en ondorengo arteak izan behar zuen tankera. Zehatzago, bi joera sustatu zituzten: errealdismo zinikoa eta pop politikoa. *The Times Magazine* aldizkariaren azalak Fang Lijun-en esfera-itxurako aurpegi bat agertu zuen, eguzkiak argitua eta aho zabalka, orube huts baten aurrean: Txinako krisi existentzialaren irudi bortitz, zirraragarri bat zen hura.

Ai Weiwei artista disidente famatuenetako baten gisa nabarmendu baino askoz ere lehenago, hasiak ziren artista asko beren gauza propioak lantzen. Alde batera utzita erreibindikazio handiak irudikatzeke kezka, beren subjektibotasun independentea osatzen saiatu ziren, autoritarismo sozial, politiko, eta, gero eta gehiago, ekonomikotik aparte. 1989 ondoren, itzali egin ziren erreforma politikoa egiteko itxaropenak, eta are gehiago Txinaren demokratizaziorakoak. Baina artista gazte haiek Mendebaldeko jarraitzaile liberekin eta giza eskubideen aldeko aktibistekin ere mesfidatzen ziren, eta aitortzen zuten, Zhang Peili-k aitortu zuen bezala, “ezin duzula herrialde bat gobernatu mila milioi laguneko oinarri baten gainean”⁶⁶.

Hautsez betetako tailer-zuloko bere posizio lasaitik, Gu Dexinek jarrera kritiko bat landuz findu zuen bere moralitate indibiduala: “Garrantzitsuena niretzat ez da inoiz izan lana sortzea, pentsatzea baizik. Horregatik, bertan pentsatzen jarduteko toki bat dudana artean, aski dut hori”⁶⁷. Nekez eskuratutako gogo-askatasun horrek ezaugarritzen du 1989 ondorengo belaunaldiko artista-pentsalari interesgarri gehienek lana.

2006an, kazetari australiar batek hau galdetu zion Wen Jiabao lehen ministro txinatarri: “Zer liburu nahiago duzu irakurri gauean oheratzean; eta, liburua uzten duzunean, Txinako zer arazok galarazten dizu maizenik loa?”. Wenek Qu Yuan-en bertso batekin erantzun zion; Qu Yuan lehen txinatar poetatzat aitortzen da, eta erbesteratu politikoa izan zen Erresuma Borrokariaren garaian (K. a. 475–221): “Hasperena gogotik egin dut malkoei eutsi nahian, goibeltzen nau nire herriaren saminak”⁶⁸. Zhao Ziyang alderdi-buruaren inguruan bildutako erreformista politikoekin lotua egon zen Wen, 1989ko ekainaren 4a baino lehen, eta onik atera zen lotura hartatik. Argazki bat egin zioten Weni Zhaorekin Tiananmengo plazan maiatzaren 19an, azken hori manifestariekin desentkusatu zenean beranduegi joan zelako haiek ikustera. Bazekien galdua zuela bataila politikoa joera gogorraren defendatzaileen kontra,

eta aldarrikatzekotan zela gerra-legea. Oposizioaren indarrei eman zien ustezko babesarengatik, eta maiatzaren 17ko Aldarrikapena idatzi zutenekin zuen loturagatik —diktaduraren gobernu salatzaren zuten “erantzukizunaren eta gizatasunaren zentzua galdu” zuelako⁶⁹—, Zhao boteretik kendu zuten eta etxean atxilotuta eduki zuten 2005ean hil zen arte. Wenek, berriz, bere karrera jarraitu zuen, eta gobernuan zegoen Txinako Alderdi Komunistaren Politburoko kide izatera heldu zen 1992an, eta ministro izendatu zuten 2003an. 2008an heroi nazional bihurtu zen, sustatu zituenean Sichuan-go lurrikarak eragindako hondamendiaren biktimei laguntzeko eginahalak, eta, hiru hilabete geroago, abertzaletasun euforikoa gorpuztu zuen abuztuan ospatu ziren Pekingo Olinpiar Jokoetan. Ederki asko zekien Wen Jiabao-k, beste inork baino askoz hobeto, “nire herriaren samina”, Qu Yuanen hitzak ekartzearen, ezinbestean lotua zegoela orain bera buru zuen sistema politikoarekin.

Tiananmengo Ekainaren Lauko Gertaerak mundu osoa aztoratu baino egun batzuk lehenago, Liu Xiaobo —asaldatzaile literarioa eta Nobel saria izatekoa— berak damu-ekimena izendatu zuen gogoregria batean parte hartzen ari zen, eta dei bat egin zuen denbora guztietako poeten, estatu-gizonen eta iraultzaileen sentimenduak gogora ekarri: “Historia txinatarraren milaka urteak bortizkeriaz erantzundako bortizkeriaren historia izan dira, bortizkeriaz erantzun zaiona [...]. Dei bat egiten diegu txinatar guztiei, bai gobernatzen dutenei, bai hiritar arruntei, kultura politiko zaharra bertan behera utzi eta kultura politiko berri bat besarka dezaten”⁷⁰.

Zinikoenei ere zirrara handia eragin zieten protesta-mugimenduaren euforiak eta haren amaiera bortitzak. Une hartatik aurrera, murriztua geratu zen intelektualaren zeregin soziala eta politikoa. Estatu alderdi-bakarraren botere gordinaren berrespenak, eta intelektual liberalek zerikusi zuzena izateak 1989ko masako altxamenduan eta hartan parte hartu izanak, akademikoak eta intelektualak bazterteza ekarri zuen. Chen Danqing-ek, une hartan New York-en bizi zenak, gertaerak telebistan ikusi ostean, bere pintura famatuenetako bat egin zuen: *Kaleko antzerkia* (*Street Theater*, 1991). Hartan, Chang'an hiribideko hondakinen artean eseritako gizon baten argazki bat hartu, egunkari batean atera zena, kaleetan tankeen aztarrena ikusten zela, eta Robert Capa-k egindako frantses kolaborazionista baten argazkiarekin parekatu zuen. Zhang Peili are urrutiago joan zen: bideoa erabili zuen analitzatzeko nola Estatu ideologiek, Estatu telebistaren bitartez, subjektibotasuna sorgortzen duen. Haren ikusmoldean, modu berean ziren zitalak 1980ko hamarkadako sistema sozialista eta 1990ko hamarkadako sistema kontsumista. *Ura: “Cihai” hiztegiaren bertsio estandarra* (*Water: Standard Version from the “Cihai” Dictionary*, 1991) bideoan Xing Zhibin ageri da, Txinako Telebista Zentralaren aurkezlea (CCTV) “ur” hitzaren esanahi guztiak mandarin estandarizatuan errepikatuz; ariketa erabat zentzugabea da, esanahiaz gabetzen baititu bai hitz komentatua, bai komentario-egilea bera. Baina hura ez zen txantxa postmoderno akademiko bat. Ekainaren 4aren gaueko albisteen aurkezle ofizial gisa, ez zuen ezer esan plazan manifestatzen ari ziren ikasleen kontra ejerzitoak baliatutako errepresioaz. Zhangen bideoan, “ur” hitzaren esanahi hutsala Estatuak egun triste hartan bere historia ofizialean egin zuen garbiketaren sinonimo bihurtu zen.

China/Avant-Garde erakusketan parte hartu zuten 186 artistetatik, batzuk laster joan ziren atzerrira; jada Txinatik kanpo bizi ziren beste batzuek, haien artean Chen Danqing-ek, zeuden lekuan geratzea erabaki zuten. Huang Yong Ping Parisen zegoen bere *Garbigailua* (*Washing Machine*) obra instalatzen *Magiciens de la terre* erakusketan, zeina maiatzaren 18an inauguratu baitzen; ekainaren 4aren ondoren, Huang Yong Pingek eta Shen Yuan bere emazteak Frantzia egoitza hartzea erabaki zuten. Yang

Jiechang ere Parisen geratu zen Pompidouko erakusketan parte hartu ondoren. Hilakintzaren hamargarren urteurrenerako, pintura monumental bat egin zuen Yang-ek, tintaz, *Bizitza-lerroak I* (*Lifelines I*, 1999) deitua. Tiananmengo plazako boluntarioek manifestazioetan egiten zituzten bideak gogoratzen ditu, gose-greban ari ziren ikasleak ospitalera eramateko. Li Xiantingek borrokaldi bortitzen gainean egin zuen diagrama batean oinarritzen zen Yangen tintaz egindako obra espresionista bizia, eta artista hark protestaren esanahia eta porrot morala prozesatzeko baliatu zituen sorkuntza-lan katartikoen sortako bat izan zen.

Parisko erakusketaren inaugurazioaren ondoren, Txinara itzuli zen Gu Dexin. 1989ko azaroan, Neurketa Berria taldea osatu zuen beste bi artista autodidaktarekin: Chen Shaoping eta Wang Luyan. Boterearen eta gizabanakoen arteko erlazioa ikertzea zen haien proiektua, kolektibo politikoaren testuinguruan. Nazioari burla egiten zion artista-kolektibo edo lan-unitate gisa, artearen distilazio kontzeptualki zorrotz bati heldu zioten, arau eta erregulazio xeheen sail batean, Txinako alderdiaren burokraziari hainbeste gustatzen zitzaionaren ildotik. Arau eta erregulazio haiek, sinatu gabeko koadernoetan metatuta, metodo jakin bat taxutzen zuten, zeinaren bitartez artista indibidualak ezeztatuak gertatzen baitziren, mapa grafikoak bata bestearen atzetik ekoizteko prozesuan (1991–95). Artistak harrituta geratu ziren ikusi zutenean “ez-arte” hark nazioarteko komisarioen arreta erakartzen zuela. Nazioarteko balizko ordainsaria eta “indibidualismoa” ezeztatze ideien originaltasunak ekar zezakeen fama aurrez aurre zutela, koadernoak erre zituzten eta taldea desegin egin zen 1995ean.

Gu Dexinek, 1989ko gertaerak eta 2009an hartu zuen erabakia zirela medio —artearen mundua behin betiko uztea—, kontraesan bitxi hori gorpuzten zuen: bere obra txundigarriek ezagutarazitako gurtzazko irudi bat eta bere erreserbagatik miresten zen pertsona bakartia. Gero eta handiagoak ziren leku jakin baterako berariaz egiten zituen instalazioak, eta ipinitako tokian bertan usteltzen ziren haragi gordina eta frutak hasi zen erabiltzen. Kontaketaz eta sinbolismoaz gabetuta, obra bilkari haiek modu bizi-bizian jartzen zituzten ikusleak deformazioaren eta deskonposizioaren aurrez aurre, arte handi atsegina irauliz eta bortizkeria gordina agertzen zuten. Fei Dawei komisario izan zuen *Asiana* erakusketan —1995eko Veneziako Bienaleko gertaera erantsi gisa eta veneziar jauregi luxu handiko batean egin zen—, Guk hiru hilakintza garden ipini zituen lurrian, Donald Judd-en beste hainbat forma balira bezala, eta behi-haragi gordineko 100 kilogramoz bete zuen bakoitza. Hiru egunen buruan, haratustel pozoitsua erretiratu zen. Baina keinu transgresore horiek baina harantzago, ideia maltzur batzuk zeuden, disidentzia-forma guztiak alferrekoak direlako sen sakon bat, eta sistema politiko guztiei buruzko eszeptizismoa⁷¹. Artista askorentzat, beren bizitza definitzen zuen gertaera izan zen Tiananmen, eta, haiek bezala, zintzotasunez heldu zen Gu anarkismora.

2009ko maiatzean, Pekingo arte-espazio batean, hamaika bortizkeria-modu agertzen zituzten Gu Dexinen panelak zeuden galeriatik gertu, garai hartan beren obrarik handinahiena zena aurkeztu zuen Sun Yuan eta Peng Yu bikote gazteak: *Askatasuna* (*Freedom*, 2009). Gela bat bezain handia zen altzairu hermetikozko kubo batean, begiaren mailan egindako zulo batzuetatik begiratzuz, ikusleek ikusten zuten nola gomazko hodi malgu mekanizatu ikaragarri handi batek ur-zurrustak banatzen zituen egitura itxiaren paretetan. Bortizkeria, zigor eta boterezko ikuskari dramatiko bat zen haren efektua. Guren 2009-05-02 obra bezala, *Askatasuna* Ekainaren Lauko Gertaeraren hogeigarren urteurrenerako pentsatua zen. Eta Txinari buruzko hainbeste kronika politikok bezala, arrangura eta eldarnioa konbinatzen zituen.

4. MADE IN CHINA

Modernizazio-zirimola bat ari da lehendik zeuden baldintzak nonahi suntsitzen, eta hiri-substantzia guztiz berri bat ari da leku orotan sortzen. —Rem Koolhaas, 2001⁷²

Espazio ireki batean, apartamentu bati dagozkion barneko elementuak topatzen dituzu. Sukaldeko mahaia, sofa eta ohea eta bainuontzi bat, denak ageri dira Mylar poliester metalizatuzko film batean bilduta, eta filmak zutikako lanpara batzuen argi biluzi itsugarria islatzen du. Mahai batzuen gainean sakabanatuta ageri dira plastikozko jostailu batzuk; irudi alaiak dira, eta badira pelutxezko animaliak ere, esportaziorako fabrikatuak 1990eko hamarkadako Txinan —Mickey Mouse, Batman, Donald Duck eta Darth Vader—, jostailuzko autoekin eta Barbie panpinaren osagarriekin nahastuta. Bainuontziko apala goraino betea dago bertako Chinatown batean erositako saltsa mineko botilez. Han eta hemen, monitoreek eta diapositiba-proiektore batek sexu-eszena lizunak agertzen dituzte, Guangzhou eta haren inguruetaoak. Kaleak jendez gainezka daude: bikoteak dauden gelak estuak dira. Edonora begiratuta ere, bizitza itsusia, merkea eta baztergarria da. *Made in China* da obra (1997–1998), Xu Tan-ena.

Guangzhouko BElefante Isats Handia Lantaldeko kidea zen Xu, eta obra hori *Cities on the Move* (Hiriak Mugimenduan) erakusketarako sortu zuen; komisarioak Hou Hanru eta Hans Ulrich Obrist ziren, eta Vienako Secession aretoan zabaldu zen erakusketa 1997ko azaroan⁷³. Xu jaio zenean, 1957an, Kanton izeneko hiria merkataritza-portu britainiarra izandakoa zen, eta harro zegoen hiru milioi laguneko biztanleria edukitzeaz; gaur egun 66 bat milioi biztanle ditu, 42.000 kilometro karratuko eremua hartzen du, eta munduko megahiri handienaren bihotzean dago. Hazkunde beldurgarri horren parterik handiena 1980 inguruan gertatu zen, Txinako erreformatzaile ekonomikoek Perla Ibaiaren Deltako eremu jakin batzuk Eremu Ekonomiko Berezi izendatu zituztenean, merkatu libreko erreforma moderatuak eta gobernu-araudi lasaiagoa onartuz garapen ekonomikoa bultzatu ahal izateko atzerriko komunitate txinatarrekin lotura estuak zituen kostaldeko eskualde batean, komunitate haien inbertsioak iragarritako eraldaketa sustatuko baitzuen. Booma bizkortu egin zen Deng Xiaoping 1992ko Hegoaldeko Itzuliaren ondoren, zeina Tiananmenen ondorengo bere agenda ekonomikoa berresteko egin baitzuen. Erreforma txinatarren arkitektoak debate politikoaren amaiera bultzatu zuen eta liberalizazio ekonomiko berri eta sustraiko baten alde egin zuen Guangdong-eko probintziako bost hirietan, haien artean Guangzhoun. Ondoren etorri zen aldaketa-erritmoak hogeita hamar urtera murriztu zuen ehun eta berrogeita hamar urteko garapena, aurreranzko bultzada bat sortuz, eskalan ehun aldiz handiagoa eta abiadan hamar aldiz bizkorragoa izan zena Erresuma Handiko iraultza industrial baino.

Txina hegoaldeko mirari ekonomikoa Asiako lau ekonomia “tigre” deitzen oparoaldiarekin zegoen lotua: Hong Kong, Taiwan, Singapur eta Hego Korea. Langile-kostu baxuak, estatubatuar merkatu oso irekiak eta hazkundearen aldeko gobernu-politika berriak: hura guztia zela medio, hiri global berrien sare bat eratu zen. Jadanik ez zen finantza- edo ekonomia-zentro nagusirik; New Yorkek eta Londresek egokitu egin behar izan zuten. 1997an, laurogeita hemeretzi urte eman ondoren britainiar inperio kolonialaren mende, Txinako Herri Errepublikara itzuli zen Hong Kongen gaineko subiranotasuna. Segituan bereganatu zuen Perla Ibaiaren Deltaren matrizeak britainiar koroaren kolonia izandakoa,

ekonomikoki behintzat. 2008an jadanik, eskualde hartantxe zegoen mundu osoko etxe-orratzen eta super-autobideen eraikuntza-dentsitate handiena, eta milioika eta milioika langile etorkin “flotatzaile” erakarri zituen esportaziorako ondasun merkeak —Xu Tanen *Made in China* lanean agertzen diren gauzak bezalakoak— fabrikatzera, iraganean arroz-alorrak eta eremu landugabeak izandako lur batean.

Guangzhouren hazkunde bortitza oso eragingarria gertatu zen Elefante Isats Handia Lantaldeko lau artistentzat —Chen Shaoxiong, Liang Juhui, Lin Yilin eta Xu Tan—, eta beren begirada argia eta kritikoa sakrifikatu gabe besarkatu zuten inguratzen zituen oldea. 1990. urtetik 1998. urtera bitarte aritu ziren lanean, beren estilo artistikoa garai ireki, ezegonkor eta hazkunde bizkorreko batean garatzen. Hiri-eraikuntzaren erauntsi kaotikoaren erdian antolatu eta ospatu zituzten zenbait gertaera laburretan, garapen bortitzaren ondoriozko gizarte-errealitateak erabili zituzten beren lanaren eta kritika kulturalaren lehengai gisa. Hans Ulrich Obristekin egindako elkarrizketa batean, Xu Tanen iritziz, “askatasun indibidualerako espazioak gordetzea zen halako garapen bizkorren aurrean egin genezakeen gauzarik garrantzitsuenaren”⁷⁴. Beren ekimen laburrak toki publikoetan aurkeztuz —bideo-joko eramangarri batean aritu etxe-orratz baten obrako igogailuan (Liang Juhui, *Ordubeteko jokoa* [*One Hour Game*], 1996) edo errautsezko adreiluekin pareta bat eraiki kale jendeztatu batean (Lin Yilin, *Maniobra seguruak Linhe kalean zehar* [*Safely Maneuvering across Linhe Road*], 1995)— Elefante Isats Handia Lantaldeko artistak berentzat aldaketarik handiena zen hartan kontzentratzen ziren: espazio pribatu eta sozialaren estatusa, neoliberalismoaren aplikazioaren bitartez Estatuko sozialismoaren pean gobernatzen hasi berri zen gizarte batean. “Anbizioaren aro” haren sukarra zabaldu zenean, komertzializazioa nagusitu zen irudimen sozialaz (eta, bidenabar esanda, halaxe gertatzen zen Mendebaldean ere). Landatik zetozen biztanle gazteen oldeekin, eta gainpopulazio hartan, noizbehinkako trantsakzio-sexua, hamarkada askoan debekatua egon ondoren, zabaldu zen Kantongo ekonomia berrian, masaje-aretoetan, karaoke-zuloetan eta neskaxa errusiarrez betetako burdeletan; haixek izan ziren Xu Tanek *Made in China* lanerako jaso zituen eszenak. “Azken batean, biziraupen-espazio baten ideia da kontua, egunero-egunero bizi garen espazioak dira”, zioen Liangek⁷⁵. Taldearentzat, beren hiriko eguneroko esperientzien eten fisikoki bortitzetan zeuden espazio haiek, eta normaltasunaren etena ere eragiten zuten, une batekoa, baita transzendentea ere.

Elefante Isats Handia Lantaldearen izena Europako gerraondoko CoBrA taldeak inspiratua zen, zeinaren kideek animalia exotiko baten izena hautatu baitzuten akronimo gisa. Working Group edo “Lantalde” adierazpena (txinatarrez, *gongzuozu*) Iraultza Kulturalen arrunta izan zen adierazpen batetik zetorren: alderdiko agintariek arazo politikoak agerian jartzeko bidaltzen zituzten ikerketa-taldeak izendatzeko erabiltzen zuten termino hori. Izen haren erabilerak azpimarratu egiten zuen, bestelako lan-motekin alderatuta, sormen-lanaren ikuspegi lausoa. Pekingo administrazio zentraletik urrunduta, distantzia, dialektoa eta tradizio luzeko autonomia zirela medio, bazuten halako askatasun maila bat. Ez baitzuten inolako euskarri formalik —garai hartan galeriarik ez zen obrak erakusteko—, hiriko kaleak eta masa ibiltariak aukeratu zituzten egoitzatzat. Beren hirugarren erakusketarako, 1993ko azaroko egun bakar batez, Xu Tanek mendebaldeko emakume baten maniki begi-urdin bat biluztu zuen —Guangzhouko arropa merkeko denda guztietan zegoen irudia zen—, eta Herri Liberazioko Armadaren kamioi baten atzeko aldean jarri zuen, zutik. Bazooka bat zintzilikatu zion besaburu biluzietatik. Ondoren, kamioiak bere ibilbidea egin zuen hirian barna, Martirien parkearen aurretik igaro (leku sakratua komunistentzat) eta McDonald’s jatetxe zabaldu berri batean bukatu zuen, hura baitzen Perla Ibaiaren Deltako “amets amerikar” aitortu gabearen ikur harroa (*Maitasunaren alegoria I* [*Allegory*

of Love I], 1993). Egun hartan bertan, geroago, Chen Shaoxiong-ek bere *5 ordu* (5 Hours, 1993/2006) antzeztu zuen kalean, Red Ant Bar amerikar estiloko garagardotegiaren atearen aurrean. Chenen antzezpene absurduan, neoizko hodian instalazio baten voltajea neurtzen zuen, eta argi erakusten zien handik igarotzen zirenei zeinen bizkor seduzitu zituzten kontsumismoaren zirtzileria distiratsuek. Guerrillako taktika baliatuz, Elefante Isats Handia Lantaldeko kideek “zabalkuntza urbano garaikidearen mundu distiratsuki aldakor eta iraupen gutxiko”⁷⁶ haren kontrako jarrera agertu zuten.

Perla Ibaiaren Deltaren garapen-erritmo ikargarri hark Txina osoko eta mundu osoko arkitektoak, komisarioak, kritikariak, urbanistak eta antropologo sozialak erakarri zituen. 1995–1996 urteetan Rem Koolhaas arkitekto holandarrak ikerketa-proiektu bat antolatu zuen Harvard’s Graduate School of Design-en, “Great Leap Forward” (Aurrerako Jauzi Handia) deitzen zena, eta Perla Ibaiaren Deltan gertatzen ari ziren “urbanizazioaren forma eta abiadura berriak” lantzen zituen bereziki⁷⁷. Liluratuta geratu zen eskualdeko “laborategi” izendatu zituen horiekin; hau da, hiperkapitalismoarekin konbinatzen ziren Estatu alderdi-bakarraren azpiegitura-modu haiekin. Koolhaasek esparru kontzeptual berri bat asmatu zuen Txinako hiriguneetan garatzen ari ziren baldintzak eta fenomenoak deskribatzeko, erronka egiten baitzieten hiri-modernizazioaren eta planifikazioaren (Mendebaldeko) usadiozko kategoriei. Harentzat, koexistentzia gertagaitzek baldintzaturiko globalizazioaren agerraldi bat zen Perla Ibaiaren Deltaren urbanizazio guztiz azeleratu hura. “Berealdiko Diferentzien Hiria” izena asmatuz (*City of Exacerbated Difference*; copyright-a ipini zion izenari), honako hau idatzi zuen:

Hiri tradizionala oreka eta harmoniazko izaera bat eta homogeneous maila bat bilatzen setatzen da. Aitzitik, berealdiko diferentzien hiria[©] partearen artean izan litekeen diferentziarik handienean oinarritzen da, izan parte horiek elkarren osagarriak edo elkarren lehian egon. Izumen estrategiko iraunkorreko giro batean, berealdiko diferentzien hiria[©] delakoarentzat garrantzitsuen ez da ideala denaren sorrera, baizik eta suete oneko kolpeen, istripuen eta akatsen ustiaketa. Berealdiko diferentzien hiria[©] delakoaren ereduak basatia badirudi ere —partearen sendotasun eta primitibotasunaren arabera— paradoxikoa dena da, izan, delikatua eta sentikorra dela⁷⁸.

Koolhaasen desordena zabaleko ereduak, forma testualaz gainera, forma bisuala eta grafikoa zeuzkan. Haren landako ikerleek milaka argazki egin zituzten Perla Ibaiaren Delta dokumentatzeko, suntsitzeko nahiz eraikitze prozesuan, ingurumen-degradazio eta disneyfikazio betean erakutsiz eskualdea: bestelako itxura zeukan Txina bat zen, Mendebaldearen eta Asiaren artean kolokan zegoena, ez bata eta ez bestea izatera heldu gabe. Disjuntzio- eta hibridotasun-ezaugarri haiek deigarriak gertatu zitzaizkion Catherine David komisario frantsesari, eta bere Documenta X guztiz istilu-sortzailean parte hartzera gonbidatu zuen Koolhaas. 1997an ospatu zen Documenta X Alemaniako Kassel hirian, eta hantxe defendatu zuen Davidek “mundu globalizatu garaikideko gai politiko, sozial, ekonomiko eta kulturalen ebaluazio kritikoa”⁷⁹. Postkolonialismoari, urbanismoari eta komunikabideen gizarteari buruzko une hartako teoriak aplikatuz, Documentaren lehen emakume komisarioa izanik eta XX. mendean egin behar zen azken bost urteko erakusketa prestatzen ari zelarik, Daviden xedea Mendebaldeko artearen historiografiari erronka egitea, hura astintzea eta zabaltzea zen. Erakusketan ipini zituen, esate baterako, brasildar abanguardista ezezagunen atzera begirakoak, besteak beste Hélio

Oiticica eta Lygia Clark-enak, eta aurreneko aldiz Documentaren historian, Txinako bi artista ere aurkeztu zituen: Feng Mengbo (*Nire album pribatua* [My Private Album], 1996) eta Wang Jianwei⁸⁰.

Daviden erakusketak plataforma ezinhobea eskaini zuen Koolhaasen hiri globalari buruzko proiektuarentzat. Izan ere, parte handi batean, Koolhaasek Txinan bereganatu zituen urbanismoarekin, sare sozialekin eta ekonomia globalarekin lotutako kontzeptuetan oinarritu zen Daviden erakusketa. Harvardeko lan-taldeak Perla Ibaiaren Deltaren gainean egindako landako ikerketa irudikatzen zuten mapek hainbat galeria nagusi estaltzen zituzten, eta bistarako erabat desegokiak ziren. Baina, kritikari askok modu berean esan zuten bezala, Documenta X auzi latza izan zen hala eta guztiz ere⁸¹. Teoriak esanahi oro kendu zion errealitate desordenatu bati.

Cities on the Move bestelako adierazpide bat izan zen, eta arrakasta handiagokoa agian, Koolhaasek Berealdiko Diferentzien Hiriez egin zuen proposamenari zegokionez. Vienako Secession pabilioiak eta Bordeleko CAPC-musée d'art contemporain-ek antolatu zuten *Cities on the Move* 1997an Secession-en mendeurrena ospatzeko, eta asiar artea eta arkitektura analizatzea zen erakusketaren egitekoa (Gustav Klimt-en 34 metroko *Beethovenen Frisoa* aurkeztzen zuen aretorako sortu zuen Xu Tanek *Made in China*, bi obrak mendearen amaierako dekadentziaren eszenak balira bezala imajinatu). Hou Hanru eta Hans Ulrich Obrist komisarioek Koolhaasen lan-kontzeptuak eta -metodoak erabili bazituzten ere inspirazio kritikorako iturri gisa, eta, Davidek bezala, Perla Ibaiaren Deltari buruz egin zuten ikerketa ezagutarazi zuten arren, era berean jo zuten eskualde hartan, une hartan, lanean ziharduten sortzaileengana, erakusketari egiazko bizitasuna emateko xedeaz. Komisario-bikoteak ondo ulertu zituen hiri askotan bizi ziren paradoxa latzak, hasi Tokiotik eta Shenzhen eta Bangkok-era arte: lehenik, modernotasuna eta Mendebalde ezin bereizizko moduan zeuden lotuak, eta ez zuten eraginik Asiako hiriguneen egoera garaikidearen gainean; bertan, gizarteek atzerriko eraginen nahasketa batekin egiten zuten aurrera, hainbat eratako ondareak bereganatuta, eta Asia barneko kultura biziki kontsumituz, besteak beste anime japoniarrak eta pop kantondarra. Bigarrenik, kapitalismo neoliberalaren bultzada sistema politiko post-totalitarioen baitan gertatzen zen, nahiz azken horiek oso sistema autoritarioak ziren oraindik, Txinan bereziki. Edonolako ideologia politikotan fedea galtzea zekarren horrek ondorio gisa, eta, azken batean, gizabanakoa dogmatik libratzea. Eta, amaitzeko, hainbesteko mugikortasunak eta hainbesteko aldaketak —desagertzen diren auzoak, onddoak bezala hazten diren etxe-orratzak— pertsona askorengan ezinegona eta sentiberatasun ezkizoidak eragin zituztelarik, berebat ekarri zieten artista-talde batzuei halako sormen berezi bat. “Kultura, testuinguru horretan, berez da hibridoa, zikina eta kontraesankorra”, idatzi zuten Houk eta Obristek erakusketako katalogoaren hitzaurrean⁸².

Elefante Isats Handia Lantaldeaz gainera, beste zenbait artista aipagarrik obra garrantzitsuak eraman zituzten *Cities on the Move* erakusketara. Chen Zhenek, esate baterako, *Presakako haurgintza* (*Precipitous Parturition*, 1999) izeneko obra egin zuen, eta egoitzetako bateko habeetatik zintzilik eduki zuen erakustaldiaren nazioarteko birak iraun zuen bitartean. “20 metro luze den dragoi baten sabel ernaria da, eta oinazeak bihurrituta dago; bizikleta-kamerez osatua da, burua nabarmentzen diren gurpilekin egina, eta osorik dago estalia plastiko beltzeko kotxetxoez. Kotxetxo horiek tankera jakin bateko Txinaren heriotza sinbolizatzen dute, eta beste baten etorrera kezagarria baina geldiezina adierazten. Chen-ek bere jatorrizko Shanghaira egin zuen bisitaldi batean, honako iragarki hau topatu zuen, Txinak Merkataritza Mundu Erakundean sartzeko egin zuen kanpainaren aldi berean: “Hemendik

2000 urtera ehun milioi lagunek beren auto propioa izango dute. Zatoz Txinako automobilaren industriaren lehiaketara!”. Gauetik goizera, bazirudien automobilen eta gidarien herria bihurtzen ari zela txirriinduen eta txirriindularien herri izandakoa. Chenen beste instalazio askorekin gertatzen den bezala, *Presakako haurgintza* honek metafora gisa erabiltzen du gorputza, eta prozesu historiko gisa eritasuna. Izaki bakarrean nahasturik ageri dira dragoi inperiala, Maoren utopia eta Dengen amets materialak, erreproduzitzen eta aldi berean bere burua eraldatzen duen ugaltze batek kontsumiturik.

Ez ziren izan hegoaldeko artistak urbanizazio eta globalizazio zorabiagarriaren inpaktu sozialaren aurrean erreakzionatu zuten bakarrak. Pekinen, hainbeste aldaketa apurtzaileraren bazterretan zeuden gizabanakoen lurralde psikologiko hutsean zentratu zuten Yu Hong eta Liu Xiaodong pintoreek beren errealismoa. Yu Hongen *Hazkundearen lekuko* (*Witness to Growth*, 1999–) izeneko bi panelen sailek parez pare jarrita eskaintzen dituzte artistaren bizitzako urte bakoitzeko argazki bat eta *People's Daily* edo *China Pictorial* egunkarietako azaleko artikulua bat, historia ofiziala eta eremu pribatua bizitutakoa konbinatuz era horretan. 1992. urterako, logela batean aurkezten du bere burua, kopetako ilea moztzen, protagonista-papera egiten duen *The Days* (Egunak, 1993) gurtzazko filmeko eszena bateko fotograma bat; bigarren panelak Deng Xiaoping agertzen du bere hegoaldeko jiraren eten batean, bere poza ageri duela Pudong-eko Esparru Berriko Nanpu zubiarengatik, zabortegei bat hiri-garapeneko eremu berri bat bihurtuko zuen obra handi batean (2001). 1996. urterako, estudio bateko sofán eserita aurkezten da artista, bere umetxoa aurrean duela, lo, plastikozko botilez, te-termo batez, pintura-hodiez eta errauntsontzi batez estalitako mahai baten aldamenean; irudi horren ondoan, “txaletak Pekinen aldirietan” promoziozko bista bat dago: etxeen lerroak eta lerroak, Mendebaldeko estilokoak, bi solairukoak, une hartako burges txinatarren ametsaren paradigma. Yurentzat, tankera hartako eszenak pintatzeak, inolako ondorio berezirik izan gabe, urrundu egiten zuen Txinaren eraldaketa ekonomikoa gidatzen zuten botere biguinetik eta kontsumismo sustraigabetutik. “Gutako gehienok bezala” esan zuen artistak, “hutsalkeriazko bizimodua egiten dut nik ere. Horrelakoa da egiaz bizitza”⁸³.

Liu Xiaodong beste tankera bateko kronista da. *Arratoi bat erretzen* (*Burning a Rat*, 1998) eta *Borroka-zelaiko errealismoa: hemezortzi arhatak* (*Battlefield Realism: The Eighteen Arhats*, 2004) bezalako pinturretan, jende arrunta agertzen du, zorigabekoa sarritan, eguneroko inguruetan. Liuk bete-betean begiratzen die gazte galduek bizitutako existentzia horiei, linboan geratu diren soldaduei, eta, beste koadroetan, langile etorkinak agertzen ditu Hiru Arroiletako presaren eraikuntzan lanean, edo Asiako hego-ekialdeko hiri bateko tailandiar prostitutak. Artistak ulertu zuen Txinako bizitzaren eraldaketa irabazle adina galtzaile ari zela sortzen, eta bazterturiko pertsona ugarietako bakoitza ere historiaren parte zela, Shanghai eta Pekingo sustatzaile aberatsak bezalaxe. Liuren zinema-testurako kontaketeak jende arruntaren bizimodua, bizirik jarraitzeko egin beharreko lan astunak agertzen dituzte; beren begien aurrean aldatzen ari den errealtate batean noragabe dabilzan pertsonak dira.

Baina irteerarik gabeko kaleitsu bat da Yuren eta Liuren errealismoaren egiazko gaia. Estatu Alderdiari 180 gradu bira bat egiten uzten zioten kontraesanak zirela-eta —ekonomia global batean txertatu eta aldi berean beren boterea sendotu— Koolhaasek egin zuen analisian, Dengen aldiko formulazio bat aipatzen du, Harvardeko ekipoak “INFRAGORRIA” izendatu zuena. Nazioaren oinarri ekonomikoaren eta alderdiaren super-egitura ideologikoaren bereizketa partikular batek “konpromiso eta neurketa-bide bikoitzeko estrategia estali bat” ekarri zuen. Interpretazio horren arabera, Deng-en erreformak, egiaz,

“konpromiso-taktika eraginkorra” ziren, “Utopiaren desagertpenari aurrea hartzeko”⁸⁴. Haren logikak ez zituen bertan behera utzi ideal Gorriak; ezkutatu egin zituen, alderdiko buruzagiei egindako dei berri batean: “Aberastu zaitezte”. Artista askok oso gustura egin zuten hori. Beste batzuek aurre egin zioten artearen merkatuari, ezin kontserbatu ziren gauzak eginez.

1990eko hamarkadan, mundu osoko hiriak hartu zituzten aldaketek toki orotan eragin zieten arte garaikideko artista, teorialari eta kontserbatzaileei. Sobietar Batasunaren disoluzioak migrazio masiboak eragin zituen Ekialdeko Europatik kontinente osoko hirietara. 1992an, urtebete zerraman Sarajevok gerra modernoan hiri batek jasan duen setiorik luzeena izango zena pairatzen. Segituan etorriko ziren NAFTAren eta Europar Batasunaren Hitzarmenaren berrespenak.

Veneziako 45. Bienala (1993), Achille Bonito Oliva-ren zuzendaritzapean, Jacques Lacan eta Slavoj Žižek teorialari ezagunengandik hartutako bost “emergentzien” inguruan antolatu zen: entropia, biziraupena, bortizkeria, marginazioa eta diferentzia⁸⁵. Komisarioaren ustetan, “zatiketa sozialeko” arazo haiek “hiri-konglomerazio handietan” adierazten ziren modurik eraginkorrenean, eta “*errealismo kontzeptual* moduko bat” izendatu zuen erakustaldiaren tituluko lau puntu kardinaletatik zetorren “arte urbanoarekin” lotzen zen lanik aurrerakoiena⁸⁶. Bienaleko Aperto atalean, Yukinori Yanagi-ren *Munduko inurritegia* (*The World Ant Farm*, 1990) obrak mugarik gabeko munduaren etorrera agertzen zuen. Pareta batean plexiglasezko kuxak ipini ziren, kolorezko hondarrez beterik, 182 nazioen banderak eratzen zituztela; inurri langilez bete, eta hodian bidez lotu zituzten denak. Erakusketan zehar, “migrazioak” eta “merkataritza” irudikatzen zituzten inurrien isuriek banderak lausotzen zituzten pixkana-pixkana, erreferentzia eginez estatu-nazio modernoaren ezin luzatuzko egoerari. Erakusketaren beste leku batean, Hans Haacke-k txiki-txiki egin zuen pabiloi alemaniarraren zorua, “nazio baten hondakinak” zapaltzera behartuz bisitariak beren ibilbidean; Ilya Kabakov-ek kordioez inguratutako hondakin bihurtu zuen pabiloi errusiarraren parte bat; eta egoitza nagusian, Andrés Serranok hilotzen argazkiak jarri zituen erakusgai, *La morgue* (*Gorputegia*, 1992) izeneko sail batean. Datu adierazgarria da txinatar artistei buruz aholkua emateko eskatu ziola Olivak Li Xiantini; azkenean, haietako hamalau aurkeztu ziren, haien artean Yu Hong eta Ding Yi, zeinek *Gurutzeen agerpena* (*Appearance of Crosses*, 1992) jarri baitzuten erakusgai⁸⁷. *Magiciens de la terre* edo lurreko mago delakoek arte garaikide globalaren etorrera modu tolesgabeago batean iragarri zutenetik lau urte igarota, Veneziako 45. Bienalak argi utzi zuen kontu zailagoa zela kontatzeko, baita ikusteko ere, “nomadismo kulturala eta arte garaikidea eratu duten hizkeren bizikidetzatza”⁸⁸.

Damien Hirst orain famatua (edo fama tristekoa) izan zen Aperto hartan parte hartu zuen beste artista bat. Haren obra eztabaidatuek halako nolakotasun bereizlea eta hitzez hitz erraietakoa zuten. *Maitaleak* (*The Lovers*, 1991) obran formolean kontserbaturiko behi-erraietaz beterik ageri ziren bulego-apal batzuk; *Hegan egiteko formarik hoberena aurkitu nahi zuen* (*She Wanted to Find the Most Perfect Form of Flying*, 1992) instalazioko paretak odolez ziprztindua zauden. YBAs edo Young British Artists (Artista Britainiar Gazteak) “errealista kontzeptual” berrien artean nabarmena zen Hirst ordurako. Royal Academy of Arts-en 1997an antolatutako *Art's Sensation* (Artearen sentsazioa) erakusketan YBAk nazioarteko fenomeno gisa bultzatu ziren, eta erakusketa hartarako argitaratu zen katalogoan, Royal Academyko zuzendari Norman Rosenthal-ek argi utzi zuen zergatik izan zuten halako arrakasta Londresko Ekialdeko eta Docklandseko “biltegi abandonatu, fabrika hustu eta ezin alokatuzko bulego modernoan eraikinetatik” zetozen artista haiek: “Belaunaldi honek errealismoarekiko, edo, areago,

errealitate berarekiko eta bizitza errealekiko duen jarrera guztiz berri eta erradikalean dago erantzuna [...]. Errealitatea nahiz sentsazioa adierazten dituztenak dira irudirik eraginkorrenak”⁸⁹. *Art’s Sensation* erakusketako artistek nahasturik baliatzen zituzten aurkitutako altzariak, giza gorputzaren zatiak, telebistak, elikagaiak eta izulaborri viktoriarra, bizitza garaikideari erreferentzia egiten zioten eszena kezkagarriak sortzeko: Tracey Emin-en ohe egin gabea, Chapman anaien mutante mutilatuen koadro biziak eta Marc Quinn-en buruaren molde akademikoa, odol izoztuz egina. Olivaren Aperto atalean beren obrak erakutsi zuten Pekin, Shanghai eta Guangzhouko kideak bezala, YBAk arte kezkagarri, itsusi, garaikide bat ari ziren sortzen, erronka eginez minimalismo eta kontzeptualismo guztiz fin eta gorenei.

Ohiko planteamendu hori, —garapen irekiko instalazioak egitea objektu errealekin, sentsazioak eragiteko, baita nazka sortzeko ere— egitandi batekin burutu zuen komisario txinatar batek: *Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion* (Sentsazioaren ondorengo sentiberatasuna: gorputz arrotzak eta eldarnioa). Qiu Zhijiek eta Wu Meichun-ek antolatu zuten, eta ezkutuan aurkeztu zen Pekingo soto alokatu batean, 1999ko urtarrilean. Bi antolatzaileek kritikatzin zuten Txinako arte garaikidearen eszena, esanez edota komertzialegia zela (pop politikoa, errealismo zinikoa, “Gaudy Art”), edota handinahiegia (arte kontzeptuala). Baina Hirsten eta *Art’s Sensation* erakusketaren ereduari jarraituz, Qiuk eta Wuk lehen mailara ekarri nahi zuten sortu berria zen joera bat, “egoera errealean ‘hautemangarritasuna’ azpimarratzen zuena”⁹⁰. Obra jakin batzuk, hala nola Zhu Yu-ren botiletan sartutako garunak, 1999an Shanghaiko plazan egindako *Art for Sale* (Artea salgai) erakusketan, eta Elefante Isats Handia Lantaldearen jabetzari buruzko mespretxu burlatia, deigarriak gertatu zitzaizkien komisarioei. Gertaera haren inaugurazioan, Zheng Guoguk, bere obra BElefante Isats Handia Lantaldearekin batera jarri baitzuen ikusgai, frijitzeko irina eta olioak irakiten erabili zituen jostailuzko tanke plastikozkoekin tenpura egiteko, eta Tiananmen gogorazten zuen formazio batean ipini zituen ondoren (*Arte bisuala, olioak erantsi! Martxa, aurrera!* [*Visual Art, Add Oil! March Forward!*], 1999/2005). Sun Yuan-ek are urrutirago eramane zuen komisarioen eskaera, alegia, zentzuak bortxatuko zituen arte bat egitea. Izotzez betetako burdinazko ohe baten gainean, gizonezko baten gorpuaren burua ipini zuen, eta haren ondoan hilik jaiotako ume jaioberri bat (*Eztia* [*Honey*], 1999). Qiu Zhijierentzat, Txinako Diferentzia Exazerbatuaren Hirien errealitateak “orientazio estetiko propio bat” osatzera bultzatu zituen bere artista gogokoenak, eta uste zuen gainera “gainditu egin zituela” bere kide britainiarrak⁹¹. Hona zer idatzi zuen Qiuk erakusketaren katalogo errudimentarioan:

Satelite bidezko telebistak dozenaka kanal eman dizkigulako eta edozein urrutiko aginte gure behatzen mamiek pianoa joko luketen abiada berean jotzen dutelako. Berandu arte geratzen garelako esna Interneten nabigatzen, bada hilabete-erdi ez dugula goizeko eguzkia ikusi. Etxe-orratzetako igogailuek pisua irabazten eta galtzen dugulako sentsazioa ematen digutelako. Hegazkinek *jet laga* gorputzeko ondoez moduko bat bihurtu dutelako. Clinton eskandaluagatik, Ekialdeko Asiako finantza-krisiagatik, horregatik guztiagatik, gizakiak post-gizaki bihurtu direlako: arrazoi horiengatik guztiengatik, post-sentsazio bat sorrarazi dugu⁹².

5. UTOPIA EKINEAN

Askatasunaren alde borrokatu. Ahaztu artea. —Ai Weiwei, 2007⁹³

Sagua hartu eta Second Life (Bigarren bizitza) sareko mundu birtualaren ikusgailua abiarazten duzu. RMB City-n lurra hartu duzu; Chinatown gisakoa da, eta haren izena *renminbi*, “herriaren dirua” hitzetik hartua dago. Forma zentzugabeko dorre batzuk, Olinpiar Jokoen garaikoak, altxatzen dira kutsaduraren ke birtualaren erdian, eta zure ordenagailuko pantaila betetzen dute: Telebista Txinatarra (CCTV), Txinako Bankua, Sortaldeko Perla. Autobide buxatuak eta aldiri guztiz jendeztatuak hedatzen dira haien azpitik. Abatar bat sortzen duzu; nirea, 2009an hiriko bosgarren alkatea izan nintzenean, Supernoba Txistukaria zen. China Tracy-k, Cao Fei izenaz ere ezaguna den, begi lauso urdin-argiko eta motots luzeko ziborgak, gonbidatzen zaitu RMB Cityko nazioarteko komunitate abatarrekin sozializatzea, haur-parke bat eraikitzea, noria bateko gurpilera igotzera edo negozioren batean sartzera, irabaziak Caori laguntzeko balioko baitute “First Life” edo egiazko bizitzan. Nabigazioa konplikatu da, baina minutu gutxiren buruan mundu alternatibo batean bizi zara, utopia moduko batean, eta utopia hori, aldi berean, apokalipsiaren parte da. Bere manifestuan, RMB Cityk, zeinak bizitza errealeko jarduera sozialak eta ekonomikoak eta egintza onak islatzen baititu, baita areagotu ere, honakoa adierazten du: “Ikusten dugu nondik gatozen, aurkitzen ditugu mundu errearen eta mundu birtualaren arteko eremu lausoa gorpuzten duten ‘konexioetako’ batzuk, zeinen aztarrenak itxuraldatu, aberastu eta leundu egiten baitira. Ordena berriak sortzen dira, baita jakintza berri eta arrotzak ere”⁹⁴. *RMB City: China Tracyren (ezizenez, Cao Fei) hiri-planifikazio bat* [RMB City: A Second Life City Planning by China Tracy (aka: Cao Fei), 2007] obra da, hortxe zaude, Caok asmatutako hiri eta plataforma soziala espazio birtualean.

Utopiak irudimen modernoa eta neobanguardista tankeratu du. Haren *u-topos* edo “ezlekua” orainaren lekuan altxatzen da, “zitadela” urrun bat eraikitzeko, non gauzak izan baitaitezke, Richard Noble filosofo politikoaren hitzetan, “berdinak, ez instrumentalak, hobeak”⁹⁵. Dadaistengandik hasi eta situazionistenganaino, Fluxusengandik Tropicálara arte, irudimen utopikoak status quo (burgesa) aztoratu du, izan daitekeenaren espektroarekin. Gerraondoko garaian, Ernst Bloch filosofo alemaniarrek esan zuen “kontzientzia utopikoak” pentsamolde bisionario batera eraman gaitzakeela, etorkizunean urruti, “baina azken finean hain gertuko iluntasunean sartzeko besterik ez”⁹⁶. Ideologia totalizatzaileen kontrako erresistentziak, izan ideologia horiek politikoak, ekonomikoak, erlijiosoak edo sozialak, gizartetik urruntzera ez ezik, gizartera hurbiltzera bultzatu zituen pentsalari erradikalak, hartara modu eraginkorragoan bideratu ahal izango baitzuten protesta kolektiboa; areago, Joseph Beuys eta Yoko Ono bezalako artistentzat, “sendaketa” sozial batean parte hartu ahal izango zuten, beste pertsonen munduan hobeto moldatzen lagunduz. Ideia hori baliagarria gertatu zitzaizen 1960ko hamarkadako abangardiei eta haiekin lotutako protesta kontrakulturaleko mugimenduei, eta halako euforia komunitario bizi-bizi bat eragin zuen, “hain gertuko iluntasun” harekiko desadostasunean oinarritua.

Utopiak gizarte igualitarioa, ideala eskaintzen du: XX. mendeko iraultza komunisten ezaugarri garrantzitsua izan zen, eta Maok gidatu zuen altxamendua ez zen salbuespena izan. Txina feudala errotik desagerrarazi zen —haren usadioak, baita jendea ere—, eta huraxe izan zen klaserik gabeko eta klase-borrokarik gabeko gizarte moderno bat eraikitzeko oinarritzko baldintza. Maoren aldarriak esaten zuen bezala (“Suntsitu lehendabizi. Baina suntsitu eraikitzeko”), erraustu egin behar izan zen ordena

zaharra, ordena berri batek ordezkatu ahal izan baino lehen. 85 Uhin Berria mugimenduak Mendebaldeko eta Txina modernoko hizkuntza iraultzailearen oinarriaren gainean formulatu zuen bere erretorika utopiazalea. Lehen aipaturiko Arte Galeria Nazionaleko *China/Avant-Garde* erakusketa optimista, izan ere, eredu alternatibo horren apoteosi gisa pentsatu zen: planak taxutu ziren unetik, mundu zoriontsu baten sortzailea zelakoan ikusi zuen batzorde antolatzaileak bere burua. Haren pentsamendua bat zetorren 1980ko hamarkadako erreforma ekonomikoaren ondorioz loratu zen intelektual txinatarren Ilustrazio Berriaren erromantizismoarekin. *China/Avant-Garde* erakusketak, era berean, parte hartu zuen 1989ko garaiko espiritu zabalagoan ere, gauzak auzitan jarri eta errebelatuz. Wang Huik definitu du garai hori esanez “demokraziaren eta askatasunaren aldeko garrasia” izan zela ikasle eta intelektualentzat, eta “berdintasun eta justizia sozialaren erreibindikazioa” langile eta beste urbanitentzat⁹⁷. Zenbait artistarentzat, konbultsio utopiko konbinatuen ondareak biziraun egin zion pentsamendu utopiko hark berak eragindako giza bizitzaren galera tragikoari.

Milurteko berria hasita jadanik, garatzen hasi ziren beren konpromiso sozialaren barnetik jokatzen zuten artistek zuzendutako proiektuak; publikoarekin batera egindako elkarlan aktibistak izaten ziren sarritan, eta esparru publikokoak, esparru digitala barne zela. Qiu Zhijieren ideiak —artearen industria kultural globaleko beste kontsumo-ondasun bat bihurtzen ari zela, errealitate apartekoa— Benjamin Buchlohen kondenzazio planteamenduari jarraitzen zion, zeinaren arabera ekoizpen artistikoak “kontsumo-ondasunen ekoizpenak, inbertsio-zorroek eta ikuskariek bezala funtzionatzen [bait]du orain”⁹⁸.

Artistek gustuaren kanon ezarriei uko egitea, baita artearen merkatuari ere, funtsezkoa izan zen, jakina, nazioarteko praktika abanguardistarentzat; Txinan, 2000ko hamarkadako lehen urteetan, aberastasunaren eta autoritarismoaren arteko elkargunea handitu zelarik, erronka horrek bestelako joera bat izan zuen: artea kontsumoko ondasun bihurtu nahi ez zuten artistek bat egin zuten idazleekin, teknologiararen zale amorratuekin, arkitektoekin, ingurumen-aktibistekin, amekin, haurrekin, landaldeko biztanleekin, blog-egileekin eta disidenteekin, asmatu nahian denak zer eratan sar zitzaketen gizartearen beren ekintza kolektiboak. Artea mundura nola zabaltzeko ahal eta behar zen, nola sartu eguneroko bizimoduan, nola izan erresistentzia politikoko eta aldaketa sozialeko eragilea, parte-hartzaileak banan-banan hartuta: aukera horiek guztiak biltzen zituen nozio zaharrak gutxi batzuen irudimen etikoak eta sortzailea bereganatu zuen pixkana-pixkana.

Goldsmiths College-n trebaturiko Lu Jie idazle eta komisarioarentzat, 1990eko hamarkadako egoerak arazo bat sortu zien artista txinatar garaikideei. Diskurtso postkolonialak eta identitate-politikak, arte-merkatuaren kulturarekin konbinaturik, egoera larrian jarri zituzten artista haiek. Gizabanako “oprimituen” aldeko sinpatia liberalak ere gehiago zabaldu ziren Berlingo harresia erori eta Tiananmengo plazako gertaeren ondoren. “Era horretan” argudiatzen zuen Lu Jie-k “ideologiaren oinohar bihurtu zen osteraren artea”⁹⁹. *Martxa luzea: erakustaldi bisual ibiltari bat* (*Long March: A Walking Visual Display*, 2002) obrarako izan zuen ideiak muga haiek haustea proposatzen zuen, eta berriz irudikatzea arte garaikideak kritika sozial gisa izan zitzakeen aukerak, kulturaren erradikalik handienaren ildotik: Mao Zedong. Luk, Qiu Zhijierekin elkarlanean, gertaera-sail bat antolatu zuen Maoren Martxa luzean (1934–36) zehar banatuta zeuden eta pisu historiko handia zuten hogeikokagunetan; martxa hartan, Maok bere Armada Gorriaren erretirada gidatu zuenean Kuomintangen indar nazionalistengandik ihesi. Herriko jendearen eta artisten, kritikarien eta komisarioen arteko elkarlana zela medio, erakusketak egin ziren gertaleku inprobisatuetan, herri-eskulangintzako tailerrak antolatu

ziren, kirigamia egiteko esate baterako, eta iraultza sozialistaren teoriari eta memoriari buruzko mintegiak gauzatu ziren. Hamabigarren geldialdiaren ondoren, antolatzaileek jakinarazi zuten *Martxa luzea* proiektuaren lehen etapa “porrota” izan zela, eta Pekinera itzuli ziren. Egindako ikerketak eta bildutako dokumentazioa erakusketa-sail, artxiboko materialetan oinarrituriko proiektu eta performance publiko bilakatu ziren: elkarrekin loturiko agerpenak ziren denak, Lu Jieren Pekingo merkataritza-galerian, eta erakusketak mundu osoan zehar egin ziren.

Lu Jierentzat, bere metodo utopikoaren parte zen *Martxa luzea* proiektuaren eraberritze etengabea. Areago, programa-mota hau, orientazio teorikoa zuena eta ikerketan oinarritzen zena, gidoi laburreko *happening* publiko baten gisa eginga zegoen, White Cube-ren sistematik kanpo, eta nazioarteko susperraldi zabalago baten, praktika argi eta garbi sozialki konprometituen parte zen. 2003ko Veneziako 50. Bienaleko hainbat proiektuk espazio sozial bat sortu zuten programa utopikoak errealitate bihurtzeko; hala nola, *Utopia Station* (*Utopia geltokia*) proiektuak Jacques Rancière-ren artearen eta gainerako gizartearen arteko “erlazio-teatroa” ustiatu zuen. Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist eta Rirkrit Tiravanija izan ziren *Utopia Station*en komisarioak, eta Francesco Bonami-ren *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer* (Ametsak eta gatazkak: ikuslearen diktadura) erakusketaren “uhartediko” “uharte” bat balitz bezala landu zuten. Tiravanijak eta Liam Gillick-ek diseinatu zuten erakusketaren forma fisikoa elkarrekin gurutzatzen ziren plataforma-geruzen moduan itxuratu zuen, eta han garatu ziren performanceak, kontzertuak, irakurraldiak, elkarriketak eta festak parte hartzen zutenen eta publikoaren artean, egunero-egunero, Bienalak iraun zuen bitartean. Hona zer idatzi zuten hiru antolatzaileek:

Erraza da. Katalizatzaile gisa erabiltzen dugu utopia, erregai gisa kontzeptu erabilgarria da. Besteren esku uzten dugu utopiaren definizio osoa. Gure ahaleginak bateratzeko elkartzen gara, barneko nahiz kanpoko paisaia aldatzeko premiak, pentsatzeko premiak bultzatuta: artistaren obra, gu garen langile intelektualon eta eskulangileon beharrak integratzeko premia dugu, hura bestelako komunitate batean, komunitate handiago batean, bestelako ekonomia batean, elkarriketa zabalago batean, izatearen beste egoera batean bilakatzekoa. Esan liteke premia hori gose bat dela¹⁰⁰.

Aurrekoaren ondoriozkoa zen ekintza baten moduan, 1998an, Tiravanijak eta haren lagun batek, Kamin Lertchaiprasert artista tailandarrak, lur-sail bat erosi zuten Sanpatong-en, Tailandiako iparraldeko Chiang Maiko aldirietan. Ez zegoen ez elektrizitaterik ez iturriko urik hautaturiko lekuan. Lu Jiek itxuraz guztiz bestelakoak ziren errealitateak adiskidetzeko egin zuen ahaleginean bezala, bertako biztanleen eta bisitari kosmopoliten arteko interakzio inspiratu baten moduan imajinatu zuten *The Land* (Lurra, 1998–), izendatutako proiektua. Bisitari kosmopoliten artean zegoen esate baterako Philippe Parreno artista “erlazonala”, zeinak jarduera-areto nagusi bat diseinatu baitzuen, non, besteak beste, elefante bizi batek eragindako gailu batek sortzen baitzuen energia (huts egin zuen ordea); eta Lin Yilin artista, Elefante Isats Handia Lantaldekoa, zeinak harresi bat eraiki baitzuen komunako lursail esperimentalagoak eta arroz-sail “errealak” bereizteko. Tiravanijak —SoHoko galeria batean 1992an egin zuen *pad thai* performanceak (*Untitled, Free*), gizarte-errealitate berri batera eraman zuen artearen eta eguneroko bizitzaren arteko harremana—, laborantza-ekologia iraunkor baten probaleku gisa erabili zuen *The Land*; komunak bertako nekazariei ematen zien arroza, HIESak jota baitzeuden.

The Land proiektuan zehar eraiki zituzten etxebizitza-egiturak diseinatzeko, eraikitzeko (Superflex, Tobias Rehberger, Fischli eta Weiss eta beste batzuek egin zuten hori), lurra lantzeko, haietan sukaldean aritzeko, meditazioan aritzeko eta bizitzeko prozesua Tiravanija eta Lertchaiprasert-en programa utopikoaren parte izan zen, eta, hartara, lausotu egin ziren artista batek egiten duenaren eta bizi den moduen arteko mugak. Thai budismoaren iragazkitik igarota, espero zuten esperientzia haiek modu ezustekoan markatuko zuela artisten bizitza. Asmoa zen parte-hartzaile ibiltariak denboraren, espazioaren eta identitatearen aldakortasunaren mende gertatzea, baita gizadi zabalago baten mende ere.

Horren aldean, *The Land* proiektuaren sortzaileak baino hamar bat urte gazteagoa zen Ou Ning komisario aktibistak beste bide batetik eraman zuen nekazaritzaren gai utopikoa. “Konpromiso sozialeko espazio” bat halako distantzia batean sortzea ez zen haren interes bakarra, Tiravanijak Obristi azaldu zion bezala bere proiektuaz hizketan¹⁰¹, eta ez zen berak sortutako komunako kide ibiltaria ere. Ou gehiago zegoen konprometitua landa-erreforma transnazional batekin. Zeelanda Berriko eta Australiako “landara itzulitako” komunitate berriak bisitatu zituen, ikertu zuen Christiania Hiri Libre izena hartzen duen Kopenhageko auzo autonomoa, eta aztertu zituen Occupy Wall Street mugimenduaren metodologiak eta Estatu Batuetako *The Whole Earth Catalog* aldizkarian inplikaturiko pertsonenak. Era berean, *The Land* bisitatu zuen, eta harritua geratu zen ia hutsik aurkitu zuenean, bertako nekazarien bizimodutik aparte: “eliteko” artisten bizigunea zen, ez askoz gehiago¹⁰². “Mapa mental” bat sortu zuen, eta hartan diagrama baten bitartez aurkeztu zuen gizarte-krisi hurbilez egin zuen ikerketa, mundu osoko landaldeko udallerriak mehatxatzen zituen ingurumenaren degradazioa barne. 2011n, Ou-k komuna bat sortu zuen Txinako Anhui probintziako Bishan herrian (2010–16). Bera bezalako landaldeko aktibista-talde batekin eta komunitate lokalarekin elkarlanean, liburutegi bat, haize zabaleko zinemaleku bat eta bertakoek beren produktuak sal zitzaketen eskulangintzako denda bat eraiki zituen; berebat lagundu zien bertakoei laborantza-ustiagune berriak eraikitzen. Komunak bere sarrera eta irteerako zigilu propioak zeuzkan, eta bere diru propioa. Estrategia estetikoa baino areago — Ouk espazio estetizatua ezabatu nahi zuen—, ardua erabatekoa zen berea, egitura berriak tankeratu eta ongizate soziala, ekonomikoa eta espiritualak eskuratzeko. Agintariek gero eta susmo txarragoa hartzen zioten gertatzen ari zenari, elektrizitatea moztu zieten, eta, hala, Ou eta komunitateko gainerako kideek segituan utzi behar izan zuten Bishan eta proiektua bera bertan behera. Lu Jie kezkatua bazegoen ere Txinako giza eskubideen inguruan buruzko Mendebaldeak zuen obsesioarekin, kontua da Txinan inork kritika bat egiten duenean, ekiteko unea heltzen denean pairatzen duen arriskua oso bestelakoa dela, Mendebaldeko jende gehienak pairatzen duenaren aldean.

Inork ez daki hori Ai Weiwei baino hobeto. 2006an Twitter zabaldu ondoren, Ai erabiltzaile obsesibo bilakatu zen, eta Txinaren arrakastaren historiaren alderdi ilunari buruzko komentarioek osatzen zuten haren eguneroko praktika artistikoa. Ez zuen inolako alderik ikusten bien artean: “Nik uste dut hartu dudana jarrera eta nire bizimodua direla nire arterik garrantzitsuena”¹⁰³. Gerra hotzaren garaiko liberalismoak tankeratutako idealista bat zen Ai; berehala konturatu zen komunikabide sozialek Txinarentzat zuten garrantziaz, eta Evan Osnos New Yorkeko idazleari jakinarazi zion zer eskaintzen zien Twitterrek txinatarrei: “Aurreneko aukera, mila urtean, beren adierazpen-askatasun pertsonala baliatzeko”¹⁰⁴. Airen kanpaina indibidualak, giza eskubideen errespetu handiago baten eta legezko erreformaren alde egindakoak, indarra hartu zuen Txinan, eta haren jarraitzaileak ehunka mila izatera heldu ziren; Aik ulertu zuen orduan utopikoa zela funtsean on-line komunitate zabal bat sortzeko ahalegina, eta mundu errealean mobilizatzeko prestatu zen.

2008an, tokiko funtzionario batzuek ezkutatu egin zieten komunikabideei Sichuan-eko lurrikaran maiatz hartan hil ziren haurren kopurua, eta orduan Aik *Herri-ikerketak* (*Citizens' Investigations*, 2009–10), boluntario-sare batekin. Hurrengo urtean, on-line argitaratu zituen gaizki eraikitako eskoletan hil ziren 5.386 ikasleen izenak; handik aste batzuetara, agintariek Airen bloga itxi zuten. Abuztuaren 12an, Pekingo Olinpiar Jokoen urteurrenean hain zuzen, polizia Ai erasotu eta atxilotu zuen Chengdu hirian, bere lagun aktibista baten epaiketara zela, lurrika ikertzen aritutakoa hura ere. Zauri larriak izan zituen, eta Twitter-eko *posten* bidez igorri zituen. Artista disidente nekaezinen gisa Aik eskuratu zuen fama ikaragarria oso eztabaidagarria bada ere, haren teknologiaren erabilera ereduazkoak hura espazio publiko berria zelako kontzientzia zabaldu zuen Txinan, gizabanakoak elkarrekin lotu eta pertsona-kopuru handi bat motiba zezakeena, gehienak artearen munduarekin zerikusirik gabeak. “Ahaztu artea” egiazko munduan sartzea da, modu birtualean besterik ez bada ere.

6. ARTEAREN HISTORIA, ZEINENA?

“Arte garaikide txinatarren historia” alor berri bat da, oso eztabaidatua, hartan inplikaturiko eragile akademiko eta kultural askok, bai Txinan bertan, bai Txinatik kanpo, beren interpretazioak eta beren interes pertsonalak baliatzen dituztelako. Cai Guo-Qiango Veneziako *Zergak biltzeko patioa* (*Rent Collection Courtyard*, 1999) obrarekin¹⁰⁵, inondik ere, puntu kritikora heldu zen pertsona inplikatuak artista txinatar baten artelanean proiektu zezaketen esanahien kaleidoskopioa. Berriz analizatzen badugu eztabaida famatu hura, esparru berri honetan lan egiten duten artistek, komisarioek eta kritikariek aurrez aurre topatzen dituzten arrisku batzuk ekar ditzakegu gogora.

1999an, Harald Szeemann eskarmentu handiko komisarioak Veneziako 48. Bienalean instalazio monumental hura antolatzeke eskatu zion Cairi. Munduko arte garaikideko nazioarteko erakusketaren XX. mendeko azken edizioa zen; Veneziako Bienala izan zen bienaletan lehena, eta garrantzitsuen izaten jarraitzen du. Szeemannek 1972az geroztik ezagutzen zuen Iraultza kulturareko propaganda-arteen gailurtzat hartzen den *Zergak biltzeko patioa* koadro sozialista errealista bizia, Documenta 5era eramaten saiatu baitzen orduan. 1965ean egin zuten koadroa Sichuan Arte Ederretako ikasleek Chongqing-en, eta iraultzaren aurreko kontaketa bat azaltzen du, Liu Wencai herriko lurjabearen uztarripeko nekazarien miseriari buruzkoa, diorama-sail baten bitartez: 114 irudi dira, buztinezkoak, tamaina errealekoak, eta kalean aurkitutako osagaiekin sekuentziantan kokatuta daude, 100 bat metroko eremu batean. Modu deigarrian ipini zen beste garai batean lurjabe gorrotatuaren jabetza izan zen tokian, erakusketa iraunkor gisa; “masak” hezteko eta klase-borroka sustatzeko xedea zuen, Iraultza kulturalaren atarian, eta ereduazko artelan bat zelakoan goretsi zen, eta gainerako eskultore txinatar guztiek hartatik behar zuten ikasi. Gogoan izanik zeinen latza zen orduko giro politikoa, eta nola azpimarratzen zituen Pekinek klaseen arteko gorrotoa eta bortizkeria, ez da harritzekoa nazio osoan indarrez zabaltzea obrarekiko zirrara. Maoren emazte Jiang Qing politika kultural iraultzaileaz arduratzen baitzen garai hartan, eta kopia bat egiteko agindu zuen Arte Galeria Nazionalerako. Ikusleen kopuru ikaragarriak gaituta, Jauregiko Museora eraman behar izan zuten antolatzaileek obra. Ondorengo hamarkadan, Txina osoko hiri askotan ipini ziren *Zergak biltzeko patioa* lanaren kopia. Lehen unetik bertatik, koadro biziaren erreproduktzio herrikoiak eta haien inguratu zituzten testuinguru politiko aldaketak zirela medio (baita atzerriko zirkulazioa zela medio ere, bloke komunistaren bitartez), bizitza asko bizi izan zituen obra berezi honek.

Zer asmo zuen zehatz-mehatz Szeemanek lortu zuenean azkenean errealismo sozialistaren ale hori Venezian erakusgai jartzea 1999an, “Openness for all” (Irekitasuna denentzat) lemapean? Genero horrekiko mespretxuak agerian jarriko zituen artearen munduaren kontraesanak; izan ere, elitismoa saihestu nahi izaten du, baina populismoa mespretxatzen du gero. Obra hark historia modernoko bereizketarik handiena konjuratuko zuen, komunismoarena eta kapitalismoarena, gerra hotzaren amaieraren hamargarren urteurrenean. Eta Bienaleko bisitariak eskultura sozialista errealistaren maisulan gisa estimatu bazuten ere, ez zuen izan Txinan duen inpaktu emozional handia. Nazioarteko zenbait irakurlerentzat, bikaina izan zen Cai Guo-Qiang-en erantzuna. Haren zuzendaritzapean, hamar txinatar eskulangilek, haien artean jatorrizko obran aritu zen Long Xu Li-k, eszenen erdiak-edo berregin zituzten Veneziako Arsenale-n. Baina Veneziakoa ez zen izan eskultura politiko ofizial baten erreprodukzio hutsa. Veneziako *Zergak biltzeko patioa* bere estilo propioko instalazio eta performance artistiko bihurtu zuen Cai-k. Aurrena ikusleen aurrean egin zen buztinezko irudien multzoa, eta gero, Bienalak iraun zuen bitartean, azala altxatzen, irudiak zartatzen eta erortzen utzi ziren. Jabetza, prozesu eta aldakortasun posmodernoa, ikuskaria eta, batez ere, hondakina forma ideologikoan baliatuz, sistema politikoen subertsioa erabili zuen Cai-k, eta erabilera hura Urrezko Lehoiarekin saritu zen, hau da, artearen munduko sari ospetsuenarekin. Aurreneko aldia zen Urrezko Lehoia artista txinatar bati ematen zitzaiona¹⁰⁶.

Ez zen halako aitortpenik izan Cairen sorterrian. Txinako artearen munduan debateak sortu ziren obraren legezko egoeraz —Sichuan-go Arte Ederretako Institutuak auzitara eraman zuen egile-eskubideen urraketa zela-eta—, eta alderdiaren aldeko kritikari kontserbatzaileek beren desadostasuna agertu zuten Cai-ren etikarekin eta abertzaletasun-faltarekin, baita postmodernismoaren “Mendebaldeko diskurtsoa koipekieriaz elikatzen” zuelako ere¹⁰⁷. Beste batzuek, haien artean Fei Dawei-k, zeina arte garaikidearen defendatzaile irmoa izan baita beti, Cai-ren lanaren alde egin zuten, “esanahi konplexuak eta inpaktu bizia” sortzen dituen “espazio-denborazko eraldaketa zabala” zelakoan¹⁰⁸.

2008an, bere obra berriz muntatzera gonbidatu nuen Cai, Guggenheim Museum-en egin zen atzera begirako erakusketarako, *Cai Guo-Qiang: I Want to Believe* (Cai Guo-Qiang: sinetsi nahi dut). Long Xu Li eta haren laguntzaileak Chongqing-etik etorri ziren eta museoko laugarren solairuko arrapalan muntatu zuten beren lantegia, eta hantxe bertan hasi ziren, instalaturik zeudela, giza miseriaren eta garaipen ideologikoaren buztinezko aurpegiak desegiten (2008). 1999ko auziko eta txinatar hedabideetan sorturiko eztabaidaren kronograma bat ere egon ziren ikusgai Cairen aurkezpenaren parte gisa. Erakusketa hark arte garaikidearen bisitarien kopuruaren errekorra apurtu zuen Guggenheimen. Baina Txinako Arte Museo Nazionalak, zeinak 1966an lanaren lehen erreprodukzioa ikusgai jarri baitzuen, 2008ko udan *I Want to Believe* aurkeztu zuenean, Olinpiar Jokoen garai berean, obra hau ez zen hartu.

Zergak biltzeko patioa obrarena muturreko kasu bat da; zein ikuspuntutik behatzen zaion, esanahigeruza ugari dituela agertzen den arte baten kasua. Ez dago komisario-ikuspegi edo ikuspegi akademiko bakarrik, ezta pribilegiozko ikuspegi historikorik ere, ez esparru teoriko monolitikorik, eta ikuspegi kultural jakin bat ezin da behin betikoa izan, ezta “zuzena” ere. Chen Zhen ibiltariak “transesperientzia” deitu zion errealitate, sistema kultural eta denboratasun askoren artean bizitzeari. *Artea eta Txina 1989 ondoren* erakusketaren bitartez kontatzen dugun historia hau da funtsean: esanahi ugari dituzten eta sarritan kontraesankorrak diren historia horietatik sortutako arte, artista eta kulturaren

dilema, globalizazioaren aroan are sakonagoa bihurtu dena. Bada ordea historia honetan halako koherentzia bat: inplikaturiko artista bakoitzak bere gisara erabaki du Txinari dagokion borroka ideologikoa baino haruntzago pentsatzea; askatasun hori dela medio, halako distantzia kritiko partikular bat, halako pertzepzio jakin bat, hartu ahal izan dute askok Txinako historiari, Mendebaldeko modernotasunari eta ekonomia neoliberalari begiratzen diotenean. Beren posizio estrategikoetan eta beren abiapuntu etikoetan oinarrituriko sormen guztiz aberats bati esker, gure proposamenetik abiatuta, aberastu egingo dira gure ikusmoldeak 1989ko eta 2008ko bi mugarri garrantzitsuenen arteko aldia hartzen duten arte garaikidearen eta praktika kulturalen inguruan, askoz ere zabalagoak izango baitira hemendik aurrera.

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra

Nire esker ona adierazi nahi diot Geremie R. Barmé-ri saiakera honetan eman didan laguntzagatik, eta esker beroak eman nahi dizkiet Domenick Ammirati-ri eta Ryan Newbanks-i argitalpen-prozesuaren fase bakoitzean egin dituzten ekarpen handiengatik.

1. Wang Hui, "The Year 1989 and the Historical Roots of Neoliberalism in China", hemen: *The End of the Revolution: China and the Limits of Modernity*, Rebecca Karl (itzul.), paper-azalezko argitalpena, New York: Verso, 2011, 19. or. Jatorrian hemen argitaratua: *Positions* 12, 1. zkia., 2004, 7–69. or. [itzuli]
2. Hou Hanru-ri eskertzen diot interpretazio hau. Huang Yong Ping-ek txinerako "gu" hitzaz egiten duen erabilerari egiten dio erreferentzia, "pozoia" baita haren esanahietako bat. Edabe bat da hain zuzen ere, bost animalia pozoitsuren hezurak egosi ondoren, pote batean urtebetez edukitzen dena. [itzuli]
3. Huang Yong Ping, "Xiamen Dada—Postmodern?" (1986), hemen: *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, Yu Hsiao Hwei (itzul.), Philippe Vergne eta Doryun Chong (arg.), erak. kat., Walker Art Center, Minneapolis, 2006, 2. zatia, 76. or. [itzuli]
4. Ikus Bruno Latour, "1989: The Year of Miracles", hemen: *We Have Never Been Modern*, Catherine Porter (itzul.), Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993, 8–10. or. [itzuli]
5. Francis Fukuyama, "The End of History?", *National Interest*, 16 zkia., 1989ko uda, 3–18. or. [itzuli]
6. Ikus Thomas J. Friedman, *The World Is Flat: A Brief History of the Twenty-First Century*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005. [itzuli]
7. Ikus Arjun Appadurai, "Grassroots Globalization and the Research Imagination", hemen: *Globalization*, Durham, Ipar Carolina: Duke University Press, 2001, 1–22. or. [itzuli]
8. Orville Schell, "China's Spring", hemen: *The China Reader: The Reform Era*, Schell eta David Shambaugh (arg.), New York: Vintage, 1999, 193. or. [itzuli]
9. Wang, "1989 and Neoliberalism in China", hemen: *The End of the Revolution*, 36–37. or. [itzuli]
10. Ai Weiwei, hemen aipatua: Jonathan Watts, "Olympic artist attacks China's pomp and propaganda", *Guardian*, 2007ko abuztuak 8, <https://www.theguardian.com/world/2007/aug/09/china.artnews>. [itzuli]

11. Ai Weiwei, egilearekin hizketan, Pekin, 2011ko urriak 11. [\[itzuli\]](#)
12. Ondorengo laburpenean baliatzen den lengoaiaren zati bat Philip Tinari-rekin batera garatu zen National Endowment for the Humanities erakundeari diru-laguntza eskatzeko *Art and China after 1989: Theater of the World* erakusketarako, 2015eko uda. [\[itzuli\]](#)
13. Ikus Arif Dirlik, *Revolution and History: Origins of Marxist Historiography in China, 1919–1937*, Berkeley: University of California Press, 1978, 259–68. or. [\[itzuli\]](#)
14. Arte esperimentalari buruzko eztabaiden inguruan irakurtzeko, ikus Wu Hung-ren oinarritzko testu hauek: *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, erak. kat., Smart Museum of Art, University of Chicago, Chicago, 1999; eta *Exhibiting Experimental Art in China*, Smart Museum of Art, University of Chicago, Chicago, 2000. [\[itzuli\]](#)
15. Ai Weiwei, hemen: “Ai Weiwei Dialogue with Zhuang Hui”, hemen: *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Lee Ambrozy (itzul.), Wu Hung (arg.) Peggy Wang-ekin elkarlanean, Museum of Modern Art, New York, 2010, 266–269. or. Jatorrian hemen argitaratua: *White Cover Book*, Zeng Xiaojun eta Ai Weiwei (arg.), Zhuang Hui-rekin, Hong Kong: Tai Tei Publishing Company, 1995, 11–15. or. [\[itzuli\]](#)
16. Benjamin H. D. Buchloh, “The Whole Earth Show: An Interview with Jean-Hubert Martin”, hemen: *Making Art Global (Part 2)*, *Magiciens de la terre*, 1989, Lucy Steeds (arg.), Londres: Afterall, 2013, 224–37. or. Jatorrian hemen argitaratua: *Art in America* 77, 5. zkia., 1989ko uztaila, 150–59, 213. or. [\[itzuli\]](#)
17. Martina Köppel-Yang, egilearekin hizketan, Paris, 2016ko ekainak 20. [\[itzuli\]](#)
18. Ikus Jean Fisher, “Fictional Histories: ‘Magiciens de la Terre’—The Invisible Labyrinth”, hemen: Steeds, *Making Art Global (Part 2)*, 248–58. or.; jatorrian hemen argitaratua: *Artforum International* 28, 1. zkia, 1989ko iraila, 158–62. or. Gayatri Chakravorty Spivak, “Looking at Others”, bi egunez luzatu zen solasaldiaren transkripzioa; *Magiciens de la terre* erakusketarekin batera antolatu eta Centre Pompidou-n egin zen, Paris, 1989ko ekainak 3 eta 4; hemen argitaratua: Steeds, *Making Art Global (Part 2)*, 260–66. or. [\[itzuli\]](#)
19. Honakoa idazten du Buchloh-ek: “Deszentralizazio kulturalak Lehen Mundua delakoaren baitako hainbat talde etniko eta sozialen kulturak aitortu nahi ditu pixkana, baita handik kanpo , hau da, Bigarren eta Hirugarren Mundu deituko herrietan gauzatzen diren praktika kulturalen berezitasuna ere”. Buchloh, “The Whole Earth Show”, hemen: Steeds, *Making Art Global (Part 2)*, 224–25. or. [\[itzuli\]](#)
20. “Marginalia: Thomas McEvilley on the Global Issue”, hemen: Steeds, *Making Art Global (Part 2)*, 272. or. Jatorrian hemen argitaratua: *Artforum International* 28, 7. zkia., 1990eko martxoa, 19–21. or. [\[itzuli\]](#)
21. Rasheed Araeen, “Our Bauhaus Others’ Mudhouse”, hemen: Steeds, *Making Art Global (Part 2)*, 241. or. Jatorrian hemen argitaratua: *Third Text* 3, 6. zkia., 1989, 3–14. or. [\[itzuli\]](#)
22. Atzera begiratzuz, ez da kasualitatea 1989koak izatea alor honetako nire lehen erakusketa eta argitalpena; Yayoi Kusama-ren lehen atzera begirakoaren ingurukoak dira. Ikus Alexandra Munroe: “Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama”, hemen: *Yayoi Kusama: A Retrospective*, Bhupendra Karia (arg.), erak. kat., Center for International Contemporary Arts, New York, 1989, 11–35. or. [\[itzuli\]](#)
23. Hona hemen Asian 1980. urtearen ondoren antolatu diren bienal eta trienal nagusiak: Bangladesh (1981), Gwangju (1995), Shanghai (1996), Taipei (1998), Busan (2002), Pekin (2003), Singapur (2006) eta Kochi-Muziris-eko (2012) bienalak; eta Asia-Pazifikoko (1993), Fukuoka (1999), Yokohama (2001) eta Guangzhouko (2003) trienalak. Bienal globalei buruzko erreferentzia edukitzeko, ikus Hans Belting, Andrea Buddenseig eta Peter Weibel (arg.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Alemania: ZKM/Center for Art and Media; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2013, 100–27. or. Ikus halaber [Biennial Foundation-en webgunea](#). [\[itzuli\]](#)

24. Hou Hanru, "Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions: A New Internationalism", hemen: *On the Mid-ground*, Yu Hsiao-Hwei (arg.), Hong Kong: Timezone 8, 2002, 54. or. Jatorrian hemen argitaratua: *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Jean Fisher (arg.), Londres: Kala Press and Institute of International Visual Arts, 1994. [\[itzuli\]](#)
25. Arte txinatar moderno eta garaikideari buruz ingelesez argitaratutako hiru eskuliburuak funtsezko ekarpenak dira alor honetan, baina ez dituzte ikertzen garai bereko nazioarteko artearekiko dauden testuinguruko loturak, eta, era berean, ez dituzte eskaintzen arte-estilo, -bitarteko eta -forma txinatarren eta Mendebaldeko edo Asiako antzeko beste praktiken analisi bat egitera eraman dezaketen ereduak. Horrek atea zabalik uzten die etorkizuneko azterlan historiko-artistikoei. Ikus Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth Century Chinese Art*, Cambridge: MIT Press, Mass., 2011; Wu Hung, *Contemporary Chinese Art: 1970s–2000s*, New York: Thames & Hudson, 2014; eta Julia F. Andrews eta Kuiyi Shen, *The Art of Modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012. [\[itzuli\]](#)
26. Wang Jianwei, egilearekin hizketan, New York, 2015eko otsailak 12. [\[itzuli\]](#)
27. Geremie R. Barmé, "[Worrying China & New Sinology](#)", *China Heritage Quarterly: China Heritage Project*, Australian National University, 14. zkia., 2008ko ekaina [\[itzuli\]](#)
28. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
29. Hemen aipatua: Carol Vogel, "[At the Venice Biennale, Art Is Turning into an Interactive Sport](#)", *New York Times*, 1999ko ekainak 9., [\[itzuli\]](#)
30. Hemen aipatua: Philip Tinari, atariko honi: Francis M. Naumann eta John L. Tancock, *Duchamp and/or/in China / Du Shang yu/huo/zai Zhongguo*, erak. kat., Beijing: Ullens Center for Contemporary Art eta Beijing World Publishing Corporation, 2014, 6. or. Lanabes bikaina da aztertze nolako eragina izan duen Duchampek Txinako arte garaikidearen testuinguruan. [\[itzuli\]](#)
31. Huang, "Xiamen Dada—Postmodern?", 76. or. [\[itzuli\]](#)
32. *Ibid.*, 76–77. or. [\[itzuli\]](#)
33. Huang Yong Ping, jatorrian hemen aipatua: Hou Hanru, Huang Yong Ping-ekin elkarriketa, *Jiangsu huakan*, 12. zkia, 1991, 19. or.; hemen aipatua: Hou, "Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions", 62. or. [\[itzuli\]](#)
34. Jérôme Sans, "The Migrating Identity: In Conversation with Shen Yuan"/ "Giantu de shenfen: Dui Shen Yuan de fangtan", hemen: Shen Yuan: *Hurried Words/ Jicu de huayu*, Philip Tinari (itzul.), erak. kat., Ullens Center for Contemporary Art, Pekin; Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2010, 79–80. or. [\[itzuli\]](#)
35. Huang Yong Ping, "(8)(h)", 1992, hemen laburtua: Vergne eta Chong, *House of Oracles*, 2. zatia, 92. or. [\[itzuli\]](#)
36. Huang Yong Ping, "Theater of the World", hemen: *ibid.*, 34. or. [\[itzuli\]](#)
37. Guo Xiaolu egilearekin hizketan, New York, 2015eko maiatzak 26. [\[itzuli\]](#)
38. Ma Liuming, "Four Notes", hemen: Wu, *Primary Documents*, Kristen Loring (itzul.), 188. or. Jatorrian honela argitaratua: "Biji siti", hemen: *Black Cover Book*, Zeng Xiaojun, Ai Weiwei eta Xu Bing, Zi Gong (Feng Boyi) (arg.), Hong Kong: Tai Tei Publishing Company, 1994, 35. or. [\[itzuli\]](#)
39. Sun Yuan eta Peng Yu, egilearekin eta Xiaorui Zhu-Nowell-ekin hizketan, New York, 2016ko azaroak 4. [\[itzuli\]](#)
40. Huang, "Xiamen Dada—Postmodern?" 76. or. [\[itzuli\]](#)

41. Huang, “(8)(h)”, 92. or. [\[itzuli\]](#)
42. Huang Yong Ping, “Duchamp Stripped Bare by the Han People, Even (Rewriting Example Four); or, Study on the Duchamp Phenomenon”, 1988, hemen laburtua: Vergne eta Chong, *House of Oracles*, 2. zatia, 81. or. Letra etzana Huang-ena da. [\[itzuli\]](#)
43. Zhang Peili, egilearekin eta Xiaorui Zhu-Nowell-ekin hizketan, New York, 2017ko apirilak 4. [\[itzuli\]](#)
44. Tinari, *Duchamp and/or/in China* liburuaren atariko, 8. or. [\[itzuli\]](#)
45. Hans Ulrich Obrist, *Ai Weiwei Speaks: With Hans Ulrich Obrist*, New York: Penguin, 2011, 58–59. or. [\[itzuli\]](#)
46. “Ai Weiwei Dialogue with Zhuang Hui”, hemen: Wu, *Primary Documents*, Lee Ambrozy (itzul.), 266–69. Jatorrian hemen argitaratua: Zeng eta Ai, *White Cover Book*, 11–15. or. [\[itzuli\]](#)
47. Gai honi buruzko funtsezko aurkezpen batentzat, ikus Luis Camnitzer, Jane Farver eta Rachel Weiss (arg.), hemen: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, erak. kat., Queens Museum of Art, Queens, 1999. Liburuan hainbat kapituluko praktika kontzeptualen historia lantzen dute hainbat tokitan: Japonian, Mendebaldeko Europan, Ekialdeko Europan, Latinoamerikan, Ipar Amerikan, Australian, Zeelanda Berrian, SESBn, Afrikan, Hego Korean eta Asiako hegoaldean eta hego-ekialdean. Gao Minglu da artikulu honen egilea: “Conceptual Art with Anticonceptual Attitude: Mainland China, Taiwan, and Hong Kong”, 127–41. or. [\[itzuli\]](#)
48. Hemen aipatua: “Interview: If Nothing Says Anything, I Don’t Draw”, hemen: *Joseph Beuys: Drawings*, Munich, 1979, 93–94. or. [\[itzuli\]](#)
49. Moskuko kontzeptualismoari buruz, ikus Boris Groys, *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2013; *Ilya Kabakov: The Man Who Flew into Space from His Apartment*, Londres: Afterall, 2006; *Moscow Symposium: Conceptualism Revisited*, New York: Sternberg Press, 2012; “[Communist Conceptualism](#)”, Vadim Zakharov-en kontzeptualismoari buruzko webgunean, sarrera 2017ko maiatzaren 12an. Ikus baita ere Margarita Tupitsyn, “About Early Soviet Conceptualism”, hemen: Camnitzer, Farver eta Weiss, *Global Conceptualism*, 99–107. or. Eskerrak eman nahi dizkiot Katherine Grube-ri Groysen Moskuko kontzeptualismoari buruzko azterlanak erakusteagatik. [\[itzuli\]](#)
50. Groys, “Communist Conceptualism”. [\[itzuli\]](#)
51. Ikus Boris Groys, *Ilya Kabakov*. [\[itzuli\]](#)
52. Ikus ale honetan Katherine Grube-ren artista hauei buruzko fitxak; horietan, artistek egiturak eta aurkezpen-formatu ofizialak bereganatzea interpretatzen du “kritika [baten gisa] gizarte komunistan maila guztietan ageri ziren eta abangoardiak ustez irauli behar zuenaren hain kontrakoak ziren kategorizazio-egitura despertsionalizatzaileen manipulazio sotil baten bitartez”. Ikus Geng Jianyi, *Forms and Certificates*. [\[itzuli\]](#)
53. Groys, “Communist Conceptualism”. [\[itzuli\]](#)
54. Vergne eta Chong, argitaratzaileen epilogo, *House of Oracles*, 2. zatia, 94–95. or. [\[itzuli\]](#)
55. Lu Xun, *A Madman’s Diary* (1918), Ha Jin-en sarrera batekin, hemen: *Selected Stories of Lu Hsun*, Xianyi Yang eta Gladys (Tayler) Yang (itzul.), New York: W. W. Norton, 2003, 18. or. Ikus halaber *The Real Story of Ah-Q, and Other Tales of China: The Complete Fiction of Lu Xun*, New York: Penguin, 2009, 21–31. or. [\[itzuli\]](#)
56. Jatorrizko instalazioan, bideo-pantaila sinkronizatu ugariz hornituak zeuden panelak, eta bideoko irudietan, etengabeko erreprodukzioan, hodeiak ikusten ziren zeru urdin baten gainean bizkor-bizkor mugitzen. Zeru da, hau da, *tian* (天) karaktereari egiten zaion erreferentzia bat, hura baita mitologia, filosofia eta antolamendu politiko txinatarraren kontzeptu kosmiko zaharrenetako eta garrantzitsuenetako bat. Orobat da Tiananmen izenaren (Zeruko Bakearen Atea) *tian*-a. [\[itzuli\]](#)

57. Li Xianting eta Fei Dawei-ren arteko eztabaidarentzat, ikus Fei, "Does a Culture in Exile Necessarily Wither? A Letter to Li Xianting", Philip Bloom (itzul.), hemen: Wu, *Primary Documents*, 1991, 252–53. or. Jatorrian honela argitaratua: "Liu wenhua biran kujie?—Gei Li Xianting de yifengxin", hemen: *Piping de shidai* (Kritizismoaren aroa), 1. alea, Jia Fangzhou (arg.), Guanxi: Guanxi Fine Arts Publishing House, 2003, 153–62. or. [\[itzuli\]](#)
58. Li Xianting, "Curator's Notes", hemen: *Poly Phrenolrene*, erak. kat., argitalpen independentea, 1999, 8. or.; hemen aipatua: Karen Smith, *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China*, argitalpen berrikusia, Hong Kong: Timezone 8, 2008, 186. or. [\[itzuli\]](#)
59. Gu Dexin, hemen aipatua: Andrew Solomon, "Their Irony, Humor (and Art) Can Save China", hemen: *Far and Away: Reporting from the Brink of Change: Seven Continents, Twenty-Five Years*, New York: Scribner, 2016, 114. or. Jatorrian hemen argitaratua: *New York Times Magazine*, 1993ko abenduak 19. [\[itzuli\]](#)
60. Wang Hui, "Dead Fire Rekindled: Lu Xun as Revolutionary Intellectual", 1996, Rebecca Karl (itzul.), hemen: *The End of Revolution: China and the Limits of Modernity*, New York: Verso, 2009, 200. or. [\[itzuli\]](#)
61. Lu, *A Madman's Diary*, 31. or. [\[itzuli\]](#)
62. Wang, "Dead Fire Rekindled", 203. or. [\[itzuli\]](#)
63. *Ibid.*, 199. or. [\[itzuli\]](#)
64. Colin Mackerras, *Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1983, 170–71. or. [\[itzuli\]](#)
65. Hemen aipatua: Solomon, "Their Irony, Humor (and Art) Can Save China", hemen: *Far and Away*, 115. or. [\[itzuli\]](#)
66. *Ibid.*, 122. or. [\[itzuli\]](#)
67. Hans Ulrich Obrist, Gu Dexin-ekin elkarriketa, hemen: *Hans Ulrich Obrist: The China Interviews*, Hong Kong: Office for Discourse Engineering, 2009, 158. or. [\[itzuli\]](#)
68. Hemen aipatua: Barmé, "Worrying China & New Sinology", 3–6 or. [\[itzuli\]](#)
69. Yan Jiaqi et al., "May 17 Proclamation", hemen: *New Ghosts, Old Dreams: Chinese Rebel Voices*, Geremie Barmé eta Linda Jaivin (arg.), New York: Random House, 1992, 62. or. Yan lehenago ere Zhao-ren aholkularia izan zen. [\[itzuli\]](#)
70. Hou Dejian et al., "A Hunger Strike Manifesto", hemen: *The China Reader*, 200–04. or. [\[itzuli\]](#)
71. Gu Dexin-en aurkezpen bikain baterako, ikus Smith, *Nine Lives*, 180–219. or. [\[itzuli\]](#)
72. Rem Koolhaas, "Introduction: City of Exacerbated Difference©", hemen: *Great Leap Forward*, Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas eta Sze Tsung Leong (arg.), Kolonia: Taschen; Cambridge, Massachusetts: Harvard Design School, 2001, 27. or. [\[itzuli\]](#)
73. Taldea ez zen bere izenarekin aurkeztu *Cities on the Move* erakusketan, nahiz eta lau taldekideek hartan parte hartu. Chen Tong, Zheng Guogu eta Zhang Haier argazkilaria dira Guangzhoun egoitza duten beste artista batzuk, Elefante Isats Handia Lantaldearekin lotuak. [\[itzuli\]](#)
74. Hans Ulrich Obrist, Xu Tan-ekin elkarriketa, hemen: "Big Tail Elephant", hemen: *Hans Ulrich Obrist: The China Interviews*, 43. or. [\[itzuli\]](#)
75. Obrist, Liang Juhui-rekin elkarriketa, hemen: *ibid.*, 42. or. [\[itzuli\]](#)

76. Hou Hanru, "[Barricades: The Big Tail Elephants](#)", Hou Hanru eta Audrey Powell (itzul.), *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 3, 1. zkia., 2004ko martxoa, 50. or. [\[itzuli\]](#)
77. Chung *et al.*, *Great Leap Forward*, zenbakitu gabeko babes-orria. [\[itzuli\]](#)
78. Koolhaas, "Introduction: City of Exacerbated Difference©", 29. or. [\[itzuli\]](#)
79. Ikus "[Retrospective](#)" Documentaren webgunean. [\[itzuli\]](#)
80. Documenta X izan zen artista txinatarrak erakusketan parte hartzera gonbidatu zituen lehena; 1992an, Cai Guo-Qiang eta Wu Shanzhuan-ek gertaera bana antolatu zuten Kassel. [\[itzuli\]](#)
81. Documenta X-ren hainbat berrikusketa kritikotarako, ikus, adibidez, Ken Johnson, "A Post-Retinal Documenta", *Art in America* 85, 10. zkia., 1997ko urria, 80–89. or.; eta Stuart Morgan, "The Human Zoo", *Frieze*, 36. zkia., 1997ko iraila-urria, 70–77. or. [\[itzuli\]](#)
82. Hou Hanru eta Hans Ulrich Obrist, "Cities on the Move", hemen: *Cities on the Move*, Hou eta Obrist (arg.), erak. kat., Hatje Cantz, Ostfildern, Alemania, 1997, orri-zenbakirik gabe. [\[itzuli\]](#)
83. Britta Erikson, "Poetry of Everyday Existence", hemen: *A Woman's Life: The Art of Yu Hong*, erak. kat., Goedhuis Contemporary Gallery, New York, 2003, 5. or.; hemen aipatua: Alexandra Munroe, "Questions for Heaven", hemen: *Yu Hong: Golden Horizon*, erak. kat., Milan: Charta; Pekin: Long March Space, 2011, 41. or. [\[itzuli\]](#)
84. "Infrared©", hemen: Chung *et al.*, *Great Leap Forward*, 67. or. [\[itzuli\]](#)
85. Achille Bonito Oliva eta Helena Kontova, "Emergencies/Emergences", hemen: *Aperto '93: Emergency/Emergences*, Oliva eta Kontova (arg.), erak. kat., Veneziako Bienala, Milan: Giancarlo Politi Editore, 1993, 13. or. [\[itzuli\]](#)
86. *Ibid.* Letra etzana Olivarena da. [\[itzuli\]](#)
87. Li Xianting-ek, Francesco Dal Lago-rekin, ondorengo artista hauek gomendatu zituzten Bienalerako: Wang Guangyi, Zhang Peili, Geng Jianyi, Xu Bing, Liu Wei, Fang Lijun, Yu Hong, Feng Mengbo, Wang Youshen, Yu Youhan, Li Shan, Sun Liang, Wang Ziwei eta Song Haidong. Aperto sailerako, Kong Changan kritikariak Taiwango Lee Mingsheng eta Txinako Wu Shanzhuan eta Wang Youshen hautatu zituen. Aurreneko aldia zen Txinako artistek nazioarteko bienal batean parte hartzen zutena. [\[itzuli\]](#)
88. Achille Bonito Oliva, hemen aipatua: Carol Vogel, "[The Venice Biennale: An Art Bazaar Abuzz](#)", *New York Times*, 1993ko ekainak 12. [\[itzuli\]](#)
89. Norman Rosenthal, "The Blood Must Continue to Flow", hemen: Brooks Adams, *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, erak. kat., Royal Academy of Arts eta Thames & Hudson, Londres, 1997, 10–11. or. [\[itzuli\]](#)
90. Qiu Zhijie, "Post-Sense Sensibility (Hou Ganxing): A Memorandum", 2000, Wu Hung (itzul.), hemen: Wu, *Primary Documents*, 343–47. or. Jatorrizko izenburua: "Hou ganxing zhanlan shimo", eta aurrenekoz hemen argitaratu zen: Qiu Zhijie, *Gei wo yige mianju* (Emadazue maskara bat), Pekin: China Renmin University Press, 2003, 91. or. [\[itzuli\]](#)
91. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
92. Qiu Zhijie, *Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion/Hou ganxing: Yixing yu wangxiang* liburua, atariko, erak. kat., argitalpen independentea, Pekin, 1999, orririk gabe. [\[itzuli\]](#)
93. "Ai Weiwei Interviewed by Daniel Birnbaum", hemen: *Ai Weiwei – Fairytale: A Reader*, Lionel Bovier eta Salome Schnetz (arg.), Zurich: JRP/Ringier; Luzerna: Einfache Gesellschaft Fairytale, 2012, 113. or. [\[itzuli\]](#)

94. China Tracy [Cao Fei], "[RMB City Manifesto](#)", "RMB City" proiektuaren webgunea, 2009ko maiatzak 26. [\[itzuli\]](#)
95. Richard Noble, "Introduction: The Utopian Impulse in Contemporary Art", hemen: *Utopia: Documents of Contemporary Art*, Noble (arg.), Whitechapel Gallery, Londres; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009, 17. or. [\[itzuli\]](#)
96. Ernst Bloch, *The Principle of Hope (1954–1959)*, hemen aipatua: *ibid.*, 12. or. [\[itzuli\]](#)
97. Wang, "1989 and Neoliberalism in China", hemen: *The End of the Revolution*, 33. or. [\[itzuli\]](#)
98. Benjamin H. D. Buchloh, hemen: Yve-Alain Bois, Buchloh, Hal Foster eta Rosalind Krauss, "The Predicament of Contemporary Art", hemen: *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2. alea, New York: Thames & Hudson, 2005, 90. or. [\[itzuli\]](#)
99. Lu Jie, "The Long March on the Road to Revolution", hemen: *Art and China's Revolution*, Melissa Chiu eta Zheng Shengtian (arg.), erak. kat., Asia Society, New York; New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2008, 201. or. [\[itzuli\]](#)
100. Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist eta Rirkrit Tiravanija, "What Is a Station?", hemen: Noble, *Utopia*, 161. or. Lehen aldiz hemen argitaratua: Francesco Bonami eta Carlos Basualdo (arg.), *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*, erak. kat., Veneziako Bienala, La Biennale di Venezia eta Marsilio, Venezia, 2003, 327–37. or. [\[itzuli\]](#)
101. Hans Ulrich Obrist, "[The Land](#)", *Wired* 11, 6. zkia., 2003ko ekaina; bertsio berrikusia hemen. [\[itzuli\]](#)
102. Ou Ning, "Agrarian Utopia: An Artistic Experiment in Chiang Mai", Shumei Roan (itzul.), *Peregrine*, 1. zkia, 3. or, *Chutzpah!* argitalpenaren osagarria, 1. zkia., 2011ko apirila. [\[itzuli\]](#)
103. Hemen aipatua: Evan Osnos, *Age of Ambition: Chasing Fortune, Truth, and Faith in the New China*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014, 183. or. [\[itzuli\]](#)
104. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
105. Ikus Alexandra Munroe, "Cai Guo-Qiang: I Want to Believe", hemen: Thomas Krens eta Munroe, *Cai Guo-Qiang: I Want to Believe*, erak. kat., Museo Solomon R. Guggenheim, New York, 2008, 26–29. or. Eztabaidari buruzko erreferentzia batentzat, ikus "The Rent Collection Courtyard Controversy", hemen: Wu, *Primary Documents*, 368–78. or. [\[itzuli\]](#)
106. Bidean zehar, eszenak gehitu zitzaizkion hasierako istorio-lerroari, 1949ko liberaziora arte; hala, Askapenerako Herri Armada eta iraultza-soldadu berrienak, Guardia Gorriak heroi bilakatu ziren. [\[itzuli\]](#)
107. Munroe, "I Want to Believe", 377. or. [\[itzuli\]](#)
108. Fei Dawei, hemen parafraseatua: Liu Xiaochin, "Quoting Does Not Equal Plagiarism", Kristen Loring (itzul.), 2000, hemen: Wu, *Primary Documents*, 377–78. or. Jatorrian hemen izenburu honekin argitaratua: "Yinyong ≠ Chaoxi", hemen: *Shiji zaixian Zhongguo yishu wang* (Century China Art Networks) <http://cn.cl2000.com> [\[itzuli\]](#)

PALINPSESTOAREN ETA TEKNOLOGIAREN ARTEAN: “TXINATAR ARTE GARAIKIDEAREN” AUZIA

PHILIP TINARI

Mugimendu baten promesa bere geroko garaipena da; aitzitik, kasualitatezko uneen promesa istantekoa da. Une horiek, onerako nahiz gaitzerako, ekintza bidezko askatasun-esperientziak hartzen dituzte barne. (Ez dago askatasunik ekintzarik gabekorik). Horrelako uneak —ezein “emaitza” historiko ezin baitaiteke inoiz halakoa izan— transzendentalak dira, Spinozak betierekoa deitzen zuena dira, eta zabaltzen ari den unibertso batean izarrak adina izaten dira.—John Berger¹

—

1990eko hamarkadan sartu ondoren batez ere, jendea zalantzan jartzen hasi zen mendebaldeko historia intelektual modernoa Txinako kultura salbatzeko eta berreraikitzeko erabili zitekeelako sineste idealista hura. Mundu perfektu baterako aukerarik gabe, jendeak ez zuen beste erremediorik izan zatiketa espiritualaren lengoaia etsigarriari aurre egitea baino.—Li Xianting²

—

Txinako esparru publikoa ez da estatuaren eta gizartearen artean bitartekotza egiten duen espazio bat; gizarteak estatuaren espazio zehatz batean egindako sarraldiaren emaitza da, ezer izatekotan.—Wang Hui³

SARRERA

Zer esan nahi dugu zehazki txinatar arte garaikideaz mintzo garenean? Kategoria zail horren atzean ezkututzen den paradoxa hori eguzkiko argia bezain argi agertzen da orain gure begien aurrean, gure erakusketa honi —Artea eta Txina 1989aren ondoren: Munduaren antzerkia— hasiera ematen dion esposizio nagusiaren titulu kontrajarrietan.

Txinera *Zhongguo xiandai yishuzhan* izena jarri zitzaion, ofizialki, erakusketari; (Txinatar Arte Modernoko Erakusketa); izendapen horrek Txina herrialdea bera azpimarratzen zuen lehenik, modernotasuna bigarrenik, eta artea hirugarrenik; propio diseinatutako nomenklatura horrek erakusketa hau aurreko beste erakusketa premoderno guztietatik bereiztea zuen helburu, baina txinatar modernotasunari buruzko mende beteko pentsamendu batekin zuzenean lerrokatzeko balio izan zuen. Labur beharrez, modu sinpleago batez deitu zitzaion: 89 *Dazhan*, (89ko Erakusketa Handia). Dena dela, deiturak erakusketaren garrantzia nabarmentzen zuen. Ingelesez, berriz, honela deitu zitzaion hasieratik: *China/Avant-Garde*: oso deitura soila, anglo-frantsesa, eta puntuazio eta ortografia landugabe samarrekoa, 1986ko Pompidou Zentroko harako *Japon des avant-gardes: 1919-1970* erakusketa haren ereduaren arabera moldatua. 89 *Dazhan* izen-hautaketa hori ustekabeko topaketa baten emaitza da, Fei Dawei arte kritikari eta kontserbatzaileak egin; bera zen erakusketaren batzorde antolatzaileko kideen artean atzerrian bizitakoa zen bakarra. Urte sabatiko bat eman zuen Parisen, 1986-87 ikasturtean, eta *Japon des avant-gardes* ikusia zuen han. Eta hala ere, mugimendu horren joera teleologikoa —elkar gurutzatzen zuten eta batzuetan kontraesankorrak ziren joera, jarraibide eta taldeetatik abiatuta zirriborratua— oraindik garbi ez balego bezala, gehitu titulu horiei logotipo bat hain zuzena eta indartsua ezen haren mezuak, “Galarazita noranzkoz aldatzea” hark —zirkulazio-seinaleetan bezala, bai baitziren halako batzuk, baina asko ez oraindik, ibilgailu pribatuen inbasioen mende erori aurreko Pekin hartan— titulu formal guztiak ordezkatu baititu oroimen kolektiboan. 1989ko otsailaren 5ean, *China/Avant-Garde* inauguratu zelarik, atzera bueltarik ez zuen eta inoiz izango ez zuen garai bat iragarri zen.

Handik aste batzuetara, garai berri bat hasiko zen “txinatar arte garaikidearentzat”, maiatzaren 18an *Magiciens de la terre* inauguratu zelarik Parisko La Villetteko Grande Halle-n eta Pompidou Zentroan. Parte hartu zuten ehunka lagunen eta taldeen artean, hiru artista txinatar zeuden, *China/Avant-Garde* erakusketan ere parte hartutakoak hirurak. Jean-Hubert Martin komisarioak egin zuen artista horien hautaketa, Fei Daweiren gomendioei jarraituz. Izan ere, Fei Daweik antolatu zituen Martinek Txinan barrena egin zituen bidaiak eta Daweik aurkeztu zizkion garrantzitsuentzat jotzen zituen artistak. Erakusketa hori, “arte garaikideko munduko lehen erakusteka” gisa iragarria izan zena, mugarri gertatu zen, inspirazio bat euren aukerak eta perspektibak zabaltzeko nahi zituzten komisarioentzat, baina eztabaida sutsu askoak piztu zituen ere egun “jabetze kulturala” deitzen dugun horren inguruan⁴. *Magiciens* horretan artearen profesional mendealdarrak bezainbeste ziren ez-mendealdarrak, hari eusten zion egituraren eduki binarioa bera desorekatzea helburu zuen justaposizio batean. Testuinguru horretan, oso kontuan hartzekoa da Txinaren presentziak ez zekarrela inplizituki objektu etnografikoak egon beharra, hala nola Ghanako Kane Kwei artistaren animalia itxurako hilkutxa margotuak edo Cyprien Tokoudagba artista benindarrak Vodun jainkoak irudikatzen egindako zementuzko eskulturak⁵. Ez eta, Europako artearen munduaren aldetik, jada existitzen zen diziplina baten “aurkikuntza” egin beharra ere, Australiako aborigenen artearen kasuan gertatu bezala. Aitzitik, *Magiciens de la terre* erakusketako txinatar artista taldeak Txinako artearen panoramako lanik sofistikatuenetako batzuk erakusten zituen, bai formari bai kontzeptuari dagokienez: Yang Jiechang-en tintazko ametsetatik hasi eta Gu Dexin-ek sopeleaz erretako plastikozko objektuekin egindako instalazio eztabaidaturaino, tartean Huang Yong Pingek Txinako eta Frantziako aldzikari komunistak paper ore bihurtuz egindako ekintza dadaistatik pasatuz. Hiru artista horiek baldintza berberetan egin zioten aurre munduari, txinatar arteak Mendebaldean gerora egindako erakusketa askotan faltan sumatu izan den indarra eta ñabardurarako gaitasuna erakutsiz.

Hala ere, Txinako testuinguruan garaikidetasuna non kokatu erabakitzeak auziak ebatzi gabe jarraitu zuen, produkzio artistikoaren eta ordena sozial eta politikoaren artean dagokeen erlazioari buruz hainbat galdera planteatzea baitzekarren, Mendebaldean eztabaida horretan bertan sortzen direnak ez bezalakoak. Txinatar literaturari buruzko azterketan, mugak ondo zehaztuta daude. “Moderno goiztiar” (*jindai*), “moderno” (*xiandai*) eta “garaikide” (*dangdai*) terminoek ondo bereizitako garai historiko desberdinak adierazten dituzte: Opioren Lehen Gerratik (1839–42) Qing dinastiaren erorialdiraino (1911) bitartekoa, Maiatzaren 4ko Mugimendutik (1919) Herri Errepublikaren sorreraraino (1949) bitartekoa; eta komunismoaren nagusitasunetik gaur egun arterainokoa, hurrenez hurren. Ildo horretan, unean-unean nagusi diren baldintzek testuengan duten eragin sakona aparatu literario-akademikoaren arkitektura oinarrizkoenean txertatzen da. Arteak, berriz, ez du zehatz-mehatz jarraitzen eskema hori: 1980eko hamarkadaren pizkundean zehar, artistak arte moderno baten egiletzat jotzen ziren (hau da, forma aldetik probokatzaila, kezka soziala ageri zuena, eta aurrera begiratzen zuen arte baten egiletzat), arte garaikide baten egiletzat baino gehiago (izan ere, alderdi komunistaren estatuaren funtzio bat zen hori haientzat, termino hori haren nagusitasun-aldiarekin erlazionatzen zela kontuan harturik). Eta hala ere, 1989–2008 bitarteko urteetan, aldaketa funtsezko bat gertatu zen: eremu hori arte modernotzat joa izateari utzi eta arte garaikidetzat joa izaten hasi zen⁶.

Aldaketa funtsezkoa da hainbat arrazoiengatik. Besteak beste, 1990eko eta 2000ko hamarkadetan modernotasunetik urruntzeko eta garaikidetasunera hurbiltzeko egin ziren mugimenduen berri jasotzen duelako. “Garaikidetasunaren” kategoria tenporalitate uniforme eta global bat egituratzeko modu bat bezala sortu zen. Tenporalitate horren barruan, testuinguru geografiko eta kultural guztiz desberdinetako artelanak maila —teorian— berdin batean ager zitezkeen, modernotasun berezi eta zentratu bati buruzko nozio teleologiko eta metropolitarrak batetik urruntze are handiago baten parte bat bezala. Urruntze horren aldeko apustuak ez ziren izan ez berehalakoak eta garbiak, ez zabalkiro onartuak, eta hori dela-eta, Hal Foster arte kritikari eta historialari ospetsuak “‘Garaikide denari’ buruzko galdetegi” bat pasatu zien eremu horretako funtsezko artistei 2009an; urte berean *e-flux journal*ek titulutzat “Zer da arte garaikidea?” soila zeraman ale bat (bi zatitan banatuta) argitaratu zuen⁷. Txinako testuinguru espezifikoan, garaikidetasunaren etorrerak bi ondorio nagusi izan zituen: batetik, elkarrizketa global batean (2001ean Txina Merkataritzaren Mundu Erakundean sartu zen garaian gutxi gorabehera imajinatu zenaren antzekoa eta *rushi* edo “munduratzeko” hitzaren bidez labur bezain egoki adierazia) parte hartzeko aukera; bestetik, alderdi komunistak bere agintaldiarekin batera hasitakotzat eta agintaldi horren ondoz ondokotzat jotzen zuen tenporalitate bati uko egin beharra. Beste hitz batzuetan esanda, kosmopolitismoak, izango bada, ezinbestekoa du Estatu-alderdiaren laguntza inplizitua. Gainera, Estatu-alderdi harentzat, berak beti sustatu duen artearen sistema ofizialean agerian geratzen denez, *dangdai* delakoaren ideia, 1949tik geroztiko guztiaren ideia integratzaile gisa, inoiz ez zen izan zalantzan jarria. Beraz, bai 1949–78 bitarteko aldia —nazio mailan, ezin konta ahalako kanpaina politikoetan bizitako gorabeherak eta, nazioarte mailan, Txinako historian bertan ere deklaraturako isolazionismo batek ezaugarritua—, bai 1978an Deng Xiaopingek “irekitasuna eta erreforma” programa hasi ondoko hamarkadak biltzen dituen diskurtso bikoitzak alderdiaren helburu nagusiarekin —hots, iraun eta ugaltzea— oso bat datorren baliokidetasun bat aldarrikatzen du. Bi aldi horiek, izatez, bat bakarra direla iradokitzen du delako diskurtsoak, eta, Dengen erreforma ezarri zenez geroztik, Txina, maila oinarritzeko batean, Maoren sorrerako ikuspegi totalitariotik desberdina delako ideia ukatzen du. Izan ere,ATEGITE horrek galdera hau planteatzen digu: huskeriatzat jo ote beharko dugu geuk ere, autore batzuek jada egina duten moduan, erreforma horiekin hasi zen mugimendu artistikoaren

amaiera agertoki osoa lehen planoan eta munduan plazaratzeko ez baizik luze iraun zuen eskema ofizial aurretiko batean kokatu duen identitate bat ekarri izana? 1989. eta 2008. urteetan —gure erakusketa mugatzen duten bi data horietan— 1919 eta 1949. urteetako —hurrenez hurren— mamuak ikustera iritsi ote gintezke?

Periodizazioaren inplikazioei buruzko dilema horiek urrun daude “txinatar arte garaikidea” (*Zhongguo dangdai yishu*)⁸ terminoaren erabilera zabaltzeak —2000. urtetik aurrera, gutxi gorabehera— sortu duen arazo nagusitik. Zoritzarreko izendapen hori —marka bat eta kontraesan bat aldi berean— sariak, aldizkariak, enkanteak, erakundeak eta are berari esplizituki eskainitako katedrak ere aldarrikatzeko erabil daiteke orain, bai Txinan bai munduaren gainerakoan⁹. Zergatik den zoritzarrekoa? “Txinatar arte garaikidea” izendapenak aurrez aurre jartzen gaituelako, bat-batean eta ontologikoki, honako paradoxa honekin: izendapen horretan darabilgun adjektibo pareak iradokitzen duenez, kontzeptuak ez dira beti bat eta bera, eta ahalegina egin beharra dago ezer izateko, izaten jarraitzeko edota aldi berean txinatar eta garaikide izateko. Irudizko paradoxa horren azpian dagoen esentzialismoa harrapakin erraza da teoria poskolonialari tinko atxikita dauden pentsalarientzat. Maila herrikoia batean, botere autoritario gero eta zabalago baten sorkuntza berriko produktu kulturalaren laburtzapen bat bezala funtzionatzeko duen ahalmena dela-eta, eta kalitatean, gustuan eta orijinaltasunean hain desberdinak diren gauzak eduki ahal izateko, agerian jarri du nazioarteko artearen munduak horren aurrean erakusten duen eszeptizismo osasungarria. Dena dela, eta harrigarria bada ere, termino badaezpadako horrek erresistentzia handia erakutsi du: izan ere, kanpoko solaskide buruargientzat defendaezina ematen hasi zen une horretan —*Munduaren antzerkiak* hartzen duen aldiaren amaiera aldera koka genezake une hori, bere exotismo inplizitua agerian geratu zenean—, Txinako estatuak arte garaikide esperimentalak (ez-ofizialak eta gero eta komertzialagoak) onartzeak inflexio-puntu bat ekarri zuen. Txina barnean, “txinatar arte garaikidea” gerra-oihu bat bilakatu zen, lehenik eta behin industria kulturalaren garapena, eta, ondoren, botere sinboliko baten proiektzioa, bultzatzeko. Hala beraz, terminoaren nagusitasuna eta onarpena bere behin betiko ezintasun politikoaren erakusgarri izan zen, baina baita bere abilezia ekonomikoaren sendogarri ere.

Txinatar arte garaikidearen kontzeptua areago bihurritzeko, haren egituraren oinarriak eta diskurtsoaren printzipioak argiago ulertzen ahalegindu gaitzke. Saiakera honetan, adibidez, analisi historiko bat egin nahi dugu, hori dena hobeto aditzeko prozesua erraz dezakeen azterketa bat, arreta hiru eremutan jarrita: narratiba historiko-artistiko orain estandarra, Irekitasuna eta Erreformarekin eta *Izarrak* taldearen erakusketarekin hasten dena, 1978 eta 1979an; tenporalitateko eta transmisioko dinamika aldakorrek, txinatar arte garaikidearen kategoria horretan sartzen den obraren parte handi baten sorleku eta eztabaida-gune izan den eremua eratu dutenak; eta, azkenik, obra hori nazioartera zabaltzeko, eta, ondoren, merkatu eta publiko nazional batez hornitu duten botere-erlazioak eta interes kulturalak.

79KO NARRATIBA ETA BERE SAMINTASUNAK

“Txinatar arte garaikidea”ren historia goizalde arrunt batean hasten da: 1979ko irailaren 27an. Une hartan, Deng Xiaopingek boterearen gaineko kontrola sendotzea lortu, Lauen Banda atxilotu, eta

konstituzio berri bat aldarrikatu eta handik gutxira, hogeita hiru artista berrik —Pekingo eliteko familietakoak gehienak— ehun eta berrogeita hamar bat obra eskegi zituzten Arte Galeria Nazionalaren (gaur egun Txinako Arte Museo Nazionale den eraikinaren) ekialdeko fatxadaren hesietan, katedral bateko atean iltzatutako beste hainbeste tesi balira bezala. Erakusketaren manifestuak —handik gertu zegoen zuhaitz batetik zintzilikatutako kartel batean margotuta— baikortasuna transmititzen zuen, Maoren ondoko aldiaren hastapenetan pertsona askok bere egiten zuten sentimendu bat: “Nazioaren sorreraren hogeita hamargarren urteurrena ospatzen ari garen honetan, guk geure uzta itzuli nahi diogu lurrari eta herriari. Honek elkarrengana hurbiltzen gaitu. Konfiantzaz beterik gaude”¹⁰. Ma Desheng *Izarrak* taldeko kideak, bai artean bai, beranduago, politikan kide aktiboenetako bat izango zenak, zalantza gutxi utzi zuen grina horren benetako izaera demokratikoaren inguruan: “Artearen mundua ‘izarren’ denboran sartu da gaur; ‘eguzkiaren’ aroa aspaldi joana da”. Eguzki hori, noski, Mao Zedong zen¹¹.

Izarrak taldeko kideen lanek, irrikaz bereganatutako estilo modernoaren pastiche askotariko bat hartzen zuten arren, sorkuntza berriko fronte bateratu baten itxura eskaini zuten, gizarte sozialistaren eta estetika sozialista errealistaren gabezia hilzoriaren gainetik eta kontra. Artista horiek ez zuten bakarka jarduten. Haien sareek lotura estuak zituzten *Today* [Gaur] (*Jintian*) poesia aldizkariaren inguruan ehundutako sareekin, eta aldizkaria bera ere estuki uztartua zegoen beren tratatu politikoak Xidango “Demokraziaren Harresia” bizi laburrekoan (hiriaren mendebaldean) eskegitzen zituzten aktibistekin. Erakusketa egun indarrean dagoen zentsura mota beraren atzaparretan erori zen luze gabe, gobernuak erakundearen interes anitzen arteko lehiatik eratorritakoa hain zuzen. Artistek beren obra zintzilikatu zuten hesiaren bestaldean zegoen erakundearen babes inplizitua jaso zuten (artistek obrak gauero, eguratseko elementuetatik babestearren, erakundearen eraikinaren atarian gordetzeko aukera ere negoziatu zuten bertako zuzendari Jiang Feng-en baimen tazituarekin), baina ez tokiko poliziarena, zeinak inauguratu eta gutxira itxi baitzuen erakusteka. *Izarrak* taldeko kideetako batzuk erradikalizatu egin ziren, eta manifestazio baterako deia egin zuten, “askatasun artistikoaren eta konstituzioaren alde” —hala zioen haien pankarta ospetsuenak—. Manifestazioa Betiereko Bakearen etorbideetik barrena igaro zen, Demokraziaren Harresitik Tiananmen-eraino eta Udaleraino. Gero, manifestariak Internazionala kantatu eta bakean sakabanatu ziren. Manifestazioa 1979ko urriaren 1ean izateak —hau da, Herri Errepublikaren sorreraren hogeita hamargarren urteurrena ospatzen zen egunean— harrigarria irudituko zaio, segur aski, geroztik —estatuaren urteurren nagusiaren kariaz, egun eta toki berean— egin diren desfile militar gero eta sofistikatuagoen irudiak ikusi dituen edozeini. Pekin, tamainaz, albistea azkar zabaldu ahal izateko behar bezain txikia zen orduan, baina prentsa ofizialean ez zen erakusketaren aipamenik egin. *New York Times*ek orduan labur samartzat jotzen zen epe baten barruan eman zuen abangoardia haren sorreraren berri, aste gutxi batzuk geroago *Izarrak* taldeari buruzko erreportaje bat argitaratu baitzuen lehen orrian¹². Artista askatasunaren defendatzaile gisa agerrarazten duen ideia hori ez zen geroztik inoiz lausotuko, eta, hurrengo hamarkadetan, apoteosira eraman zuen *Izarrak* taldeko kideetako bat, artean gaztea eta periferikoa, munduko “artearen izar” distiratsuen bezala: Ai Weiwei. Haren ospea estatu-boterearen kontrako kritika indibidualista batetik bereizteazina da. Bada, 1979ko goiz hartan azaldu zen lehenengoz modu antolatuta batean kritika hori.

Narratiba samur batek boom baten beharra du bere hastapenetan, eta “79ko Narratiba” delakoak —Bao Dong komisarioak sortu zuen terminoa— *Izarrak* taldearen bat-bateko agerpen horretan izan zuen bere booma. Hurrengo lau hamarkadetan, diskurtsoaren haize nagusiek, elkarrekin bat eginda, egun txinatar

arte garaikidea deitzen dugun horren sorreraren muinean kokatu zuten une hura. Sustraiak une berezi hartan eta mugimendu berezi hartan hondoratuta dituela, egungo Txinako arte aurreratuak aldi berean kontsidera dezake bere burua errejimen komunistaren lehen hiru hamarkadetan haren inguruan sortu zen ororekin zerikusirik gabekotzat, baina baita, bestetik, Deng-en Irekitasuna eta Erreforma programa liberalizatzailearekiko paraleloan mugitzen den zerbait bezala ere. Bidenabar esanda, Pekingo 2008ko Olinpiar Jokoetan iritsi zuen bere amaiera logikoa eta goren unea programa horrek. *Izarrak* taldekoen artea erabat-erabat xarmagarria ez izatea ere —salbuespen eder batzuk kenduta, hala nola Wang Kepingen eskulturak, Ma Deshengen grabatuak eta Huang Ruiren collageak eta abstrakzioak— sortzetiko handikeria horren beraren parte kontsidera daiteke. Uli Sigg enpresario, diplomatiko eta bildumazale suitzarrak bere jabetzapekoak jendaurrean erakutsi zituen lehen aldian —2005. urtean— esan zuen moduan: “Litekeena da beste estandar batzuk ere egotea, hala nola obraren kalitatea, bizitasuna eta indarra bezala ezagutzen diren horiek. Baina, nire helburua Txinako ekoizpen artistikoa den bezala islatzea baita, niretzat obrak benetan garrantzitsua den zerbait esan edo jaso behar du Txinari buruz”¹³. Fredric Jameson-ek txinatar literatura modernoan oinarritzkoa den 狂人日记 (Zoro baten egunerokoa) (Lu Xun, 1918) testua aztertzean planteatu zuen arrazoibide baten berri jasotzen du oharkabean Siggen pentsamendu-lerro horrek. Jameson-ek honela ohartarazten digu: “hirugarren munduko eleberriak ez digu emango Proustek edo Joycek eman diguna bezalako pozik”¹⁴. Bestalde, “hirugarren munduko testu guztiak [...] nik alegoria nazionalak deituko dudana bezala irakurri behar dira nahitaez, are gehiago, edo, hobeto esanda, batez ere haien formak irudikapen-makineria nagusiki mendebaldarretatik abiatuta moldatzen direla jakinda”¹⁵. Aurrerabide politikoaren eta erreforma ekonomikoaren epifenomeno bat bezala interpretatua, Erreformaren garaiko Txinako artearen historia aise txerta daiteke beste narratiba nazional zabalago batzuetan, John Fairbank sinologoak 1950eko hamarkadan zehar Txinako modernizazio pasiboa azaltzen saiatzeko proposatu zuen Inpaktu-Erantzuna eredutik hasita, Orville Schel-ek eta John Delury-k Txinak XX. mendean zehar “Aberastasun eta Botere”-ra bueltatzeko zeharkatu beharreko itzulera-arku luzea bezala planteatu duten horretaraino¹⁶.

Narratiba horren mugak gero eta ageriagokoak egin dira azken hamarkadan. 85eko Uhin Berria delakoari buruzko ikerketa-aldi berri bat etorriko zen gero —Gao Minglu kritikoak asmatu zuen garai hartan termino orokor hori, 1980ko hamarkadaren hasieran eta erdialdean arte akademiak berriro irekitzeak eta esperimentazioa ugaritzeak (talde eta kolektibo txikiei esker gehienetan) eragin zuen fluxu artistikoari erreferentzia egiteko—, 2000ko hamarkadaren erdialdera, Fei Dawei, Huang Zhuan eta beste komisario batzuek antolatutako erakusketek eta ikertzaile berriek alor horretako sortze-mitotik landu zituztelarik¹⁷. Gaoren beraren lana lizenik gabeko pintoreak —1970eko hamarkadaren erditik aurrera oso aktiboak Pekinen— eta gisako fenomenoetan zentratu zen gero; haien mihise postinpresionista esperimentalek eta babesa ematen zien laguntza-taldeak azpikoz gora jarri zuten Izarrak taldea ezerezetik sortua zelako ideia¹⁸. Duela gutxiago, Carol Yinghua Lu ikertzailea eta Liu Ding artista hainbat mugimendu artistiko multzokatzen eta Pekingo 1972–82 bitarteko kultur jarduera zabalagoan txertatzen saiatu dira, beren analisisa bi muturren artean kokatuta: batetik, garrantzi handiko une historiko batzuk, hala nola, Nixonen bisita eta Lin Biao Maoren kontra saiatutako estatu-kolpea (iraultza kulturalaren fase ideologikoaren amaiera ekarri zuena), eta, bestetik, Kutsadura Espiritualaren Kontrako Kanpaina, leninismoaren aldeko ildo gogorraren azken hatsa izan zena¹⁹. Pin Li eta beste ikertzaile batzuek 1930eko hamarkadako abangoardia atrofatuaren eta 1970eko amaierako eta 1980ko hasierako berpizte artistikoaren arteko loturak marraztu dituzte. Aurreko aroan lanean jardun zuten eta

beren bizitzako azken urteetan artista gazteen inspirazio-iturri izan ziren norbanako espezifikoei katalizatua egon dira askotan lotura horiek²⁰.

Eta, hala ere, 79ko Narratiba korapilatzeko duela gutxiko ahaleginak gorabehera, bai Txinan bai atzerrian horren inguruan sortu diren eta oraindik ere sortzen diren kontakizun gehienek azpian datza haren oinarritzko eskema. Narratiba hori, 1970eko hamarkadaren amaierako isolamendu ia erabatekoaren garaian hasi zena, aise egitura daiteke modu guztiz sinozentriko batean; izan ere, kanpoko eraginek bigarren mailako papera jokatzen duten historia horretan, Txina da historiako protagonista nagusia. Baina orobat da salbamen-narratiba teleologiko bat, Ilustrazioaren bidez gauzatua, non artistak, pixkana-pixkana, beren inguruko mundura irekitzen baitira eta beren egoera irudikatzen eta alda dezaketen lanak sortzera behartuta eta ahaldunduta sentitzen baitira. 1985ean, Zhang Qun eta Meng Luding-ek, Central Academy of Fine Arts (CAFA) [Arte Ederren Akademia Zentralean] berriki graduatuak, koadro bat aurkeztu zuten Arte Galeria Nazionalean egin zen “Qianjin zhong de Zhongguo qingnian huazhan” [“Txinako artista gazte eta progresisten erakusketa”] delakoan, ibilbide diskurtsibo horren azpiko auresuposizioak dramatizatzen dituen. Adan eta Eva oroitarazten diguten bi irudi klasiko biluzien artean kokatua, konposizioak neska bat du ardatz, galtza bakeroz eta modako blusa batez jantzia, perspektiban urruntzen diren urrezko marko batzuetatik eta ispilu hautsi artetik sortzen dena, eskuan sagarrez beteriko erretilu bat hartuta (*Aro berrian: Adan eta Evaren Ilustrazioa* [In the New Era: Enlightenment of Adam and Eve] (1985)). Lehen planoan, gazte bat agertzen da, eserita eta elastiko batez jantzita, yin-yangaren marrazki batez dekoratutako plater pitzatu batean jateko prest. Margolanak kontraesanaren bidez funtzionatzen du: “Adan, Eva eta gazte modernoek multzoa, Harresi Handiaren eta etxe orratzen arteko kontrastea, zeru urdina eta ostertza, erdialdean ageri den fruta debekatua, erlojua eta giroa, betierekotasun unibertsalaren ideia irudikatzeko konbinatzen da dena”, adierazi zuten garai hartan Zhangek eta Mengek. Bekatuan erori zirenekoa azaldu baino gehiago, Adan eta Evak “zeruko doktrinak eta debekuak hautsi zituzteneko kontakizun honek iraganari, oraingo errealitateari eta geroari buruz gogoeta sakona egitera gonbidatzen gaitu”²¹.

Plangintza artistiko horrek, 1980ko hamarkadako historia sozial eta intelektualean hain ugari ziren beste askok bezala, lotura estuak zituen Ilustrazio Berriaren Mugimendua deiturikoarekin; modernizazioaren bidezko liberalizazio-programa batean sinesten zuen intelektual eta profesional talde batek —elkartasun lotura lausoekin— osatzen zuen mugimendua. Garrantzitsua da ere aipatzea zer neurritan gauzatu zen mugimendua horrekin lotu ohi den pentsamendu librea eta ausardia formala —Zhang eta Mengren kontakizuna horren adibide bat baino ez da— irekitasunaren aldeko jarrera hartu berria zuen estatu-aparatu baten barruan. Une hartan, sistema ofizialean —akademiak, unibertsitateak, argitalpenak, museoak, organo burokratikoak— zegoen askatasun mailak sozialismoaz eta haren dogmez haratagoko aukerak —aurreko hamarkadetan sistemak berak eragindako sufrimendua pairatutako pertsonen bultzatuak askotan— imajinatzeko bidea ematen zuen. “Maoren sozialismoa tradizio feudalaren erlikia gisa azaltzea ez zen soilik Ilustrazio Berriaren intelektualetako batzuen taktika bat, baita auto-identifikazio modu bat ere”, esan du Wang Hui intelektualak. “Elizaren eta aristokraziaren kontrako europar mugimendua sozial burgesarekin identifikatzeko aukera ematen zien. Hala ere, auto-ezagutza maila handi horrek ezkutatu egiten du bai Ilustrazio Berriaren Mugimendua bai marxismoak —biak ala biak modernizazioko ideologiak diren aldetik— balio berdin asko dituztela biek, historia ulertzeko modu berdin asko: biek sineste dute aurrerabidean, modernizazioaren aldeko promesean, nazionalismoan (teleologia historiko gisa), eta, bereziki, askatasunaren, berdintasunaren eta armonia unibertsalaren

aldeko idealetan”²². Wangek, kritikari bezala, begi onez ikusten du Ilustrazio Berriaren Mugimendua, eta bat dator mugimenduaren ideal handiekin, baina barregarri deritzo transzendentzia eta aurrerabiderako itxaropen inozoari, ondotik etorriko litzatekeen trantsizio neoliberalaren gurpilak koipeztatzeko beste ezertarako balioko ez lukeelako ustean. Wangen arabera, bada giltzarri bat intelektual eta artista horien itsukeria: haiek ere (lehenago maoistek bezala) modernizazioaren teleologian tinko sinesten zutela (nahiz eta maila desberdinetan, egia) onartzeko beren ezintasun erabatekoa²³.

79ko narratibak 1989. urtean lortu zuen bere goren unea, *China/Avant-Garde* erakusketarekin. Li Xianting kritikari eta komisarioak “Uhin Berriaren artearen lehen eszenaratzea” bezala deskribatu zuen Xiao Lu-k erakusketa egin zuen performancea, zeinean artistak bi tiro tiratu zizkion bere instalazioari²⁴. “89ko erakusketa handia” arrazoi politiko hutsengatik itxi zutelako ideia erabat gezurtatuta geratzen da omisio iraunkor bat dela-eta. “Tiroei eta erakusketaren itxierari buruzko informazioa ematerakoan, hura arteen kontrako errepresio politikoaren adibide bat balitz bezala jokatu zuten hedabide gehienek, espazio publiko batean su armak eramateak herritarren segurtasunean nolako inplikazioak dituen ahaztuta, eta, itxi eta handik bi egunera, erakusketa berriro zabaldu zela kontuan hartu gabe”, adierazi zuen Jane DeBevoise-k²⁵. Erakusketa berriz ireki izana, eta segidan, “bonba-mehatxu” bat zela-eta, bigarrenez itxi izana (gauza jakina da Liu Anping artista izan zela mehatxu-egilea, baina ofizialki inoiz ez zaio egotzi halakorik) ez da ondo egokitzen Xiao Lu-ren performancea aktibisten eta agintarien arteko liskarrean (lau hilabete geroago Tiananmengo plazan jarraipena izango zuen borroka batean) “mundu osoan entzun zen tiro-hots” bat bezala azaltzen zuen erretratu sinplearekin. Erakusketaren bigarren irekiera, bigarren itxiera, hirugarren irekiera eta, aurreikusitako dataren amaieran, behin betiko itxiera —antolatzaileek “Bitan itxita” goiburuarekin sortutako gutun-azal batean jasota dagoen bezala— istorio berez soil batean irekitako arrakalak bezalakoak dira.

Hortik aurrera, 79ko Narratiban, Tiananmengo traumak hartzen du txanda aurrea —1989ko ekainaren 4an soldaduek plaza hustean eragindako sarraskian ondoren amaitu zen ikasle-mugimenduaren desagertzea—, eta haren lortatzean sortutako obren izaera katartikoak ondoren. Errespetu falta nabarmena izango litzateke noski 1980ko hamarkadaren bukaeran hainbat eta hainbat pertsonak sentitzen zuten haserrea, desesperazioa eta etsipena ukatzea, edota sentipen hori agerian jarri zuten forma artistikoak, askotarikoak eta bihotz-ukigarriak, aintzat ez hartzea —Song Dong-en marrazkiak, bere burua modu desberdinetan estaltzen duten aurpegi bakarti horien irudiak, horren adibide bat baino ez dira—, baina, hori ukatu gabe, sentimendu horien ondorio bakar eta logikoa Pop Politikoa eta Errealismo Zinikoa deiturikoak —ezinegon horren agerpen zuzenak, ustez— izan zirelako topikoa ere gainditu beharra dago. Garai hari buruzko irakurketa zabalago batean, 1989az benetan planteatu beharrekoa ez da soilik zer ondorio izan zituen horrek guztiak Txinarentzat, baizik eta zer ondorio izan zituen Txinarentzat munduan. Artearen historiaren alorrean, beste alor askotan bezala, horrek guztiak inflexio-puntu bat ekarri zuen: hura baino lehen, Txinako artista gehienek zeharbidez jasotzen zuten atzerriko irudien eta kontzeptuen eragina, itzulitako saiakeren eta inportatutako liburuen bidez gehienbat, baina harrezkero nazioarteko erakusketa, egonaldietan eta era guztietako proiektuetan parte hartzen hasi ziren modu erregular batean. 1990eko hamarkada, kontakizun estandar horretan, denboran luzatutako nerabezaro bat bezala deskribatu ohi da: Deng Xiaopingek bere hegoaldeko itzulbira egiten du 1992an, hasierako erreforma ekonomikoak sakondu egiten dira, eta talde eta esperimendu artistikoek —landugabeak eta inprobisatuak sarritan— bizirik irauteko espazio bat lortzen dute, nekez bada ere, presio ekonomiko eta politikoaren erdian. Bien bitartean, kontsumismoaren

kultura bat zabaldu zen, aurreko hamarkadan artean ikusi gabea zena, eta horrek kapitalismoari aurre egiteko estrategia batzuk hartzera bultzatu zituen artistak, modu gutxi-asko kontzientean, Europako eta Estatu Batuetako artistek Bigarren Mundu Gerraren ondoko ekonomia-hedapenean erabili zituztenen antzekoak. Yu Youhan-en *Zehazki zerk egiten ditu egungo etxeak hain modernoak, hain erakargarriak?* (*Just What Is It That Makes Today's Homes So Modern, So Appealing?*) collageak (2000) zuzenean eramaten gaitu Richard Hamilton-en 1956ko ia izen bereko lan batera, Mao Zedong eta Jiang Zemin etxe-barne aberats batean kokaturik. Wang Huik aldeztu zuena gorabehera, hots, “1989ko mundu aldaketan ondoren, ez zegoela, inola ere, Txinako Ilustrazio Berriaren Mugimenduaren batasun esentziala berrezartzerik”, artistak ordena berriaren defendatzaile zirelako kontzeptu elementalak indarrean segitzen zuen, garapen ekonomikoak erreforma politikoa ekar zezakeelako teleologiarekiko fedean, fede funtsezko batean, oinarri hartuta²⁶.

2000. urtearen ondoko urteetan, 79ko Narratibak bere buruaren kontzientzia hartu zuen bat-batean, aukera publikoen panorama zabalago batek akuilatuta. Hou Hanru komisario buru izan zuen Shanghaiko 2000ko Bienala. Erakusketaren hirugarren edizioa zen, baina Txinan egin zen lehena bere burua arte garaikideko nazioarteko erakusketa bat bezala hartzen zuena. Bienalak legitimitate aro berri baten hasiera markatu zuen, nahiz eta, erakusketa sateliteen nagusitasuna zela-eta [Ai Weiwei eta Feng Boyi-ren *Hoa popatik hartzera! (Fuck Off)*] dikotomia orokortu (baina ez beti zuzeneko) bat berrezarri zuen “ofiziala” denaren eta “ez ofiziala” denaren artean. Ondoko urteetan, 79ko Narratiban oinarritutako istorioak moldatzeko aukera izan zen, Txina barruko publiko instituzional bati zuzenduak.

Wu Hung-ek 2002an antolatutako Guangzhouko Trienala –titulua: *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1900–2000)* 1990eko hamarkadako trantsizioak azaltzeko ahalegin sistematiko bat izan zen, hamar urte horiek joera tematikoetan banatuz eta lehen aldiz museo estatal batean erakusgai jarritz. 2007an, Fei Dawei-k bera zuzendari zen Pekingo Ullens Center for Contemporary Art zentroko plataforma baliatu zuen esateko 85eko Uhin Berriak “txinatar arte garaikidearen jaiotza” ekarria zuela, arte zentroa inauguratzeko antolatutako erakusketaren azpititulua zioenaren arabera. Erakusketak harako *China/Avant-Garde* hartan agertu ziren artista eta taldeetako asko bilarazi zituen, baina, orain, birmoldatutako lantegi bateko argi zuriaren pean eta zoru grisen gainean. Feiren ahaleginak aurkako asko izan zituen, batez ere Izarrak taldeko protagonista Huang Rui, zeinak talde horren ondarearen defendatzaile papera hartu baitzuen bere gain, haien esperimentuak filosofikoki ez hain erradikalak edo estetikoki ez hain sofistikatuak izan zirelako ondorioaren aurka eginez. Huang-ek hainbat erakusketatan txertatu ahal izan zuen programa hori, hala nola 2007an, Shenzhen-go He Xiangning Arte Museon, bakarkako erakusketa handi batean: *Huang Rui: The Stars Era 1978-1984*. Bien bitartean, Txinako 1979-1989 eta 1990-2000 bitarteko artearen historiari buruzko lan zabalen egilea zen Lü Peng historialari eta komisarioa azpilanean ari zen bere ikuspegia –sortzen ari zen kontsentsu kritikoan pinturak ardatz izan behar zuela zioena– kontsokratu nahian, eta, hala, 2008an, hainbat museo inauguratu zituen Sichuanen, eta hurrengo urtean erakusketa erdi-komertzial baterako proiektu bat, izugarri handia, jarri zuen martxan, *Remaking History* izenekoa, Pekingo biltzar-jauregi erraldoi bat ia osorik hartu zuena²⁷. Proiektu horiek –berealdikoak, sarri askotan– martxan jarri ahal, benetako erudizio bat sortzen hasi zen, batez ere 2000. urtean Asia Art Archive [Asiar Artearen Artxiboa] zabaldu zenez geroztik, Hong Kongeko depositu publiko batean, geroztik gaur egungo Txinako mugimendu artistikoei buruzko oinarritzko materialen bildumarik inportanteenak gorde dituenak. 2012an, Uli Sigg-ek Hong Kongeko M+ museoari 1.200 obra dohaintzan eman izanak narratiba horren

hedapen instituzional handiago baterako oinarriak ezarri zituen. Bilduma hori 2016an Hong Kongen jendaurrean aurkeztu zenean, Pi Li-k komisariatutako erakusketa batean, erakusketaren aurkezpena eta didaktika estu-estu baina modu dotorean lotu zitzaizkion kontakizun kanonikoari²⁸.

79ko Narratiba 2008–2009an iritsi zen amaierara, Erreforma eta Irekitasunaren hogeita hamargarren urteurrenaren eta 89ko erakusketaren hogeigarren urteurrenaren ospakizunak ugaritzen ari zirenean eta errealitate berri horien erdian heldutasunera iritsia zen artista belaunaldi berri bat eszenara atera zenean. Sun Dongdong-ek, aipatu belaunaldi horren inguruan 2013an egin zen *ON/OFF: China's Young Artists in Concept and Practice* erakusketaren komisiariokideak, beti esan izan du “Txinako arte garaikidea” 2008an hasi zela eta aurreko guztia ezin zitekeela garaikidetzat hartu, haren eta kanpoko munduaren artean beti egondako tartea zela eta²⁹. Eta, hala ere, Cai Guo-Qiang-en oinatzek abuztuko arratsalde sargori batean Pekingo erdigunetik Herzog & de Meuron-ek –Ai Weiwei-rekin lankidetzan– diseinaturiko stadiumerainoko bidea zeruan trazatu zutenetik bederatzi urteko distantziara, badakigu ere une horrek irekitasun eta harmonia aldi berri bat ireki ez baina une jakin bateko goren unea markatu zuela liberalen irudimenean. Pekingo irekiera-zeremoniaz (2008) Sarah Morris-ek egin zuen grabazioa berriro ikustean, atentzio handia ematen digu bai potentzia berri handi baten helduera iragartzeko erabilitako ponperia ikaragarriak bai munduaren geroztikako ibilbideaz dakigun guztiak. Ikusten dugu jakinik Ai Weiwei paria nazional bihurtuko zela luze gabe, laurogeita bat egun emango zituela espetxean eta bidaiatzea debekatuko ziotela, gezurrezko akusaziopean, Mendebaldean zuen ospea legimitaterik gabe uztearren. Hor ikusten dugu Vladimin Putin, tribuna dotoreetan mugikorretik hizketan, jakinik une hartan bertan Georgia inbaditzeko agindua –nazioarteko ordenaren kontrako laido sail luze bateko lehena– emana zuela. Badakigu Rem Koolhaas/OMA-k Txinako Telebista Zentralaren egoitzarako diseinatutako poligono hegaldun deigarriak –mende estreinatu berri honetako eraikinik orijinalena segur aski– ez zuela Xi Jinpingen onespina izango; izan ere, 2012an buruzagitza hartu zuenetik aurrerako botere-pilaketa aurrekaririk gabe horretan, Xi Jinpingen garbi adierazia zuen ez zitzaiola “arkitektura arraroa” gustatzen, eta telebista-sarearen egoitza zaharrera aldatu zuen gaueko *Xinwen lianbo* albistegia. Pekinen Olinpiar Jokoen garaian egindako eraikinak –“Txori habia” estadioa, Txinako Telebista Zentrala, Norman Fosterren aireportua, Paul Andreuren Arte Eszenikoetarako Zentro Nazionala– agindutako baina erabat iritsi gabeko etorkizun alternatibo baten premia larriaren lekuko dira egun. Txinan, modernoa garaikide bihurtzeko, aberastasunak askatasuna ekarriko zuelako sinesmen sendoa gezurtatu beharra zegoela adierazten duten aztarna batzuk ikus daitezke haietan. Kontakizun horretan, 2008. urtea sinesmen horren kanpoko muga intelektuala bezala agertzen da. Sinesmen hori, bere garaian ezinbestekoa ematen zuena, kimera hustzat ikusten da egun.

TRANSMISIOA ETA TENPORALITATEA

2011ko irailean, Geng Jianyik instalazio bat aurkeztu zuen ShanghARTen, birmoldatutako lantegiez osatutako labirinto batean dagoen galeria batean, Shanghaiko Suzhou ibaiaren ertzean. Testuingurua hiru laguneko talde baten erakusketa bat zen, Hangzhouko eskola elitistan –egun, Txinako Arte Akademia– graduatutako bi lagun tarteko zeudela: Wu Shanzhuan eta Yang Fudong. Erakusketak *Waterworks* zuen izena, Geng-en 1987ko instalazio transzendentalaren ildotik, non ikusleak hormadun

labirintu batean barrena sartzen baitziren eta elkar ikus baitzezaketen, hormetan –begien altueraren parean– egindako zirrikitu batzuei esker. Proiektu berri horretarako, Gengek bere aurreko obratik zeharo desberdina ez zen zerbait egin zuen: egongela gisa eraikitako kamera ilun bat, bere osagaiak zilar paperean bilduta zituenak. Ideia klasiko bat zen: argia zilar paperez estalitako altzarietan islatu eta horma zuri batean proiektatzea, halako eran, non objektuen forma desitxuratuak ikusgai bihurtzen ziren, behin begiak iluntasunera egokituta. Gengek ez zuen obra horren –*Edukia bere itzalak eraldatua da* (*The Content Is Disturbed by Its Shadow*)– ageriko metafora ezkutatzeko inolako asmorik izan, eta adierazi zuen huraxe zela, hain zuzen, ideia berriek Txinan sartzen ziren modua, “beheratu” (haren hitzetan esateko) ondoren, eta orduan jendearen imajinarioan finkatzen zirela³⁰.

Geng Jianyi –86ko Uhin Berriko pertsonaia gakoa– bazekien zer esaten zuen. Harrigarria bada ere, mugimenduak indarra hartu zuenetik mende laurden batera, nahikoa beharrezkoa irizten zion oraindik transmisioaren bidezko distortsioaren dinamika oinarritzko horri, proiektu garrantzitsu bat abian jartzeko. Hileta moduko bat izango zen agian: 2000ko hamarkadaren erdialdera, arte garaikideari buruzko informazioa partekatze teknologia eta praktika berriak sortu ziren, eta artista belaunaldi berri bat, ikuspegi argi eta garbi global bat zuena, heldutasunera iristekotan zen. Jada 2011n, Txina osoko eta atzerriko artistek Art-Ba-Ba atariaren bidez trukutzen zuten informazioa. Art-Ba-Ba web orria 2006an sortu zen eta hura kudeatzen zuten artistak Shanghaiko BizArt Art Centerrekoak ziren gehienak. Online komunitate horretan (Hangzhouko beste berrikuntza bat den Alibaba merkataritza elektronikoaren korporazio erraldoiaren ildotik bataiatu zuten umoristikoki hala) denetarako aukera dago: erakusketa bateko irudiak partekatze, artistei buruzko dosierak alderatzeko, esamesaka aritzeko edo, besterik gabe, gai baten inguruan eztabaidan jarduteko. Beste hedabide batzuek, hala nola *Artforum* aldizkariaren Txinarako web orri batek (2008ko urtarrilean sortua), nazioarteko arte munduaren inguruko albisteen itzulpenak denbora errealean eskaintzen hasi ziren. Hala, sarean eskuragarri zegoen informazioaren bolumena eta kalitatea hazten eta hazten hasi zen, elur bola baten moduan. 1990eko hamarkadan Bienal garrantzitsu bateko komisario baten izendapena esamesa-bide izaten zen bezala, 2000ko hamarkadaren amaieran halako albisteak aise egiazta zitezkeen sareko iturri fidagarrietan.

Eta, hala ere, Gengek informazioa transferitzeko aurreko modalitate horrekiko erakusten duen obsesio etengabea deigarria da. “Txinatar arte garaikidea”ri buruzko artikulu asko konparazio baldarretan oinarritu dira, denbora desfase bat inplikatzeko eta orijinaltasun faltaren mamua aipatzen duten erkaketetan. Zhang Peili artistaz ari zirela, adibidez, Txinako Bruce Nauman bat zela esan zezaketen; edo Chen Wenbo-z ari zirela, James Rosenquist bat zela; edota Lin Tianmiao-z ari zirela, Kiki Smith bat zela. Duchamp, Beuys, Warhol eta beste handi batzuen eragina, nabarmena mundu osoan, Txinan ere nabari dute. Balirudike norabide bakarreko eragin- eta asimilazio-dinamika bat beti operatibo egotea dela kontua. Zer artistek zertzuk liburu eta noiz irakurri zituzten eta zertzuk koadro eta non ikusi zituzten aztertzean zentratu dira azterlanak, topaketa horiek beren sormen-praktikan eragin zuzena izan zutelako ustean, jeneralean. Ibilbide historiko-artistiko horiek eta interpretazio modalitate horiek alor horren muinean dagoen kontraesan bat bistaratzen dute: nola azaldu denboraldi horren zati handi batean batez ere kanpotik barrura mailaka mugitu ziren eraginak, inplikaturak zeuden artisten autonomia arriskuan jarri gabe? Edota nola ukatu haien obrek nazioarteko ospea eta are eragina ere irabazi zuten une benetan errealeak?

Idea horrekin paraleloan, Txinako artea nazioarteko kontsumorako saltzen hasi zeneko kontua planteatzen da. Gertaera hori ez zen hasi 1989an, zenbait urte geroago baizik, erakusketa eta erreportaje segida batek bat-batean “Post-1989” eszena artistikoa plazaratu zuelarik, hurrengo hamarkadetan eszena hori interpretatzeko baliatuko zen oinarritzko testuingurua ezarri³¹. Ildo horretan prestatu ziren erakusketa garrantzitsuenetako bi, biak ala biak 1993an aurkeztuak, katalogo aipagarriez osatuak eta nazioarteko jira luzeetan ibiliak, *China's New Art, Post-1989* eta *China Avantgarde* izan ziren, lehena Johnson Chang Tsong-zungek eta Li Xiantingek komisariatua eta Hong Kongen aurkeztua, eta bigarrena, Hans van Dijk, Jochen Noth eta Andreas Schmidek komisariatua eta Berlinen aurkeztua. Van Dijk –Txinako altzari eta hizkuntzarekiko maitasunak bultzatuta, 1986an, berrogei urte zituela, Txinara joan zen artista eta diseinatzaile holandar bat– izan zen artista txinatarren eta euro-amerikar arte munduaren arteko zubigile nagusietako bat, bere heriotza arteko urteetan (2002). Berak eta bere kideek antolatu zuten *China Avantgarde* erakusketa, harekiko interesa piztaraztea lortu zuten Europako erakunde bakarrean: Berlingo Haus der Kulturen der Welt kultur etxean. Erakusketa geruzatan bezala antolatuta zegoen eta konplexua zen; haren tituluak 1989ko *China/Avant-Garde* hari egiten zion erreferentzia, eta Izarrak taldearen garaiko lanetatik hasita, literatura, antzerki eta underground musikako lanak ere hartzen zituen barne. Eta sare berri bat sorrarazi zuen: hor izan zuen aukera, adibidez, Lin Yilin-ek –Guangzhouko instalazio-artista bat zen, bera kide zen Elefante Isats Handia Lantaldearen izenean obra bat sortzera gonbidatu zutena– Yu Hong bezalako bat ezagutzeko, Akademia Zentraleko prodijio bat, margolaritza figuratiboan aukera berrien bila ari zena. Artista batzuek –Zhao Bandik, adibidez, *Zhang gaztea* (*Young Zhang*, 1992) obrarekin parte hartu zuenak– hura izan zuten Txinatik ateratzeko lehen aukera; European hainbat artista ezagutu zituzten, edo berriro topatu, hala nola aurretik emigratuak ziren Huang Yong Ping eta Wu Shanzhuan.

Bai *China's New Art, Post-1989*-k bai *China Avantgarde*-k, artista-zerrenda luzeak engaiarazi, eta, komisarioen aldetik, proposamen konplexuak sorrarazi zituzten bitartean, erakusketa horiek Txinatik kanpo izan zuten harrerak murriztu egin zituen neurri handi batean eta sistema autoritario eta bortitz baten kontrako kritika politikoa egiten zuten lanetara mugatu zituen hein handi batean. Pop Politikoa eta Errealismo Zinikoa –Li Xiantingek aipatu zituen lehenbizikoz arte mota horiek 1992ko saiakera batean, eta, aurrerago, *Post-1989* erakusketako atalen izenburu gisa egin ziren ospetsu– berehala hartu zuten nagusitasuna, mendebaldeko solasaldietan behintzat, uneko joera garrantzitsuenen artean³². Izendapen horiek bat zetozen, guztiz, Txinako artista heroiko haiek errepresiozko egoera batean egiteko gai izango ziren obraren inguruan nazioartean sortuak ziren itxaropenekin. Geremie Barmék “disidentzia paketatu” gisa bataiatu zuen fenomeno konplexu hori³³. Ironikoki, Li Xianting-entzat, mugimendu horiek guztiz deigarriak izan ziren hasieran, ez hainbeste mendebaldarren arreta erakar zezaketelako, baizik eta 1980ko hamarkadako abangoardian nagusi izan zen eta berak kontzeptualismo otzanki xenofilo bat bezala ikusten zuen harako hartatik urruntzea eta, nolabait, “txinatar errealliteratza” atzera itzultzea suposatzen zutelako. Aurrerago, uda hartan, Andrew Solomon idazleak, Pekin, Shanghai eta Hangzhou bisitatu zituenean –Hans van Dijk bidaide zuela–, bera lekuko izan zen kezka eta praktika ugarien kontakizun ñabartu bat idatzi zuen. “Txinako abangoardiako artistak”, dio *New York Times Magazine* aldizkariako azaleko bere artikulua ahapaldi gako batean, “ez dituzte mendebaldeko estiloak kopiatu Roy Lichtensteinek komikiak edo Michelangelok eskultura klasikoa baino neurri handiagoan. Modu argian eta adierazgarrian baliatu dituzte mendebaldeko estiloak, haiekin beren helburu artistiko propioak erdiesteko. Formak antzekoa dirudi; hizkuntza mimetikoa da; esanahia, beste bat”³⁴. Hala ere, azal hartako irudia Fang Lijun artistaren obra batena zen: *Saila 2, 2. zk. (Series 2, No. 2,*

1991–92). Margolana haren obraren lan bereizgarri horietako bat da, mihise errealista eta ziniko bat, non pertsonaia burusoil bat agertzen baita, lagun aspergarriez inguratua, zeru urdineko hondo baten gainean aharrausika.

“Txinako errealitatea”ren eta “Mendebaldeko kontzeptualismoa”ren arteko dikotomia horrek bere horretan iraungo zuen 1990ko hamarkada osoan zehar. New Yorketik bueltan, 1993an, Ai Weiwei berehala hasi zen harremanetan artista gazte talde batekin. Txinako hiri txikiagoetatik hiriburura etorritako gazteak ziren denak. Azkenean, “East Village” komunitatea sortzeko elkartu ziren hurrengo udan, baina bizitza laburreko ekimen bat izan zen hura. Artista haiek “munduak txinatar arteari begiratzen dion moduz edota txinatar arteak identitate berezi bat bilatzeko egin beharrekoaz hitz egin nahi zuten”, baina horren aurrean, zera zioen Aik: “nik esaten nien ez kezkatzeko Mendebaldeaz, eta beren bizi baldintzetan zentratzeko, mendebaldeko arte munduak ezingo baitzuen imajinatu ere egin nolakoak ziren baldintza haiek”³⁵. Litekeena da batetik, baldintza okerrago horien konponbideari lehentasuna eman nahi izatea eta, bestetik, Airen bitartez Tehching Hsieh taiwandar performance artistaren obra ezagutzea —Tehching Hsieh hori Ai-ren solaskide izan zen New Yorken, ahoz lehendabizi, eta *Black Cover Book* (*Liburu estalki-beltza*, 1994) ezinbestekoan argitaratutako Ai, Hsieh eta Xu Bing-en arteko elkarrizketa luzearen bidez— gorputz erresistentziako balentria erradikalak inspiratu izana, hala nola Zhang Huan-en *12 metro koadro* (*12 Square Meters*, 1994) lana. Zhang, gero, New Yorkera aldatuko zen, Gao Minglu-k, 1998an, bere *Inside Out: New Chinese Art* erakusketa Asia Society Galleries-en eta P.S.1. Contemporary Art Center-en aurkeztu baino lehen. Erakusketa-katalogoaren azalean agertu zen eta Estatu Batuetan sona bereganatu zuen beherala, Pekingo herrikka batean burutuak zituen ekintza izugarriak mendebaldeko arte-erakunde handientzako enkarguetan eraldatzen hasi zituenean.

Urte gutxi batzuk geroago, Qiu Zhijie artistak errefusatu egin zuen, orobat, 1990eko hamarkadaren amaierako Pekingo arte-munduan garatutako praktika kontzeptuala bere ustez idorregia, aurrera egiteko komeni zitzaiona baino bizkorragotzat jotzen zuelako. Qiu-k “Guannian yishu de wuqu” [Arte kontzeptualaren kontzeptu okerrak] izeneko testu bat idatzi zuen, He Xiangning arte museoan egin zen sinposio batean aurkeztu zuena, 1998. urte amaieran. Testu horren ideia nagusia zen zentzudun itxurako sorkuntza lanetan zentratzeak objektu artistikoak espazio fisikoan aurkitzeko esperientzia gordina ordezkatu zuela; ideia hori erakusketa sail baten ardatz bihurtu zuen gero: *Post-Sense Sensibility*, Wu Meichun-ekin batera komisariatutakoa. Erakusketa horiek espazio inprobisatuetan eskaini ziren (1999–2003) eta belaunaldi berri baten muina osatzen zuen artista multzo bat hartu zuten barne —1989ko gertaeren ondoren hezia eta 85eko Uhin Berriaren humanismo heroikorik gabea—, eta, gainera, agerian jarriko zuten artisten egoerari buruzko ikuspegi berria, zeinaren arabera bizitza euren inguruan gertatzen ari zen aldaketa sozial eta ekonomikoaren erritmo azkarraren bultzadaren pean baitzegoen. Lan batzuk, hala nola Jiang Zhi-ren *Gauza bat tiradera batean* (*Object in Drawer*, 1997) —gorputz atalak eta eguneroko bizitzako objektuak nahasian agertzen diren *photocollage* digitalen triptiko bat—, irudiak bistatzeko eta sortzeko teknologia berrien eta egonezin sentimendu bizi baten arteko bidegurutze horretan kokatu ziren.

Qiu Zhijie-k, *Alien Bodies and Delusion* azpitutulua zuen erakusketaren (*Post-Sense Sensibility* erakusketa saila osatu zutenen artean lehenengoa) katalogo dotorerako idatzi zuen sarrerak muturretako esperimentazio modu erradikal hori milurtekoaren atarian Txinako hirietan bizi zitezkeen muturreko esperientziekin lotu zuen:

Zer da sentipen-ondorena? Sentipen-ondorena zera da: bularrari darion odol xirripa bizar-xafla batez zauritzen duzunean; ez duzu minik sentitzen, baina mendeku hartzeko gogo bai. Sentipen-ondorena zera da: guraso zaharrei begira zaudela, zure odol garbitasunaz duda egitea. Sentipen-ondorena zera da: kaletik pasatzen den pertsona bakoitzari erreparatzea eta, ezeroso, zure oso antzekoak direla jabetzea. Sentipen-ondorena zera da: Dolly ardia eta Viagra. Sentipen-ondorena zera da: internet bidezko maitasuna. Sentipen-ondorena zera da: onartu nahi ez eta izendatu ezin duzun zerbait, zure bihotzari ezin kontrolatzeko moduan darion zerbait³⁶.

Erakusketa hauek analizatzen saiatu ziren arazoaren zati handienak barrutik eraldatzen ari zen gizarte bateko kultur ekoizpenaren antsietate eta anbiguitateekin zeukan zerikusia, barrutik eraldatzen eta, aldi berean, munduko jokalekuan zeukan posizioa (ahula baina itxaropentsua) eta bere etorrerak ordena globalean eragingo zituen erroka berriak onartzen. Eraginaren eta eratorbidearen mamuek animatzen zuten elkarizketa hori, izenetik beretik hasita: *Post-Sense Sensibility*. Izan ere, izen horrek deliberatuki islatzen zituen beste bi erakusketa hauen izenak: Charles Saatchi bildumako Artista Britainar Gazteen *Sensation* erakusketarena (Londresko Royal Academy, 1997); eta, Jeffrey Deitch-ek 1992–1993an komisariatutako *Post Human* erakusketa ibiltariarena³⁷. Txinako bere kideen obra Mendebaldekoenarekin zuzenean erlazionatzeko modu esplizitu bat bezala ulertu zuen Qiuk bere hautua.

Erabaki nuen ez nuela zertan baztertu jada bazen titulu bat, libre sentitu behar nintzela nire benetako sentimendua hobekien adieraz zezakeen hitza aukeratzeko. Baina erabaki horrek lan benetan onak sortzera bultzatu gintuen, bai baikenekien noski zer esango zuen jendeak: Damien Hirstengandik atera genuela gure ideia. Erakutsi behar genuen ez genuela kopiaua, eta gehiago dena, bera baino urrutiago helduak ginela [...], ikuspegi estetiko desberdin bat, geurea, garatua genuelako³⁸.

Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion etxebizitza-eraikin baten sotoan inauguratu zen, 1999an. Bi egun oso iraun zuen erakusketak. Bertan aurkeztu ziren lan erradikalenek –horren adibide onena Sun Yuan-en *Eztia* (*Honey*) instalazioa izan zen, non hilotz baten burua eta fetu bat agertzen baitziren, izotzez egindako ohe batean jarriak – kritika gogorrek jaso zituzten bai Kultur Ministerioko buru kontserbadoreen aldetik bai Mendebaldeko kazetarien artetik ere; erakusketa hura jainkorik gabeko gizarte bateko krisi moral berri bat zela esatera ere iritsi ziren batzuk, eta beste batzuek inpugnatu egin zituzten partaideak, YBA [Artista britainiar gazteak] belaunaldiarekin formalki zein kontzeptualki zorretan zeudela argudiatuz. Hau da, Qiuk iragarritako horixe gertatu zen³⁹.

Hiroko Ikegami akademikoak Robert Rauschenbergekin 1982an eta 1985ean Txinara egin zituen bisitak Txinako arte munduaren eta Mendebaldekoaren arteko hartu-emanen hasieratzat jo zituen azterlan batean. Ia hogeitaz geroagoko talaiaatik ikusita, argi dago azterlan hartan “denbora-desfase kulturala” bezala izendatu zuen arazoaren inguruan ardazten dela Txinako 1990eko hamarkadako arte esperimentalari buruzko diskurtsoaren parte handi bat⁴⁰. Ideia hori bat samar dator Fredric Jameson-en beste honekin: “hirugarren munduko eleberri popular edo sozialki errealista bat ez da bat-batean

agertzen gure aurrean, jada irakurria bagenu bezala baizik”⁴¹. Ez genuke ahaztu behar, ezta ere, Mendebaldeko metropolieta garai hartan ustez nagusi ziren joeretatik aldentzeak zein puntutaraino erraztu zuen Txinan praktika multzo desberdin bat sortzea eta umotzea. Dinamika hori, kasu honetan, Hegoafrikako apartheidaren bukaeran gertatutakoaren antzekoa da; garai horretan nazioarteko erakusketak eta kanpokoekin hartu-emanak gaitzesten zituen boikot kulturala ezarri zen han eta horrek New Yorken edo Parisen aurrera eramaten ari ziren elkarriketa artistikoekin loturarik ez zuen figurazio mota bat egitea ahalbidetu zion William Kentridge artistari⁴². Hala, beraz, Txinako 1990eko eta 2000ko hamarkadetak historia XX. mendearen bukaerako *jetlag* horretatik bere onera etortzen den historia bat bezala idatz daiteke. Historia horretan, Pekingo denboraren eta irudizko metropoli baten arteko tarte laburtuz joango litzateke, eta, azkenean, behin sistema kolapsatuta, mundu guztiak tenporalitate bat beraren arabera lan egingo luke denbora guztian⁴³. Txinan, urte haietan, denbora bera ere konprimitua zelako sentipen orokorrak areagotu egin zuen dinamika hori: urte bakoitzak hiruzpalau hartzen zituela ematen zuen, garapenaren mugariak ezarri eta lortu ahala ekonomia ehuneko hamarretik gora hazten baitzen batez beste urtero. Herria Olinpiar Jokoetarantz abiatua zen ziztu bizian, eta kultura, berriz, nazioarteko irismeneko une berri baterantz; atzera kontuaren erlojuek, Pekinen eta haratago ere posizio gakoetan kokatuak, Irekia Zeremonia hasi bitarteko segundoak markatzen zituzten. 2008. urte osteko Txina definituko zuten handinahi ikaragarriak ordena politiko globalaren erdian agertu ziren, ezerezetik sortuta bezala.

BARKATU, CHINOISERIEA AGERIAN DUZU

1995ean, Wang Xingwei-k, ipar-ekialde urrunetik etorrita bere lehen erakusketa Pekinen —Hans van Dijken laguntzarekin— antolatua zuen margolari gazte batek, bere ohiko mihise ziztatzaile horietako bat aurkeztu zuen. Bertan, Li Xianting agertzen da lehen planoan, “Sortaldea gorria da” markako traktore bat gidatzen —benetako marka bat da—, eta beste hiru pertsonaia atzean, Liu Wei, Fang Lijun eta Wang Guangyi-ren pintura-estiloen karikaturak [*Sortaldea gorria da (The East Is Red)*]. Urte bereko beste obra batean, erizain bat ikusten da ospitale bateko korridore batean paziente bat eramaten —Zeng Fanzhi-ren *Ospitaleko triptikoa 1 zka*. (Hospital Triptych No. 1, 1992) margolanaren arabera irudikatuta biak— eta gela ilara baten aurretik igarotzen, beste artista batzuen obretatik ateratako pertsonaia tipikoak begira dituztela. Margolanak 1989aren ondorengo *espresio estandarra (Standard Expression of Post-1989)* du titulutzat, eta zuzeneko erreferentzia egiten dio Johnson Chang Tsong-zung eta Li Xianting-en 1993ko erakusketari, Pop Politikoaren eta Errealismo Zinikoaren pintoreei estreinako ospea eman zien ekitaldiari. Shanghain, urte horretan bertan, Zhou Tiehai margolan sail bat hasi zen moldatzen, Joe Camel —pertsonaiaren izena “Zhou”ren homofonia da— artearen historiari ateratako eszenetan irudikatuz, artista batek arrakasta izango bazuen marka ezagun bat behar zuelako teoriari jarraituz; izan ere, halaxe egina zuten haren kide batzuek: ikonografia errepikakor eta erraz interpretatzeko moduko baten bidez berentzako marka bat sortu.

Margolan horiek nolabaiteko oihartzuna dute oraindik gaur egun ere, garbi erakusten baitute txinatar artista batzuek berehala ulertu zutela zein izango zen beren lanak beren kontrolpetik kanpoko narratiben zerbitzura jartzeko bidea. Komisario eta arte-merkatarien engainuetan erori gabe, artistek garbi zeukaten nola aurkezten eta interpretatzen zituzten beren obrak. Kasu batzuetan, artistek estilo

batetik beste batera eboluzionatu zuten, digeritzen errazagoa zen estilo batera sarritan. Hori da, adibidez, Wang Guangyiren kasua: *Mao Zedong: Koadrikula gorria 2. zk.* (*Mao Zedong: Red Grid No. 2*, 1988) bezalako lan baten kontzeptualismo zurrunk 1990ean hasi zuen *Kritika handia* sailaren “sozialismoak kapitalismoarekin topo egiten du” ikonografiari utzi zion tokia. Beste kasu batzuetan, estrategia kontzeptualek deribatu pikturikoak aurkitu zituzten. Geng Jianyi-ren *Bigarren estatua* (*The Second State*, 1987) margolan saila —lehenik eta behin *China/Avant-Garde* erakusketan, toki nabarmen batean, aurkeztua— osatzen duten lanek maltzurki barre egiten duten aurpegi batzuk irudikatzen dituzte eta esplorazio fenomenologiko bat bezala sortu ziren, artistaren eta obrari begira dagoen pertsonaren arteko espazio horrekin jolasteko modu bat bezala. Gengek beste obra mota batzuetara eboluzionatu bazuen ere —haren *Arropa janzteko bosna urratseko bi sail* (*Two Series of Five Steps of Wearing Clothes*, 1991) collagea esaterako—, haren ikonografia akzidentalak berpiztaldi bat izan zuen 1990eko hamarkadaren hasieran Yue Minjun-en obran. Yue Minjun formaziorik gabeko pintorea zen, Hebei-tik Pekingo Yuanmingyuan artista-herrira etorria, baina luze gabe garatu zuen margotze molde bat hortzak erakusten eta izugarritzko keinuak egiten zituzten buru arrosa erraldoi batzuen irudikapenaren inguruan.

Uneko oinarri konplexuak era guztietako tentsioak eta dikotomiak hartzen zituen barne: CAFAn ikasle batzuek (Zhao Bandi, Liu Xiaodong, Yu Hong eta beste batzuek) aurrera eraman zuten errealismo akademiko autokritikoko korrante batek zentralitate berri bat aurkitu zuen Pekingo Txinako Historia Museo Nazionalean 1991n egin zen *New Generation Art* erakusketan. Aitzitik, horrekin kritikoak ziren beste batzuek arbuiatu egin zituzten artista horiek, “ofizialegiak” eta ustelak izatea leporatuta, besteak beste eskolan, egunkarietan eta pintura akademietan lanpostuak mantentzeagatik, probintzietatik heldu ziren artista berrien etorria etengabea zen garai batean.

Hala ere, hiri nagusietako borborrak zoritxarreko errealtate bat ezkutatzeko zuten: 1990eko hamarkadan aukera gutxi zeuden txinatar artistentzat herrialdean. Horrek halako gupil zoro bat sortzen zuen, non artistek —atzerriko arte-merkatu baten eta herria bisitatzera etortzen ziren arte-merkatariek eta komisarioek bahetutako erakusketa-ekonomia baten mende erabat— eszeptizismo oso hartu zuten, azkenean, kanpokoen begirada. Artistak, luze gabe, desorekazko zirkunstantzia horien inguruko obrak sortzen hasi ziren, eta azpigeneko bat sortu zuten hala. Iniziatu baten metairuzkin bat egiteko arriskua gorabehera, obra batzuek, hala nola Zhou Tiehai-ren *Azal faltsuak* (*Fake Covers*, 1997) —zeinak Shanghaiko artista bat *Newsweek* edo *Art in America* aldizkarien azalean agertzeko aukera, orduan zentzugabea, planteatzen baitu— arrakasta izan zuten, beren baitan daramaten neurosia oso nabarmena zelako; hainbestearino, non sorkuntza-lanaren baldintza funtsezko bat izatera iritsi baitzen.

Azaleratzen ari ziren harreman horien atzean ezkutatzeko zuten botere-dinamikak —geopolitikoak eta arrazazkoak aldi berean— agerian geratu ziren nazio barneko eztabaidan sartuta zeuden pertsona askorentzat, baita noski kanpoko beste batzuentzat ere. Txinatik kanpora aurkezterakoan, multikulturalismo- eta identitate-politika baten atze-oihal erretorikoaren aurrean ikusten zen sarritan obra; mendebaldeko erakundeek dibertsifikazioa bilatzen zuten heinean. Bizitzaren parterik handiena atzerrian igaro zuten artista etnikoki txinatarren obrek argitu egin zuten pixka bat dinamika hori. Hung Liu-ren obra oso argigarria da zentzu horretan. CAFAn ikasia, Estatu Batuetara jo zuen 1984an, eta, aurrerago, Berkeleyn kokatu zen. Haren *Atzerritar egoiliarra* (*Resident Alien*) margolana, 1988koa,

bizileku-baimena jaso ondoren eta Txinarako bere lehen itzul-bidaia egin baino lehen amaitua, Estatu Batuetako bere nortasun agiriaren erreproduzio bat da, izenaren tokian “Cookie, Fortune” idatzita daukana, bere buruaren ezeztatzearen erakusgarri gisa. “Atzerritar egoiliarra’ izatea film bat azpitoluak irakurriz ikusten saiatzea bezala da”, adierazi zuen artistak, aldi berean bi tokitan egotearen sentipen hori azaldu nahian. “Nire erantzukizuna, Estatu Batuetan bizi den prestakuntza klasikoko txinatar artista gisa ez da bertan integratzea, nire txinatartasuna ahalik eta argien adieraztea baizik”⁴⁴.

Beste pertsona batzuentzat, txinatartasunaren kontua korapilatsuagoa zen, batez ere artearen mundu zabalean “txinatar arte garaikidea”ren fenomenoak bat-bateko sarraldia egin zuenez geroztik. David Diao (1943an jaioa, Sichuanen) Hong Kongera joan zen ihesi komunisten garaipenaren ondoren. Aurrerago, aitarekin elkartu zen Estatu Batuetan, eta han bere prestakuntza osatu eta karrera luze bati eman zion hasiera pintore gisa, New York School-en eta Europa, Errusia eta Estatu Batuetako modernotasunaren eta abangoardiaren joeretan oinarri hartuta. 1990eko hamarkadaren hasieran jada, Diaok ikuspegi berri batekin egin behar izan zion aurre bere historia pertsonalari. Catherine Davide kontserbatzailerik *Jeu de Paume*-ko haren bulegoan eginiko bisita bat gogorarazten du. “Lau bider bosteko diapositiba haiei begira zegoen, diapositibak Pariseko ilunabarreko zeruaren kontra jarrita. Honetaz eta hartaz azaletik hizketan aritu ginen tarte batez. Bulegotik atera eta eskaileretan behera nindoala, honela esan zidan: ‘Tira, azken finean zu ez zara artista txinatar bat’. Ez nekien zer esan nahi zuen horrek”⁴⁵. Erreakzio gisa, kontserbatzailean aurrean zegoela bururatzea gustatu izango zitzaion erantzuna buruan zerabilela, koadro bat sortu zuen, honako hau besterik ez zioena: *Barkatu, chinoiseriea agerian duzu* (*Pardon me, your Chinoiserie is showing*).

Diao Catherine Davidekin elkartu zenean, hau buru-belarri ari zen lanean Kasseleko Documenta ekitaldia antolatzen, zeina bost urtez behin antolatzen baita. Kasseleko Documentak arte garaikidearen diskurtsoaren agenda ezartzen duela kontsideratzen da, eta Txinan, bertara joateko gonbidapena jasotzea artista baten lorpen gorena bezala ikusten da. David zuzendari lanetan aritu zen X. Documenta hartara, hain zuzen, bidali zuten Yan Lei-k eta Hong Hao-k beren gezurrezko *Gonbidapen gutuna* (*Invitation Letter*), 1997): gonbidapen horretan, erakusketan azken orduan gehitua zen *From the Other Shore* atalean parte hartzeko eskatzen zieten Yan Lei-k eta Hong Hao-k ehun bat artista txinatarrei. Titulu horrek, asmatua, Veneziako 1993ko Bienaleko harako *Passage to the East* atal haren oihartzuna du; zerbaitegatik izan zen hura txinatar artistek Bienalen parte hartu zuten lehen edizioa. Yan Lei-k, bere aldetik, *Zu bazaude Alemaniara doan erakusketa horretan?* (*Are You in the Exhibition Going to Germany?*, 1996) izeneko margolana margotu zuen, ikasleak motibatzeako kartel baten antzera margotu ere. Bertan, eskrimalari bat agertzen zen —ordezkaritza nazionaleko beste ikuskizun batekin, hots, Olinpiar Jokoekin, lotu ohi den kirolaria— hondo gisa X. Documentaren logoa eta lema gisa tituluko galdera bera zituena. Soilik bi gizonek erantzun ziezaioketen baietz galdera horri, Wang Jianwei-k eta Feng Mengbo-k, hain zuzen, haiek izan baitziren ohore hori jaso zuten lehen bi artista txinatarrak. Dena dela, hain berandu gehitu zituzten zerrendara, haien obrak ez baitira erakusketaren katalogoan agertzen⁴⁶. Yan Lei-ren zorrotasun kaustikoa ez zen haatik urritu, eta berriro agertu zen 2002ko edizioko Documentarako prestalanetan, Okwui Enwezor zuzendari zela. Enwezorrek eta haren kideek Hangzhou eta Pekinera egindako ikerketa-bidaia erantzunez, *Komisarioak* (*The Curators*) izeneko margolana margotu zuen, kanpoko laguntzarekin. Margolana komisario-taldearen argazki batean (2000) dago oinarrituta, eta, era berean, bost urte lehenago kamera espioi alemaniar baten asmatzaileei egindako argazki batetik abiatuta ondu zuen obra baten jarraipen inplizitua da —*Utziko*

didazu zure obra ikusten? (May I See Your Work?) zuen titulua—. Txantxak txantxa, Enwezorren laguntaldearena bezalako bisitek artearen ekoizpenerako eta zirkulaziorako une berriak ekarri zituzten. Taldeak —tartean Chris Dercon, Tate Moderneko zuzendari izango zena; Susanne Ghez, Renaissance Societyko zuzendaria denbora luzean; eta Sarat Maharaj, Goldsmithseko katedraduna— bere lehen film luzea egin nahian zebilen gazte bat ezagutu zuen. Artista hori Yang Fudong zen. Haren *An Estranged Paradise* (1997–2002) filma Documenta 11ko funtsekin amaitu zen, eta bertan estreinatu, nazioarteko karrera bikain bati hasiera emanez.

Zer pentsa daiteke, beraz, bitartekari bidezko aurrerapen moduko horretaz, botere-dinamika konplexu eta irregularretan txertatuta egonda ere batzuetan bizi sormen berria akuilatzeko eta arreta harantz bideratzeko gauza den horretaz? Atzera begira, hainbeste luzatzen den antsietate horrek pintoreskoa dirudi ia: Yan Lei, Zhou Tiehai eta beste profesional batzuek atzerriko aukera apetatzen eta herriko abagune urrien aurrean erabiltzen zuten sarkasmoa, nazioarteko elkarrizketan integratzea guztiz garrantzitsua zelako uste oso zabaldu batek indargabetuta. Haien irrikak eszeptizismoa bazekarren ere, artean ez zen eroria geroago nagusitu zen zinismoan. Izan ere, nazioarteko erakusketa-sistemari ziria sartzeko bidea ikusi zuten artistek eskuartean boterea zuten mendealdeko agenteak palatabilitate formalaren eta zorrotasun politikoaren arteko konbinazio baten bidez lausengatzeko gauza izanez gero. (Ingeles maila onargarri bat eta erraz ahoskatzeko moduko izena izatea ere ez zetorren batere gaizki). Gertaera horrek Ai Weiwei artistarekin etorrerarekin batera lortu zuen bere goren puntua, hura izan baitzen nazioarteko kontzientzia nagusiarekin bat egin zuen artista txinatar nagusia; bide horretan, 2007ko Documentaren errepikapena garrantzi handiko inflexio-puntua izan zen. Han, Aik esku-hartze landu bat prestatu zuen: *Maitagarrien ipuina (Fairytale)*. Hura burutzeko, 1.001 txinatar jarri zituen bizitzen Kasselen —Grimm anaien hirian—, txandatan antolatuta, erakusketak iraun zuen bitartean; eta tenplu erraldoi bat eraiki zuen Karlsae parkean: *Eredua (Template)* delakoa, Ming eta Quing dinastietako etxeetako ateak eta leihoak berrerabiliz eraikia. Hura izan zen, segur aski, edizio hartako kokaleku garrantzitsuenak. Proiektu biak bat etorri ziren Roger Buerger eta Ruth Noack komisarioen “formen migrazioa” kontzeptuarekin, hau da, elkarrizketan beste ahots batzuk integratzeko 1990eko hamarkadako proiektuari luzapena ematen zion deszentralizazio formalarekin⁴⁷. Airen proiektuak, orduko bere arte-merkatariak antolatutako partzuergo suitzar batek finantzatua, artista banako batek ordu arte erakusketan izandako presentzia nabarmenena lortu zuen, 1972an Joseph Beuysek Kasselen zortzi mila haritz landatu zituen geroztik. Dударik gabe, Aik propio gogorarazi zuen Beuysen obra bere bisitari txinatar haiekin guztiekin. Hala ere, Aik, ez baita irtenbide errazekin aise konformatzen den horietakoa, barre egin zuen, erakusketa inauguratu eta aste batera, haize-bolada zakar batek *Eredua (Template)* lurrera bota zuela ikusita. Hantxe geratu zen uda osoan eraikina, hondakin malgu baten moduan lurrean eroria.

Aldi berean, erakusketak komisariatze modu berriak agertzen hasiak ziren, berriki transnazional bihurtutako txinatar testuinguru berri batean. *Long March: A Walking Visual Display* erakusketa, 2002ko udan abian jarria, horren adibide on bat da. Lu Jie-k Goldsmiths unibertsitatean egindako komisariatza-ikasketetako programaren master-tesia bezala landua hasieran, Armada Gorriak 1955-1936 urteetan Jiangxiko nekazaritza-probintzietatik hasi eta Yan'an-eraino egin zuen erretirako ibilbidean zehar kokatuta zeuden hogeitaz hamar diseinatutako erakusketa ibiltari bat izan zen. Qiu Zhijie komisario-kidearen laguntzarekin, Lu-k beste interpretazio bat eman zion ibilaldi hari —zeinak parerik gabeko garrantzia baitauka Herri Errepublikaren sorreraren inguruko mitologian—, Txina modernoaren

herentzia intelektual globalari buruzko meditazio zabaldu bat bezala ulertuta. Proiektu horretan parte hartu zuten “Long Marchers” delakoak (Martxa Luzeko parte-hartzaileak) esparru oso ezberdinetakoak ziren (artistak, komisarioak, argazkilariak, kazetariak eta jende arrunta) eta ibilbidearen zati desberdinetan bat egin zuten, handituz edo txikituz zihoan talde ibiltaria osatuz. Martxako parte-hartzaileen lan egiteko zerabilkiten marko konparatiboa hauxe zen: Maok marxismoaren europar filosofia Txinako egoerara egokitzeke egin zuena Txinak arte garaikideari buruzko elkarriketa globalaren alde egin zezakeenaren parekotzat ikusi zuten. “Martxa Luze” hartako proiektu batzuk beren benetazko bideetatik urrun gauzatu ziren: Zhao Gang pintoreak *—Izarrak* taldeko kide bat, zeinak Europan eta Estatu Batuetan igaro baitzuen 1980 eta 1990eko hamarkadetako parte handi bat—, adibidez, eztabaida ziklo bat zuzendu zuen New Yorken, artista, kritikari eta komisario afroamerikarrekin, bere adopzio auzoan, berak “Harlem School of Socialist Realism” (“Harlemeneko Errealismo Sozialistako Eskola”) deiturikoan. Solasaldi horiek Txinako iraultzaren eta Estatu Batuetako eskubide zibilen aldeko mugimenduaren arteko konexioak esploratu zituzten, errepresentazio artistikoak batean zein bestean zer nolako papera jokatzeko —paper konplexua, inondik ere— aztertu asmoz. Hibernazio labur baten ondoren, “Martxa Luze” hura irabaz asmorik gabeko espazio artistiko bat bilakatu zen, eta, aurrerago, Txinako galeria komertzial autoktono arrakastatsuenetako bat.

Ez zen zehazki hori Jed Perl kritikari kontserbatzaileak planteatzen zuen eboluzio ñabartua, arte txinatarrekiko zaletasun neurrigabeaz kritika zorrotz bat egin zuelarik 2008ko Olinpiar Jokoen aurreko hilabeteetan arte txinatarrek New York inbaditua zuela argudiatuz. “Artearen munduaren eta Mao eta Iraultza kulturalaren artean loratzen ari den maitasun harreman globala”, zioen Perlek uda hartan *New Republic* aldizkarian, “bat dator osotara Txinako erregimena denok maitatzen ikas dezakegun botere autoritario gisa agertzeko egun egiten ari den ahaleginarekin”⁴⁸. Perlek bereziki mespretxatzen zuen 1990 eta 2002ko hamarkadetan atzerrian jardun zuten artista txinatarren obra, hala nola Zhang Huan eta Cai Guo-Qiang-ena, tragedia historikoa ikuskizun gisa eta irabazia lortzeko erabiltzearen errudun zirela irizten ziolako. “Iraultza kulturalarekin bukatzen dutenerako, gertaera artistiko bat baino ez da izango hura, Joseph Beuys-en edo de Matthew Barney-ren performance baten parekoa: ez gehiago, ez gutxiago —kexatu zen, amaitzeko:— munduak inoiz ikusi duen propaganda-kanpainarik garestienaren aurrean gaude”⁴⁹. Artista horien eta estatuaren arteko harremana nolakoa den ulertzen duen edozeinentzat Perlek arte txinatarraz egiten duen irakurketa gehiegizkoa bada ere —kontuan hartuta harreman konplexua dela betiere; estatuak orain sustatzen, gero oztopatzen, hurrena ahalduntzen, ondoren atxilotzen baititu artistak—, egia da ere 2000eko hamarkadaren erdialdean, arte txinatarra atzerrian zein bere herrian bertan bere tokia aurkitzen hasi zenean, aldaketa funtsezko bat gertatu zela. Gure irakurketak zailtzeko eta sakontzeko ahaleginak gorabehera, “Txinaren goraldi” geopolitiko zabalagoa aintzat hartu gabe nekez uler daiteke prozesu hau. 2004ko urtarilaren amaieran, Txinaren eta Frantziaren arteko harremanak ospatzeko antolatutako ekitaldi batek, Parisko Champs Elysees etorbidea okupatu zuen: “desfile handi bat [egin zen], dragoi dantzari bat buru zuela; lehen aldia zen berez frantsesa ez zen ekitaldi batek etorbidea hartzen zuela, Bigarren Mundu gerran alemaniar armada bertatik igaro zenetik”⁵⁰. “Txinatar urtea Frantzian” ospatzeko ekitaldien artean, aipagarria izan zen Pompidou zentroko *Alors, la Chine?* erakusketa, oso adierazgarria bai hura antolatzen zuen erakundearen garrantziarengatik, bai Txinako gobernuaren aldetik jaso zuen babesarengatik, enbaxadorea bera bidali baitzuen inauguraziora. “Txinatar arte garaikidea” ofizialki onartua izateko bidean zegoen, bai Txinan bertan, bai atzerrian, “legitimazio” (*hefahua*, garai hartako artista eta komisario batzuek erabili ohi zuten hitza erabiltzeagatik) ibilbide luze samar bat eginda: bidea

Shanghaiko 2000ko Bienalean hasi zen; gero, Berlingo Hamburger Bahnhofeko 2001eko *Living in Time: 29 Contemporary Artists from China* erakusketa ofizialki aintzatetsi baina, haatik, sinesgarriarekin jarraitu zuen (komisarioak Fan Di'an, Txinako Arte Museo Nazionalaren zuzendari izango zena, eta Hou Hanru izan ziren); eta, azkenik, Veneziako 2005eko Bienalean (2003ko edizioa, ASAL epidemia zela-eta, geroratua izan ondoren) lehen pabilioi ofizialaren aurkezpenarekin amaitu zen. Txinako museo batzuk, hala nola Shanghaiko eta Guangdongeko Arte Museoak, beren bienal eta trienalekin, erakunde garaikide eta kosmopolitatzat kontsideratuak izaten hasi ziren, programa ausartak eta orijinalak eskaintzen baitzituzten. Wang Huangsheng-ek –garai hartan Guangdongko Arte Museoko zuzendari zenak– ikusleak erakartzeko marketin-estrategiak erabiltzen hasi zen, Txinan ordu arte sekula ikusi gabeak, autobus publikoen alboetan erakusketei buruzko iragarkiak jarritz. Bat-batean, artistak, ordu arte ezkutuan lan egitera ohituak, beren obrak erakunde publikoetan erakusgai jartzeko aukerara (eta, gero, betebeharrera) egokitzen hasi behar izan ziren. Zhan Wang-en *Maoren jantziaren oskola (Shell of Mao Suit, 1993–2010)* obra, adibidez, trantsizio horren erakusgarri on bat da. Obra osatzen zuten gorputz barne-hutsak –Zhan-ek eta haren kide Sui Jianguo eta Yu Fan eskultura-irakasleek antolatutako proiektu baten barnean erakutsia hasieran, CAFako campus hondatuaren egoitzan– Guangzhouko 2002ko Trienalerako enkargatu ziren hamahiru lanen arteko bat izan ziren, “Experimentation Continues” [“Esperimentazioak aurrera darrai”] deituriko Trienaleko atal baterako. Museoan erakusgai egon ondoren, bertako atzeko patioan lurperatu zituzten, eta han segitzen dute oraindik ere. Nekez imajina daiteke Txinako museo bateko zuzendari bat halakorik onartzeko prest aurreko edozein garaian; egia esan, ezta ondoren ere.

Aldaketa horiek garapen sozial eta politiko zabalagoekin bateratsu etorri ziren. 2002ko azaroan, Guangzhouko lehen Trienala inauguratu baino egun batzuk lehenago, Alderdiaren Hamaseigarren Biltzarra amaitu zen, Jiang Zemin “hiruko ordezkagarritasunaren teoria garrantzitsua” alderdiaren estatutuetan finkatuta. Teoria horretako doktrinen artean, honako hauek zeuden: alderdiak “kultura aurreratuenordezkatzen du”, baita “ekoizpen bitarteko aurreratuenak” ere. Postulatu horiek erreforma ekonomikoa eta Falun Gong diziplina espiritualaren “sineskerien” aurka hartutako neurri gogorrak justifika zitzaizketen, baita, artearen pedagogiaren esparru txikian, “hedabide berriak” eta “arte esperimentalak” departamentuen sorrera ere. Ordu arte sobietar estiloko errealtismoa eta txinatar tintaz egindako pintura soilik landua zuten akademiek bere horretan mantendu zituzten gaitasun teknikoak probak sarrera-azterketetan, baina, behin matrikulatuta, nor bere sormen nortasuna garatzeko eskatzen hasiak zitzaizkien ikasleei⁵¹. Arte esperimentalaren praktika akademietako giro ofizialera aldatzeko erabaki horrek hasiera eman zion prozesu jarraitu bati, 2000ko hamarkadaren hasieran herrialde osoan gailendua zen goi hezkuntza sistema zabaltzeko bulkada orokorrako bati uztartuta, zeina, bere aldetik, hiri-azulo berriak eraikitzeko ekimen handinahiagoekin lotua egon baitzen sarritan. Auzo berri horiek maizter prestigidunaren funtzioa betetzen zuten unibertsitate-kanpusak zituzten, eta horrek, batetik, hiri-erdiguneko arazo sozialetan engeiatzeko aukeretatik urruntzen zituen ikasleak, eta, bestetik, higiezin enpresa espekulatiboaren arrakasta bermatzen.

Trantsizio sare zabal baten artetik arreta gehien bildu zuena eta, beharbada, inpaktu handiena izan zuena arte nazionalaren merkatu baten sorrera izan zen, 2000ko hamarkadaren hasieran. Merkatu horrek garrantzi handiko tokia hartu zuen berehala artearen munduan, bai Txina barruan, bai Txinatik kanpo ere, bai finantzazio-bide gisa, bai botere-iturri gisa ere. 2004an, Sotheby's eta Christie's enkante etxeek –Hong Kongen arituak ziren lehenago, antigoaleko gauzak saltzen gehienbat– txinatar artearen

salmenta espezializatuak antolatu zituzten. Testuinguru berri horretan salgai jarri ziren lanak aurreko erakusketan —hala nola, *China Avantgarde* eta *China's New Art, Post- 1989* ezagunetan— parte hartutako artisten eta ezarritako kategorien artetik ateratakoak ziren denak. Preziorik altuenak Pop Politikoaren eta Errealismo Zinikoaren lanengatik ordaindu ziren, baina baita 1990ko hamarkadaren hasierako sormen olatua baino askoz geroagoko lanengatik ere. 2006ko martxoan, Sotheby's-ek enkante bat aurkeztu zuen —“Contemporary Art Asia: China Japan Korea” [“Arte Garaikidea Asian: Txina Japonia Korea”] izenekoa— New Yorkeko bere galeria printzipalean, eta merkatuak ia bikoiztu egin zuen bere balioa egun batetik bestera, Zhang Xiaogang-en 1998ko erretratu bat milioi eskas dolarretan saldu zelarik. Bien bitartean, Txinan proiektu berrietarako planak sortzen ziren, eta hango galeriak, arte zentroak, arte azokak, enkante aretoak, museo pribatuak, hedabideak eta bigarren eta hirugarren sektoreko beste hainbat jarduera ere ordu arte itxia eta antzua izandako eremu bat hartuz zihoazen aldi berean. Era berean, dirua erruz sartu izanak Txinako eszena artistikoari buruzko irakurketa berri bat ekarri zuen, herrialdeko bat-bateko aberastasunaren eta desperekotasunaren mikrokosmos gisa azalduta. “Idi carpaccio piperdunaren ondotik eta bisigu errearen aurretik, brindis zaratatsuek eta ardo kopen txintxin hotsek bete zuten New Heightseko VIP aretoa, hiri honetako tokirik luxuzkoenean —Bundez aurrez aurre— dagoen jatetxe bizia” esanez hasten zen Shanghaiko erakusketa baten inaugurazioaren berri ematen zuen albiste bat 2007ko urtarrilean⁵². Hamabost urtez nazioarteko iruditeria diskurtsiboaren zerbitzura egon ondoren, (espíritu demokratiko indartsu eta borrokalaria baten proba gisa gehienbat), Txinako artearen eszena zerbait berria adierazteko gauza zen: Txinaren nagusitasun materiala, irabazi bidegabe eta defendaezinen inguruko susmo txarrekin konbinatuta bazen ere.

EPILOGOA: NORANTZ DOA TXINATAR ARTE GARAİKIDEA?

Artista guztiak ez zeuden prest, ordea, onespen komertzial eta ofizial horrekin bat egiteko. 2009ko maiatzean, Gu Dexinek erakusketa bat antolatu zuen Pekingo Arte Distrituaren 798 zenbakian dagoen Galleria Continua aretoan. Hainbat panelez osatutako friso bat zuen ardatz, non hamaika esaldi sinplez bezain gogorrez osatutako letania bat errepikatzen baitzen. Gisa honetako esaldiak agertzen ziren, adibidez: jendea hil dugu, jendea jan dugu, itsu utzi dugu jendea kolpeka. Panelen gainean, telebista monitore batzuek —galeriako sabai-leihoak estaltzen kokatuak— zero urdinez eta puztutako hodei zuriz osatutako irudiak emititzen zituzten etengabe: indarkeria eta haren sendabidea areto batean konprimituta. Erakusketa Tiananmeneko protesten hogeigarren urteurrenarekin batera gertatzea —hogeitaz ziren ere *Magiciens de la terre* erakusketa egin zela, Gu Dexin bera partaide zela— ez zen, ez, kasualitate hutsa izan. Esku-hartze ekonomiko horrekin, Guk kritika gogor bat egin nahi izan zion artearen munduari, beraren ustez gehiegikeriazko baldintza guztiz konplizeetan hazia zenari, Estatu ustel baten babespean. Hura izan zen berak parte hartu zuen azken erakusketa. Handik aurrera, ikusi edo erakusgai jarri nahi zituzten pertsonen utzi zizkien bere lanak. Zazpi urte geroago, Huang Yong Ping-ek —Gu-rekin batera *Magiciens de la terre* erakusketan ibilitakoa bera ere— Frantziako arte-enkargu garrantzitsuenean, Monumenta delakoan, parte hartzeko proposamena jaso zuen. Grand Palais eraikinaren kristalezko teilatuaren pean, kolorezko ehunka edukiontzi kokatu zituen, logistika konpainia baten logotipoa oso agerian zeramatenak, gailurrez eta ibarrez osatutako paisaia bat osatuz. Aluminiozko suge baten hezurdura (240 metro luze) edukiontzien artetik lerratzen zen, trikornio

napoleoniko erraldoi baten presentziaren aurrean. *Empires (Inperioak)* izenburuko instalazio horrek Huangke Villetako Grande Halle-n egin zuen beste instalazio hura, makinaz garbitutako egunkari pila batez osatua, ekartzen zuen gogora. Baina Frantziako artearen munduan neke handiz lortutako garrantzia gorabehera, bere alderdi subertsiboa mantentzen zuen oraindik ere. Kazetari batek obraren esanahiaz galdetu ziolarik, honela erantzun zuen berak: “Botere gorena hondamen gorenaren parekoa da”⁵³.

Gu-ren eta Huang-en dilemek –ermitau fidagaitza bata, txapeldun uzkurra bestea– txinatar arte garaikidearen kontuak amaiera logiko bat izan lezakeen toki bat dirudite. Bideragarria, erabilgarria edo beharrezkoa ote da historia nazional –ez etniko, ez kultural– partekatu baten irazkia zabaltzea hura partekatzen duten artisten obra aztertu ahal izateko? Artistek erakundeez eta erakunde horien politika espezifikoen praktikez duten esperientzia komunak erreferentzia eta esanahi geruza bat –bat beste askoren artean, obra behatzen duen pertsonak gogara argitu edo ahaztu beharrezkoa– zabaltzen ote du haien artearen gainean? Beste testuinguru batzuetan –mendebaldekoetan bereziki– indarrean dauden erreferentzia-sistema partekatuek ez bezala funtzionatzen ote du geruza horrek? Informazioaren globalizazio-faktoreek (1989az geroztik) eta konektibitate-faktoreek (2008az geroztik) –zeinek konplexutasuna eranstean baitiote gaiari– zer neurritan dute argitzen edo ezkututzen haren garrantzia? Bi artista horiek egindako lanaz eta jatorri duten belaunaldiaz den bezainbatean, galdera horiek guztiek garrantzitsuak dirudite.

Bien bitartean, kontu horiek zaharkituta utzi dituzten artista-belaunaldi berriak sortuz joan dira. Liu Wei da horren adibide on bat: *Post-Sense Sensibility* delakoaren artistekin batera erdietsi zuen heldutasuna, eta, geroztik, hizkuntza formal jakin bat sustatu du, historikoki erdialdeko –ez “irakurritako” periferiako– artisten esparrukoak izan diren oinarritzko galdera estetikoak planteatzen dituen. Liu Weiren margolanak geometria abstraktuaren eta hiri-paisaiaren artean hor nonbait kokatzen dira, baina haren eskulturek eta instalazioek, sotilki bada ere, osagai dituzten elementuen jatorrian Pekinen aurrera eramaten ari diren hirigintza eta zabalkundean bakarrik uzten dute agerian beren jatorria. Obra hori, baina, haren garai eta toki espezifikoetatik bakarrik zetozkeen materialen eta tekniken –estudio-lan erdi kualifikatu ugari barne– mende dago. Liu Wei-ren lana ikustean –haren ondotik izan ziren ehunka artista gazte liluragarriena ez aipatzearren, zeinaren praktika gero eta aiseago egokitzen baita elkarrizketa global baten barruan–, barkagarri izan liteke Sun Dongdong-en harako “Txinatar arte garaikidea 2008an hasten da” burutapen hark bere ondorioa izan zezakeela pentsatzea: “Txinatar arte garaikidea 2008an amaitzen da”. Baina artisten eszeptizismoak –ezinbestekoa 1989tik 2008ra bitarte doan epean– ezer erakutsi behar badigu, narratiba handiez eta ondorio errazez ez fidatzea izan bedi hori. Etiketa nazionala ez da aldatuko bere azpian oinarri gisa duen sistema eta zirkunstantzia multzo berezia –oinarriak super egitura determinatzen duelako ideia marxistaren parodia bat, edozein txinatar ikasik bromatan errepika dezakeen tautologia bat– bere horretan mantentzen den bitartean. Historia luze horretan zehar izandako tirabira ez datza hainbeste tokikoa denaren eta globala denaren artean, ezta Sortaldearen eta Sartaldearen artean, baizik eta historikoki eta sozialki egituratutako praktika kulturalaren esparru horren eta haren apustuen inguruko bi ideia kontrajarriren artean. Beraz, bietako bat: edo palimpsesto bat da, zeinaren gainean kanpoko desira proiektu baitaiteke eta zeinetatik Gu Dexin eta gisako beste artista batzuk ihesi atera baitaitezke, edo programa zehatz bat duen

mugimendu koherente bat da, zeinetatik Huang Yong Ping eta gisako beste artista batzuk atera baitaitezke, kritiko eta garaile. Baina, segur aski, bietatik izango du pixka bat.

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. John Berger, "Wanting Now", hemen: *Hold Everything Dear: Dispatches on Survival and Resistance*, Penguin, New York, 2007, 7–8. or. [\[itzuli\]](#)
2. Li Xianting, "Apathy and Deconstruction hemen: Post-'89 Art: Analyzing the Trends of 'Cynical Realism' eta 'Political Pop'", ing. itz. Kela Shang, hemen: *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, ed. Wu Hung, Peggy Wang-en lankidetzarekin, Museum of Modern Art, New York, 2010, 158. or. Jatorrizko argitalpena: "'Hou baji' yishu zhong de wuliaogan he jieyou yishi—'Wanshi xieshizhuyi' yu 'Zhengzhi bopu' chaoliu xi" *Yishu chaoliu* [Arte joerak], 1. zk., 1992. [\[itzuli\]](#)
3. Wang Hui, "Contemporary Chinese Thought and the Question of Modernity", trad. ingl. Rebecca Karl, *Social Text* 55, 1998ko uda, 33. or. Txinerazko argitalpena: "Dangdai Zhongguo de sixiang zhuangkuang yu xiandaixing wenti", hemen: *Tianya* [Frontiers] 5, 1997. [\[itzuli\]](#)
4. "Magiciens de la Terre"-ri buruzko prentsa-albistea, Pablo Lafuente-k hemen aipatua: "From the Outside In: Magiciens de la Terre and Two Histories of Exhibitions", hemen: *Making Art Global*, 2. zatia: "Magiciens de la Terre" 1989, ed. Lucy Steeds, *Afterall*, Londres, 2013, 11. or. [\[itzuli\]](#)
5. Steeds, *Making Art Global*, 199, 185. or. [\[itzuli\]](#)
6. Wu Hung bereizketa hau gainditzan saiatu da, arte esperimentalaren kontzeptua sartuz. Bera izan zen hori azpimarratzen lehena, "Transience" erakusketa. Ikus *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, erak. kat., Smart Museum of Art, University of Chicago, Chicago, 1998, 12–16. or. [\[itzuli\]](#)
7. Hal Foster, "Questionnaire on 'The Contemporary'", *October*, 130, 2009ko udazkena, 9–124. or. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood eta Anton Vidokle, ed., *What Is Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin, 2010. [\[itzuli\]](#)
8. "Arte txinatar garaikidea" izendapena ere erabiltzen da, bestea bezainbat sarritan; Paul Gladston intelektualak ingelesezko bi termino horien balentziak alderatu ditu bere lan honen sarreran: *Contemporary Chinese Art: A Critical History*, Reaktion Books, Londres, 2014. Bestalde, Wu Hung-ek bere saiakera honetan ikertu du "txinatar arte garaikidea" izendapenaren agerpena: "A Case of Being 'Contemporary': Conditions, Spheres, and Narrative of Contemporary Chinese Art", hemen: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, ed. Terry Smith, Okwui Enwezor eta Nancu Condee, Duke University Press, Durham, N.C., 2008, 290–306. or. Nik nahiago "txinatar arte garaikidea", "arte garaikidea" deitzen dugun zerbait zabalago baten aldagai nazionalki egituratu bat iradokitzen duelako, eta ez "arte txinatarra" kategoriaren eguneratze bat. Craig Clunas-ek gogor egin du horren aurka. Gainera, hobeto errespetatzen du txinerazko hitzen ordena: *Zhongguo dangdai yishu* da normalean, eta ez *dangdai Zhongguo yishu*. [\[itzuli\]](#)
9. Adibide batzuk aipatzearren: Uli Sigg-ek 1998an ezarritako Chinese Contemporary Art Awards [Txinatar arte garaikidea sariak]; *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Taiwaneko Art and Collection Group-ek argitaratua eta Vancouverren editatua 2002az geroztik; Sotheby's eta Christie's enkante-etxeek Honk Kongen txinatar arteari eskainitako salmenta saioak, 2004ko udazkenean hasi zirenak; Manchesterreko Chinese Arts Centre-n irudi berria, 2015etik aurrera Centre for Chinese Contemporary Art deitua; eta

Txinatar Arte Garaikideko Judith Neilson katedra, izen bereko australiar bildumazaleak New South Walesko Unibertsitatean 1017an emana. [itzuli]

10. Erakusketako kartel baten testua, ondoko lan honetan erreproduzitua: *Huang Rui: The Stars Times 1977–1984*, Thinking Hands eta Guanyi Contemporary Art Archive, Pekin, 2007, 288. or. Itzulpena [ingelese] (“Seizing this moment of the thirtieth anniversary of the nation’s founding, we give our harvest back to the land, and to the people. This brings us closer. We are full of confidence”) nirea da, Wu, Primary Documents-en argitaratua, eta liburu honetan erreproduzitua. [itzuli]
11. Hemen aipatua: Lü Peng, “Huang Rui in the Context of ‘the Stars’”, hemen: *Huang Rui*, 38. or. Iraultza kulturalaren propaganda-esloganetan ohikoa izan zen Mao Zedong “gure bihotzeko eguzki gorria” bezala aipatzea. [itzuli]
12. Fox Butterfield, “Peking Permits Once-Banned Exhibit of New Art”, *New York Times*, 1979ko urriak 20. [itzuli]
13. Barbara Pollack, “A Swiss Taste for Chinese Art”, *New York Times*, 2005eko abuztuak 17. [itzuli]
14. Fredric Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text* 15, 1986ko udazkena, 65. or. [itzuli]
15. *Ibid.*, 69. or. [itzuli]
16. Eredu hori lan honetan aipatu zen lehen aldiz: *China’s Response to the West: A Documentary Survey 1839–1923*, John K. Fairbank eta Ssu-yü Teng eds., Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1954. Geroago, kritika jaso zuen beste honetan: Paul A. Cohen, *Discovering History in China: American Historical Writing on the Recent Chinese Past*, Columbia University Press, New York, 1984. Schell eta Delury-ri dagokionez, ikus *Wealth and Power: China’s Long March to the Twenty-First Century*, Random House, New York, 2013. [itzuli]
17. Ikus Huang Zhuan, ed., *Create History: Commemoration Exhibition of Chinese Modern Art in 1980s/Chuangzao lishi: Zhongguo 20 shiji 80 niandai xiandai yishu jinian zhan*, erak. kat. OCT Contemporary Art Terminal de Shenzhen, Lingnan Art Publishing, Guangzhou, 2006; eta Fei Dawei, ed., *’85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art/’85 Xinchao: Zhongguo diyici dangdai yishu yundong*, erak. kat. Ullens Center for Contemporary Art de Pekin, Shanghai People’s Publishing House, Shanghai, 2007. [itzuli]
18. Gao Minglu, *The No Name: A History of a Self-Exiled Avant-Garde/Wu ming: Yige beiju qianwei de lishi*, Guangxi Normal University Press, Guilin, 2007. [itzuli]
19. Salon, *Salon: Fine Art Practices from 1972 to 1982 in Profile—A Beijing Perspective*, Carol Yinghua Lu-k eta Liu Ding-ek komisariatutako erakusketa, Inside Out Art Museum, Pekin, 2017ko otsailaren 8tik maiatzaren 7ra. Katalogoa laster argitaratzekoa da. [itzuli]
20. Pi Li, “Ink in the Twenty-First Century: A Humble Disquisition”/“21 shiji shuimo chuyi”, ingl. itzul. Yao Wu, *LEAP/Yishujie*, 24. zk., 2013ko abendua, 90–100. or. [itzuli]
21. Zhang Qun eta Meng Luding, “Enlightenment of a New Era: On In the New Era”, trad. ingl. Kela Shang, en Wu, *Primary Documents*, 36–38. or. Jatorrizko argitalpena: “Xinshidai de qishi: Zai xinshidai chuanguo tan”, in *Meishu* [Fine arts], 211. zk., 1985eko uztaila, 47–48. or. [itzuli]
22. Wang, “Contemporary Chinese Thought”, 19. or. [itzuli]
23. *Ibid.*, 20. or., 13. zk. [itzuli]
24. Li Xianting, “Liangsheng qiangxiang: Xinchao yishu de xiemuli” [Bi tiro: Uhin Berriaren artearen azkenaldia], *Zhongguo meishubao* [Arte Ederrak Txinan], 11. zk., 1989, 1. zk. [itzuli]

25. Jane DeBevoise, "The 'China/Avant-Garde Exhibition'", hemen: *Between State and Market: Chinese Contemporary Art in the Post-Mao Era*, Brill, Boston, 2014, 195-214. or. [\[itzuli\]](#)
26. Wang, "Contemporary Chinese Thought", 20. or. [\[itzuli\]](#)
27. "Remaking History", halako erakusketa komertzial baterako inflexio-puntua, bere obertura sinfonikoa eta guzti izan zuena. [\[itzuli\]](#)
28. Ikus *Right Is Wrong: Four Decades of Chinese Art from the M+ Sigg Collection*, erak. kat., Bildmuseet, Umeå University, Umeå, Suedia, 2014. Katalogo hau –Umeå'n hasi eta Manchesterrera joan zen erakusketa baterako prestaturia–, berririo argitaratu zen aurrerago, aldaketa batzuk eginda. Erakusketa Hong Kongen aurkeztu zenean, beste titulu bat jarri zioten: ikus Lars Nittve, ed., *M+ Sigg Collection: Four Decades of Chinese Contemporary Art*, erak. kat., M+, Hong Kong, 2016). Ikus baita ere Philip Tinari, "Reviews: M+ Sigg Collection: Four Decades of Chinese Contemporary Art", *Artforum International*, 54. liburukia, 10. zk., 2016ko uda, 388–389. or. [\[itzuli\]](#)
29. Bao Dong, Sun Dongdong eta Philip Tinari, *ON/OFF: China's Young Artists in Concept and Practice*, erak. kat. Ullens Center for Contemporary Art, Pekin, (Pekin: World Books Publishing Company, 2013). [The China Symposium-eko epaimahaiaren adierazpena](#), Armory Show, New York, 2014ko martxoak 9. [\[itzuli\]](#)
30. "Waterworks", ShanghART Gallery H-Space, Shanghai, 2011ko irailaren 7tik urriaren 20era. Neuk komisariatutako erakusketa honi buruzko informazio gehiago [hemen](#). [\[itzuli\]](#)
31. Ikus erakusketa hauei buruzko iruzkin gehiago hemen: "Exhibition as Site—Extended Case Study (China 1993)", "Exhibitions and the Making of Recent Art History in Asia" erakusketaren inguruko eztabaida bat [hemen](#): Asia Art Archive, Hong Kong, 2013. [\[itzuli\]](#)
32. Li Xianting, "Apathy and Deconstruction in Post-'89 Art", 1992. Aurrerago Valerie C. Doran-ek argitaratua hemen: *China's New Art, Post-1989*, erak. kat., Hong Kong Arts Centre eta Hong Kong City Hall, 1993 (Asia Art Archive, Hong Kong, 2001). [\[itzuli\]](#)
33. Geremie Barmé, "Packaged Dissent", hemen: *In the Red: Essays on Chinese Contemporary Culture*, Columbia University Press, New York, 1999, 179–200. or. [\[itzuli\]](#)
34. Andrew Solomon, "Their Irony, Humor (and Art) Can Save China", *New York Times Magazine*, 1993ko abenduak 19. [\[itzuli\]](#)
35. Hemen aipatua: Philip Tinari, "A Kind of True Living: The Art of Ai Weiwei", *Artforum International*, 45. liburukia, 10. zk., 2007ko uda, 452–59. or. [\[itzuli\]](#)
36. Qiu Zhijie, *Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion/Hou ganxing: Yixing yu wangxiang*-en hitzaurrea, erak. kat., argitalpen independentea, Pekin, 1999, o.g. [\[itzuli\]](#)
37. Brooks Adams, *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, erak. kat., Royal Academy of Arts eta Thames & Hudson, Londres, 1997; Jeffrey Deitch, ed., *Post Human*, erak. kat., Deste Foundation for Contemporary Art, Atenas, 1992. [\[itzuli\]](#)
38. Qiu Zhijie, "Post-Sense Sensibility: A Memorandum", hemen: Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China*, Smart Museum of Art, University of Chicago, Chicago, 2000, 170. or. [\[itzuli\]](#)
39. Ikus erakusketa honetako materialei buruzko dossier zabalago bat in Wu, *Exhibiting Experimental Art in China*, 164-171. or. Ikus izandako harrerari buruzko beste zenbait iruzkin in Philip Tinari, "Sensation to Legitimization: The Discourse of Experimental Art in China, 1998–2004", master tesia Harvard University, 2005, 28–33. or. [\[itzuli\]](#)
40. Hiroko Ikegami, "ROCI East: Rauschenberg's Encounters in China", in *Rauschenberg in China*, erak. kat, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin eta Koenig Books, Londres, 2016, 190. or. [\[itzuli\]](#)

41. Jameson, "Third-World Literature", 66. or. [\[itzuli\]](#)
42. William Kentridge, "Peripheral Thinking", in William Kentridge: *Notes Towards a Model Opera*, ed. Karen Marta, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin; eta Koenig Books, Londres 2016, 81–153. or. [\[itzuli\]](#)
43. Ikus Jonathan Crary, "24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep", Verso, Londres, 2014. [\[itzuli\]](#)
44. Hung Liu, "Statement", *Visions Art Quarterly*, 3. liburukia, 4. zk.: *Acculturation vs. Assimilation*, 1989ko udazkena, 34. or. [\[itzuli\]](#)
45. Matthew Deleget, "David Diao", *Bomb*, 133. liburukia., 2015eko udazkena. [\[itzuli\]](#)
46. Catherine David eta Jean-François Chevrier, *Politics, Poetics: Documenta X, the Book*, erak. kat., Cantz, Ostfildern, Alemania, 1997. [\[itzuli\]](#)
47. Roger M. Buergel eta Ruth Noack, prefazioa, *Documenta 12 Catalogue*, Taschen, Kolonia, 2007, 11–12. or. [\[itzuli\]](#)
48. Jed Perl, "Mao Crazy", *New Republic*, 238. liburukia, 12. zk., 2008ko uztailak 9, 36–40. or. [\[itzuli\]](#)
49. *Ibid.*, 40. or. [\[itzuli\]](#)
50. Craig S. Smith, "With Fanfare and a Grand Parade, Paris Celebrates France's Ties to China", *New York Times*, 2004ko urtarrilak 25. [\[itzuli\]](#)
51. Lily Chumley, *Creativity Class: Art School and Culture Work in Postsocialist China*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 2016. [\[itzuli\]](#)
52. David Barboza, "In China's New Revolution, Art Greets Capitalism", *International Herald Tribune*, 2007ko urtarrilak 4. [\[itzuli\]](#)
53. Jackie Wullschlager, *Financial Times*, 2016ko maiatzak 7. [\[itzuli\]](#)

THÉÂTRE DU MONDE: DESPENTSATZEKO

HOU HANRU

1

1994an, Xu Bing-ek, New Yorken pare bat urte pasatu ondoren Pekinera itzuli berria zela, performance iskanbilatsu bat antolatu zuen Hanmo Arts Center-en, *Transferentzia-kasu bat* (*A Case Study of Transference*) izenekoa. Bi txerri elkarrekin sartuak zeuden kaiola batean: bata arra, gorputzean letra latinoak inskribatuta zeuzkana, ingelesezko hitz faltsuen kate zentzugabeak osatuz, eta emea bestea, gorputza Xu-k asmatutako letra “txinatar” faltsuez markatua. Arrak orduetan estali zuen emea, animaliak leher eginda geratu ziren arte, ikusle guztiz harritu eta deserosoen aurrean. Artistak, bere obra Estatu Batuetan estereotipatu eta gutxiesten zutelako suminduta agian, ikuskari iraingarri hura antolatu zuen, “Mendebaldeko mundu-artearen” eta “arte txinatarraren” arteko harreman bere ustez desorekatua salatu nahian; lehenengoa zen nagusia, eta bigarrena kontsumo-objektua zen —esklaboa ez bazen—, eta aurreiritzi politikoen, kulturalen eta moralen mendekoa. Aretoan barreak baziren ere, egonezinarekin batera, halako amorru bati igartzen zitzaion giroan. *Transferentzia-kasu* hark mendekuaren antzeko zerbait adierazten zuen. Aldi berean, orobat sumatzen zen arte txinatarrak Mendebaldean berdintasuna eskuratzearen alde borrokatzeko gogoia.

Ironikoki, Mendebaldearen nagusitasunari aurre egiteko aldarri hartan, hizkera “nazioartekoenera” jo zuen Xu Bingek. Xuren aukerak, haren kide askorenak bezala, kontraesanez beterik, Ekialdea *versus* Mendebaldea dualismoa berresten zuen “nazioarteko modernotasun” baten oinarri gisa, eta modu inplizituan onesten zuen funtsean hegeliarra den Mendebaldeko “progresismoaren” prozesu historikoarekiko fedea. Ideologia horrek eta haren inferentziek taxutu dute egungo errealitate globala. Berdina izateak esan nahi du Mendebaldearekin bat etortzea, eta Mendebaldeak definitutako “nazioarteko” estandarren nagusitasuna partekatzea. Ikuspegi hierarkiko eta teleologiko hori indar-gidari garrantzitsua izan da “Mendebaldekoak ez diren” herrientzat azken bi mendeotan, baita Txinaren modernizaziorako ere.

Ikuskizunaren estrategia probokatzailerak baliatu zuen Xuk, besteak beste, bere ekintza egiazki “global” gisa definitu ahal izateko¹. Ikuskizuna kapitalismo globalaren mozorroa eta agerpena da, dena estetikaren barruan xurgatzen duen estetika bat, irudiei eta kontzientziari kontsumismoarekin jarraituko duen formatu bat ematen dion sistema. Modu sotilagoan, Xuk animaliak baliatzea bat dator Mendebaldeak auto iritziaren eta auto egituraren oinarriekin. *Transferentzia-kasu bat* obrak giza desiraren sinbolo eta irudikapen kultural bihurtzen ditu txerri protagonistak, eta modu horretan Mendebaldeko humanismoaren arrazionalismo antropozentrikoari men egiten dio. “Unibertsaltasun” hori Errenazimentuarekin hasi, eta XIX. menderako instituzionalizatu zen; Mendebaldeko gizona du

estandar unibertsaltzat, gailur teleologikotzat eta Jainkoak izendaturiko giza bilakaeraren emaitzatzat. Beste existentzia-moduak baztertu egiten dira, giza existentziaren forma “primitiboak” izan edo giza jatorririk gabekoak izan, esate baterako, animalienak edo beste bizitza-moduenak; azken bi horiek etiketatuak behar dute egon, definituak, irudikapen bihurtuak. *Transferentzia-kasu bat* obraren agertokian, berdintasun-eskari eskandalugarri batek gizarte “aurreratu” baten eredu jadanik ezarria onartzera darama, nahiz eta antzezle berri bat agertu agertoki nagusian.

Xu Bingek *Transferentzia-kasu bat* aurkeztu baino urtebete eskas lehenago, Huang Yong Ping artistak bere *Munduaren antzerkia* (*Theater of the World*, 1993) obra aurkeztu zuen Stuttgarteko Akademie Schloss Solitude aretoan. Antzerki barrokoaren tradizioetik zetorren terminologia europarrak jabetzen zen titulua, eta harekin artistak traizioa egin zien terminoaren beraren sustraiei. Egur eta metalezko bionboz osaturiko dordoka formako egitura batean, ehunka intsektu eta narrasti txiki sartu zituen, era guztietakoak —labezomorroak, armiarmak, arrabioak, sugeak—, lehenago kaiola bereizietan zeudenak. Hantxe hasi ziren borroka odoltsuak eta ezin geldituzkoak: animaliek elkar jan zuten. Haien bizitzaz Xuk egin zuen bereganatze antropozentrikoa irauliz, *Munduako antzerkian* elkar jaten zuten intsektu eta narrastien ikuskizun hura onartezina gertatu zen Mendebaldeko begiradarentzat, bereganatze hori deserosoa edo zatarra izanik ere, Mendebaldeak intelektualki eta kulturalki animaliak bere epistemean kokatzen dituen moduarekin koherentea bazen ere². Huang-ek *Munduaren antzerkia* izendatu zuen agerraldia, erreferentzia eginez Mendebaldeko *Theatrum Mundi* ideia sustraituari, eta bereziki XVII. mendeko antzerkian izan zuen adierazpenari, zeinak Jainkoaren boterea eta moralitasuna ikusten baitzuen eguneroko bizitzan. Kontraste gisa, “Mendebaldeko balioen” eta ideologia nagusien guztiz bestelakoa zen, eta horien kontrolpetik ihes egiten zuen mundu bat zen Huangek margotu zuena³. Alabaina, kulturen ugaritasunaren defendatzaile gisa ulertu behar litzateke *Munduaren antzerkia*; interakzio eta hibridazioak tarteko, “modernotasunaren” sustrai gisa. Haien bizikidetzak eta gatazkak ezin saihestuzkoak eta betierekoak dira.

Huang Xiamen-etik Parisera joan zen bizitzera 1989an, Centre Pompidou-k antolatutako *Magiciens de la terre* (Lurreko Magoak) erakusketa berrizalean parte hartu ondoren. Lehenago, hamarkadaren hasieran, Huangek Duchampen dadaismoaren metodoetara eta *I Ching* liburuetera jo zuen oinarri berrien bila, bere artea eta artea oro har lantzeko. Biratzen ziren gailuak sortu zituen, “suertearen makinak”, zoria sartzeko erabakiak hartzeko garaian eta gai gori batzuk gainditzeko: Ekialdea Mendebaldearen kontra, tradizioa modernotasunaren kontra, etab. Esperimentu haien emaitza nagusia *Pintura txinatarraren historia eta Pintura modernoaren historia laburra, garbigailuan bi minutuz garbituak* (*The History of Chinese Painting and A Concise History of Modern Painting Washed in a Washing Machine for Two Minutes*, 1987). Keinu horren ondoriozko ore nahasiak erakusten zuen, ironikoki, kulturen arteko erlazio zaila argitzeko edo “ordenatzeko” desirak are zailagoa egingo zuela bereizketa. Era berean, munduaren beraren mikrokosmos baten aldeko keinu baten gisa interpreta liteke obra: konfrontazio horien emaitza, “bi mundu” horiek nahasten eta bihurtzen ziren moduak —zulo beltz bateko zirimolaren irudiari loturik— gauza are kaotikoagoa, entropikoagoa baizik ezin zuen eman, *hundun*⁴ egiazko bat.

Huang Yong Pingek *I Ching* liburua kontsultatu izanak eraman zuen intsektuak eta narrastiak erabiltzera *Munduaren antzerkiaren* protagonista gisa; hau da, artistaren desira eta kontrola baino harantzago hartutako erabakia izan zen. *I Ching* liburuaren aplikazio horiek, *feng shuiaren* erabilerekin

batera —*feng shui* / *Chingaren* printzipioen bertsio geomantikoa da—, hala nola beste *Weltanschauung* edo mundu-ikuskerako sistema txinatar zaharrek, ikuspegi konplexuak eta anibalenteak eman zizkieten Huangi “munduaren [diferentziaren eta gatazkaren bidezko] eraikuntzaren” prozesuaren inguruan: sorkuntzaren eta esanahiaren beste ekoizpen-esparru berri batera eraman zuten, Mendebaldeko modernotasunaren tradizioetik haratago. Modernotasun hark Mendebaldea eta Ekialdea, tradizioa eta modernotasuna, kontserbadurismoa eta aitzinamendua, eta beste dualismoen haustura iradokitzen zuen, dualismo horiek osatzen zutelarik oinarri ideologiko “ofiziala” Mendebaldekoak ez ziren munduko “abangoardia” gehienentzat, haiek “eguneratzeko” egiten zituzten ahaleginetan. “Egiazko munduari” berari begiratzeko proposatzen zuen Huangek, Mendebalde eta Ekialdeko koordinatuak baino harantzago baitago hura: mundua “den bezala”. Gizadiak kasu honetan utzi egiten dio munduaren erdigunea izateari, eta “mundu humanista”, azken batean, “harantzagoko mundu” horren mendekoa da.

Atzera berrikusi behar litzateke, eta bestelako modu guztiz diferentean taxutu, gero eta maizago “globala” deitza jotzen dugun mundua. Mendetan “nazioartekoa” dela esanez definitu duguna baina harantzagoko mundu bat jasotzen du “globala” terminoak; “nazioarteko” mundu hura ilustrazioaren tradizioan oinarritzen zen, eta estatu-nazio modernoa izan zen haren gailurra. Modernotasun eta gizarte garaikideen eredu hobea Mendebalde delakoarena edo Ekialde delakoarena ote den erabakitzeke eztabaida-prozesuaren argitan, globalizazioak paradigmak apurtzen dituen ikuspegi bat eskaintzen du auzi ontologikoak eta epistemologikoak ikertzeko. Ezarritako ordena globalaren alderantzizkatze horrek pentsalari biziki subertsibo batzuen posizioen oihartzuna dakar, Immanuel Wallerstein-ena esate baterako:

Nahiko gauza normala da intelektualek eta zientzialariek auzi batzuk berriz hausnartzea [...]. Baina, auziak berriz hausnartzeaz gainera, “normala” den gauza, nik uste dut XIX. mendeko gizarte-zientziak “despentsatu” behar ditugula, haien ustekizun askok —nire iritzian okerreko bidera daramate, eta murritzailak dira— sustrai luzeegiak dituzte-eta oraindik gure ikusmoldeetan. Ustekizun horiek, beste garai batean espirituaren askatzailatzat hartzen zirenak, hesi intelektual nagusia dira gaur egun mundu sozialaren analisi erabilgarri bat egiteko⁵.

Mendebaldeko humanismo eta kolonialismoaren batura-indarrak sorturiko mundu-sistema gailenari aurre egin beharra proposatuz, horien oinarri ideologikoa “despentsatzearen” garrantzia azpimarratu zuen Wallersteinek.

“Munduari” heltzeko bi moduak, Xu Bingek eta Huang Yong Pingek animaliak artelanetan “txertatzeko” baliatutako ikuspuntu desberdinek islatuta, desberdinak dira argi eta garbi. Baina orobat daude oso estu lotuak. Haien loturak eta aliantzak agerian jartzen dute Txinaren garapen garaikidearen, hau da, haren “modernizazioaren” dilema sakona⁶. Posizio eta jakintza-sistema paradoxikoen arteko interakzio horiek dinamismo handia sortu dute, artista txinatarrek hurrengo pausoa ematera bultzatzen dituenak: “mundu globalean” sartzea. Prozesu hori biziki areagotu da azken hamarkadetan, batez ere milurtekoaren hasieran, munduan izan diren aldaketa handiak direla medio: gerra hotzaren amaieratik sakon batetik, mehatxu “terroristetaraino”. Gogoan izan behar dugu mundua beti dela guk nahi genukeena baino konplexuagoa eta konplikatuagoa. Eta hizkuntzak, munduaren irudi hori kontatzeko garatzen saiatzen garen horiek, “artearen hizkuntza” barne, ez dira aski. Ez dago modu unibertsalean baliagarria den

nazioarteko hizkuntzarik. Alabaina, bada “hizkuntza globalen” kopuru mugagabe bat, eta borrokatu beharra dute mundu konplexu honi buruz “zerbait egiteko”. Errealitate horren kontra borrokatzea da artea sortzeko dugun arrazoia.

2

Niretzat, aldi honetako auziak huts-hutsik akademikoak baino zerbait gehiago dira. 1980ko hamarkadan ni ikaslea nintzen, belaunaldi hartako protagonista ziren artista, komisario eta pentsalari askorekin batera; ni neroni, 1980ko eta 1990eko hamarkadek ekarri zituzten aldaketa handien garaian, arte “txinatarrak” zenaz eta izan zitekeenaz eztabaidatzen zen debateetan eragile bat nintzen. Alabaina, bat nentorren arren aldaketa-desira orokorrarekin, bestelako ikuspegi bat izan nuen nik beti, artearen aldaketa hark izan behar zuenaz eta gertatu behar zuen moduz. 1989an *China/Avant-Garde* Pekingo Arte Galeria Nazionalean (gaur egun Txinako Arte Museo Nazionalea) erakusketa antolatu zuten hamaika pertsonatako bat nintzelarik, eskatu zidaten, nire lankideei bezala, komentario bat egiteko *Zhongguo meishubao* (Arte ederrak Txinan) arte-aldizkarian, erakustaldia inauguratu baino lehen; erakusketak halako fama (edo nabarmentasuna) eskuratu zuen gero. Hona hemen nire ekarpena: “Bada ordua ‘baserritar txikien ekonomiaren’ pentsamoldetik libratzeko eta herritar txinatar nazioartekoak bihurtzeko”. Li Xianting kritikariak bildu zituen deklarazio guztiak. Nire deklaraziora heldu zenean, nik esandakoaren lehen parteari eutsi zion, baina bigarrena ezabatu egin zuen.

Garai hartan, tradizio filosofiko marxistan oinarrituriko sistema batean garatzen zen heziketa ofiziala; horregatik, ondorio gisa akaso, nire lankide askok, haien artean *China/Avant-Garde* erakusketaren komisarioek, “iraultza” egiteko eredu ia komunista zena bereganatu zuten: arte klandestino, ez ofiziala, ideologia ofizialaren kontra altxatu zena. Haiek artea planteatzen zuten modua, beraz, sistema ofizialak agintzen zuenaren eta artista horiek berek eraitsi zutela aldarrikatzen zutenaren oso antzekoa zen nolabait ere. Arte ona zer zen eta arte txinatarrarentzat zer zen ona erabakitzeko eztabaidan, pertsona askok ondorioztatu zuten espiritu heroiko bat erreibindikatu behar genuelako ideia, kolektibotasunaren bitartez emantzipazio moduko bat bilatuko zuena. Jendea obsesionatuta zegoen *qunti* edo taldeak edukitzearekin: beren buruak antolatu, eta deklarazio handiak egiten zituzten, garai hartako espiritu gorenaren adierazpide erabat “zuzenak” zirenak. Pentsamolde-modu hura, Marxen bitartez, oso hegeliarra zen, eta, hartaz, azken batean, Menbebaldeko Ilustrazioaren eredu baliatzen zuen, zeinak, azken batean, “Sortaldean” geundenok mendeen jartzen baikintuen.

Nire ikuspegia halako urruntasun batetik zetorren: horrek badu agian zerikusirik ni Guangdong-ekoa izatearekin, hegoaldekoa beraz; nire lankide asko, berriz, iparraldekoak ziren eta gertuago zeuden herrialdeko erdigune ideologikotik. Zazpi urte eman nituen Europako Erdi Aroko artearen ikasketa akademikoan. Aldi berean, Joseph Beuys txinerara itzuli nahian ari nintzen, eta berebat itzuli nahi nituen dadaismoarekin, surrealismoarekin, eta, bereziki, arte kontzeptualarekin loturiko testuak. Beti bultzatzen ninduen auzia, bai ikuspegi intuitibotik, bai ikuspegi intelektualetik, galdera hau zen: “Zertarako behar dugu artea?”. Horren arrazoi nagusia da, nire ustez, mundu guztiak onartzen duenaren bestelako modu bat nahi dugula aurkitu bizitzari begiratzeko, eta pentsamolde estereotipatuak saihestu nahi ditugula. Ikuspegi horrek kontra egiten dio arteak kultura bat edo herri bat irudika dezakeelako ideiari, eta horrek,

aldi berean, izan zuen inondik ere eraginik nire pentsamenduaren bilakaeran, hibridotasunarekin edo “hirugarren espazioa” edo “bitarteko puntua” dei daitekeenarekin loturiko gaietan (aurrerago landuko dut sakonago gai hori). Nire lankideek konfrontaziora jotzen zuten artean, ni gehiago nenbilen funanbulista baten antzera.

Abangoardiako mugimenduaren “iraultza”-kulturarekin batera —Txinaren barruan mugak urrundu eta tabuei aurre egitea, Xuren *Transferezia-kasu bat* lanean bezala— bazen irrika bat “nazioarteko artearen munduarekin” topo egiteko. Izan ziren harreman batzuk, xumeak eta “akzidentalak”, kanpoko munduarekin, baina ez ziren batere sistematikoak. 1990eko hamarkadan, gauzak erabat aldatu ziren. Artista askok izan zuten Mendebaldera bidaiatzeko eta beren obra “joera nagusiko” erakunde, galeria eta bienaletan erakusteko aukera. Gutako batzuek, ni barne, European, Ipar Amerikan, Australian eta Japonian egoitza hartzea ere lortu genuen. “Nazioarteko artearen munduarekin” harreman zuzena gertagarria izateaz gainera, eguneroko existentziaren osagaia bihurtu zen batzuentzat. Errealitate berri bat zabaldu zen; “mundua” artista askoren bizitzaren zati bihurtu zen, funtsezko elementu identitate berriak eraikitzeko orduan. “Herritar globala” izatea, gaur egun, lehen mailako helburua da Txinako pertsona askorentzat, artisten esparrutik baino askoz ere harantzago.

1989 ondoren nazioarteko sorkuntza-iturri berriak sortu eta loratu ziren. Gerra hotzaren ondorengo aldiak, aldi postkolonialak eta aldaketa multikulturalek —tarteko zirela “Mendebaldekoak ez ziren” artisten, intelektualen eta komunikabideen ekarpenak— gauza askoz ere irekiagoa eta ugariagoa bilakatu zuten “nazioarteko artearen mundua”: harrezkero “arte global” fidagarriago bat sortu da, “globaltasunaren” definizio berri baten agerpena iradokitzen duena. Erbestearen eta migrazioaren esperientziak, hala nola identitatearen berrasmatzea, artista askoren irudimenaren oinarria dira gaur egun, ohikoak baitira jatorri kultural desberdinen eta esperientzia pertsonalen bir-planteamenduak. Aurrekaririk ez daukan agertoki artistiko bat sortu da, hibridotasun kulturala eta aldaketa azpimarratzen dituen, modernotasunak ezarritako “puritanismoaren” aurrean. Artearen mundua hirugarren espazio moduko baten gisa ari da berrasmatzen, eta espazio horrek etengabe negoziatzen ditu bere lurraldeak eta bere adierazpideak. Hirugarren espazio edo “tarteko puntu” hori, beste leku batean deitu dudana bezala⁷, ez da gauza bat; bestelako gauza baten, gauza berri baten asmaketa-prozesu etengabea da, gizabanakoen eta testuinguru jakin baten topaketa-prozesuaren bitartez. Henri Lefebvre-ren espazio bizituaren ideiarekin lotua dago, baita Michel Foucault-en heterotopiaren ideiarekin ere, eta, jakina, Homi Bhabha-ren espazioari eta hibridotasunari buruzko diskurtsoarekin. Hirugarren espazio hori, ordea, performatiboagoa da, agian lotuagoa dago organikoki leku jakin bateko eta une jakin bateko konfrontazioarekin eta interbentzioarekin.

1994an Finlandiako Pori Arte Museoa nirekin harremanetan jarri zen. Arte txinatarreko erakusketa bat egin nahi zuten. Segituan pentsatu nuen hura aukera egokia zela txinatarra ez zen zerbait egiteko. Bai, Txinaren historiarekin lotutako gauzaren bat, edo arte garaikide txinatarrekin lotutakoa, baina aldezturik aurretik eraikitako “Txina” ideia baino harantzago joateko erronka luzatuko ziguna. Hartara, garai hartan European, zehatzago Frantzia, bizitzen ari ziren artistekin lan egitea erabaki nuen —Huang Yong Ping, Chen Zhen, Yang Jiechang, Yan Pei-Ming—, baita Zhang Peili-rekin ere, hura orduan Hangzhouen baitzen. Ideia zen bost artista haiek elkartu eta denboraldi bat pasatzea elkarrekin nonbait ere: bere historia propio bakar eta garrantzitsua zeukan leku oso konkritu batean. Gertatzen da Finlandia ez dela inoiz izan herrialde egiazki independentea. Badu tradizio bat, ondare kultural guztiz berezia, bere hizkuntza propioa. Baina XII. mendearen bukaeraz geroztik atzerriko potentzien menpe egon da:

Suediaren, Errusiaren menpe. Bigarren Mundu Gerran, Finlandia Alemaniaren aldean egon zen denbora batez, baina, gerraren ondoren, Mendebaldeko herrialde delako bat zen, sobietarren eragina handia zela halere. Mundu desberdinen eta kontrako sistemen arteko tokia izan da beti, eta, horregatik, niretzat, testuinguru guztiz egokia zen une hartan Txinaren auzia ikertzeko.

Out of the Centre: Chinese Contemporary Art (Zentrotik kanpo: arte garaikide txinatarra, 1994) erakusketa izan zen ahalegin haren emaitza. Yang Jiechang-en aurreneko ideia Finlandiaren geografia erreproduzitzea izan zen, eta ideia hark eraman zuen bertako aintzira famatueta, herrialdeak milaka baitauzka. Eta hainbeste aintzira izanda, bere esperientzia pertsonala zela medio, Yang konturatu zen beste horrenbeste eltxo dagoela Finlandian. Garai hartan, artistari gorputzaren gaineko bortxa interesatzen zitzaion, larruazalarekin lotutakoa bereziki, larruazala gauza nolabait ere animalezkoa den aldetik, eta, muga gisa, organo sentzoriala eta transferentzia-lekua den heinean, gure bizitzaren interpretazioa gainditzeko modu bat eskaintzen duena. Proiektu bat egin zuen lehenago Polonian espazioan zintzilikaturiko larruazal moduko batekin, orratzak azal hura zulatzen zutela. Orratz bakoitzean odol-tanta bat ipini zuen —berea— eta hari ile bat itsatsi zion, berea hori ere. Pori Museoa, urez bete zuen espazioa, galeria osoaren ehuneko hirurogei zehazki, alfonbra beltz bat ipinita lurrean. Alfonbraren gainean ibiltzean, plisti-plasta egiten zenuen uretan. Haren gainean flotatzen, eltxoen eta xiringen argazki sail batzuk zeuden, soka bati lotuak. Chen Zhenek funtsean makina handi bat zen proiektu bat egin zuen, gela baten neurrikoa, zepelin baten modukoa kasik, espazioa giza gorputzaren tenperaturaren mantentzeko, 37 gradu Celsius, eta horrek eman zion obrari bere titulua, *37° C. Giza gorputzaren tenperatura (Partziala)* [*37° C, Human Body's Temperature (Partial)*, 1994]. Teknologia dela medio, gure gorputza, nolabait ere, ingurumenean urtzen da, eta ingurumena gure gorputzean urtzen da. Obrak kanpotik barrurako egoera bat sortzen du, non gorputza eraikinaren nolakotasun fisikoaren parte izatera igarotzen baita: balizko zentroa bere inguruan urtzen den moduaren metafora. Modu berean, Yangen obra pertsona baten eta inguruaren arteko muga desorekatzean zetzan, edo pertsona baten eta bestearen artekoa, holismoa auzitan jarritz. Enblematikoagoa izan zen Huang Yong Pingen proiektua, erakusketa bezala, *Zentrotik kanpo?* (*Out of the Centre?*) tituluarekin. Sare ikaragarri handi bat zen obra, espazioaren urruneko muturrean ipinia; sokak zintzilik zeuden areto osoan eta kanpora zeraman sarreraren gainetik egindako zulo bat zeharkatzen zutela. Sokei tira eginez, printzipioz, erakusketa osoa “arrantzatu” zitekeen, museotik atera eta sarean sartu, eta mundu osora eraman zitekeen (1994). Erabateko erbestea iradokitzen zuen piezak, erakusketa osoa erbesteratzeko ekintza, eta, hortaz, zentroa bera erbesteratzekoa.

Cities on the Move (Hiriak Mugimenduan) proiektua, Hans Ulrich Obrist-ekin batera antolatu nuena, Europako, Estatu Batuetako eta Asiako zazpi egoitzatan egon zen 1997 eta 2000 bitartean, eta Txinako nahiz Asiako beste herrialdeetako artistek parte hartu zuten hartan. Gizarte urbanoaren beste eredu bat, alternatiboa deitua, munduko hainbat lekutara eramateko xedeaz antolatu zen, topaketak eta komunitate berriak sortzeko. Komunitate berri haiek solidaritate moduko batean oinarritzen ziren, bat eginez igarokortasunaren, posibilitate berriak saiatu eta zentroaren kontzeptutik urruntzearen ideiarekin; zentroaren kontzeptu horretan ere sartzen zen egozentrismoa, non batek bere burua zentroa balitz bezala ikusten baitu, baita entitate koherente baten gisan ere. Niretzat, *Cities on the Move* proiektua, forma urbano desberdinez mintzatzeaz gainera, komunitate-eraikuntza horretaz ere mintzatzen zen, beste posibilitate batzuk bereganatzeko prest egoteko aukeraz, globoaren inguruan dabilen elurrezko bola baten moduan.

Idea horiek argi azaltzen dute artista txinatar askori aplikatu zitzaizen ezaugarri berri baten eragina —baita neuri ere—: artista horiek atzerrira bidaiatu zuten beren mundua zabaltzeko aukeren bila, edo, besterik gabe, mundu berri horren parte izateko⁸. Txinan era guztietako muga politiko eta kulturaleri erronka egiteko esperientzia gaian zeramaten, eta modu kritikoan hausnarketa egiten zuten tradizioaren eta modernotasunaren arteko tentsioaz, “txinatarra izatearen nolakotasunaren” eta “mundukoa izatearen nolakotasunaren” arteko tentsioaz; hala, modurik indartsuenetan eta sortzaileenetan gauzatu zuten bira historiko hori. “Mundu berri” hartan beren identitateak eta beren eginkizun sozialak deseraikitzen eta berreraikitzen ahalegintzeko prozesuaren bitartez, planteamendu berritzaileak eskaini zituzten, azaltzeko nola artista garaikideak hel daitezkeen garrantzitsuak izatera mutazio-prozesu bizkor batean murgildutako “mundu global” honetan.

3

1990eko hamarkadaren hasieran, pertsona askok ospatu zituzten Mendebaldeko erakunde eta komisario nagusiekiko elkarlana eta harremanak, arte txinatar garaikidea herrialdearen mugetatik ateratzea lortzeko aukera zelakoan. Hainbat erakundek beren ate sakratuak ireki zizkieten Txinako artista txinatarrei: Centre Pompidou, Berlingo Haus der Kulturen der Welt, Oxfordeko Museum of Modern Art eta Veneziako Bienaleak, besteren artean. Baina beste polemika batzuk sortu ziren, baita Mendebaldekoek eragiten omen zuten ustezko esplotazioaren kritikak ere, sarri askotan aurreiritzi politiko eta kulturalen klixek indartuz. Gainera, arte globalaren merkatuaren bilakaera, kapitalismo neoliberalaren gauzatze kondentsatua zelakoan, komunikazioaren teknologien garapenarekin batera, erronka berri bat gertatu zen artista askorentzat, eta horrek eragina izan zuen haien balioaren zentzuaren eta jarduteko moduen gaian, baita haien gizarte-harremanen gaian ere. Tentsio berria sortu zen arte-komunitate txinatarren eta “nazioarteko artearen munduaren” artean —neurri handi batean, Mendebaldeko erakunde eta merkatu-endarren mende zegoen azken hori—, eta tentsio hori artista askok aurre egin beharreko baldintza berri bihurtu zen.

Txinan gertatu zen balio-aldaketa nahasgarria izan zen. Giza harremanak jadanik ez zeuden lotuak jokamolde moraleko kontzeptuekin edo jendeak partekatzen zituen sineste politikoekin, eta balio-multzo berriak izatera igaro ziren, negozioetan, merkataritzan, trukean oinarrituak: dirua ez zen jadanik gauza txarra. Artistentzat, aldaketa hark aukera berri bat ekarri zuen: erosten eta saltzen zen ondasun bat zen arte esperimental, luxuzko ondasuna ia. Artistek hainbat modutara aurre egin zioten egoera berriari. Batzuek sortu zituzten, berriaz edo ez, kontzienteki edo erdi kontzienteki, Iraultza Kulturalaren tropoak gogorarazten zituzten irudi errepikatzaileak, lilura eragingo zutenak, baita sinpatia ere, eta saldu egiten zirenak: pop politikoa edo errealismo zinikoa deitua, etab. Errepikapen ia manierista zen, errebeldea zirudien zerbait ekoizteko xedea zuena, baina, bestalde, merkatuaren premiei eta sinboloen merkaturari erantzuten zien. Aldi berean, beste artista batzuek igarri zuten aldaketa horri, baina jokamolde mota horretatik aparte egon ziren. Erabat bereganatu zuten kontsumo-gizartea giza ezaugarri berri bat zelakoan, nahiz eta planteamendu kritikoak eta kontzeptualak garatu egoerari heltzeko.

Yan Lei eta Zhou Tiehai izan ziren posizio paradoxiko hura —baita deserosoa ere— aitortu zuten irudi nagusiak: zer esan nahi zuen nazioarteko arte-munduaren parte izan nahi zuen eta zentzu horretako

obrak sortzen zituen “artista txinatarra” izatea. Halaxe egin zuten biek, mundu horretan bete-betean parte hartuz, umore-sen fin batekin eta batzuetan bromen jomuga bihurtzeko borondatearekin. Adibide bat aipatzeagatik, artelan bana sortu zuten burla eginez 1990eko hamarkadan Documenta “deskubritu” zuten artista txinatarrei. 1996an, *Aireportua* (*Airport*) obrarekin, hegazkinen irteera-gune figuratibo bat bihurtu zuen galeriaren espazioa Zhouk: noizean behin Mendebaldeko helmuga nagusietarako hegaldien iragarpenak egiten zituen bozgorailu batekin, iragarritz, besteak beste, Kasselerako hegaldia atzeratu egin zela. Hurrengo urtean, Yan Lei-k eta Hong Hao-k gutun faltsu bat bidali zieten ehun artista txinatarri, urte hartako Documenta X.era gonbidatuz, eta horietako asko engainatu eta haserretu zituzten (*Gonbidapen-gutuna* [*Invitation Letter*], 1997). Begiak zuzenean zuzenean jarrita komertzialak ziren “nazioarteko” arte-munduen alderdietan, Zhouk argazki kontzeptualen sail bat egin zuen, *Prentsaurrekoa* (*Press Conference*, 1997) deitua, non artistak berak merkatuaren barometro gisa funtzionatzen baitzuen, grafiko eta guzti, eta Estatuko bozeramaile bat irudikatzen zuen, azpitu-luaren bitartez, honakoa iragartzeko: “Harremanak antzekoak dira arte-munduan eta gerra hotzaren osteko aroko Estatuaren artean”. 2002ko Gwangjuko Bienalean (ni komisario-kidea izan nintzen hartan), labeko erretilu bat aurkeztu zuen Yanek, “biennale” hitza gainetik zirriborratua zuela kokaina zirudien hauts zuri batekin, dolar-billete kiribildu batekin eta artistaren beraren hoteleko gelara sartzeko txartelarekin (*Aperitiboa* [*Appetizer*], 2002). Keinua sinplista gerta daiteke, baina argi atzematen du arte-munduko merkatuaren intoxikazioa eta merkatu horretan berriak diren artista txinatarren baldintzak, baita heldu-berriaren desira ere onespina lortzeko.

Garrantzitsua da gogoan izatea bai Zhou, bai Yan, baldintzarik onenetan bizi zirela ulertzeko eta irudikatzen Txinaren aldaketa geopolitikoak eta ekonomikoak balioetan eragindako aldaketa nagusiak. Zhou Tiehai bere karrera osoan Shanghain bizitu zen, hau da, modernizazio eta “mendebaldetze” txinatarren hiri nagusia; Yan Lei, berriz, Hong Kongen bizi izan zen 1990 eta 2000 hamarkaden parte handi batean: kontsumismoaren El Dorado bat zen hiria, kultura txinatarren eta Mendebaldekoaren arragoa, eta 1990eko hamarkadan erronka latz batetik igaro zen, Txinara “itzultzearen” eta bere nortasun postkolonialak eragindako egonezinen artean negoziatu behar izan zuenean. Nazioarteko artearen munduarekin (edo balio eta kultura gatazka-eragileen auzi zabalagoekin) duten aurrez aurreko posizioak eragindako halako eskizofreniari loturik akaso, bi artistek dute nia deuseztatzeko joera, baita autosuntsiketarako ere. Batak eta besteak uko egin zioten pintatzeari, eta egiteko hori kontratatzen zituzten pertsonen esku utzi zuten, ez (edo ez bakarrik) produkzioaren arrakastari begira edo halako estatus bat lortu izanagatik; baita artistaren egoa eta obra bereizteko ere, trikimailu horrek kontsumismoan jartzen baitu arreta, aztertuz horrek nola aldatu duen gizabanakoa eta banakotasunik gabeko gizabanako bihurtu. Documenta 13n ikusgai egon zen *Arte-proiektu mugatua* (*Limited Art Project*) izenekoarentzat, Yanek (edo hobeto esanda, haren estudioko enplegatuek) lauhun koadrotik gora margotu zituzten, komunikabideetatik eta iragarpenetatik hartutako irudiak, pertsona ospetsuen argazkiak eta antzeko gauzak erabilia, eta erakusketaren aretoan zintzilikatu zituen, egongela batean bezala. Gero, egunero, batzuk kendu eta inguruan zegoen Volkswagen fabrika batera bidaltzen zituen; han bakoitza auto-pinturaz estaltzen zuten eta itzuli egiten zuten gero. Halaxe egin zuen erakusketak iraun zuen ehun egunetan. Eta harrezkero, prozedura hori sistema bihurtu da Yanentzat: obra suntsitzeko eginahal baten gisa interpreta liteke, baita egiten ari denean ere. Esan liteke bai Yan, bai Zhou zinikoak direla, baina ez zentzu sinplean; zinismo ontologikoari egokitzen zaizkio areago, Peter Sloterdijk-ek deskribatzen duenaren modukoari². Zinismo hori hurbilago dago Huang Yongen zinismotik, zeina aldi berean baita “Zen indiferentzia” hotz moduko bat.

Belaunaldi hartako artista txinatar askok taktika berak erabili zituzten Txinatik kanpo egin zituzten lanetan. 1980ko hamarkadaren amaieran eta 1990eko hamarkadaren hasieran hasi zuten jardueraren gehienek, eta artista “gizadiaren ingeniari” gisa ulertzen zuten kontzeptua izan zuten inspirazio-iturri; horrez gain, Beuys-en kontzeptua ere hartu zuten eredutzat: eskultura soziala dela zioen eta artista xaman gisa ikusten zuten, hau da, gizartearen “eritasunak” sendatzen saiatzen den mago sendalari baten gisa. Mundu globalizatuari aurre eginez, posizio hori modu “natural” samarrean beretu zutenetako askok beren aurrekari kulturaletara jo zuten —edo, areago, beren “irudikatutako aurrekarietara”, hau da, “txinatar kulturara”—, ikuspegi berrietatik, ikuspegi sinkretikoetatik sarritan, beren erresistentzia jaurtitzeko materialen bila. Chen Zhenek, bere osasun-arazo propioengatik, oso harreman estua zeukan artearekin eritasunentzako terapia gisa. 1990eko hamarkadan, ideia eta praktika sakonak eta sistematikoak garatu zituen, elementu mediko eta filosofiko txinatarrek Mendebaldeko teoria kritikoekin konbinatzen zituztenak, baldintza sozial, ekonomiko eta ekologiko garaikideak nahiz gizakiaren auto-ezaguera hobetuko zituzten soluzioak proposatzeko (*Mundu bat barruan/mundutik kanpo* [*A World In/Out of the World*], 1991). Erreferentzia literario famatu bat bereganatuz, Cai Guo-Qiang-ek honako ideia aipatzen zuen “giza gatazkentzako” tresnak eskuratzeko: “etsaiaren geziak maileguan hartu, lastoz estalitako itsasontziak erabiliz” (*Etsaiaren geziak maileguan hartu* [*Borrowing Your Enemy's Arrows*], 1998)¹⁰. Xu Bingek, hizkuntzarekiko zuen interesari jarraipena emanez, “nazioarteko karakter” berriak asmatu zituen, txinatar kaligrafia eta ordenagailuaren teknologia konbinatzen zituztenak (*Zure abizena, mesedez* [*Your Surname, Please*], 1998).

Elementu “txinatarren” erabileraren beste alderdi garrantzitsu bat izan da, erronka “globalei” aurre egiteko, artistek nola erabili duten lekuaren espezifikotasuna, bai Txinan, bai atzerrian. Artistek sarritan azpimarratu eta bereganatu dute konpromiso zuzen bat testuinguru lokalekin, leku bakoitzeko baldintzen eta historien baitan, bere ikerketek inspiraturiko proiektuen kontzeptuekin eta hizkerekin. Planteamendu horrek “ordezkapenaren” tranpatik ihes egiten laguntzen die, artista indibidualak beren “kulturaren” “ordezkari” bihurtzera jotzen baitu: “kultura txinatarren” klise bihurtzen ditu, edo, are okerrago, “nazio txinatarren nolakotasunarena” klise. *Out of the Centre*, Finlandiako 1994ko erakusketak, lekuaren espezifikotasunaren motibazio hori izan zuen, eta berebat izan zen elementu garrantzitsua *Cities on the Move* lanean, baita ni komisarioa izan naizen beste erakusketa batzuetan ere. Komunikabideek eta erakundeekin makinariak, sorkuntza artistikoaren indibidualtasuna eta berezitasuna alde batera utzita, artistak “bestea” gisa irakurri ez ditzaten, irakurketa inposatu horri aurre egiteko metodo bat da. Kultura-identifikazioaren autokritikaren funtsezkotasunari aurreratzen zaio jarrera hori. Lekuaren espezifikotasunak artisten ideien eta praktiken egiazko “integrazioa” azpimarratzen du eguneroko bizitzan eta haren etengabeko aldaketetan; hori ez ezik, modu are esanguratsuagoan, “hirugarren espazio” bat zabaltzen laguntzen du, non ikuspuntu indibidualak aurki daitezkeen beste errealitate bat eraikitzeko, idealismoak nahiz kritikak sustaturiko eta egituraturiko errealitatea, funtsezkoa adimen sortzaile guztientzat.

Hirugarren espazio horretan aurkitu dute artistek askatasun eta irudimen berria gure denborotako errealitateen irakurketa zorrotzak eta berritzaileak egiteko. Chen Shaoxiong bere lankide asko bezala Guangzhou-n bizi izan zen, Perla Ibaiaren Deltan, hau da, Txinako globalizazioaren eta urbanizazioaren mugan, eta 2002–03 urteetan *Anti-terrorismo barietatea* (*Anti-terrorism Variety*) bideoinstalazioa sortu zuen. Hartan, “dibertsio” bihurtu zuen “terrorearen kontrako gerra”: etxe-orratzak halako moduan imajinatu zituen, non automatikoki apartatzen baitziren haien kontra lehertzera zihoazen hegazkinen

ibilbidetik. Irailaren 11z geroztik, “terrorearen kontrako gerra” politikarien obsesio ohikoa izan da, eta haien lanabes eraginkorrena iritzi publikoa manipulatzeko. Chenen “soluzio” umoretsua, bideojokoen eraginpekoa, bideojokoak izan baitziren gazte txinatarren eguneroko entretenimendua 1990eko hamarkadatik aurrera, joera nagusiaren politikaren kritika bat da, joera nagusi horrek beldurraren kultura eta askatasun indibidualaren gaineko kontrolak ipintzeko erabiltzen baititu gertaera terroristak. Chenen proposamena dibertigarria da, baina serioa ere bai. Bakeak prezio bat izaten du beti, eta mundua ezin da inola ere gatazkatik libratu, ekoizpen sozialaren sistema konplexu eta dinamikoaren parte naturala baita gatazka. “Erremedio txinatarretara” jotzeak ez du inola ere munduaren gaitzak “sendatzeko” asmorik; areago uzten digu ikusten “errealitate” diziplinagabe hau modu argi eta zorrotzagoan, eta horrek, nahitaez, ziurgabetasun handiagoa dakar.

4

Denbora pasatuta, “globalizazioa” Txina osora zabaldu zen eta aldaketa garrantzitsuak ekarri zituen. Baina garrantzitsuena izan zen Txinaren *baitan* sortu zen aztoramendu hark eta herrialdearen eraldaketak, aurrekaririk gabeko bizkortasun eta helmenarekin, aldaketa sakonak eta iraunkorrak eragin zituela arte txinatarrean. Eratzen ari zen gizarte berriak, balio-sistema berri batean oinarriturik —balio sozialista zaharren eta balio kapitalista berrien arteko konfrontaziotik sortu zen—, tentsio utopiko bat sortu du artista kontzeptual batzuengan, azken denborotan bereziki.

1990eko hamarkadaren hasieran, Zhu Fadong-ek erreakzio enblematiko bat izan zuen “merkatu ekonomiaren” balioen eta hiri-kultura kapitalistaren zabalkundearen aurrean: “bere burua salgai jarri zuen” Pekingo kaleetan, “Pertsona hau salgai” zioen kartel batekin paseatuz (1994). Bitartean, Guangzhoun, Elefante Isats Handia Lantaldeko kideak (Chen Shaoxiong, Liang Juhui, Lin Yilin eta Xu Tan) hiri-gerrillari bihurtu ziren, eta hainbat eratako interbentzio artistikoak egin zituzten eraikinetan, kaleetan eta etxe-orratzak altxatzen ari ziren orubeetan, hiri-garapen eta -zabalkuntza gehiegizkoei aurre egiteko, haiek eten eta kritikatzuz (1993–98). 1999an, Kan Xuan-ek garai hartako desorientazioaren parodia egin zuen, bere izena garrasika esanez Pekingo metroko tuneletan, galdua zuen nortasun baten bila balebil bezala (*Kan Xuan! E! [Kan Xuan! Ai!]*).

Hainbat artistak eta bereziki hainbat artista-talde proiektu utopikoetara jo dute, “mundu txinatarra” “hainbat mundu global” bihurtzeko, mundu global haiek Pekingo 2008ko Olinpiar Jokoetako bertsio ofizialen “mundu bat, amets bat” zioen herriaren independente izan zitezen (gaur egun “amets txinatarra” murritzua, amerikar estilora), eta haien alternatiba aldi berean; artista-talde eta kolektiboak honakoak ziren: Arte Garaikideko Borges Liburutegia Institutuak (Guangzhou, Chen Tong-ek fundatua 1994an), *Martxa luzea* proiektua (*Long March*, 1999an hasi zena), *Inperioen aroa* (*Age of Empires*, Yangjiang, Zheng Guogu-k 2001ean hasi zuena), Bishango Komuna (Bishan, Ou Ning-ek eta Zuo Jing-ek 2011n fundatua). 2006an, elkar ezagutu eta handik hiru urtera, Chen Shaoxiong-ek, Tsuyoshi Ozawa haren kide japoniarrak eta Gimhongso haren lagun korearrak “hiri global” nomada bat sortu zuten, Xijing deitua¹¹, “arerioak” modu baketsuan bateratzen lehena izateaz gainera, berebat izan zen lehena frogatzen “beste mundu bat posible [dela]”¹².

Utopiaren ikusmolde bakoitzak bere planteamendua hartzen du. *Martxa luzea proiektua*, Mao Zedong-en 1930eko idealismo heroikoari erreferentzia kontzientea eginez, utopia klasiko bat da, ezarkuntza sozial berria sortzeko desirarekin; Bishango Komunak antzeko grina iraultzailea du, eta klase desberdineko intelektualak eta artistak hurbiltzen ditu Bishango hiri txikira, Anhuiko probintzian, bai Txinaren “bihotz” hau hobeto ezagutzeko itxaropenarekin, bai biztanleria galtzen ari den une batean probintzia haren esfera publikoa lantzeko itxaropenarekin. Biak dira utopia kontsumistaren logikak baztertu duen logika utopiko komunistaren zerbait erabiltzeko eta erreibindikatzeko ahaleginak. Horrez gainera, biek aurre egiten diote arazo errealekin moldatu eta joera nagusiaren politikarekin lehiatu beharraren desabantailari: tokiko gobernuak itxi egin zuen Bishango Komuna, eta liderrek, Ou Ning-ek eta Zuo Jing-ek, herrian zituzten etxeak utzi behar izan zituzten. Bestalde, Chenen Borges Liburutegia bezalako erakundeak, zeina geroago Arte Garaikideko Borges Liburutegia Institutua bihurtuko baitzen, lasaigoak, malguagoak eta anarkistagoak dira, kasu honetan liburutegi batetik abiatu eta edozein gertaera, performance eta argitaletxe-proiektu antolatzeraz edo/eta haren egoitza izatera iritsita; izenak adierazten duen bezala, Chenen proiektua mundu erreala eta fikziozko labirinto batean galtzeko esperientziaren artean dagoen entitate bat da. Bere baldintzak direla-eta, erraz alda liteke; bere bulegoa, bere galeria, eraikin batetik bestera eraman behar badu, edo inora ez, ez da galera berezirik izango. Onartu egiten da nolabait ere ziurgabetasuna eta desagerpena, eta horrek askatasun handia ematen dio proiektuari. Eguneroko bizitza bezalakoa da, baina kasu honetan, aldi berean fantasia zorientsuak eta amesgaiztoak direnek zeharkatzen dutela.

2001n, Zheng Guoguk lur-sail bat erosi zuen Yangjiang-eko aldirietan, eta han esperimentu berezi bat jarri zuen abian, artea, arkitektura eta diseinua bizimodu komunitarioarekin bateratzen zituena. Emaizak Chenenaren antzeko jarrera du azpian, askatasun-sentipen funtsezko bat. Zhengek erosi zuen saila, *Inperioen aroa* bideojokoaren erreferentzia isekari bat eginez, ortodoxia gutxiko arkitektura eta paisaiako esperimentu sail bihurtu zen, baita artearen sorkuntzarako babesgune bat ere, eguneroko bizimoduaren eta artearen arteko bereizketak ezabatuz, hala nola zaletuaren eta profesionalaren artekoa, errealtate eta fantasiaren artekoa. Gauza berbera dira tokiko funtzionarioak erostea elektrizitate- eta ur-hornidura eskuratzeko, eta koadro bat sortzea, kanal bat zulatzea eta gau bat karaokean ematea. Taldeak sekulako eginahala egingo du zerbait eraikitzeko, eta hurrengo egunean suntsitu egingo du edo beste edozer gauzaz arduratuko da. Haren “kuartel nagusia” alde aurreko plangintzarik gabeko eraikin bat da, estilo eta ez-estilo arkitektoniko ugari bateratzen dituen. Osatzen, “egiten ari den utopia” moduko bat da. Thomas More-ren estiloko utopia bat baino areago, hark estatu-sistema ideal bat berregiten baitzuen, proiektu honetan gauzen posibilitatea saiatzeko ahalegin etengabeak azpimarratzen dira, baita legez kanpokoak direnen posibilitatea ere; ezinezkoa baita utopia deitzen dugunaren muga. Utopiaren kasu klasikoa beste zera posiblea da. Zhengek esaten du posiblea, oinarritu, erreala denaren ezintasunean oinarritzen dela. Negoziazio horrek salbuespenekin bizitzeko aukera eskaintzen digu, edo salbuespenean bizitzeko.

Bi posizio horien arteko puntu batean, eta joera teknologikoagoarekin, Cao Fei dago. “Denbora berriak” ziren, Txina Merkataritza Mundu Erakundean sartzeko prozesuan zegoen eta hantxe ospatuko ziren Olinpiar Jokoak, eta orduan artistak lehenago beste askok bezala, identitatearen auzia mahairatu zuen, hainbat modutara bere kasuan: besteak beste, “errealtate birtualaren” munduan abatar bihurtu zen, eta “ofizialki” China Tracy bataiatu zuen bere burua. Beste proiektu batean, *cosplayer* komunitate batekin jardun zuen: *manga* eta *anime*ko beren pertsonaia gogokoenen arroparekin mozorrotzen diren

gazteak dira, eta haiekin bideo bat sortu zuen, non, haien fantasiak bideratzeaz gainera, erakusten zien fantasia horiek arazoak sortzen dituztela eguneroko bizimoduan (*Cosplayers*, 2004). Berez utopikoa denaren aldera mugituz, *Zer ari zara hemen?* (*What Are You Doing Here?*) izeneko proiektu bat jarri zuen martxan Osram bombilla-lantegian, Foshan-en, Guangzhoutik gertu, 2005–06an. Han enpleguak elkarriketatu zituen, beren bizitzaz eta beren desirez galdezka, eta gero bizitza haietan esku hartzen saiatu zen, langileak antzezle, artista, musikari, dantzari etab. bihurtzeko, testuinguru egokiak sortuz halako sormen-sentsazio bat, kontrol aktiboko edo irudimenaren botereko sentsazio bat lor zezaketen. *Zer ari zara hemen?* ekoizpen sozialaren adibide ia klasikoa da: akastuna dena hobetzea. Proiektuaren amaieran, jakina, gauzak normaltasunera itzuli ziren. Artistak antzeman zion etsipen-sentsazioari *Noren utopia* (*Whose Utopia*) bideoan lan egiten zuten pertsonen artean; lan hartan izan zen langileen eszena bat, kamisetetan idatzita dituzten letrak elkartzuz “Nire etorkizuna ez da ametsa” osatzen dutena, txineraz (2006). Ondorengo proiektua *RMB City* izan zen, 2007an hasi zen, Second Life plataforman gertatzen da eta sareko “hiri global” bat sortzen du, jende guztiaren parte hartzeari irekia, eta bertan mundu errealean ezin egin eta ezin esan diren gauzak egin edo esan daitezke. “Mundu globalaren” utopia bat, World Wide Web-ari esker egin daitekeena!

Txinan jaioak al dira gaur egungo “herritar global” egiazkoenak? Joko globaleko zelaia bihurtu da Txina egiaz: ez da bakarrik fabrika eta dimentsio handiagoko merkatua “kapitalismo globalarentzat”, sormenaren “utopismo global”arentzat agertoki gailena ere bada. Dударik ez dago ziurgabetasun eta nahasmendu gehiago dagoela aurretik geratzen den bidean; eta arrazoi horrengatik beharko ditugu utopiak beti, munduaren “patuari” aurre egin ahal izateko.

Hara hor gure garaiko Munduaren antzerkia. Eta hori etengabe “despentsatu” beharra dago!

Erroma, 2016ko abenduak 30

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Ikus “Xu Bing: Cong Wenhua Dongwu dao Fenghuang, cong yanshuo Zhongguo dao Zhongguo yanshuo” (Xu Bing: kultura-animatikatik fenixera, Txinaz hitz egitetik Txinako hitzaldietara), *Pengpai* (*The Paper*), 2016ko urtarrilak 2. [itzuli]
2. Esate baterako, Pariseko obraren lehen aurkezpenaren kontra, Centre Pompidou-n, 1994aren amaieran *Hors limites: L’art et la vie, 1952–1944* (Mugetatik kanpo: artea eta bizitza, 1952–1944) erakusketan, animalien eskubideen aldekoen talde batek protesta egin zuen, Brigitte Bardot zela buru. *Munduaren antzerkiaren* aldaera huts bat izan zen emaitza, intsekturik eta narrastirik gabe. [itzuli]
3. 1996an, Huang Yong Ping-en *Terminal* obrak, Rotterdameko Manifesta lehen Bienalean, Amsterdameko Schiphol aireportuaren miniaturazko maketa bat aurkeztu zuen, elkarren atzetik zebiltzan intsektu eta narrastiekin. Rotterdameko Historia Naturaleko Museoaren zuzendariak *Terminal* debekatu eta erretirarazi zuen, “holandar humanismoa”ren izenean. [itzuli]

4. *Hundun* hitzak Unibertsoaren jatorrizko egoera esan nahi du, genesi kaotiko moduko bat. [\[itzuli\]](#)
5. Ikus Immanuel Wallerstein, *Unthinking Social Science: The Limits of Nineteenth-Century Paradigms*, Filadelfia: Temple University Press, 2001, 1. or. [\[itzuli\]](#)
6. Wang Hui-k, besteren artean, Txinaren historian XIX. mendearen erdialdeaz geroztik modernotasuna eraikitze eta hari aurre egiteko bi ereduren arteko tentsioa seinatu du —Mendebaldearen presioaren aurreko erreakzioa eta modernotasuna bilaketa tradizioaren barruan—, hura delakoan pentsamolde moderno eta “modernizazioaren” proiektu intelektualak, sozialak eta politikoak tankeratu eta aurrerantz bultzatu dituen dinamika. Ikus Wang, *Xiandai Zhongguo sixiang de xingqi* (Pentsamolde txinatar modernoaren esnatzea, 2004–09), Pekin: SDX Joint Publishing Company, 2015. Ikus halaber haren “Contemporary Chinese Thought and the Question of Modernity”, *Social Text*, 55. alea, 1998ko uda, 9–44. or. [\[itzuli\]](#)
7. Ikus *On the Mid-ground* nire saiakera-sorta, Yu Hsiao-Hwei (arg.), Hong Kong: Timezone 8, 2002. *Mid-ground* edo erdiko puntua adiskide on batekin izan nuen elkarriketa batetik jaio zen, hark, egun batean, bion arteko topaketa bat antolatzen ari ginela, esan baitzidan: “Elkartuko gara erdiko puntu batean?”. Ez ginen berriz elkartu, elkarri idatzi besterik ez genuen egin biak bidaian ginela, hainbat erdiko puntutatik idatzi. Mundua bera erdiko puntu bihurtu da. [\[itzuli\]](#)
8. 1990eko hamarkadaren hasieran atzerrira joan ziren artisten zerrenda luzea da, eta badira tartean figura garrantzitsuak daude: Huang Yong Ping, Chen Zhen, Yang Jiechang, Shen Yuan, Yan Pei Ming, Wang Du, Wenda Gu, Cai Guo-Qiang, Wu Shanzhuan, Ni Haifeng, Wang Gongxin, Lin Yilin, Yin Xiuzhen eta beste batzuk. Denek egin dituzten beren hausnarketak eta gogoetak migrazio, identitate eta geopolitikako gaien inguruan. Haien presentzia arte globalaren eszenan derrigorrezkoa gertatzen da gaur egun, era askotako posizioetan baitaude. [\[itzuli\]](#)
9. Peter Sloterdijk, “Critique of Cynical Reason”, Michael Eldred (itzul.), *Theory and History of Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 40. alea, 1987. [\[itzuli\]](#)
10. Esapiderearen jatorrian dagoen ipuina Hiru Erresumen garaian kokatzen da, eta Zhuge Liang kapitain militarren erronka kontatzen dut, ehun mila gezi bildu behar baitzituen segituan gertatu behar omen zuen eraso baten kontra. Zhugek txorimaloz bete zituen hogeitaz hamar eta uretara bota zituen, etsaiarengandik gertu; etsaiek ontzidi txikia eta “marinelak” geziekin erasotu zituzten; gero Zhugek agindu zuen bere gizonak jasotzeko geziak, eta inolako eragozpenik gabe itzuli ziren itsasontziekin portura. [\[itzuli\]](#)
11. Xijing-ek “mendebaldeko hiriburua” esan nahi du; Pekinek “iparraldeko hiriburua”, Tokiok “ekialdeko hiriburua” eta Nanjing-ek “hegoaldeko hiriburua”. [\[itzuli\]](#)
12. 2009ko Lyongo Bienalerako, antiglobalizazio-mugimendutik hartu nuen eslogana erabili nuen utopiaz eta solidaritate komunitarioaz ziharduen erakusketaren sail baten titulu gisa. [\[itzuli\]](#)

DEBEKATUTA NORABIDEA ALDATZEA: 1989

ALEXANDRA MUNROE ETA PHILIP TINARI

1989ko otsailaren 5ean, arte txinatarraren mundua ospakizun urduri batean elkartu zen Pekingo erdialdeko Arte Galeria Nazionalean. Ilargi Urte Berriaren bezpera zen, eta jende gehiena familia-festak prestatzen ari zen bitartean, artistek eta kritikariek *China/Avant-Garde* erakusketa inauguratu zuten. Gao Minglu zen ofizialki erakusketaren burua, eta “arte modernoaren” erakustaldi ikaragarri hark, Txinako museorik garrantzitsuenean, Txina osoan loratu zen obra kontzeptual eta esperimentala sailkatu eta kanonizatu nahi izan zuen, sozialisten debekuak desagertzen hasi eta erreformaren garaiko askatasun erlatiboei lekua utzi zietenean, Gao-k 85eko Uhin Berria izendatu zuen mugimendu batean. Artisten eta kritikarien belaunaldi berri eta ausart hura ortodoxia politikoa irudikatzen zuen erakunde batez jabetu zen, eta azalpen erraz orori erronka egiten zieten obrez bete zuen. Denek elkarrekin, “freskotasunezko eta probokaziozko sentsazio berri bat sortu zuten, publiko orokorrak edonolako erakusketatan egundo ikusi gabekoa”¹.

Erakusketa, bere diseinuagatik, kaotikoa eta entziklopedikoa zen: 300 bat obra bildu zituen, xede eta gustu berdinik gabeko kritikari eta akademikoen ekipo batek hautaturiko 186 artistarenak. Alabaina, “okupazioaren” euforiaren azpitik, baldintza jakin batzuk azaleratzen ziren. Gu Dexin-ek, fabrika bateko langile ohia eta prestakuntza artistikorik gabekoa izanik, plastikozko hondakinez bete zuen pareta bat, plastiko-puskak sopletez erre eta gorputz-atal urtuak ziruditen formak bihurtu ondoren ([*Plastic pieces-287*, 1983-85]). Huang Yong Ping-ek *collage* eskematiko bat aurkeztu zuen, *Arte Galeria Nazionalean eramaten* (*Towing Away the National Art Gallery*), non jarraibideak ematen baitzituen behera botatzeko eraikina eta bertako burokrasia akademiko osoa; eraikina botako zuen soka museoko lau solairuetatik zintzilik zegoen. Bortizkeria inplizitu hura literalki lehertu zen Xiao Lu-k *Elkarriketa* (*Dialogue*) bere obra propioaren kontra tiro egin zuen performancearekin: bi telefono-kabinez osaturiko instalazioa zen, beirari itsatsita telefono-deiak egiten zituzten pertsonen irudiekin eta hura zela-eta agintariek kolpetik itxi zuten jai-giroko inaugurazioa. Instalazio inprobisatuen eta emanaldi burugabeen aldaera horiexek dira, bizimodu latz batekin borrokatu behar duten artistek eginak, gure *Munduaren antzerkia* erakusketaren muina.

Bere kontraesanengatik ere, *China/Avant-Garde* erakusketak, itxi eta egun gutxira berriz zabaldu zenak, eginahal handiz garatu zen mugimendu baten burutzea seinalatu zuen; mugimendu hori “Izarrak” izeneko beste artista-talde batzuek beren obrak museo bera inguratzen zuen hesian zintzilikatu zituztenean hasi zen, hamar urte lehenago. Erakusketak, logo gisa, “Debekatuta norabidea aldatzea” trafiko-seinalea erabili zuen, modu egokian gogoratuz irekitasuna eta esperimentazioa “kutsadura espiritualarekin” eta “liberalizazio burgesarekin” txandakatzen ziren garai bat. 1989 hasieran jadanik, zatikatzen hasi zen 85eko Uhin Berriaren mugimendua, hain zuzen ere moteltzen hasi zenean ideologia ekonomiko eta politika progresistekiko tolerantzia ofiziala.

Maiatzean, *China/Avant-Garde* erakusketako hiru artista —Huang Yong Ping, Gu Dexin eta Yang Jiechang— Parisera joan ziren beren obra aurkeztera *Magiciens de la terre* (Lurreko Magoak) erakusketan. Erakusketa handinahi hura Jean-Hubert Martin-ek antolatu zuen Centre Pompidou-n, eta “arte garaikideko lehen mundu-erakusketa” gisa iragartzen zen, baina gogor kritikatu zuten parekoak balira bezala aurkezteagatik artista kontzeptual euro-amerikarrak (Richard Long, Barbara Kruger, Lawrence Weiner) eta batere zabalduak ez zeuden Afrika, Latinoamerika eta Australasiako beste praktika batzuk. “Berdintasun hura salatu egin zen fikziozkoa zelako, ez zelako gogoan hartu hautaturiko praktika haien jatorrian zegoen testuinguru soziokulturala eta historikoa”². Alabaina, artista txinatarrek obra argi eta garbi sofistikatu eta indartsuekin erantzun zioten gonbidapenari: Huang Yong Ping-ek papera garbigailu batean garbitzeko bere proiektua zabaldu zuen, eta ondoriozko oreka erakutsi ([*Pintura txinatarren historia eta Pintura modernoaren historia laburra, garbigailuan bi minutuz garbituak*]); Gu Dexin-ek sopelez erretako plastikoeiko beste areto bat sortu zuen ([*Titulurik gabea*, 1989]); eta Yang Jiechang-ek formatu handiko obren bilduma kezagarri bat erakutsi zuen, *100 tinta-geruza* (*100 Layers of Ink*) izenekoa. Artista hauek, elkarrekin, bidea zabaldu zioten Txinaren eta arte globalaren mundu berri nahiz biribildu gabearen arteko lehen topaketa ñabartu bati.

Ostera ere Pekin aldera begiratu, ekainaren 4ko goizean, lehen orduan, soldaduek bortizkeriaz sakabanatu zituzten Tiananmengo plazako manifestariak, arte aurreratuaren adiskide leiala izan zen mugimendu demokratikoaren amaiera markatuz era horretan. Izan ere, plazatik zenbait etxe-sailera zegoen Arte Ederretako Akademia Nagusiko ikasleek sortu zuten “Demokraziaren Jainkosa” izeneko estatua. Ondorengo hilabeteetan, agintariak geldiarazi egin zituzten edo besterik gabe itxi 1980ko hamarkadako mugimendu artistikoaren alde egin zuten argitalpen eta erakundeetako asko. Hausnarketa tragikoko aldi baten ondoren —haren adibide dira Zhang Xiaogang-en autorretratu melankolikoa bezalako obrak ([*New Year's Eve*, 1990)]—, segituan etorri zen zinismo erronka-sortzailezko tonu nagusi bat. Artista askok, besterik gabe, Txinatik alde egin zuten.

Huang Yong Ping izan zen haietako bat, eta hura ez zen berriz Txinan bizitzera itzuli. 1989 ondorengo beste artista txinatar asko bezala, bere herrialdeko erbesteratua bihurtu zen, eta, Berlingo Harresia erori ondoren, gero eta globalagoa egiten ari zen Mendebaldeko arte-munduaren biztanlea. Nortasun biki horiek eratu zuten artistak sortu zuen obra: Stuttgarten, 1993an, aurreneko aldiz erakutsi zuen Huang-ek, jendez gainezka zegoen areto batean, *Munduaren antzerkia* (*Theater of the World*): dordoka formako kaiola bat, non intsektuak eta narrastiak boterea eskuratzeko borrokatzen diren. Bere ohar-koadernoan, zer den obra hori galdetzen dio Huang-ek bere buruari: “Intsektuen zoo bat ote da *Munduaren antzerkia*? Probaleku bat, non mundu naturaleko zenbait espeziek elkar jaten duten? “Intsektuen” jarduerari behatzeko espazio bat? Sistema itxi bat eratzen duen forma arkitektonikoa? [...] Herri eta kultura desberdinen arteko gatazkaren metafora bat?”³. Bizirik jarraitzeko sentikortasun horrek —bizitutako esperientziaren emaitza da— abiapuntu egokia eskaintzen du erakusketa honetarako, artearen, Txinaren eta 1989. urteak ekarritako mundu zabalago baten arteko erlazioa analizatzen baitu.

—AM & PT

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Li Xianting, "Confessions of a China/Avant-Garde Curator", hemen: *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Kristen Loring (itzul.), Wu Hung (arg.), Peggy Wang-ekin elkarlanean, New York: Museum of Modern Art, 2010, 116. or. Jatorrian honela argitaratua: "Wo zuowei Zhongguo xiandai yishuzhan chouzhanren de zigongzhuang", hemen: *Meishu shilun* (Artearen historia eta teoria), 3. zkia., 1989. [itzuli]
2. Pablo LaFuente, "From the Outside In: *Magiciens de la Terre* and Two Histories of Exhibitions", hemen: *Making Art Global (Part 2): "Magiciens de la Terre" 1989*, Lucy Steeds (arg.), Londres: Afterall, 2013, 11. or. [itzuli]
3. Huang Yong Ping, "Theater of the World", hemen: *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, Philippe Vergne eta Doryun Chong (arg.), erak. kat., Minneapolis: Walker Art Center, 2005, 34. or. [itzuli]

HUANG YONG PING [1]

1 *Munduaren antzerkia* (*Theater of the World*), 1993

Egurrezko eta metalezko egitura berotasun-lanparekin, kable elektrikoa, intsektuak (armiarmak, eskorpioiak, kilkerak, labezomorroak, kakalardoak, intsektu-makilak, ehunzangoak), muskerrak, zapoak eta sugeak, 150 × 170 × 265 cm guztira. Artistaren eskaintza

2 *Zubia* (*The Bridge*), 1995

Altzairuzko egitura margotua oihaltalikoarekin, egurra, berotasun-lanparak, kable elektrikoa, aurkitutako brontze faltsuzko iruditxoak (patina emanda eta margotutak), suge eta dortokak, 320 × 1200 × 180 cm guztira. Artistaren eskaintza

"Ontologia baten gisa [...] eta berezko unibertso gisa" deskribatu izan da Huang Yong Ping-en artea¹. Bi zatiko instalazio arkitektoniko hauxe da artistak egin duen eginahalik konplexuena bizitza- eta heriotza-sistema bat, kaos- eta ordena-sistema bat bere baitan gordetzen dituen forma bat eraikitzeko. Kaiola-egitura izurto bat da, suge baten forman oinarritua eta *Zubia* deritzana (*The Bridge*, 1995) eta dortoka formako beste egitura baten gainetik altxatzen dena: *Munduaren antzerkia* da azken hori (1993). Suge eta dortoka bizidunak daude *Zubia* honetan, eta arrastaka mugitzen dira animalia onuragarrien forma daukaten brontze txinatarrezko eskultura bakanen artean. Haien azpitik, ehunka kakalardo beltz, ehunzango, labezomorro, kilker, arrabio eta armiarmen artean, bizkor-bizkor mugitzen dira hainbat musker, zapo eta suge, bizirik denak. "Antzerki" horrek instalazioak adinako iraupena du, eta haren baitan izakiek bata bestea irensten dute.

Huang Xiamen Dada taldeko kide sortailea eta 85eko Uhin Berriaren izarra izan zen, baina 1989an Txinatik alde egin zuen eta Parisen hartu zuen egoitza. Stuttgarteko Akademie Schloss Solitude fundazioan egin zuen prestakuntza-egonaldia batean hasi zen *Munduaren antzerkia* obrarako planak

egiten, 1993an. Haren ikerlana sigi-saga mugitzen zen hainbat iturriren artean: antzinako kosmologia taoista, Michel Foucaultek modernotasunari egindako kritikak eta globalizazioak gizarteetan zuen inpaktu batzuetan bortitzaren gaineko orduko eztabaidak. Leonardo da Vinciren ohar-koadernoen antzekoak osatu zituen, eta hona zer idatzi zuen haietako batean:

Intsektuen zoo bat ote da *Munduaren antzerkia*? Probaleku bat, non mundu naturaleko zenbait espeziek elkar jaten duten? “Intsektuen” jarduerari behatzeko espazio bat? Sistema itxi bat eratzen duen forma arkitektonikoa? Panoptiko baten eta intsektuak edukitzeko xamanen praktikaren arteko gurutzaketa? Herri eta kultura desberdinen arteko gatazkaren metafora bat? Edo, areago, *gu* [kaosa] antzinako karakter txinatarren irudikapen moderno bat?²

Huang-en *Munduaren antzerkia* obraren diseinuak panoptikoa gogorarazten du, borroka-hondar baten antzeko erdiko espazio bat baitauka, periferia osoan dauden gela edo konpartimentuetara zabaltzen dena. Jeremy Bentham filosofo ingelesak 1791n idatzi zuen liburu baten titulua da panoptikoa, eta kartzela-egitura baten moduan pentsatu zuen, zaindariak gaizkile guztiak ikusten baititu, baina gaizkileak ez dira ohartzen zelatatzen dituztenik. Foucault-ek berriz aztertu zuen asmakizun hori erregulazio eta boterezko egitura modernoaren inguruan osatu zuen historia klasikoan, *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (*Zelata eta zigorra: kartzelaren sorrera*, 1975), eta beste erakunde modernoetara ere luzatzen zen diziplina-botere moduan interpretatu zuen. Foucaulten pentsamendu eta botere instituzional europar modernoaren analisi deseraikitzaileak Mendebalde eta historia beste modu batera ikusten lagundu zion Huangi, aldakorrek direlakoan eta ez absolutuak. Jakintzaren ordena eta denborazkotasun desberdinen arteko talkaz eta aldi bereko existentziaz egin zuen ikerlan eklektikoak inspiratu zituen bere instalazio konplexuak, zeinak artelan bakar batera daramatzaten egia itxuraz ezin neurtuzkoak.

Bi zatiko instalazio hau Xuanwu izeneko izaki mitologiko eta geroago jainko taoista izan zen izaki baten forma du inspirazio-iturri. Animalia hibridoa da Xuanwu, suge-burua eta suge-isatsa dauzka, baina dortoka-gorputza; sinbolikoki horixe da kosmologia txinatarren konbinaziorik indartsuena, eta, kontakizun batzuen arabera, haien bateratzeak sortu zen unibertsoa. Huangek Qing aroko estiloko brontzezko eskulturak animalia horien ale bizien ondoan ipintzen ditu *Zubia* obran. Proiektuari buruzko ohar-koadernoaren beste leku batean, *gu* (壘) ideogramaren esanahien diagramak egin ditu artistak. *Intsektu* kontzeptuaren hiru erro dauzka goian eta *edukiontzi* kontzeptuaren erroa behean, eta antzinako pozo edo elixir baten izena da; bost animalia pozoitsu pote batean urtebetez sartu eta gero azken gorpuaren erraiak aterata eskuratzen da pozo edo elixir hori. Bestea irenstea ez da hiltzeko ekintza, ahalduzko-ekintza baizik. Ideograma hori berebat da kaosa iragartzen duen I Ching-eko hexagramaren izena.

Antzinako txinatar xamanismoaren interpretazio literal horiei eta ilustrazioaren idealismo kezkarriari gainjarrita, Huangek asmatutako bizitzaren eta heriotzaren zuzeneko ikuskizuna dago. *Munduaren antzerki* honek, indar ahaltsuenek indar ahulenen kontrako joko arrunt baten aurrez aurre ipintzen du ikuslea. Huangentzat, kaiolan sartutako borroka-hondar hau modernotasunaren egituren inguruan biratzen den kaosaren metafora bat da, eta globalizazioaren alde iluna iradoki baino gehiago ere egiten

du. *Artea eta Txina 1989 ondoren* erakusketari titulua ematen dion pieza izanik, garai horretarako lanik interesgarri gehienetan ageri den bizitasun bortitza eta azpiko *realpolitik*-sentsazio bat iragartzen ditu obra honek. —AM [Alexandra Munroe]

Oharrak

1. Hou Hanru, “Change Is the Rule”, hemen: *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, Philippe Vergne eta Doryun Chong (arg.), erak. kat., Walker Art Center, Minneapolis, 2005, 2. zatia, 12. or. [itzuli]
2. Huang Yong Ping, “Munduaren antzerkia”, hemen: *ibid.*, 34. or. [itzuli]

ERAKUSKETEN HISTORIA HAUTATUA

1 **1993:** *1 & 108*, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart. **1994:** *Hors-limites: L’art et la vie 1952–1994*, Centre Pompidou, Paris. **1998:** *Huang Yong Ping*, De Appel, Amsterdam. **2005:** *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, Walker Art Center, Minneapolis; **2008an**, toki hauek eraman zuten erakusketa: MASS MoCA, North Adams, Massachusetts; Vancouver Art Gallery; eta Ullens Center for Contemporary Art, Pekin

1 & 2 **1995:** *Galerie des 5 continents*, Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie, Paris. **2009:** Moskuko Bienalea: *Against Exclusion*, The Garage Center for Contemporary Culture

GU DEXIN [I]

3 *Plastikozko piezak—287 (Plastic Pieces—287)*, 1983–85

Plastiko errea, 287 pieza, guztizko neurri aldakorrek instalazioaren arabera. Cc Foundation

1980ko hamarkadaren hasieran hasi zen Gu Dexin plastikoa lantzen; materialaren hautu hura naturala izan zen, gogoan harturik plastikoa nonahi dagoela kontsumo-merkatu txinatar oparoetan, eta artistaren familiaren beraren familia-aurrekarietan ere ageri dela; Guren gurasoak 1949 baino geroxeago joan ziren Pekinera, eta hiriko harresietatik kanpo baina haien ondo-ondoan zegoen produktu kimikoen fabrika zabaldu berrian hasi ziren lanean. Guk ere egin zituen aldi bateko lanak fabrika hartan, institutuan graduatu ondorengo linbo burokratikoan itxoiten zuen bitartean, eta hantxe bizi da gaur egun oraindik ere, sozialismoaren lehen garaietako *danwei* (lan-unitate) delakoen arketipoa den toki batean. Han erraz eskura zitzakeen artistak plastikozko xafila-gordinak eta haiek erretzeko erabiltzen zituen azetilenozko soldagailuak, giza organoen eta zaborraren antzeko formak lortzeko.

Gu ez zen inoiz joan arte-akademia batera, parte hartu bazuen ere 1970eko hamarkadaren amaieran eta 1980ko hamarkadaren hasieran Pekinen loratu ziren pintura-elkarte ez ofizialetan. 1986an banakako erakusketa bat antolatu zuen Pekineko International House-n, eta arrakasta guztiz esperogabea gertatu zena afiliatua ez zegoen eta prestakuntzarik ez zeukan artista batentzat. Erakusketaren sarreran zegoen testu laburra honela hasten zen: “Orain nire obrak hemen daude, jendearen ondoan. Pertsona bakoitzak lan horiek ulertu eta sentitzeko bere modu berezia erabil lezake. Eta horixe espero dut hain zuzen ere”. Guren karrera osoan bizirik egon da beti arteak erreakzio intelektuala eta emozionala eragiteko duen ahalmenean sineste hori, baita horren ondoriozko ukoa ere bere artea interpretazio-jarraitibide batzuen bitartez mugatzeari. Hemen erakusten dugun *Plastikozko piezak*—287 (1983–85) lana Guk *China/Avant-Garde* erakusketari egindako ekarpena da; horri jarraituko zioten instalazioen kasuan, bukatu ziren edo publikoaren aurrean erakusgai jarri ziren data izan zen besterik gabe izenburua.

Plastiko erreak jarri zituen erakusgai berriz ere Guk *Magiciens de la terre* erakusketan Parisen hilabete batzuk geroago, eta beste horrenbeste egin zuen hurrengo urtean, Londresko Docklands Museum-en egin zuen erakusketan, Damien Hirst eta haren eskolakideek aspaldi ez zela *Freeze* (Izoztu) erakusketa antolatu zuten lekutik gertu hain zuzen. (Pieza haietatik ez zen batere gorde). Urte batzuk geroago, *Another Long March in Breda* (Beste Martxa Luze bat Breda-n) erakusketan, Herbehereetan, 1997-05-31 instalazioan, sagar- eta platano-kopuru itzelak ipini zituen, publikoak jan zitzan edo erakusketan zehar ustel zitezen. Errepikatzen hasi zen ustelduraren gaia, baina geroagoko obretan gai odoltsuak erabili zituen Guk, arkume-muinak eta zerri-bihotzak esate baterako. Izan ere, entropiaren nozioa izan zen beharbada Guren obraren gai bateragarria, 2009an sorkuntza-lana utzi zuen arte, eta usteldura entropiaren bigarren mailako gaia da, jardunbide arbitrarioek berdindua bezala. Gonbidatzen zuten erakusketetan (haietan gaia ageriki txinatarra izaten zen sarritan), artistak aurkezten jarraitu zuen, besteak beste, plastiko erreak nahiz fruta-instalazio anbiguoak, baita lehorrak uzteraino oratzen zituen haragi-zatiak ere, eta prozesua zinema-kamera soil batez dokumentatzen zuen bere apartamentuko estudioan; gero eta interes handiagoa ageri zuen Guk denboraren joanak materialen gainean zuen efektu eraldatzailean. Ondorengo obraren parte handi batek bezala, lehen denboretako plastiko-sorta horrek —aldi berean lehengai elastikoak eta galkorrak, organikoak eta sintetikoak izanik— saihestu egiten du Txinaren egoerari buruzko erreferentzia oro, nahiz eta Gurentzat kezka sozialak eta politikoak izan beti azpitik dagoen esanahia: bereziki, gizabanakoaren subjektibotasuna Estatuaren boterearen aurrez aurre, eta horren guztiaren hutsalergia ezin saihestuzko hilkortasunaren ondoan”

Li Xianting kritikariak idatzi zuen moduan, “Gu Dexinen artelanak batera agertzen ditu beti ederra eta higuingarria dena, itzela eta iragankorra dena, ikuslearen aurrean, eta gogoratzen digu hala gizadiaren edertasun eta handitasun ideia delakoen atzean higuina dagoela”¹. —PT [Philip Tinari]

Oharra

1. Li Xianting, “Zhongguo dangdai yishu zhong de sheying: Dai xu Yu Wo Youguan shiyan yishu tupianzhan” [Argazkigintza arte txinatar garaikidean: “Nirekin konektatua” arte esperimentaleko argazkien erakusketaren hitzaurre gisa], hemen: *Zhongguo Shanghai 2000 nian shuangnianzhan ji waiweizhan wenxian* [2000ko Shanghaiko Bienaleko eta haren inguruko erakusketetako dokumentuak], Ma Qinzong (arg.), Wuhan: Hubei Fine Arts Publishing House, 2002, 62. or. Izenburuen itzulpena egilearena da. [itxuli]

1989: *China/Avant-Garde*, Arte Galeria Nazionale, Pekin. **2004:** *Le moine et le démon: Art contemporain chinois*, Musée d'art contemporain de Lyon. **2007:** *'85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art*, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin. **2012:** *Gu Dexin: The Important Thing Is Not the Meat*, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin

HUANG YONG PING [II]

4 *Pintura txinatarren historia eta Pintura modernoaren historia laburra, garbigailuan bi minutuz garbituak* (*The History of Chinese Painting and A Concise History of Modern Painting Washed in a Washing Machine for Two Minutes*), 1987 (1993an berregindako obra)

Tinta egurrezko kutxa baten gainean, paper-orea eta beira, 76,8 × 48,3 × 69,9 cm guztira. Walker Art Center Bilduma, Minneapolis, T. B. Walker erosketa-funtsa, 2001

1987ko abenduaren 1ean sortu zuen Huang Yong Ping-ek bere obra kanonikoa, *Pintura txinatarren historia eta Pintura modernoaren historia laburra, garbigailuan bi minutuz garbituak*, zeinean garbitu baitzituen artearen historiako bi liburu bi minutuz garbigailuan. Hautatu zituen liburuak izan ziren *Pintura txinatarren historia*, Wang Bomin-ek 1982an argitaratua, eta Liu Pingjun-ek 1979an egin zuen Herbert Read-en *A Concise History of Modern Painting* (Pintura modernoaren historia laburra) obraren txinerarako itzulpena¹. Keinu soil, dibertigarri eta hala ere erradikal haren bitartez, Huang Yong Pingek soluzio probokatzaile bat eskaintzen zion artista txinatarrek garai hartan aurrez aurre zuten dilema historikoari: tradizionalaren eta modernoaren, nazionalaren, nazioartekoaren eta globalaren esanahiak definitzeko garaian sortzen ziren tentsioek eta negoziazioek markatzen zuten arazoa. Ekialdeko Asian aurretik izandako modernizazio-aldietan bezala, Iraultza Kulturalaren ondorengo artista txinatarrek ondoko auziekin zeuden kezkatuak: nola izan liteke modernoa Mendebaldekoa izan gabe? Posible ote da arte modernoaren hizkuntza berri bat eratzea arte txinatar klasikoa berriz landuz (birziklatuz)?

Huang Yong Pingek ekintzak, liburuak garbitzeak, paper “zikineko” ore-mordo bat izan zuen emaitza, historiaren kontzeptua berez nola kutsatua dagoen adierazten duen alegoria indartsu batean. Subertsio ludiko eta sakon bat zen kulturaren jakintza konbentzionalaren eta haren bitartekari indartsuenaren inguruan: historia idatzia. Huangek Ludwig Wittgenstein, Michel Foucault, Martin Heidegger eta Roland Barthesen obretara jo zuen —pentsalari ondo ezagunak denak 85eko Uhin Berriko artisten artean—, baita txan budismoaren eta taoismoaren filosofia txinatarrena ere, eta garbitzera bota zituen historiako liburuak. Ondoko gogoeta hau egiten du artistak:

Liburuak garbitzea Wittgensteinek hizkuntzaz duen iritziaren antzeko zerbeit da. Honako hau esan zuen behin: ‘Noizean behin, hitz batzuk erretiratu behar lirateke hizkuntzatik eta garbitzera bota; eta gero komunikazioan txerta daitezke berriz’. Nik egiten dudana honela defini liteke: ‘garbitzea’ metodoa eta helburua da aldi berean, nik ez baitut uste hizkuntza berriz komunikazioan txerta daitekeenik garbitu ondoren. Beste hitzetan, komunikazioa egiazki ‘forma zikin’ bat da. ‘Liburuak garbitze’ horrek ez dauka xede gisa kultura garbiagoa egitea; asmoa areago da haien zikinkeria modu agerikoagoan ikusaraztea².

Obra honetan, politika kulturalako auziak interpretatzeko modu berri baten bila zebilen Huang, nahiz eta azken emaitza komikoa eta ezin irakurrizkoa izan zen, eta metaforikoa azken batean. Aldi moderno eta garaikideetako historia globalean nagusia izan zen *Weltanschauung* edo mundu-ikuskeraren alternatiba bat ari zen aztertzen. 1985az geroztik, Huangek zorizko aukerako mekanismo taoista batera baliatu zuen, erruleta-gurpil baten emaitzak erabiliz, ildo jakin bat eskuratze aldera artelanak sortzeko. Horixe izan zen *Pintura txinatarren historia eta Pintura modernoaren historia laburra, garbigailuan bi minutuz garbituak* honen kasua; jirarazi zuen erruleta-gurpila, eta “metodo busti” batean erori zen orratza, artista bultzatuz artearen historiako liburuak garbigailu batean “garbitzeko” metodoa asmatzera.

“Kultura, garbitu ondoren, gehiago zikindu baizik ezin da egin” esaldia frogatuz, gure hizkuntzak, irudimenak eta funtsean gure bizitzak logikaren eta balioaren sistema itxi eta hegemonikoetatik libratu nahi izan zituen Huangek³. Alde horretatik, mundu osoan miresten da gaur egun Huangen bihurrikeria kontzeptualista, indar handiz azaltzen baititu 1980ko hamarkadaren amaierako kritika kulturalak, hala nola, postmodernismoak hierarkia finkoen eta politika identitarioen goraldia ezabatzea. —HHR & XZN [Hou Hanru eta Xiaorui Zhu-Nowell]

Oharrak

1. Gogoan hartu behar da Huang-ek instalazioan garbitu zituen liburuak, *Zhongguo huihua shi* (Pintura txinatarren historia) eta *Xiandai huihua jianshi* (Pintura modernoaren historia laburra), asko erabiltzen zirela arte-akademietan, esate baterako Pekingo Arte Ederretako Akademia Zentralean eta Zhejiang Arte Ederretako Akademian, Hangzhou-n; eta oso eragin handia izan zuten 85eko Uhin Berria mugimenduko artista txinatarren artean. [itzuli]
2. Hou Hanru, “To Beat the West with the East and to Beat the East with the West”, elkarrizketa Huang Yong Ping-ekin, 1992ko abuztua, hemen aipatua: Hou, “Change Is the Rule”, hemen: *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, Philippe Vergne eta Doryun Chong (arg.), erak. kat., Walker Art Center, Minneapolis, 2005, 2. zatia, 14. or. [itzuli]
3. *Ibid.* [itzuli]

ERAKUSKETEN HISTORIA HAUTATUA

1989: *China/Avant-Garde*, Arte Galeria Nazionalea, Pekin. **1994:** *Worlds in a Box*, City Art Centre, Edinburgo; **1995ean** toki hauetara eraman zuten erakusketa: Graves Art Gallery, Sheffield; Sainsbury Centre for Visual Arts,

University of East Anglia, Norwich; eta Whitechapel Art Gallery, Londres. **1996:** *Face à l'Histoire 1933-1996*, Centre Pompidou, Paris. **1998:** *Huang Yong Ping*, De Appel, Amsterdam. *Inside Out: New Chinese Art*, Asia Society Galleries, New York, eta P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York; **2001** **ean** toki hauetara eraman zuten erakusketa: San Francisco Museum of Modern Art eta Asian Art Museum of San Francisco; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Mexiko; Tacoma Art Museum, Washington, eta Henry Art Gallery, Seattle; National Gallery of Australia, Canberra; eta Hong Kong Museum of Art. **2005:** *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, Walker Art Center, Minneapolis; **2008** **an** toki hauetara eraman zuten erakusketa: MASS MoCA, North Adams, Massachusetts; Vancouver Art Gallery; eta Ullens Center for Contemporary Art, Pekin. **2008:** *Avant-Garde China: Twenty Years of Chinese Contemporary Art*, The National Art Center, Tokyo; **2009** **an** toki hauetara eraman zuten erakusketa: The National Museum of Art, Osaka, eta Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya.

[CHINA/AVANT-GARDE ERAKUSKETAKO PERFORMANCEAK]

Arte Galeria Nazionalea, Pekin, 1989ko otsailak 5

5 Huang Yong Ping

Arte Galeria Nazionalea eramaten (*Towing Away the National Art Gallery*), 1988

Tinta paper gainean eta koloretako argazkiak itsatsita, bi orri, 48,3 × 39,7 × 4,5 cm bakoitzak. Walker Art Center Bilduma, Minneapolis, T. B. Walker erosketa-funtsa, 2006

6 Li Shan

Adio (*Goodbye*), 1989

Performancea, ura, plastikozko azpila, kuboak, aulki metalikoa, eta pintura arropan eta gortina

7 Wu Shanzhuan

Negozio Handia (*Big Business*), 1989

Performancea 30 kg ganba izozturekin, plastikozko zorroa, egunkaria, igeltsua eta arbela

8 Xiao Lu

Elkarriketa (*Dialogue*), 1989

Instalazioa: bi telefono-kabina, pintura beira eta ispiluen gainean, telefonoa eta adreiluak, 240 × 270 × 90 cm guztira; performancea pistolarekin

9 Zhang Nian

Arrautzak erruten (*Hatching Eggs*), 1989

Performancea: oilo-arrautzak, lastoa, arroza, fotokopiak eta tinta paper gainean

China/Avant-Garde erakusketa 1989ko otsailaren 5ean inauguratu eta itxi zen Pekingo Arte Galeria Nazionalean, eta 1980ko hamarkadako arte-esperimentuen une nagusia eta esperimentuen puntu gorena izan zen. Antolatzaileek erakusketa hura osatu ahal izateak —arte aurrerakoiez osatutako bilduma bat, herrialde osotik zetorrena eta aurreko urteetan egina—, non eta estetika sozialistaren tenplu sakratu hartan, une hartako klima kultural irekiaren ageriko froga ematen zuen, baina baita debeku bat onartu izanarena ere: arte performatiborik ez. Garai hartako doinu ikonoklastaren ildotik, laster urratu zen debekua. Transgresio haiek Xiao Luk emandako bi tiroekin amaitu ziren, eta “hilarri bihurtu zuten [erakusketaren antolatzaile] Gao [Minglu]ren mugarrira”¹.

Zentzuren batean, gogoan hartuta erakusketaren antolamenduaren atzean zegoen pertsonen arteko dinamikaren larritasuna, nolako dramatismoz begiratzen zioten parte-hartzaileek hari, agitprop estiloan idatzitako “Debekatua norabidez aldatzea” eslogana, eta erakusketa programatu zen une monumental historikoa, hain zuzen ere ikasleen mugimendua serio hasi baino aste batzuk lehenago; hori guztia gogoan hartuta, esan liteke *China/Avant-Garde* erakusketa arte performatiboaren agerraldia izan zela, eskala handikoa. Izan ere, erakusketa hasi ere baino lehenago, artista batzuek Arte Galeria Nazionalearen erakundeari erreparatu zioten, zeina erakusketaren egoitza izanik lehen-lehen mailan baitzegoen, kritikaren jomuga gisa. Huang Yong Ping-ek eta haren Xiamen Dada taldeak “museoa eramateko” plano bat diseinatu zuten 1988an: ingeniari baten argazki bat imitatzen zuen *fotocollage* bat zen, non hirurogei puntu ikusten baitziren galeria txinatar-sobietar deigarrian zehar; puntu haietan kalamuzko 4.000 metro soka lotu ziren, erdiko puntuan batuta, eta handik indarrez tira eginda, eraikin osoa arrastaka eraman zitekeen. Erabili beharreko korapilo-mota bera ere zehazten zen planoetan, eta haren adibide bat ipini zen Xiamen Dada taldearen erakusketaren aurkezpenean, soka-zati batekin. Esan beharrik ere ez dago proposamena ez zela gauzatu, baina obra hau instalazio performatibo mota baten adibide praktikoa da, kokagune jakin bati bakarrik dagokiona, non objektu batek egiazko erabilera —fantasiazkoa bada ere— inplikatzeko den.

Interbentzio espekulatibo horrez gainera, artista batzuek protokoloa haustea erabaki zuten eta inaugurazioan egiazko performanceak egitea. Egin ziren guztietatik, Wu Shanzhuan-en *Negozio handia* da gehiena dokumentatu eta eztabaidatu dena. Hartan, artistak Zhoushan bere sorterriko ganba gordin izoztuak eraman zituen, salgai jartzeko (uharte bat da Zhoushan, Shanghaiko kostaldean). Keinu haren ironia, merkatuko postu txikia eta erakusketaren espazioko merkataritza intelektual batzearen emaitza, areagotu egin zen abagunearen egokitasunarekin: *China/Avant-Garde* Urte Berri txinatarraren bezperan inauguratu zen, hain zuzen ere familia askok dirua gogotik xahutzen duten unean janari berezia erosiz, nola diren hegoaldeko ganbak. Wuren kartelak oso argi utzi zuen hori:

Bezere estimatuak:

Gure nazio osoa Sugearen Urtea ospatzen ari den honetan, gure nazioaren hiriburuko jendearen bizitza espirituala eta materiala aberasteko xedeaz, Zhoushan [nire] sorterriko hiritik kalitate hobereneko ganbak ekarri ditut esportaziorako (merkatu nazionalean salduko dira). Aurkezpenaren eta salmentaren lekua: Arte Galeria Nazionalea. Prezioa: 9,5 yuan/*kan* neurriko (600 g). Bizkor ibili, laster agortuko da-eta salgaia².

Postua 30 minuturen buruan itxi zuten; une hartantxe Wuk kartela aldatu zuen, eta “Aldi batez itxia inbentarioa egiteko” idatzi zuen. Erakusketaren ondoren piezari buruz argitaraturiko artikulua labur batean —Liu Kaiqu, Galeria Nazionaleko zuzendariaren argazki bat azaltzen zen bertan, lehen erosleetako baten moduan— Wu-k bere performancea azaldu zuen, “artelanak epaitzen dituen epaimahaiaren kontrako protesta gisa: museoa bera da epaimahai hori. Arte-museoaren aginpidea dela-eta, artelanak —bildots errugabeak, sakrifiziorako prest— ia legezkoa den prozesu bati jarraituz epaitzen dira”³. Wu errebelatu egiten zen, ez artelana berezko kontsumoko objektua delako ideiarekin kontra —1980ko hamarkadako artista esperimental gutxi bizi izan zuten zorrotz tentsio hori—, baizik eta artisten obrei balio historiko-artistiko jakin bat ematen zien aparatu instituzional eta kritikoaren kontra. Li Xianting, erakusketaren antolatzaileetako bat, konforme agertu zen Wuren ikuspegiarekin, eta geroago idatzi zuen bere komisariokide askok “artistei adeitasunez egiten zitzaizen opari bat balitz bezala hartzen zutela erakusketa, ‘historian’ sartzeko aukera emango balie bezala”⁴. Izan ere, erakusketako antolatzaile-burua zen Gao Minglu onartzerara heldu zen geroago pieza hura “matxinada” egokia izan zela “arte-museoaren kontra eta artearen kritikoen kontra”⁵.

Ez zen Wu Shanzhuan goiz hartan legez kanpoko performance bat interpretatu zuen artista bakarra. Museoko bigarren solairuan, Shanghaiko Li Shan pintorea aulki batean eserita zegoen kapa eta kapelu gorriak jantzita, eta oinak garbitzen ari zen Ronald Reagan irudikatzen zuten komimiko irudiekin apaindutako balde batean; hain zuzen ere haren presidentetza hamabost egun lehenago amaitua zen. Liren barneko jantzietan, zapatilletan eta kuboan Reaganen irudi bera ageri zen. *Adio* izeneko banakako *happening* hark San Joanen Ebanjelioan kontatzen den eszenari egiten zion erreferentzia, Jesusek bere jarraitzaileen oinak garbitzen dituenean azken afariaren aurretik; hain zuzen ere Biblian inspiratutako beste performance baten ondotik heldu zen *Adio: Azken Afaria* (*The Last Supper*) taldeko performance-erakusketa Shanghaiko Arte Museoan 1988ko abenduaren 24an egin eta segituan itxi zen. Aurreneko performance hartan bildu ziren, besteak beste, Song Haidong, Sun Liang eta Zhang Jianjun artistak, baita Li Xianting komisarioa ere. Barne-eztabaiden eta kanpoko murrizketen konbinazioak eragotzi zien *China/Avant-Garde* erakusketarako obra berregitea, eta Li Shanen binetak ordezkatu zuen taldea.

Handik gertu, Zhang Nian oilo-arrautzez betetako habia inprobisatu baten gainean eserita zegoen, eta kartel bat zeukan gainean, honako hau zioena: “Inkubazio-aldia, baztertu teoria, hurrengo belaunaldiari eragozpenik ez sortzearen”. Baina erakusketaren antolatzaileak konturatu zirenean Zhang Nianek ez zuela ordaindu erakusketan parte hartzeko ordaindu beharreko tasa, kortesiaz baina sendotasunez alde egiteko eskatu zioten. Wang Deren erakusketaren aretoetan barna ibili zen kondoi-sortak eta txanponak airera botatzen, eta horiekin ikusleak ezustean joz. Behean, erakusketaren areto nagusian, Datong Dazhang —2000ko Urte Berrian bere buruaz beste egingo zuena—, hil-oihal zuri batean bildua agertu zen bere WR taldeko kideekin, Ren Xiaoying eta Zhu Yanguang; izan ere, sorterri zuten Shanxiko doluzko arropez jantzita zetozen, abangoardiaren hileta irudikatuz, haien iritziz erakusketak hil baitzuen abangoardia, burokraziaren zamaren mende jarrita.

Wen Pulin artxibista, zinegile, idazle eta geografoak grabatu zituen performance haiek, eta *China/Avant-Garde* erakusketaren inaugurazioaren sekuentzia filmatuak dira gaur egun oraindik ere ordu bakan haien lekukotasun bisualik garrantzitsuenak. 1980ko hamarkadaren erdialdean hasi zen Wen Pekingo gertaera artistikoak antolatzen eta dokumentatzen, eta erakusketan parte hartzen zuten

pertsona askok oso ondo ezagutzen zuten. Erakusgai jartzen da oraindik ere haren artxiboa (besteak beste, Pekingo Red Brick Art Museumen 2016an egin zen erakusketa batean), eta ez da dokumentu neutroa: aitzitik, argudio bat aurreratzen du performancearen alde, tresna indartsu eta subertsiboa delakoan, ahalmen berezia duelakoan politika eta gizarte txinatarren kontraesanei eta zurikeriari aurre egiteko. 2009an, *China/Avant-Garde* erakusketaren hogeigarren urteurrena ospatzeko, zazpi performance guztiz garrantzitsuren grabazioa argitaratu zuen Wenek, artisten komentario gaurkotuekin, *Seven Deadly Sins* (Zazpi bekatu mortal) dokumentala osatu zutenak.

China/Avant-Garde erakusketaren inaugurazioan aurkeztu ziren performance guztietatik, Xiao Luren tiroek izan dute oihartzunik luzeena. *Elkarriketa* (*Dialogue*) izeneko bere instalazioari bi tiro bizkor botatzea izan zen artistaren ekintza, lapurtutako pistola batekin; gezurrezko bi telefono-kabina margotuk eratzen zuten instalazioa, eta ekintza hura zela-eta aldi baterako itxi zuten erakusketa. *Zhongguo meishubao* (Arte Ederrak Txinan) aldizkariaren hurrengo alean egin zen analisi batean, esaten zen tiro haiek “Uhin Berriaren artea agertokira aterarazteko deia” izan zirela; alabaina, hain goian eta halako erradikaltasunez ipini zelarik artearen ideia sozialen helburua, litekeena da erakusketa hilabete hartan bukatu eta askoz geroago ere obrak esperimentazio-uhin berriak sorrarazten jarraitzea⁶. —PT [Philip Tinari]

Oharrak

1. Jane DeBevoise, *Between State and Market: Chinese Contemporary Art in the Post-Mao Era*, Boston: Brill, 2014, 202. or. [itzuli]
2. Artistaren testua, 1989. Honen hitzaurrean: *Wu Shanzhuan: Red Humour International/Guoji hongse youmo*, Norman Bryson-ek aipatua eta itzulia, Susan Acret eta Jaspar Lau Kinwah (arg.), Hong Kong: Asia Art Archive, 2005, 9. or. [itzuli]
3. Wu Shanzhuan, “About *Big Business*”, Acret eta Lau (itzul.), “Artists’ Writings”, hemen: *ibid.*, 14. or. Jatorrian honela argitaratua: “Guanyu *Da shengyi*”, hemen: *Zhongguo meishubao* [Arte Ederrak Txinan], 11. zkia., 1989, 2. or. [itzuli]
4. Li Xianting, “Confessions of a China/Avant-Garde Curator”, hemen: *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Kristen Loring (itzul.), Wu Hung (arg.) Peggy Wang-ekin elkarlanean, New York: Museum of Modern Art, 2010, 120. or. Jatorrian honela argitaratua: “Wo zuowei *Zhongguo xiandai yishuzhan* chouzhanren de zigongzhuang”, hemen: *Meishu shilun* [Artearen historia eta teoria], 3. alea, 1989. [itzuli]
5. Gao Minglu, hemen: *Wu Shanzhuan*, 63. or., DeBevoise-k aipatzen duenaren arabera, 203. or. [itzuli]
6. Li Xianting, “Liangsheng qiangxiang: Xinchao yishu de xieli” [Bi tiro: Uhin Berriaren artea agertokira aterarazteko deia], *Zhongguo meishubao* [Arte Ederrak Txinan], 11. alea, 1989, 1. or. [itzuli]

WANG XINGWEI

10 *Pekin Berria* (*New Beijing*), 2001

Olio-pintura mihise gainean, 200 × 300 cm. M+ Sigg Bilduma, Hong Kong, Dohaintza

Wang Xingwei barne hartzen duen pintore figuratiboen belaunaldiak bide bat aurkitu zuen Txinako arte-akademietan ikasitako errealismo errutinarioa gainditzeko; Mendebaldeko artearen historia aztertuz eta, geroago, bereganatuz menderatu zuten errealismo hori. Lehen koadroak 1990eko hamarkadan pintatu zituen Wangek, eta gizonezko irudi bakarti bat irudikatu ohi dute, artistaren gorpuzkera eta altuera berekoa gutxi asko, kanonetik zuzenean hartutako eszena eta erreferentzietan murgildua dagoena. Koadro batean, Duchamp-en *Étant donnés* (1946–66) koadroko egurrezko ateko sarrailearen zulotik begira dago irudi hori, Andy Warhol-ek eta Joseph Beuys-ek, poliziaz jantzirik biak, zelatatzen duten bitartean. Beste batean, zutik dago Caspar David Friedrich-en *Laino itsasoaren gainean alderrai* (ca. 1817) obrari lapurtutako paisaia baten gorenean. Ondorengo urteetan, Wangek aldatu egin zituen zuzeneko erreferentzia haiek guztiak eta berak asmatutako pertsonaia sorta bat ipini zuen, amultsutasunez eta umorez seinalatuz bere begien aurrean gertatzen ari ziren aldaketa kulturalak eta komertzialak. Sarritan agertzen dira haren lanetan hegazkineko laguntzaileak, sandia-sailak, golf-jokalariak, marinelak, erizainak eta pinguinoak, baita beste irudi batzuk ere, definitu gabeak, garai hartan Wang lan osagarri gisa diseinatzen ari zen *pulp* nobelen azaletako ilustrazio izengabeetatik ateratakoak. Obra-sail hau Pekinen aurkeztu zen aurrenekoz, China Art Archives and Warehouse galerian, zeina elkarrekin fundatu baitzuten Ai Weiwei artistak eta Hans van Dijk holandar komisarioak; bi artistaren lanak ikusgai ezarri ziren erakusketan: Wang eta bera baino zaharragoa Chen Danqing margolaria.

Erakusketa hau 2001eko irailean inauguratu zen, hain zuzen ere arrandia handiz jakinarazi zenean Pekin hautatu zutela 2008ko Udako Olinpiar Jokoetako egoitza gisa. (Beste hautagaitza bat izan zen lehenago, 1993an, baina ez zuten onartu, gehienbat Txina nazioartean bakartua geratu zelako Tiananmengo errepresio-neurrien ondorioz, eta uko hark nazio osoa goibeldu eta kontzientzia-azterketa nazional bat eragin zuen). Goizaldera arte luzatu zen bilera batekin ospatu zen hautaketa Tiananmengo plazan, eta udalaren propaganda-olde alai bat ekarri zuen, “Pekin Berria, Olinpiar Joko handiak” esloganaren pean. Associated Press agentziaren argazkilaria zen Liu Heung Shing-ek 1989ko ekainaren 4an hartutako argazki batean oinarritzen da, ordea, Wang Xingweiren *Pekin Berria* (2001). Argazkian bi manifestari ikusten dira, odoletan biak, garai hartan hirian mugitzeko ohiko garraioa zen triziklo baten eserlekuan buruz gora etzanda, gertalekutik bizkor ateratzen dituzten artean. Ez dakigu hilik edo bizirik dauden, baina irudiak iradokitzen digu trizikloaren jabea den langilea bere segurtasuna arriskuan jartzen ari dela eroritako ikasleei laguntzeko: Maok aldarrikatzen zuen proletarioen eta intelektualen arteko batasun motaren adierazpen zehatza da, eta 1989ko buruzagiak guztiz ikaratzen zituen batasun horrek. Wangek zehaztasunez bereganatu ditu Liuren irudiko mozketak, koloreak eta konposizioa, baina bi enperadore-pinguino zauritu ipini ditu jatorrizko giza biktima zaurituen lekuan. Bizitza horiek arinkeriaz hartuz egileak ageri duen umore anbiguo eta errespetugabeak —Txinan berez ez dagoen, eta hortaz, bere inkongruentzia bera baino harantzagoko konnotazio semiotiko eta kulturalik ez duen animalia bat ipiniz ikasle bakoitzaren lekuan— kontraste bizia eragiten du Txinan oraindik ere guztiz debekatua dagoen argazki batean atzemandako errealitatearekin. (Hamabost urte

geroago, koadro haxe agertu zen *Right Is Wrong: Four Decades of Chinese Art from the M+ Sigg Collection* (Zuzena okerra da: arte txinatarreko lau hamarkada M+ Sigg Bilduman) izeneko nazioarteko erakusketa ibiltarian; alabaina, erakusketa Hong Kongera ailegatu zenean, beste izen bat ipini zioten erakusketari berari, eta azal berria katalogoari). Olinpiar Jokoen apustuak optimismo berri bat zabaldu zuen arren, itxura guztien arabera Txina etorkizun irekiago eta demokratikoago baten alde zihoalako zentzuan, Wangen artelaneke justaposizio iragarle eta etsiak “Pekin Berria” ez zela azken batean askorik aldatu iradokitzen du. —PT [Philip Tinari]

ERAKUSKETEN HISTORIA HAUTATUA

2001: *Still Paint—Wang Xingwei & Chen Danqing*, China Art Archives and Warehouse, Pekin. **2005:** *Mahjong: Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection*, Kunstmuseum, Berna. **2014:** *Right Is Wrong: Four Decades of Chinese Art from the M+ Sigg Collection*, Bildmuseet, Umeåko Unibertsitatea, Suedia; 2016an toki hauetara eramane zuten erakusketa: The Whitworth, Manchester University (*The M+ Sigg Collection: Chinese Art from the 1970s to Now* izenarekin), eta ArtisTree, Hong Kong (*M+ Sigg Collection: Four Decades of Chinese Contemporary Art* izenarekin)

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

NEURKETA BERRIA: EGOERAREN ANALISIA

ALEXANDRA MUNROE ETA PHILIP TINARI

1989ko gertaerek aldaketa handiak ekarri zituzten Txinako artera; izan zen, ordea, joera nagusi bat, hamarkada hartan bertan lehenago agertu zena, baina Tiananmenen ondoren aurrera egin eta indartu zena: lan analitikoaren, kontzeptualaren aldeko bultzada zen. Joera hori 85eko Uhin Berriaren azken aldietan hasi zen, une hartan artista batzuk, bereziki Zhejiang Arte Ederretako Akademiaren ingurukoak, Hangzhou-n —haien artean zeuden Wang Guangyi, Zhang Peili, Geng Jianyi eta Wu Shanzhuan— Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger eta Karl Popper-en filosofoen ideiekin bat egin baitzuten. Aginpide-sistemak —arte eta modernotasuna, logika eta hizkuntza barne— zalantzan jartzen zuen kontzientzia kritiko berri batek inspiratu zituen artista haiek, eta arrazionaltasuntzat hartu zenaren fartsa agertzen zuten obrak sortu zituzten. Tiananmengo Ekainaren 4ko Gertaeren ondoren, haien lana paraleloan indartu zen Hito Steyerl-ek 1990eko hamarkadako kritika instituzionaleko bigarren uhina izendatu zuenarekin¹. Ikasleen mugimenduaren traumaren ondoren kontsumismo autoritarioaren dogma nazional berria etorri zenean, are argiagoa egin zen artisten kritikaren xedea.

1988an, Wang Guangyi-k “entusiasmo humanista garbitzeko” esan zien bere lankide artistei², aurreko urteetako pintura-joerak gaitzetsiz, haiek, errealismo sozialistaren handikeriatik urrundu ziren, baina sentimentalismo gozo berri baten aldera egin zuten. Bere obretan, txantilo erraboiaketa murritzen zituen Wang-ek Mendebaldeko konposizio ohiko batzuk, Ama Birjina Haurrarekin esate baterako; eta beste batean, sareta baten atzean jarri zuen Maoren irudia ([*Mao Zedong: Sareta gorria, 2. zkia*. (*Mao Zedong: Red Grid No. 2*), 1988]), era horretan agerian jarritz ikonoak saldoka ekoizteko sistema. Garai bertsuan, Zhang Peili-k bideoarte txinatarraren lehen lantzat hartzen dena sortu zuen, *30 x 30*, hiru ordu nekagarritan zehar ispilu bat hautsiz eta puskak berriz elkartuz; 1988ko Huangshaneko Konferentziako kritikariek osaturiko lehen entzuleriak ere ezin pairatu izan zuen bideoa amaieraraino. Europan, Estatu Batuetan eta Japonian hamarkada bat pasa lehenago sortu zen arte kontzeptualaren parte handi batek bezala, prozesu mekanizista bat, sentiberatasun dokumentala eta gertaerak apaingarririk gabe agerrarazten zituzten bitarteko minimalistak jartzen zituzten obra hauek agerian.

Alabaina, artista haiek nazioarteko joerekin bat egiten ari zirelarik, aldi berean beren ingurune politikoen aurrean erreakzionatzen zuten. Haietako asko interesatuak zeuden burokrazia autoritaria betiketozten duten hizkuntza-egituretan, egitura horiek, miatzen direnean, segituan agertzen baitute beren zentzugabekeria. Kezka horren adibidea dira Geng Jianyi-ren *Inprimakiak eta sinestamenduak* (*Forms and Certificates*), nahiz Zhang Peili-ren *1. Liburu marroia* (*Brown Book No. 1*) lanak, dokumentu ofizialen parodiak biak. Laster indartuko zen ildo hura: Geng-en collageak, *Bost urratseko bi sail arropak janzteko* (*Two Series of Five Steps of Wearing Clothes*), oinarritzko eginkizunak egiteko —jaka bat jatzeko esate baterako— jardunbide zehatzak adieraziz, argi azaltzen du nola erregimen autoritarioak banakoaren

subjektibotasuna sorgortzen duen. Wu Shanzhuan-en *Gaur urik ez* (*Today No Water*) proiektu zabal eta jarraituak, eraikin bateko ur-zerbitzua aldi baterako eteten denean egiten den ohiko jakinarazpen barregarria abiapuntutzat hartuz, poesia hutsean sublimatzen du burokrazia. Hanne Darboven-en *Kulturaren historia 1880–1983* (*Kulturgeschichte 1880–1983*, 1980–83) obrak bezala —egunkarietako oharrekin konbinatzen ditu hark gertaera kulturalak, sozialak eta politikoak, 1.590 orrietan zehar—, Wu-ren *Gaur urik ez* obrak ere iraupenezko esperientzia baten egitandian kontzentratzen ditu irudia eta testua. Alabaina, Wu-ren kasuan, apustuak ez dira huts-hutsik existentzialak; hizkuntza “gorriarekin” jolasten du hari bere boterea kentzeko, eta, era horretan, askatasunaren eskubidea aldarrikatzen du, kontzeptualki behintzat.

Hangzhou baino harantzago, analisi zehatzaren aldeko joera bat hasi zen sortzen garai hartan, era askotako praktiketatik. Pekinen talde berri bat eratu zen, aurreko taldeetako kideak bildu zituen: Xin Kedu edo Neurketa Berria taldea, Chen Shaoping, Gu Dexin eta Wang Luyan artistek osatua; taldekideek testuetan eta liburuetan oinarrituriko obrak sortu zituzten, eta deseraikuntza-modu inperzonal bat baliatu zuten, hizkuntzaren elementuak eta elementu bisualak berrantolatzeke xedeaz. Gizabanakoa sorkuntza-ekintzatik ezabatzea, ez gutxiago, zen haien esperimintuen helburua. Shanghain, Ding Yi-k, partez Yu Youhan bere mentorearen konposizio abstraktuek inspiraturik ([*Abstract 1990-4*, 1990]), pintura-hizkera berezi bat garatu zuen, erabateko itzaleztatzean oinarritzen zena: lerro gurutzatuen sinbolo bat, inprenta batean lanean ari zelarik aurkitu zuena ([*Appearance of Crosses 1991-3*, 1991] eta [*Appearance of Crosses 1992-17*, 1992]). Bitartean, Qiu Zhijie goiztiarrak —artista-belaunaldi berri bat galbanizatuko zuen laster—, bere *Egitekoa, 1. zkia*. (*Assignment No. 1*) bukatu zuen, non *Orkidearen Pabiloiaren Hitzaurrea* kaligrafiako testu klasikoaren idazkera behin eta berriz errepikatua, paperezko orri-bilkari bakar batean, azkenean tintan desegina bukatzen baitu.

Artista haiek eta beste asko aldi ezegonkor hartan gidatzen zituzten bultzada estetiko eta kontzeptualak kontraesanean agertzen dira ontzat eman ohi den arte-historiarekin, zeinak ezagunagoak eta deigarriagoak ziren Pop Politikoa eta Errealismo Zinikoa pintura-eskolak 1989ko gogorkeriaren ondoriorik berehalakoenak eta zuzenenak direlakoan aurkeztzen baititu. Tragedia nazional haren ondoren, sinbolismo eroso batekin ez ezik, hausnarketa-espíritu eutsi eta neurrizko batekin ere agurtu zuten artistek aro berria. —AM & PT

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Hito Steyerl, *The Institution of Critique*, European Institute for Progressive Cultural Policies, 2006ko urtarrila, <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en>. [itxuli]
2. Jane DeBevoise, *Between State and Market: Chinese Contemporary Art in the Post-Mao Era*, Brill, Boston, 2014, 241 or. [itxuli]

11 *Mao Zedong: Sareta gorria, 2. zkia*. (*Mao Zedong: Red Grid No. 2*), 1988

Olio-pintura mihise gainean, 150 × 130 cm. M+ Sigg Collection, Hong Kong

Wang Guangyi-ren *Mao Zedong*: AO triptikoa (1988) agertu zenean 1989ko *China/Avant-Garde* erakusketan Pekingo Arte Galeria Nazionalean, ikusleak guztiz harrituta geratu ziren, koadro hark lotsagabeki baliatzen baitzuen Maoren irudi ikonikoa, sareta beltz handi batez estalita aurkezten baitzuen¹. Ordu arte, Txinako artista bakar bat ere ez zen ausartu, non eta halako espazio publiko batean, Maoren erretratua bere mesede propiorako erabiltzen, esanahi politiko handia baitzuen oraindik ere.

Wang Iparraldeko Arte Taldeko kide nagusia zen; teoriar oinarrituriko artista-talde bat zen hura, Harbin-en egoitza zuena, eta gogor erreakzionatu zuen 1980ko hamarkadako emozio katartikoen eta pailazokeria dadaisten ugaritasunaren kontra, pintura arrazionalaren goi mailako bilaketa objektiboaren bitartez². Ordurako famatua zen Wang-en *Posklasikoa* saila (*Post-Classical*, 1986–88), zeinean Mendebaldeko pinturako maisulanak erabiltzen baitzituen, besteren artean Leonardo da Vinciren *Ama Birjina eta Haurra eta lorontzi bat* (1474–76), eta Jacques-Louis Daviden *Maraten Heriotza* (1793); gero “zuzendu” egiten zituen, irudiak abstrakzio ilun bihurtuz, ezaugarriak gabe, kono eta esfera formako konposizio-baliabideen modura kokaturik, haien indar espiritualaren fokua lokalizatzeko edo haien auraren nolakotasun eraikia agerrarazteko.

Mao Zedong: Sareta gorria, 2. zkia Wang-ek 1988an bukatu zuen Maoren bost koadroko sail batekoa da. *China/Avant-Garde* erakusketaren inguruan egin ziren elkarrizketa eta artikuluetan, Wang Wang-ek adierazi zuen ezabatu egin nahi zuela Maoren erretratu nonahikotik “irrika humanisten nolakotasun ilogikoa”, eta Mao hustu bere “ilusiozko zentzu mitologikotik”³. Wangek proiekturako sortu zituen prestakuntzazko zirriborroetan argi ikusten da oraindik ere garrantzitsua zela Maoren irudia; izan ere, argazkietatik, aldizkarietatik eta baita brodatu komertzialetatik ere hartutako irudiak erabili zituen. Ikuslearen eta plano piktorikoaren arteko konexio globala apurtzea da sareta baliabide ez figuratiboaren helburua, eta aldi berean agerian utzi nahi du Maoren erretratua dimentsio monumentaletaraino zabaltzeko haren bizitza politikoaren parte handi batean herrialde osoan erabili ziren marrazketa-amarruak. Maoren erreprodukzio ikonografikoaren baldintzak azalduz, Wangek espero zuen ikusleak gauza izango zirela beren kabuz deseraikitzeke Maoren irudi historikoaren produkzioa, hura hil eta handik hamabi urte eta argi-urte batera.

Liberalizazio burgesaren kontrako 1987ko kanpainaren testuinguruan sortu zuen Wang-ek Maoren erretratua. Kanpaina hark boteretik apartatu zuen Hu Yaobang, alderdi liberalaren liderra, eta bidea zabaltzeko Tiananmengo 1989ko manifestazioetako istiluei. Maoren irudia oso gai eztabaidatua zen oraindik, eta, gure gaurko ikuspegitik, zaila gertatzen da ulertzea zenbaterainokoa zen Wangen obraren erradikaltasun-zama. Andy Warholen *Mao* sailak (1972–73) pertsona famatu baten estatusarekin berdintzen zuen Maoren boterea; Wang-en Maori buruzko koadroak, aldiz, pertsonaia honek Txinan

zeukan botere espirituala publikoki auzitan jarri zuten lehen obretakoak izan ziren, “Mao sukarraren” bataila ikonografiko zabala iragarritz era horretan, zeinak bereganatuko baitzituen gazte intelektual txinatarrak 1990eko hamarkadaren hasieran, eta hurrengo hamarkadan Maoren irudi ikonikoak bihurtuko baitzituen Errealismo ziniko eta Pop politiko taldeetako artisten motibo eta estrategiarik gogokoenak. —ST [Stephanie H. Tung]

Oharrak

1. Christoph Heinrich, “Wang Guangyi” hemen: *Mahjong: Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection*, argit. Bernhard Fibicher eta Matthias Frehner, erak. kat., Bernako Kunstmuseum, Hatje Cantz, Ostfildern, Alemania, 2005, 68. or. [itzuli]
2. Stephanie H. Tung, “Northern Art Group”, *U-Turn: 30 Years of Contemporary Art in China* 2, 4. zkia, 2008, 2. or. [itzuli]
3. Huang Zhuan, *Politics and Theology in Chinese Contemporary Art: Reflections on the Work of Wang Guangyi*, Skira, Milan, 2013, 142. or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2005: *Mahjong: Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection*, Kunstmuseum Bern; **2009an** toki hauek eraman zuten: Hamburger Kunsthalle, Hanburgo; Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Kaliforniako Unibertsitatea; eta Peabody Essex Museum, Salem, Massachusetts. **2010:** *Made in Popland*, Arte Moderno eta Garaikideko Museo Nazionale, Seul. **2014:** *Right Is Wrong: Four Decades of Chinese Art from the M+ Sigg Collection*, Bildmuseet, Umeåko Unibertsitatea, Suedia; **2016an** toki hauek eraman zuten: The Whitworth, Manchesterko Unibertsitatea (*The M+ Sigg Collection: Chinese Art from the 1970s to Now* izenarekin) eta ArtisTree, Hong Kong (*M+ Sigg Collection: Four Decades of Chinese Contemporary Art* izenarekin)

[UKIMEN SENTIPENA TALDEA ETA NEURKETA BERRIA TALDEA]

Ukimen Sentipena taldea

(Gu Dexin eta Wang Luyan)

1988an aktiboa, Pekin

Neurketa Berria taldea

(Chen Shaoping, Gu Dexin eta Wang Luyan)

1989–95 bitartean aktiboa, Pekin

12 Ukimen Sentipena taldea

Ukimen artea (Tactile Art), 1988

Zilar-gelatinazko 16 kopia, 16,1 × 16,4 cm eta 22 × 19,2 cm bitarte bakoitza M+, Hong Kong,
Guan Yi-ren dohaintza, 2013

13 Neurketa Berria taldea

Analisia I (Analysis I), 1991

Analisia II (Analysis II), 1992

Analisia III (Analysis III), 1993

Analisia IV (Analysis IV), 1995

Analisia V (Analysis V), 1995

Bost liburu inprimatu, paper-azalaz, gutxi gorabehera 30 × 21 × 0,5 cm bakoitza.

Wang Luyan-ren bilduma, Pekin; Fei Dawei-ren bilduma

85eko Uhin Berriaren mugimenduaren gorenean, Pekinen egoitza hartutako hiru artistek —Chen Shaoping, Gu Dexin eta Wang Luyan-ek— berebiziko eszeptizismoz ikusten zuten nola ugaltzen zen artisten manifestuetan eta azalpenetan erretorika humanista eta arrazionalista. “Gizakia heldua zen espaziora, baina bazirudien kultura ez zihoala gizadiaren aurrerabide teknologikoen erritmo berean —azpimarratzen zuen Wang-ek—. Arte txinatar garaikideak irrazionaltasuna, grina, kontrakoa zena islatzen zuen”¹. Nekatuta emozio pertsonalez eta esanahi puztuz betetako arte batez, Robert Rauschenbergen obraren 1985eko Arte Galeria Nazionaleko erakusketan inspiratu ziren artistak, beren kabuz ikertzeko praktika neo-dadak eta kontzeptualistak.

Ukimen Sentipena talde gisa lan eginez, Gu Dexin-ek eta Wang Luyan-ek prozesu sistematikoarekiko esperimentuak egin zituzten aurrena 1988ko *Ukimen artea* sailarekin. Itxuraz aleatorioak diren ikur txinatarak, sinbolo matematikoak eta diagrama batean bezala ipinitako zenbakiak agertzen dira hartan, objektu konkretuen arteko erlazioa bisualki komunikatzeko asmoaz. Obra batean, *eskua* ikurra (手 *shou*) ageri da Venn-en diagrama baten bi zirkuluetan, eta *ezabatu* (擦 *ca*) eta *eutsi* (握 *wo*) ikurrak, berriz, beren intersektzioan daude, ingeniaritzako diseinu bat bezain zehatzak eta soilak. Bostekoa emateko sentsazio ukigaia ikusmenaren hizkerara eraman nahi zuten artistek; esperientzia optikoa aldatu eta publikoarekin zuzenean konektatu, artista indibidualaren bitartekaritza gabe. 1988aren amaieran, aurrera egin zuten beren esperimentuetan Analisia taldea izenarekin —taldekoak ziren ordurako Chen eta Cao Youlian ere—, eta pinturaren eraikuntza-bloke oinarritzkoena finkatzen saiatu ziren, puntuak arau-multzo galarazi baten arabera neurtuz. Ondoriozko obra, *Oinarritzko existentzia: puntuen neurketa estatikoa* (*Basic Existence: A Static Measurement of Dots*, 1988) subjektibotasunetik ihes egiteko erronkaren lekukotasuna da; marrazkiak aldatu egiten dira, puntu baten definizioaren interpretazioen arabera. Sei artisten marrazkiak aurkeztu ondoren *China/Avant-Garde* erakusketan 1989ko otsailean, taldeak berriz aztertu zuen zein norabidetan behar zuen mugitu. Taldeko hiru kideren iritzian, arte erabat arrazionala lortu ahal izateko, artista indibiduala guztiz ezkutatzea —baita hari uko egitea ere— zen hurrengo pauso logikoa, artelan bat sortzeko prozesuan². Beste hiru artistek —Chen, Gu eta Wang— Neurketa Berria taldea fundatu zuten 1989ko azaroan.

Neurketa Berria taldea izenpean, bi erabaki hartu zituzten artistek: 1. taldekideek ez zituzten inoiz obrak indibidualki izenpetuko, eta erabaki artistiko guztiak bozketa eginez hartuko zituzten; 2. zenbaki bat erabiliko zen taldekideak ordezkatzeko, hau da, sinbolo huts bat, konnotazio humanistik eta

emozionalik gabea. “Gizabanakoek alde batera utzi behar dute beren nolakotasuna, taldearen mesedetan —jakinarazi zuen Wang-ek—. Guretzat arauak artistak baino garrantzitsuagoak direnez gero, erregelen hizkeran mintzatzen gara. Ikurrek eta zenbakiak hobeto igortzen dituzte gure ideiak”³.

Taldeakide bakoitza markagailu baliokide batek —A1, A2 eta A3 (lerroak kolore gorri, urdin eta horietan bereizten ziren, hurrenez hurren)— irudikatzea eskatzen zuen taldearen lehen proiektuak, matematikako azterketa baten aurreko baldintzak gogorarazten zituen arau-multzo zorrotz bati atxikiz. Paper-zati garbi batean, bata bestearen ondoren, hiru artistek 45 graduko angeluak marrazten eta beren lerroek sorturiko intersekzioak markatzen zituzten. Ondoren, intersekzioak beste paper-orri batean transkribatzen zituzten, eta han berriz ere angeluak sortzeko oinarri baten moduan erabiltzen zituzten. Prozesua errepikatu egiten zen, jadanik intersekzio gehiago ezin eratu zitekeen arte: azken emaitza, besterik gabe, puntu bat zen.

Pieza hau, *Analisia I* deitua, 1991n jarri zen aurrenekoz ikusgai, *Exceptional Passage: Chinese Avant-Garde Artists Exhibition* erakusketan, Parisen egoitza hartutako kritikari eta komisario Fei Dawei-en gidaritzapean, Fukuokako Mitsubishi-jisho Artium-en, Japonian. Obra irakurtzea (*du*) nahi zenez gero, ikusi ordeztu (*kan*), taldeak uko egin zion paretako aurkezpen konbentzional bati; eta grafikoak, arauak eta oharrak liburuaren moduan elkartzea erabaki zuen. Ez zeuzkaten ediziorik, grabaturik ez sinadurarik, eta era horretan ezabatu egin zen edonolako lotura artelan original eta bakarrarekin. Ohar-koaderno gris arruntetan aurkeztu zen lana, koaderno guztiak pilatuta, eta erakusketako bisitari asko ez ziren konturatu ere egin hura obra bat zenik.

Neurketa Berria taldeak ostera ere parte hartu zuen 1993ko *China's New Art, Post-1989* erakusketan, Hong Kong Arts Centre-n. *Analisia II* (1992) obran, tresna berri bat erabili zuten beren arrazionaltasunaren bilaketan: sareta. Artista bakoitzak irudi- edo testu-mota jakin bat hautatu zuen —marrazkiak, autorretratuak, errezetak hainbat herrialdeetako goi-mailako sukaldaritzako plateretarako—, zatikatu zuten gero eta zein bere laukian ipini zuten (A1, A2 edo A3), sareta bakar batean. Hamabost urratseko arau-multzo konplexu bati jarraituz, lauki batzuk ezabatu ziren eta beste batzuk sareta berri batean txertatu ziren, konbinazio are bihurriagoetan sartuz hiru irudi/testu originalak. Azkenean, jatorrizko materiala zentzurik gabeko esaldi bakar batean sintetizatzen zen, puzzle moduko batean, esate baterako “azenarioak sesamo-saltsa” edo “ziazerba haizemaile edozein”. Sareta eta sareta hari zegokion arau-multzoa funtsezkoak izatera heldu ziren taldearen obrarentzat, artista bakoitzaren ekintzak irazten baitzituzten, edonolako joera pertsonalak ezabatzeko xedeaz.

Beren subjektibotasuna halako mugekin kontrolatuz, Neurketa Berria taldeak oso nozio zehatza garatu zuen arte kontzeptualaren inguruan, Sol LeWitt-en iritziarekin bat egiten zuena, orduan hasi baitziren haren testuak itzultzen: “ideia artea fabrikatzen duen makina bihurtzen da”⁴. Neurketa Berria taldea taldearen agindu kolektibista eta joera indibidualen ezabapena, inondik ere, erabaki-hartze eta ekoizpen mekaniko kolektibo sozialistaren prozesuaren parodia bat da. Gobernuaren agindu berria irabazi pertsonalaren bilaketa zenean, guztiz subertsiboa gertatzen zen taldeak egiten zuen indibidualtasuna baztertzeko ahalegin hura.

1995ean zehar, nazioarteko erakusketetan parte hartzen jarraitu zuen Neurketa Berria taldeak. *Analisia III* aurkeztu zuten Neuer Berliner Kunstverein-en, ZEROren sortzaileetako bat zen Günther Uecker

artista alemanak haientzat idatzitako eskutitzekin sortutako instalazioa; *Analisia IV*, errezeta berreginak hainbat herrialdetako goi-mailako sukaldaritzako plateretarako, zeinaren ondorioz zerbitzatu baitziren “azenarioak sesamo-saltsan marinatuak” *Configura 2: Dialog der Kulturen* erakusketan, Erfurt-en, Alemanian; eta *Analisia V*, Bartzelonako Centre d’Art Santa Mònica liburu-dendan aldi berean erakusgai jarri eta saldu ziren hainbat libururen nahasketa, *Des del Pais del Centre: avant-gardes artistiques xineses* erakusketan.

1995eko abuztuaren 3an, Guggenheim Museoko komisario batek Neurketa Berria taldearen Pekingo estudioa bisitatu zuen, eta erakusketa berri bat antolatzea proposatu zien. Lortu zutelarik hainbeste ahalegindu ondoren lortu nahi zutena, hau da, banakotasuna guztiz erauztea, zentzurik ba ote zuen beren lanarekin jarraitzea pentsatu zuen taldeak; eta, bi boto baten kontra, bereiztea erabaki zuten; eta bereiztean, etorkizuneko erakusketetarako eskaintza orori uko eginez, orobat erabaki zuten beren obra osorik suntsitzea, inork ez zezan etekin materialik atera beren eginahaletatik. Komisarioak bisita egin eta handik gutxira, jaso zituen Neurketa Berria taldeak bere ohar, zirriborro eta jatorrizko eskuizkribu guztiak, eta erre egin zituen⁵. —ST [Stephanie H. Tung]

Oharrak

1. Wang Luyan, egilearekin hizketan, irailak 30, 2008. [itzuli]
2. Wang Luyan, egilearekin hizketan, urtarrilak 13, 2009. [itzuli]
3. Hemen aipatua: Andrew Solomon, “*Their Irony. Humor (and Art) Can Save China*”, *New York Times Magazine*, abenduak 19, 1993. [itzuli]
4. Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art* (1967), Ye Shui-k txinerara itzulia, hemen: *White Cover Book*, argit. Zeng Xiaojun eta Ai Weiwei, Zhuang Hui-rekin, Tai Tei Publishing Company, Hong Kong, 1995, 137. or. [itzuli]
5. Solasaldia Wang-ekin, urtarrilak 13, 2009. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

12 **1989:** China/Avant-Garde, Arte Galeria Nazionalea, Pekin

13 **1991:** *Exceptional Passage: Chinese Avant-Garde Artists Exhibition*, Mitsubishi-jisho Artium, Fukuoka, Japonia. **1993:** *China’s New Art, Post-1989*, Hong Kong Arts Centre eta Hong Kong City Hall; Museum of Contemporary Art-era eraman zuten, Sidney (eraman zuten toki guztiak ikusteko, 293 or.). **1995:** *Des del Pais del Centre: avant-gardes artistiques xineses*, Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona. *Configura 2: Dialog der Kulturen*, Erfurt, Alemania. **1998:** *Inside Out: New Chinese Art*, Asia Society Galleries, New York, eta P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York; **2001**ean toki hauek eraman zuten: San Francisco Museum of Modern Art eta Asian Art Museum of San Francisco; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México; Tacoma Art Museum, Washington, eta Henry Art Gallery, Seattle; National Gallery of Australia, Canberra; eta Hong Kong Museum of Art

14 *Inprimakiak eta sinestamenduak (Forms and Certificates)*, 1988

28 galdetegi inprimatu, tinta, grafito eta zilar-gelatinazko bi kopia itsatsiak (38,7 × 26,9 cm bakoitza) eta bi txartel inprimatu (12,8 × 25,7 cm bakoitza). Andreas Schmid-en bilduma, Berlin

Zhejiang Arte Ederretako Akademiako Olio Pinturako Saileko ikaslea zenean, Hangzhou-n, 1981 eta 1985 bitartean, Geng Jianyi-k berariaz sortu zituen koadro probokatzaile batzuk, ile-apaintzaileak eta bere ikaskideak irudikatuz, kolore lauak, xehetasun guztiz txikiak, pintzelkada arinak eta erregularrak eta giza forma soilduak erabiliz. Geng-ek adierazkortasunik eta emoziorik gabe irudikatzen zituen eguneroko gaiak, eta margotzeko modu hark erronka egiten zien gaien eta formen konbentzio akademikoiei; hala, eztabaida handi bat eragin zuen 1985eko karrera-amaierako erakusketan. Geroago, Zhang Peili-rekin 1985ean antolatu zuen '85 *New Space* erakusketa berrizalean azaldu zuen Geng-ek bere errebelia, bai eta Pool Society-ren berariazko kokalekuetarako interbentzioetan. Pool Society artista-talde informal bat zen, leku publikoetan instalazioak eta performanceak egin zituen 1985eko maiatzetik azarora, eta prozesu "inbasibo" bat erabili nahi zuten "esperientzia fisiko zuzeneko" sortzeko artean eta artean zehar¹.

Eguneroko materialen erabilerak usadiozko ordena akademikoari erronka egiteko, *Inprimakiak eta sinestamenduak* obra sortzera bultzatu zuen Geng (1988); 85eko Uhin Berriaren mugimenduei egindako irain bat zen, haien abangoardiaren eraikuntza-desira gero eta herabeago eta estilizatuagoaren kontra, Geng talde haren kide deserosoa baitzen. *Inprimakiak eta sinestamenduak* bi partetan egin zen. Aurrenekoan, postaz bidali zitzairen 1988ko Huangshaneko Konferentziako parte hartzaile guztiei. Konferentzia hura Uhin Berriaren artearen atzera begirako erakusketa bat antolatzeko asmoz egin zen eta artista, kritikari eta intelektual asko bildu zituen Pekinen. Parte-hartzaileek gonbidapen-gutun bat jaso zuten, izena emateko inprimaki batekin batera, formatua erakusketa ofizialetan banatzen ziren inprimakien oso antzekoa zuena. Obraren bigarren partea sariak emateko zeremonia bat izan zen, konferentzian ospatu zena, eta hartan Geng-ek parte hartu izanaren *sinestamendu* bat ematen zion eskaria egindako pertsona bakoitzari. Hogeita hamabi lagunek erantzun zioten Geng-en eskari faltsuari. Asko konturatu ziren doinu satirikoaz eta brometan erantzun zuten, Liang Qichao zirelako itxuraz eginez —Qing garaiko erreformista ezaguna—, edo "badaezpadakoa" zelakoan deskribatzen zuten beren une hartako egoera espiritual. "88ko audientzia sinestamendua" titulua ageri zen sinestamenduaren azal gorrian idatzita, eta azpititulu bat: "Barazkiak jaten ditu, haragirik ez". Atzealdean, erantzun zuen pertsona bakoitzari buruzko informazio pertsonal estandarra jasotzen zuen Geng-ek, eta beste aldean testu hau ageri zen: "Zure lankidetzak bermatzen duelako artelan bakoitza bururatuko dela azkenean, artearen historian sartzen diren artisten erdia izango zara. Halaxe egiaztatzen da sinestamendu honetan". Obrak abangoardiaren erakundeetan sartzeko desira satirizatzen zuen, eta Ai Weiwei-ren eta Xu Bing-en *Wu Kalea (Wu Street, 1993–94)*, eta Hong Hao eta Yan Lei-ren *Gonbidapen Gutuna (Invitation Letter, 1997)* obrek bezala, *Inprimakiak eta sinestamenduak* lanak kategorizazioaren egitura despertsonalizatzaileen manipulazio sotil baten bitartez egiten zuen bere kritika, egitura haiek gizarte komunistaren maila guztietan baitzeuden, eta abangordiak ustez hankazgoratu nahi zuenaren guztiz kontrakoak baitziren. —KG [Katherine Grube]

Oharrak

1. Zhang Peili, elkarrizketa hemen sartzeko “Etorkizunerako materialak: 1980–90 urteen arteko Txinako arte garaikideari buruzko informazio-bilketa” (“Weilai de cailiao jilu: 1980–1990 Zhongguo dangdai yishu”), Asia Art Archive, abenduak 30, 2016, http://www.china1980s.org/sc/interview_detail.aspx?interview_id=52. Itzulpena argitaratzaileena da. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1993: *China Avantgarde*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin; 1994an toki hauetara eraman zuten: Kunsthall Rotterdam; Museum of Modern Art, Oxford; Kunsthallen Brandts Klæderfabrik, Odense, Danimarka; eta Roemer-und Pelizaeus-Museum Hildesheim, Alemania. **2007:** *'85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art*, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin. **2012:** *Wu Zhi: 1985–2008 Geng Jianyi Works*, Minsheng Art Museum, Shanghai.

GENG JIANYI [II]

15 *Bost urratseko bi sail arropak janzteko* (*Two Series of Five Steps of Wearing Clothes*), 1991

Fotokopia ebakiak, zur gainean itsatsiak, 122 × 147 × 0,3 cm. M+, Hong Kong

16 *Gaizki inprimaturiko liburuak* (*Misprinted Books*), 1992

18 liburu, offset litografia, estalki gogorra, 27 × 19,5 × 2 cm bakoitza, 286 orri. Chang Tsong-zung-en bilduma

1990eko hamarkadaren hasieran, Geng Jianyi-k fotocollage kontzeptual batzuk egin zituen landu gabeko kontratxapatuaren gainean, gizon bat irudikatzen zutenak ekintzarik oinarritzkoenak egiten, txalo eginez, irribarrez edo jaka bat janzten esate baterako; keinu bakoitza pausoetan deskonposatzen da, gizakia izateko modua azaltzen duen irudizko argibide-eskuliburu bat balitz bezala. Obra hauek Bruce Nauman-en *Gorputz-presioa* (*Body Pressure*, 1974) obraren antzekoak dira; hala, arte testual kontzeptuala eta performancearen artea konbinatzen dituzte, eta ikuslea antzezlea izatera gonbidatzen dute, eguneroko jokamoldea eteteko xedea duten ekintza sotiletan parte hartuz. Bi artistek lehengai merkeak erabili zituzten, masako ekoizpenekoak, esate baterako inprimagailuko paper mehea, eta industriako eraginkortasunaren eta presaren estetika bat eransten zion horrek obrari. Nauman-en *Gorputz-presioa* testu inprimatua besterik ez du erabiltzen parte-hartzaileei argibideak emateko; Geng-en collageek, aldiz, pausoz pauso ematen dituzte hainbat eginkizunetarako argibideak, zuri-beltzeko fotokopietako irudiekin, landu gabeko kontratxapatuaren gainean itsatsita, non gizon batzuk ageri baitira ekintza horiek egiten. Formatu eskematiko horrek gimnastika-taula jakin batzuk gogorarazten ditu, paretan zintzilikatzen diren eta Japonian eta Txinan oso zabaldutako dauden goizeko

irratsaioetan edo “berotze”-ariketetan erabiltzen direnak, zeinak sarritan derrigorrezkoak baitira ikasle, fabriketako langile eta enpresetako enplegatuentzat. Beste konparazio bat eginez, Gengek berebat aurkezten zuen erritmo-neurri bat bere obretan, eta hartara argibideek gehiago funtzionatzen zuten koreografia edo partitura baten moduan. Gengen txaloetan oinarrituriko erritmo-sistema gorputz heziketako irakasleek erabiltzen dutenaren antzekoa da, eta erritmo sendo bat ezartzen du obra bakoitzaren interpretaziorako. Esate baterako, *Bost urratseko bi sail arropak janzteko* (1991) lanean, joka janzteko eta jertsea eranzteko ekintza bakoitza “Bost txaloko segida batean” neurtzen du Gengek. Erritmo boskoitzeko bertsio libre honetan, txalo bakoitza bost posizioetako bakoitzari dagokio¹. “Txaloak 5-6-7-8” eta “Hiru txalo” dira egilearen beste txalo-denborako konpasak. Gengek errepikapena “erritmo” gisa erabiltzeak analogia musikal bat adierazten du eta aldi berean denboraren igarotzeari erreferentzia egiten dio, aurrerabide lineala delakoan. Eguneroko ekintzei neurri erritmiko bat emanez, Gengek giza gorputza mekanizatzen du, era horretan frogatuz nola agindu erako errepikapen-ereduek dikta dezaketen gizabanakoaren jokamoldea.

1989aren ondoren azaldu izana ere, abian zenean merkatu sozialeko ekonomia batean pribatizazioaren alderako trantsizio sakon bat, funtsezkoa da obra hauek ulertu ahal izateko. Jokamolde-ereduak sortuz ekintza itxuraz hutsal, “natural” eta egunerokoentzat, Gengek agerian utzi nahi du giza harremanen hainbat ideologiaren bidezko berrikuntza erreproduzitzeko gaitasunaren eta errepikatua berria delakoan aurkeztearen mendekoa dela. Horixe egiten dio erreferentzia Henri Lefebvrek *The Survival of Capitalism* obran (1973), azpimarratzen duenean nola “erreprodukzioaren kontzeptuak eta teoriak ‘modernotasunak’ duen ezaugarri nabarmenetako baina gutxien aipatuenetako bat ateratzen du argitara: errepikapenaren nagusitasuna alor guztietan”².

1990eko hamarkadaren erdialdean, beste obra-multzo kontzeptuala egin zuen Gengek testuan oinarrituta; artista-liburuen sail bat zen, eta hartan egileak hainbat metodoren bidez manipulatu zuen testua: idazketa, nahasmendua eta ugalketaren bidez, esaterako. *Gaizki inprimaturiko liburuak* obra (1992) Hong Kong-eko 1993ko *China’s New Art, Post-1989* erakusketan agertu zen aurrenekoz, eta titulurik gabeko hiru konposizio grafikoren ondoan aurkeztu zen, zeinak Kultura Iraultzaren garaiko Eguzki Gorriaren irudietan oinarritzen baitziren, eta Gengek bereganatu egin zituen. Konposizio haien ondoan ipinita, Wu Hung akademikoak gogorarazten duen bezala, *Gaizki inprimaturiko liburuak* obrak ondorio politiko larriak zituen, Alderdiaren doktrina sakratuaren kontra artistak egindako biraoa baitziren³. *Gaizki inprimaturiko liburuak* sortzeko, inprenta lokal batek bazterturiko zinkeko xaflak erabili zituen Gengek; baziren haien artean eskuliburu eta dokumentu ofizialak egiteko xaflak, eta egileak elkarren gainka jarri zituen ardura handiz bi karaktere-geruza, ezin irakurrizkoak izan zitezten. Testu-lerroak elkarrekin nahastu ziren, eredu erantsiak sortuz, tesela deigarriak ziruditela, jatorrizko hitzak abstrakzio ederreko irudiak bihurturik. Nahiz eta testua ezin irakurritzkoa gertatu, husguneak egokiak dira eta formatua ere liburu batena da, eta, era horretan, obra testu baten moduan ulertzea da, hasieran, ikusten duenaren joera. Alabaina, irakurketa ezinezkoa eta zentzurik gabea izatea lortzen du Gengek, eta, hala, irakurtzearen, kontatzearen, *telosaren* eta identitatearen arteko erlazio esanguratsuen adibide bat ematen du. Gengen *Gaizki inprimaturiko liburuak* obra erresistentzia-erakustaldi adierazgarri bat da, hizkuntzan oinarrituriko arte kontzeptualaren historian izan diren esanahi-sistema ortodoxoei aurre egiten diena. —XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

Oharra

1. Partitura tradizionalaren egitura areago irauliz, *Bost urratseko bi sail* obran baziren halaber interpreteei nola jokatu azaltzen zieten argibideak, jakinaraziz “ez izateko indartsuegiak” eta “laguntzeko eta negoziatzeko prozesu osoan zehar”. [itzuli]
2. Henri Lefebvre, *The Survival of Capitalism: Reproduction of the Relations of Production*, ingel. itzulp. Frank Bryant, St. Martin's Press, New York, 1976, 32. or. [itzuli]
3. Wu Hung, *Making History: Wu Hung on Contemporary Art*, Timezone 8, Hong Kong, 2008, 79 or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

- 15** **1992:** *Recent Works: Art Show by Zhang Peili & Geng Jianyi since 1991*, Qijiyuan-eko egoitza-multzo diplomatikoa, Pekin. **2012:** *Wu Zhi: 1985–2008 Geng Jianyi Works*, Minsheng Art Museum, Shanghai
- 16** **1993:** *China's New Art, Post-1989*, Hong Kong Arts Centre eta Hong Kong City Hall; Museum of Contemporary Art-eraman zuten, Sidney (ikus eraman zuten toki guztiak 283 orrian). **2012:** *Wu Zhi: 1985–2008 Geng Jianyi Works*, Minsheng Art Museum, Shanghai

ZHANG PEILI [1]

17 *Liburu marroia 1. zkia. (Brown Book No. 1)*, 1988

Bederatzi grabatu, zilar-gelatinazko bederatzi kopia (31,8 × 46 cm bakoitza), sakongrabatua (irudia: 29,6 × 42 cm), grabatu elektrografikoa zuri-beltzean (irudia: 26,5 × 18,7 cm), gutun-azala (11,5 × 27,5 cm) eta gomazko eskularru pare bat (26,2 × 11 cm bakoitza). M+ Sigg Collection, Hong Kong

18 *“X?” saila 2. zkia. (“X?” Series No. 2)*, 1988

Olio-pintura mihise gainean, 175 × 198 cm. Guggenheim Abu Dhabi

19 *1988ko hepatitis-izurriaren gaineko txostena (Report on the Epidemic of Hepatitis in 1988)*, 1988

Argi-kutxa, latexezko eskularruak igeltsu, berniz eta pigmentuarekin, eta beira, 7,5 × 170 × 48 cm.

Guggenheim Abu Dhabi

1986aren bukaeran, Zhang Peili beste modu batean hasi zen sorkuntza eta objektu artistikoa planteatzen. 1980 eta 1984 bitartean olio-pintura errealista landu zuen Zhejiangeko Arte Ederretako Akademian, Hangzhou-n, eta orduan hasi zen auzitan jartzen errealismoaren irudikapen-ahalmena, eta baita pinturarena ere oro har. Zhang-ek konplikaziorik gabeko koadro figuratiboen aldera bideratu zituen energia kritiko haiek, eta eguneroko gaiak lantzen zituen: igerilariak, arraunlariak, jazzeko musikariak. Kolore lauak, xehetasun minimalistak, lerro garbiak, pintzelkada suabea eta lausoa, eta giza

forma eta forma fisiko soilduak erabiltzen zituen, eta hura zen errealismo sozialistan gizakiaren gaiaren irudikapen idealizatuaren eta gehiegizko adierazkortasunaren kontrako protesta egiteko zuen modua. Bere ikaskide gutxi batzuek errebeldia estilistiko beraren alde egin zuten, besteak beste Geng Jianyi-k, zeinak, Zhang eta Song Ling-ekin, Chi she edo Pool Society taldea eratu baitzuen 1986ko udaberrian.

Pool Society artista-kopuru aldakor batek osatzen zuen, Zhang, Geng Jianyi, Song Ling, Bao Jianfei eta Wang Qiang-en inguruan, eta ekintza eta interbentzio bereziak egin zituzten Hangzhou-n eta Luoyang-en 1986ko ekainetik azarora. Papera erabiliz tai-xi egiten ari ziren pertsonen irudiak egiteko, edo, beste batzuetan, beren burua biltzeko, Pool Societyk begiratu atsegin-emailea aztoratu nahi zuen, elementu bisual arrotzak ipiniz espazio publiko arruntetan. Jadanik 1986aren bukaeran, argi zegoenean beren estrategia formalek porrot egin zutela publiko orokorrarengandik espero zituzten erreakzioak eragiteko orduan, desagertu egin zen Pool Societyren surhatasuna elkarlanean bideraturiko proiektuei begira. Alabaina, taldearen esperimentu materialak eta *in situ* instalazioak, artisten eta publikoaren arteko elkarreraginarekin konbinaturik, pertsonalki eraldatzaileak izan ziren Zhang-entzat; *X?* izeneko koadro-sail berri baten sorkuntza eragin zuen, eta sail hark kritikaren arreta handia eskuratu zuen, eta estu lotu zuten artistaren karrerako lehen aldiarekin.

“*X?*” *saila 2. zkia*. (1988) 144 koadrok eratu behar zuten koadro-multzo bat zen, eta eskularru kirurgikoak eta dentista-besaulkiak irudikatzen zituzten. Artistak ez zituen inoiz bukatu. 1987ko abuztuan, konturatu zenean ezin burutuzkoa zela bere buruari jarri zion eginkizuna, Zhang-ek “Procedure of Ask First, Shoot Later: About *X?*” izeneko dokumentu bat sortu zuen, mihise bakoitzaren prozesu piktorkioa eta sail osoarentzako instalazio-plangintza deskribatzen zuena. Sei urratsetan eta sei azalpen-oharretan, sorkuntza-prozesu bat agertzen du testuak, non gaiaren argazki bat egiten baitzen zuri-beltzean, oihal zurietan proiektatzen eta anpliatzen zuen, marrazten zuen gero, eta azkenean kolore-bakarretan margotzen zuen, urdinez, grisez eta horiz. Instalazioak 8 × 8 metroko hamalau areto behar zituen, eta haietan, sistematikoki, zenbaki-izendapenaren eta gaiaren arabera hautaturiko koadro-multzo bana ipiniko zen. Obrak ikusteko zarata-maila gehienekoa zehazten zuten argibideak eranstean ziren (8,3 dezibelio baino gehiago ez), areto bakoitzean eman beharreko denbora (23 eta 33 minutu bitarte), aretoak bisitatzeko sekuentzia, arroparen kolorea, areto bakoitzean une jakin batean egon beharreko pertsonen kopurua, altuera, pisua eta erlazioa. Azalpen-oharrek “fantasia huts” baten gisa deskribatzen zuten obren sorkuntza eta instalazioa, eta artistak espero zuen fantasia hark “pertzepzio bisuala gainditu edo ordezkatu” zezakeela¹.

Zhang-ek *X?* saileko koadroak egiten jarraitu zuen 1987 eta 1988 bitartean, baina haren lana etena geratu zen hepatitis-izurri bat zabaldu zenean Shanghai eta Hangzhouren inguruan. Albisteen arabera, kalkulatzen zen 1988ko urtarrilaren eta martxoaren artean, Shanghain bakarrik hiru mila lagun baino gehiago gaixotu zirela hepatitis A-rekin, txirla kutsatuak jateagatik. Zhang izan zen Hangzhoun gaixotu zenetako bat. Lehenago beste hepatitis larriago bat izan zuen, 1984an izan zen beste izurri batean, eta haurtzaroa ospitaletik sartu eta atera eman zuenez, 1988ko esperientziak gai medikuetara eta zirkulazio-sistemetara eramane zuten Zhang.

Garai berean sortuak dira, 1988an, *1988ko hepatitis-izurriaren gaineko txostena* eta *Liburu marroia 1. zkia*; biak dira paziente batek tresna medikuek eta kutsaduraren dinamikaz duen kezka ingurukoak. *1988ko hepatitis-izurriaren gaineko txostena* izeneko obrak zuzenenean lantzen du hepatitis-izurria, eta

esperimentu biologiko baten antz handiagoa du artelan batena baino. Hogeita zazpi beirazko xaflek osatzen dute, eta haietan eskularru kirurgikoak daude, igeltsu-hautsaren eta bernizaren konbinazio batez eta pigmentu piktorikoarekin nahasturik margotuak. Eskularru tindatu horiek —batzuk hautsiak edo zatikatuak, beste batzuk osoak, beirazko bi xaflen artean prentsatuak eta zigilatuak—, espezimen biologikoak dirudite, mikroskopioan behatuak izateko prestatuak, eta, argizko kutxa batean aurkeztuak daudelarik, efektu hori areagotua gertatzen da.

Liburu marroia 1. zkia. postako lau bidalketen bitartez garatu zen, Pekineko Arte Ederretako Akademia Zentraleko 157 ikasle zoriz hautaturi bidalita. Hartzaileen kopuruak gora egiten zuen bidalketa bakoitzean, eta mezu bakoitzak bere eduki berezia zeukan: aurrenekoa hemezortzi pertsonari zuzendua zen, eta baziren gutun haietan eskularru bat eta argibide-multzo oso bat. Lege-hizkuntzan zeuden idatziak, eta argibide haiek jakinarazten zioten hartzaileari mezua ez zela beste inorentzat baliagarria eta ez zuela “erlazorik batere zeure iraganako ekintza on edo okerrekin”; horrez gainera, gomendatzen zion hartzaileari inondik ere ez zuela saiatu behar “beste hartzaile” batzuk aurkitzen, ezta “artikulu honen bidaltzailea” ere². Bigarren eta hirugarren mezua, hurrenez hurren, hogei eta hogeita hamar pertsonari bidali zitzairen, eta baziren hartan argibideak eta eskularru beraren zati bat, 1/20 edo 1/30. Azkeneko mezua laurogeita bederatzi pertsonari bidali zitzairen, eta zortzigarren argibidea, azkena, besterik ez zegoen hartan: “Mesedez, segi orain arte bezala zentzu guztietan”³. Zhang-ek obraren zirkulazioa posta-sisteman zehar haren erakusketa gisa ulertu zuen. Gaur egun, obra hori dokumentazioaren bidez baizik ez da existitzen: hamar argazkiren multzo bat, bidalketaren prestakuntza eta bidalketaren prozesua dokumentatzen duena, bidaltzaile bat, latexezko pare bat eskularru eta dokumentu bat bidalketen data, bakoitzaren edukia, argibideen ale bat eta hartzaileen zerrenda bat dauzkana.

Sarrera honetan analizatzen diren testuan oinarrituriko obrak Zhangek bideo-arteari aplikatu zion modu berritzailearen aurrekari hurbilak dira, hain zuzen ere haren *30 × 30* (1988) lana hartzen baita oro har Txinako lehen bideoarteko lehen obra delakoan. *30 × 30* Zhangen garai hartako esplorazio etengabearen ondorioa da; lan hartan, egileak aztertzen zituen zer modutan tankeratzen eta oinarritzen dituen prozedurak jokamoldeak, prozedura formalen erregulazio inbasibo eta maiz arbitrarioak, eta nola egituratzen dituen zigor-mehatxuez jokamolde sozialak. Obra batzuk, hala nola *Arte-proiektu 1. zkia*. (*Art Project No. 1*), *Liburu marroia 1. zkia*, eta *X?* sailaren ekoizpen eta instalaziorako argibideak, gehienetan Txinako kontzeptualismoaren itzulerarekin lotuak, hobeto ulertuko dira beharbada gizatasuna argitara aterarazteko saioen moduan, nola jokamolde instituzionalizatuak eta onarturiko sinesteek beren prozesu eta prozeduretan gizabanakotasuna baztertzen duten analizatzen baitute. — KG [Katherine Grube]

Oharrak

1. Zhang Peili, ‘*Xian zou hou zhan’ de chengxu—guanyu X?* (“Lehendabizi galdetu eta gero tiro egiteko prozedura: *X?* i buruz”, 1987), hemen: *Zhang Peili yishu gongzuo shouce* (Zhang Peili-ren artelanaren eskuliburua), argit. Huang Zhuan eta Wang Jing, OCT Contemporary Art Terminal, Shenzhen; Lingnan Art Publishing, Guangzhou, 2008, 95–99 or. [itzuli]
2. Zhang Peili, *Hepishu 1 hao* (*Liburu marroia 1. zkia.*) (1988), hemen: *ibid.*, 134–35 or. [itzuli]
3. *Ibid.* [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

- 17 **2011:** *Certain Pleasure: Zhang Peili Retrospective*, Minsheng Art Museum, Shanghai. **2015:** *The M+ Sigg Collection: Chinese Art from the 1970s to Now*, The Whitworth, Manchesterko Unibertsitatea; 2016an ArtisTree-
ra eraman zuten, Hong Kongera (*M+ Sigg Collection: Forty Years of Contemporary Chinese Art* izenarekin)
- 18 **1989:** *China/Avant-Garde*, Arte Galeria Nazionalea, Pekin. **1993:** Zhang Peili-ren banakako erakusketa, Galerie Crousel-Robelin, Paris. **1995:** *Des del Pais del Centre: avant-gardes artistiques xineses*, Centre d'Art Santa Mònica, Bartzelona. **2007:** *'85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art*, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin
- 19 **1989:** *China/Avant-Garde*, Arte Galeria Nazionalea, Pekin. **2007:** *'85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art*, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin

WU SHANZHUAN

Gaur urik ez (Today No Water), 1986–96

Tinta, grafitoa eta kolorezko arkatzak paperaren gainean, 437 orri, 41,5 × 32,7 cm bakoitza. Bilduma pribatua

1985ean, Wu Shanzhuan-ek hizkuntzan oinarrituriko *Umore gorria (Red Humor)* bere sail ezaguna eratu zuen. Hangzhou-n, Zhejiang Arte Ederretako Akademian ikasten aritu zenean, non arte kontzeptuala lantzen baitzen. Wu lehen artista txinatarreko bat izan zen Mao Zedong-en aroko aurrez definituriko kultura bisuala eta esperientzia sozialista hizkuntzan oinarritutako arte bat sortzeko bereganatzen, estrukturalki eskala handiko erakundearen kritikarekin lotura zuen artea, gobernuaren propaganda eta burokrazia baliatuz. Oroitzapen bisualak eta ohiko diskurtsoak hartu zituen abiapuntu gisa —nahiz eta askotan, hain ohikoak izateagatik, ez zitzairen jaramonik egiten, 1960 eta 1970eko hamarkadetan Txinan nonahi agertzen baitziren leku publikoetan, dimentsio handiko karteletan, zigilu gorrietan, ikurritzetan eta bozgorailuetan—, irudi eta asoziazio satirikoak, sarkastikoak eta kritikoak sortzeko. “Gaur urik ez” jakinarazpena, esate baterako, usadiozko oharra zen hirietako biztanleen eguneroko bizitzan, sarritan geratzen ziren-eta urik gabe udalak kudeaturiko etxebizitza hondatuak. Alabaina, esaldia gehiegi erabili zelarik, ezabatuz joan ziren haren esanahi berezia eta azpian zuen botere politikoa, harik eta esaldiak, eguneroko mekanismo gisa, kontrol-modu berri bat eskuratu zuen arte. Eta puntu harexi lotu zitzaion indarrez Wu Shanzhuan. Wuk berak esan izan duen bezala, eguneroko bizitzako esaldi aspergarri horiek dira hain zuzen ere “pentsamolde ilusorio” harrigarri bat eragiten zutenak beregan¹. Eta harek eraman zuen ikuspegi guztiz “konpositibo” batekin esperimentatzera, hitz haien esanahia eta botere-konnotazioak osorik agortzeko xedeaz. Haiek ziren artistak bere karaktere gorriak deitzen zituenak. Muturreko pobretasun bati edo erabateko hustasunari egiten diote karaktere horiek erreferentzia, edo agian, ezkutuan, erabateko eskubide eta askatasun bati.

Gaur urik ez (1986–96) da Wu Shanzhuanen *Umore gorria* saileko obrarik monumentalena. Paperezko 437 orri dira, aurreko garaiko hizkuntza eta mezu politiko bati erreferentzia egiten dioten marrazkiz, oharrez, testuz eta elementu itsatsiz beteak. Gaur egun ere, ez da batere erraza sailkatzen Wuren idatzien corpus ikaragarria. Ez da prosa, ez da fikzioa, ez poesia, eta askoz ere gutxiago kritika serioa edo lan akademikoa. Esperientzia pertsonaleko eta irudimenezko zati gehiegi dauzka, baita era guztietako eskema eta analisi bitxiak ere, logika bateraturik eta narratiba globalik gabe. Nonahi sar edo atera liteke bat testutik. Hemen ez dago esanahirik, ez ikuspunturik; kontzientzia-isuri bat besterik ez, hitz eta esaldi guztiak inoiz izan zitzakeen esperientziaz, asmoaz eta ezaugarriez gabetzen dituen garun batetik datorrena. Gainera, Sol LeWitt eta Lawrence Weiner-en lana oinarritzen duen Mendebaldeko Arte Kontzeptualaren logika minimalista eta abstraktuan ez bezala, Wuk asmorik ez zuen bere idatzietatik kontzeptu- edo forma-multzo bat ateratzeko. Ametsetan hitz egitearen antzeko “narratiba” honek bere baitan hartzen ditu Iraultza Kulturala, bortizkeria, politika, sexua, heriotza eta patua, eta oroitzapenez, errebolta, zalantza, paradoxaz, fantasiaz eta egunerokotasun-giro batez dago bete, eta aldi berean datuak, orduak, kokaguneak eta tenperatura adierazten duten oharrez ziprztindua dago. Komeni da azpimarratzea hitzen zoramen horrek, hitzen oldar emozionalak, ez dutela Wuren sintaxi bitxia eragozten; aitzitik, xeheagoa eta osoagoa egiten dute karaktere gorrien esanahi-ekintza.

1991n, Hanburgora joan zen Wu, eta beste ibilbide bati ekin zion, zeinari deitu baitzion “nazioarteko umore gorria”. Garai hartan, *Gaur urik ez* obraren oinarritzko jatorria lantzen jarraitu zuen, lehen lanaren “poema-bertsioa” eta “bertsio oharduna” sortzeko. Poema-bertsioa 303 bertsoko poesia bat da, jatorrizkoaren ondoriozkoa. Bertsio oharduna 303 bertso horien gaineko mihise-sail bat da, bere “nazioarteko” esperientzia berrian (supermerkatuak, bisatuak) eta kontsumismoarekin eta identitatearekin lotutako gaietan inspiratzen dena. Bi bertsioek gordetzen dute karaktere gorrien logika geruza askokoa eta zentzurik gabea. Zehatzago, “karaktere gorri baten karaktere gorri baten karaktere gorri bat” da hau. Zentzuren batean, mekanismo linguistiko eta kognitibo horretatik sortuak dira Wuk geroago Inga-Svala Thórsdóttir bere emazte eta lankide artistikoarekin sortu zituen lanak, hala nola *Parentesi perfektua* (*The Perfect Bracket*), *Mugarik gabeko jabetza* (*Domain without Edge*), *Kuo Xuan* eta *Haragitxo lodia* (*Little Fat Flesh*). —LMJ [Lu Mingjun]

Oharra

1. Wu Shanzhuan, “Origins of the Red Characters”/“Chizi de qidian”, 1986. Hemen argitaratua: *Wu Shanzhuan: Red Humour International/Guoji hongse youmo*, Susan Acret eta Jaspar Lau Kinwah-en argit., Asia Art Archive, Hong Kong, 2005, 12. or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1994: *Aus der Eisenzeit*, Kampnagelfabrik K3, Hanburgo. **1997:** Caldas da Rainhako Bienala, Portugal. **2008:** *Wu Shanzhuan: Red Humour International*, Guangdong Arte Museoa, Guangzhou

ZHANG PEILI [II]

21 *30 x 30*, 1988

Bideoa koloretan, soinuduna, 32 min 9 s. Guggenheim Abu Dhabi

22 *Ura: "Cihai" hiztegiaren bertsio estandarra (Water: Standard Version from the "Cihai" Dictionary)*, 1991

Koloretako bideoa, soinuduna, 9 min 35 s. Guggenheim Abu Dhabi

1988an jadanik, 85eko Uhin Berriaren mugimenduko artistarik garrantzitsuenen zelakoan nabarmendu zen Zhang Peili. Uhin Berria arte berriaz probokatzailerik baten alde oparo eta espontaneo bat izan zen, eta Txinako hirigune nagusietan sortu zen 1985eko udan. Zenbait kalkuluren arabera, lau rogei artista-talde baino gehiago eratu ziren garai hartan, hogeita hiru hiri eta probintzietan. Arte Ederren Seigarren Erakusketa Nazionalak mugimendu haren jardueren katalizatzaile gisa jardun zuen, eta lanen hautaketa kontserbatzailea, obra errealistak hautatu baitziren erakusketarako, sentimentalak sarritan, 1983–84ko Kutsadura Espiritualaren kontrako Kanpainaren ondoriozkoa izan zen¹. 1985eko udaberrian eta udan, Uhin Berriko artistek taldeak eta elkarteak eratu zituzten, konbentzionalismo artistikoak eta arau kulturalak auzitan jartzeko irrika nekaezin batek bultzatuta. Arte-kritikariek berehala aurkitu zuten adjektibo egokia Uhin Berriaren jardura independenteentzat eta adierazpen artistikoen forma alternatiboentzat, eta esan zuten "abangoardiakoak" edo *qianwei yishu* zirela. 1986an jadanik, adituen eta kritikarien bultzadak nolakotasun historikoa eman nahi izan zion mugimenduari, ikuspegi zabaleko erakusketa baten bitartez, Pekinen, eta 1986ko abuztuan, Uhin Berriko artistak, kritikariak eta komisarioak Zhuhai hegoaldeko portu-hirian elkartu ziren, 1987ko uztailean erakusketa handi bat egin ote zitekeen Pekineko Nekazaritza Erakusketen Zentroan aztertzeko xedeaz. Liberalizazio burgesaren kontrako kanpaina zela-eta, erakusketa atzeratu egin zen, baina Zhuhaiako Konferentziak berak betiko aldatu zuen Zhangek eta beste esperimentalista erradikal batzuek Uhin Berriarekin eta haren abangoardismo herabearekin zuten harremana. Zehatzago, konferentziak pinturaz zuen ikusmoldea, ezarri nahi zen antolamendu-formatua —erakusketa ofizialetako hautaketa-prozeduren oso antzekoa—, eta haien diskurtso-eginahalak arte-jardura independentea mugimendu kulturala bihurtzeko, argi adierazi zieten Zhangi eta beste zenbaiti zenbateraino desiratzen zuten abangordiak arte ederren mundu instituzionalarekin bat egitea. Hala, 1988an, Huangshaneko Konferentziako antolatzaileek abangordia berpiztu zutenean atzera begirako erakusketa bat egiteko —*China/Avant-Garde*— Arte Galeria Nazionalean, neke- eta amorru-sentipen nabarmen bat eragin zuten artisten artean, ikusirik nolako desira zuten erakundeek, gero eta handiagoa, estilo jakin bat izateko eta beren burua goraiatzeko.

Zhang Peilik Huangshaneko 1988ko Konferentziarako sortu zuen *30 x 30* obra; obra hark abangordiaren konbentzionalismo artistiko eta material eztabaidatugabeen kontra egiten zuen, eta interbentzio baten moduan jokatzeko salatu nahi zituen prozedura burokratikoaren errutinazko ekintzak baliatuz. Obra arratsalde batean grabatu zen Hangzhouko Aduanako, eta Zhangen eskuak hartzen ditu, eskularruz jantziak, ispilu txiki bat behin eta berriz hautsiz eta konponduz. *30 x 30* ispilu karratu baten irudiarekin hasten da; 30 bider 30 zentimetro neurtzen du, eta horizontalki ipinia dago terrazozko zoru baten gainean. Zhang-en eskularruz jantzitako eskuak ispiluaren laukia hartzen dute, gelditzen dira eta ondoren lurrera botatzen dute behin eta berriz, hausten den arte. Zhang belauniko

jartzen da eta gero lurrean esertzen da ispilua konpontzera; haren eskuek, kola-pote txikiekin, gainazal islatzailearen hausturak korritzen dituzte. Grabazioa ateak korridore batera zabalik zituen bulego publiko batean egiten ari zirelarik, handik igarotzen ziren eta, pertsona ezezagun bat ikusita kameraren begirada nekaezinaren pean beira-zatiak arretaz itsasten, zertan ari zen jakin nahi zuten funtzionarioen galderei erantzuten zien Zhangek.

Zhangeren mugimendu errepikakorrek denbora galduaren irudipen bat sortzen zuten, baina baita denbora guztiz bizituarena ere. Bideoaren monotoniak Huangshango Konferentziari zerion erredundantzia-sentipena bereganatzen zuen, hark inspiratu baitzion Zhangi “bilerak berak baino aspergarriagoa den” obra baten sorrera². Konferentziako parte-hartzaileei “denbora sentiaraziz”, Zhang-ek espero zuen ohartuko zirela beren errutina profesional usadiozkoaz eta berebat ohartuko zirela zenbateraino zuen abangoardiak arte ederren joera nagusiko erakundeen antz estrukturala, nola ideologikoki bat egiten zuen haiekin, hau da, 1985 eta 1987 bitarteko abangoardiaren arte- eta antolamendu-altxamenduen helburu izan zirenekin alegia³. Zhang-ek erabateko ukoa egin zion bere buruaren isla irudikatzeari, eta horrek, irudikapenaren ispiluaren haustura literalarekin batera, desilusio handia agertzen zuen irudikapen pikturikoaren modu errealistei zegokienez.

Tiananmengo plazako 1989ko gertaera zorigaiztokoek areagotu egin zuten Zhangek zuen desira boterearen hizkera estilistikoak, materialak eta ikonografikoak ez bezalako irudikapen-hizkuntza bat aurkitzeko. Ekainaren 4ko Gertaerek aldaketa ikaragarria eragin zuten arteei eta kulturari, berriztatze nazional eta kulturalako proiektuari zegokionez, egozten zitzairen garrantzian. Zhangek iradoki izan duen bezala, “Tiananmengo gertaera’ delakoaren ondoren, arte erreala artea besterik ez zela konturatu ginen, eta ezin zela artea erabili gizarte aldatzeko. Artea gizarte horren alderdi bat besterik ez zen, eta, neurri handi batean, kultura herrikoia eraginpean zegoen”⁴. Zentzu horretan, 1989an amaieran eta 1990ean, olio-pinturen sail bat sortu zuen Zhangek, eta haietan irudi herrikoiak ageri dira, gainean aldi sozialistako ikurrizak eta sinboloak dituztela. Obra haien artean, Zhangek bi lan margotu zituen, zenbait oholetan, telebistako albistegiaren aurkezleei buruzkoak. Bigarren obran —*Ura: ahoskera estandarra 1989an* (*Water: Standard Pronunciation in 1989*)—, Xing Zhibin ageri da, Txinako Telebista Zentraleko (CCTV) gaueko albistegiaren aurkezle ezaguna. Triptikoan film-zintaren motiboarekin jolasten da, mihiseak horizontalki zatituz, fotograma bakarreko ispilu-irudietan. Tituluak aipatzen duen ahoskeraren eta isiltasun harrigarriaren arteko tentsioak Xing-en presentzia akreditatuaren hutsalkeria seinalatzen du, eta haren irudi errepikatuak eta iraulkatuak, berriz, irudikapen ofizialaren eta hizkuntzaren hizkera bikoitzari egiten diote erreferentzia.

Ura: “Cihai” hiztegiaren bertsio estandarra (1991) bideoa sortzeko aukera kasualitatez eman zen. Zhangek, Pekinen zela bere bigarren bideo-lana, *1. Eginkizuna* (*Assignment No. 1*, 1991), CCTVren Bitarteko Berrien Zentrora editatzera joanda, 1.000 RMB ordaindu zizkion kontaktu bati Xing grabatu zezan Cihai hiztegiaren “ura” hitza irudikatzen duen karakterren definizioak eta hitz elkartuak irakurtzen. Bideoan, gaueko albistegiaren mahaiaren aurrean eserita ageri da Xing, jaka hori bat eta jertse lepo-luze beltz bat jantzita, atzealde urdin ilun baten aurrean. Mikrofono haundi bat dago euskarri metaliko baten gainean ipinia, enkoadraketaren behe-eskuinean. Xing, akatsik gabe makillatua eta orraztua, hiztegiko testua irakurtzen ari da, kadentzia prestatuaz eta trebatuaz, konturatu gabe irakurraldi hura artelana bihurtuko zela. Xingen ahotsa eta irudia, Txinan nonahikoa eta ikusleentzat oso ezaguna izateaz gainera, berebat zen garai hartako gertaeren bertsio politikoki ortodoxoen sinonimoa. 1989ko

apirilaren erdialdetik ekainaren 3ra arte, Xingek eman zizkion nazioari Tiananmengo plazako ikasleen protesten berri; baina ekainaren 4an ez zuen batere aipatu protesta haien zapalkuntza bortitza, eta harek bihurtu zuen emakumearen presentzia akreditatua gauza ororen gainetik bere nagusitasunari eusten tematzen zen sistema politiko baten eskumakila hutsa.

1991n jadanik, Zhangentzat, sustraituagoa zegoen kultura herrikoian elitearen kulturen baino telebistak bitarteko gisa zeukan erakargarritasun sinbolikoa; baina harentzat telebistak erakargarritasun teorikoa bazuen aparatu ideologikoaren erresistentzia agertzen zuelako zen. Telebistak aldatu egin zuen propaganda-bitartekoen formatua, baina ez propaganda hartzen zen edo kritikoki prozesatzen zen modua. Horregatik, Zhang bezalako artistentzat, agerikoa zen forma bisual sozialisten boterea murrizten ari zela; baina, aldi berean, konturatu ziren masa-komunikazioko sistema sozialistak eta sistema kontsumistak kidesun harrigarri bat erakusten zutela. *Ura: "Cihai" hiztegiaren bertsio estandarra* obra masa-kultura politikoaren eta masa-kultura kontsumistaren eta bi sistema horiekin loturiko balio-hierarkien arteko trantsizio-unean sortu zen. Kultura politikoaren sinboloak eta kontsumoarenak parekatuz, Zhangek propaganda-bitartekoen ahalmen handia azpimarratu zuen, inkongruentzia ideologikoak adierazleen truke eraginkor baten bitartez mozorrotzen dituen sistema politiko baten baitan. 1988ko abangoardia herabeak erakundeen erresistentzia berdin-berdina agertu zuen bere pentsamolde- eta antolamendu-moduen bitartez. 30 × 30 eta *Ura: "Cihai" hiztegiaren bertsio estandarra* obrekin, Zhang-en asmoa zen agertzea nola arau instituzionalizatuak sistematikoki errepikatzen ziren hizkera bisual eta erretorikoetan. Zhang-en errepikapenaren motiboaren erabilera trebeak politika eta ideologia mozorrotzen, eta sineste eta jokamolde onartuen gisan erreproduzitzen diren modua eta mekanismoa agerrarazi zituen. —KG [Katherine Grube]

Oharra

1. Gao Minglu, *Zhongguo dangdai meishushi, 1985–1986* [Txinako arte garaikidearen historia, 1985–1986], Shanghai People's Fine Arts Publishing House, Shanghai, 1991, 606. or. [itzuli]
2. "Yu Xu Tan, Wang Jing de fangtan" [Xu Tan eta Wang Jing-ekin solasean], hemen: *Zhang Peili yishu gongzuo shouce (Zhang Peili-ren artegintzaren eskuliburua)*, Huang Zhuan eta Wang Jing-en argit., OCT Contemporary Art Terminal, Shenzhen; Lingnan Art Publishing, Guangzhou, 2008, 441 or. Berez 3 orduko iraupena zuen, baina obra laburtu egin zen gero, 32 minutuko bertsio batera, erakusketarako. [itzuli]
3. *Ibid.*, 442. or. [itzuli]
4. *Ibid.*, 443–44. or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

21 **1988:** Huangshango Konferentzia, Txina. **1992:** *Recent Works: Art Show by Zhang Peili & Geng Jianyi since 1991*, Qijiyuan egoitza-multzo diplomatikoa, Pekin. **1993:** *China Avantgarde*, HauKulturen der Welt, Berlin; 1994an toki hauetara eraman zuten: Rotterdam-eko Kunsthal; Museum of Modern Art, Oxford; Kunsthallen Brandts Klæderfabrik, Odense, Danimarka; eta Roemer-und Pelizaeus-Museum de Hildesheim, Alemania.

Zhang Peili-ren banakako erakusketa, Galerie Crousel-Robelin, Paris. **2006:** *Creating History: Commemoration of Chinese Modern Art in 1980s*, OCT Contemporary Art Terminal, Shenzhen. **2011:** *Certain Pleasure: Zhang Peili Retrospective*, Minsheng Art Museum, Shanghai. **2017:** *Zhang Peili: Record. Repeat*, The Art Institute of Chicago

22 **1993:** *China Avantgarde*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin; 1994an toki hauetara eraman zuten: Rotterdam-eko Kunsthal; Museum of Modern Art, Oxford; Kunsthallen Brandts Klæderfabrik, Odense, Danimarka; eta Roemer-und Pelizaeus-Museum de Hildesheim, Alemania. **1998:** *Inside Out: New Chinese Art*, Asia Society Galleries, New York eta P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York; 2001ean toki hauetara eraman zuten: San Francisco Museum of Modern Art eta San Franciscoko Asian Art Museum; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México; Tacoma Art Museum, Washington, eta Henry Art Gallery, Seattle; National Gallery of Australia, Canberra; eta Hong Kong Museum of Art. **2002:** *Guangzhouko Trienala: Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000)*, Guangdong Museum of Art, Guangzhou. **2011:** *Certain Pleasure: Zhang Peili Retrospective*, Minsheng Art Museum, Shanghai. **2016:** *Time Test: International Video Art Research Exhibition*, CAFA Art Museum, Pekin. **2017:** *Zhang Peili: Record. Repeat*, The Art Institute of Chicago

QIU ZHIJIE

23 1. eginkizuna: “Orkidearen Pabiloiaren Hitzaurrea” 1.000 bider kopiazea
(*Assignment No. 1: Copying the “Orchid Pavilion Preface” 1,000 Times*), 1990–95
Bideoa koloretan, soinurik gabe, 35 min. Artistaren eskaintza
Tinta paper gainean, 70 × 160 cm. Chang Tsong-zung-en bilduma

Qiu Zhijie-k, txikitandik landu baitzuen kaligrafia, Zhejiang Arte Ederren Akademiako Kaligrafia saillean ikasi nahi izan zuen lehenik, baina, sail hark 1988tik aurrera ez baitzuen ikasle gehiago hartzen, Grabatu sailera aldatu zen Qiu. Hala ere, bai artistaren gustu pertsonalagatik, bai orainean historia ulertzeko bitarteko gisa, baliabide eta gai garrantzitsua izan da kaligrafia Qiuren artegintzan, haren ikasle-garaiko lehen obretatik gaur egunera arte.

1990ean, Fluxus talde “errebeldearen” eraginpean, performance urratzailea eta irrazionala hasi zen Qiu lantzen, baita artearen denborazkotasuna ere. Horrexek inspiratu zion 1. eginkizuna: “Orkidearen Pabiloiaren Hitzaurrea” 1.000 bider kopiazea (1990–95), zeina karrerako bigarren urtean egin baitzuen. Artistak jarraitu zuen prozesua ez zen oso konplikatu izan. *Orkidearen Pabiloiaren Hitzaurrea* kopiaitu zuen besterik gabe —Ekialdeko Jin dinastiako Wang Xizhi kaligrafoaren kaligrafia tradizionaleko testu klasikoa da—, mila bider, paper bilkari orri bakarrean. Testu hori aukeratzea garrantzitsua zen: Han ikasien kulturaren oinarria da, eta klasikoen azterketaren bidez nork bere burua hezteko printzipio gorenak irudikatzen ditu. Qiuk bideoan grabatu zituen testuaren lehen berrogeita hamar kopiak. Aurrenekoan oso argi irakurtzen da jatorrizko testua; alabaina, errepikatu ahala, gero eta antz

handiagoa hartzen du testuak pintura abstraktuaren marka beltz huts-hutsik bisualena. Berrogeita hamargarren aldian, egilea oinarri guztiz beltz baten gainean ari da idazten, tinta tintaren gainean erantsiz, eta Zen kaligrafiako ariketa bat ari dela egiten dirudi¹. Komeni da azpimarratzea berrogeita hamargarren eta milagarren errepikapenen markatzaileek ez dutela berezko esanahirik; erreferentzia-puntuak besterik ez dira, artistak zoriz hautatuak, ekintza errepikatzailea berariaz ordezkatzan dutenak zentzugabekeria arbitrarioko keinu batekin.

Kaligrafia txinatarren printzipioetan oinarritzen den arkeologia kognitiboko ekimen bat bezala definitu du Qiuk bere obra. Zehatzago, esploratu nahi zuen nola funtsean bizkor-bizkor idatzitako zirriborro bat besterik ez den testu bat, akatsak eta zuzenketak dauzkana, hel daitekeen aldarrikatzera klasikoa, kaligrafiaren puntu gorena delakoan, eta zergatik jendeak behin eta berriz imitatzen zuen, haren forma eta estetika bereganatu nahian. Hortxe datza hain zuzen ere Qiuren eszeptizismoa. Forma artistikoaren usadiozko ikasketa-metodo errepikakorra aplikatzea zen haren egiazko helburua, forma eta estiloa agortzeraino, *Orkidearen Pabiloiaren Hitzaurrearen* idazkeraren egoera primitibora eta funtsezko nolakotasun literaria itzultzeko xedeaz². Prozesu horrek ulertarazten digu zergatik izan daitekeen hain naturala jatorrizko *Orkidearen Pabiloiaren Hitzaurrea*. Obra honen edukian agerikoa gertatzen den bezala, konbentzionaltasun gutxiko inkontzientzia-egoera bat da kaligrafia berez. Harreman estuagoa du naturarekin eta irudimenarekin, apaingarri mekaniko eta arrazionalekin baino. —LMJ [Lu Mingjun]

Oharra

1. Qiu Zhijie, “Copying Lanting Xu 1,000 Times”/“Chongfu shuxie yiqianbian Lanting Xu”, hemen: *Qiu Zhijie: Breaking the Ice, a History/Wuzhizhe de pobingshi*, Jérôme Sans eta Guo Xiaoyan-en argit., Culture and Art Publishing House, Pekin, 2009, 136 or. [itzuli]
2. Qiu Zhijie, “Guanyu ‘Zuopin 1 Hao’ de ziwo chenshu” (1. eginkizunari buruzko adierazpen pertsonala), hemen: *Qiu, Ziyu de youxianxing* (Askatasunaren mugak), China Renmin University Press, Pekin, 2003, 293–94 or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1994: *Third Chinese Art Research Documents Exhibition*, East China Normal University, Shanghai. **1995:** *Des del Pais del Centre: avant-gardes artistiques xineses*, Centre d’Art Santa Mònica, Bartzelona. **1998:** *Inside Out: New Chinese Art*, Asia Society Galleries, New York, eta P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York; 2001ean toki hauetara eraman zuten: San Francisco Museum of Modern Art eta San Franciscoko Asian Art Museum; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México; Tacoma Art Museum, Washington, eta Henry Art Gallery, Seattle; National Gallery of Australia, Canberra; eta Hong Kong Museum of Art. **1999:** *Power of the Word*, Taiwan Museum of Art, Taipei; 2002an toki hauetara eraman zuten: Falconer Gallery, Grinnell College, Iowa; Emerson Gallery, Hamilton College, Clinton, New York; University of Arizona, Tucson; eta Tang Museum, Skidmore College, Saratoga Springs, New York. **2009:** *The Orchid Pavilion: The Art of Writing in China*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brusela. **2015:** *Copyleft: Appropriation Art in China*, Power Station of Art, Shanghai

DING YI

24 *Gurutzeen itxura 1991-3* (*Appearance of Crosses 1991-3*), 1991

Akrilikoa mihise gainean, 140 × 180 cm. Artistaren bilduma

25 *Gurutzeen itxura 1992-17* (*Appearance of Crosses 1992-17*), 1992

Akrilikoa mihise gainean, 200 × 240 cm. Artistaren bilduma

1980aren hamarkadaren bukaeran hasi zen Ding Yi *Gurutzeen itxura* izeneko pintura-esperimentuen saila lantzen, Shanghai-en, eta haien forma prozesu konplexu eta oso sakon baten emaitza izan zen. Pintura eta diseinua bateratzeko ahalegin bat izan zen artistaren lehen motibazioa. Kuartikromiako inpresioan agertzen diren erregistro-marketan inspiratu zen zuzenean, gaztetan inprenta batean lan egin zuen garaitik ezagutzen baitzituen. Baina garrantzitsuen da sailak argi islatzen duela artistak zuen interes handia Mendebaldeko modernitatean eta pintura abstraktuan, Piet Mondrian-enean bereziki, baita artistaren prestakuntza ere tinta txinatarrarekiko pintura tradizionalan, Shanghaiko Arte eta Ofizioen Eskolan aritu baitzen ikasten.

Gurutzeen itxura 1991-3 (1991) Dingen lehen fase esperimentaleko obra adierazgarri bat da; egileak berak definitu zuen fase hura “*Gurutzeen itxurako zehaztasun teknikoko fasea*” zelakoan¹. Pintatzen hasi aurretik, artistak kalkulu konplexuak egiten zituen, konposiziorako oinarritzko eskema bat egiteko. Pintatzeko prozesuan, osorik ezabatzen zituen pintzelkadaren testura, esanahi eta emozio guztia. Nahastu gabeko pintura erabiltzen zuen, hoditik zuzenean, eta marrazkigintzako erregelak, zinta eta lumak erabiltzen zituen zehaztasunik handiena eskuratzeko bere lerro eta koloreetan, inpresio mekanikoaren eta diseinu industrialaren antzeko efektua lortzeko xedeaz. Georges Seurat-ek bezala, Thierry de Duve-k deskribatu zuen moduan, irudien ekoizle mekaniko batena zen haren artistaren kontzeptu ideala². Garai hartarako, Dingen baztertutako zeukan bere subjektibotasuna eta bere burua materializatu edo objetibizatu zuen, pintura aldi berean *readymade* bihurtuz. Horrez gainera, Dingen estiloak —“soiltasuna konplexutasunetik abiatuta” edo “konplexutasuna soiltasunetik abiatuta”— tentsio formala azpimarratzen du, eta erreferentzia egiten dio berebat tentsio bisualari. Artistak gogorarazten dio ikusleari koadroa, osotasun gisa, laua eta politonala dela, baina, xehetasunetan, antzeman daitezke erlazio kromatikoetan oinarrituriko perspektibaren senaren aztarrenak³. Izan ere, + ikurrek eta Xek perspektiba-konnotazioak eragiten dituzte beren ebaketetan.

1992aren inguruan aldaketa garrantzitsu bat gertatu zen, Dingen bere lan-tresnei eta zehaztasun teknikoari uko egin baitzien, eta eskua altxatuz hasi zen pintatzen. Halaxe sartu zen herri-fasea deritzanean. *Gurutzeen itxura 1992-17*, urte berekoa, aldi horretako obra adierazgarria da. Eskua altxatuz egindako pinturan oinarrituz, Dingen uko egin zien aldaketa kromatikoei, eta kolore bakarraren aldera egin zuen. Aldi berean, eginahalak egin zituen pinturaren geruzak azpimarratzeko eta lanaren erritmoa mantsotzeko, lehengaia ezabatu zuen pintzeletik, + eta X ikurrek eratutako oinarritzko profilak bakarrik utziz eta kaligrafia txinatarraren azterlanean erabilitako profilatu bikoitzaren teknika berreginez. Pintzelkaden amaierak ukitzen ez direnez gero, ematen du ezin konta ahala angelu aldeberdinetatik abiatuta daudela eraikiak, forma positiboen eta negatiboen arteko dialektika bat sortuz. Dingen

hasierako asmoa “Pintura ematen ez zuen pintura sortzea”⁴ baldin bazen, marrazki-metodo guztiz arrazionalak erabiliz artistaren eskua ezabatzeko, sortzen ziren xehetasun berriek pinturaren eta marrazkien arteko tentsioa, hala nola naturaren eta ordenaren arteko oreka azpimarratzeko, balio zuten.

Dingek tesiak balira bezala ikusten ditu bere koadroak, eta hurrengo tesia aurrenekoaren gaineko diskurtsoa amaitu baino lehen hasten da haietan⁵. Egileak aldi asko korritu baditu ere lehen obra haien ondoren, ikerketak jarraitzen du gaur egun. Lan-metodo honi eta artistaren ikusmolde honi dagokienez, bereziak eta obsesiboak direlarik, halako espiritu arrazional baten ondoriozkoak direla esan genezake. Dingek uste du egiaren forma bat dela pintura bera. Kasu honetan, egia ez da hor dagoen arau edo logika metafisiko bat. Alderantziz, pertsona batek une jakin batean egiazkoa dela uste duena, hori da egia⁶. —LMJ [Lu Mingjun]

Oharrak

1. Cao Weijun, elkarrizketa Ding Yi-rekin, ShanghART Gallery [website](#), 2007. [itzuli]
2. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998. Shen Yubing, Zhang Xiaojian eta Tao Zheng-ek txinerara itzulia, Jiangsu Fine Arts Publishing House, Nanjing, 2014, 147–65 or. [itzuli]
3. Mathieu Borysevicz, elkarrizketa Ding Yi-rekin, ShanghART Gallery-ren [weborria](#), 2013 [itzuli]
4. Liu Huiling, *Ding Yi: Zai xianzhi he tupo zhong tuozhan huihua de kuandu* (Ding Yi: pinturaren zabaltasuna hedatuz mugetan eta aurrerapenetan), Tengxun Wenhua [weborria](#), 2013. [itzuli]
5. Elkarrizketa Borysevicz-ekin. [itzuli]
6. *Ibid.* [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

24 **1993:** *China Avantgarde*, Haus der Kulturen der Welt, Berlín; 1994 toki hauetara eraman zuten: Rotterdam-eko Kunsthall; Museum of Modern Art, Oxford; Kunsthallen Brandts Klæderfabrik, Odense, Danimarka; eta Hildesheim-eko Roemer-und Pelizaeus-Museum, Alemania. **2008:** *Avant-Garde China: Twenty Years of Chinese Contemporary Art*, The National Art Center, Tokio; 2009an toki hauetara eraman zuten: The National Museum of Art, Osaka, eta Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya. **2010:** *Shanghai*, Asian Art Museum, San Francisco. **2014:** *Hans van Dijk: 5000 Names*, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin. **2015:** *Ding Yi: What's Left to Appear*, Long Museum, Shanghai

25 **1993:** Veneziako Bienala: *Cardinal Points of Art*. **2015:** *Ding Yi: What's Left to Appear*, Long Museum, Shanghai

26 *Abstraktua 1990-4* (*Abstract 1990-4*), 1990

Akrilikoa mihise gainean, 100,5 × 92 cm. Artistaren eta ShanghART Gallery-ren adeitasunez, Shanghai

Herri Errepublikaren historiako hainbat unetako posibilitate bisualen moduei buruzko komentario baten gisa interpreta daiteke Yu Youhan-en pintura. Yu Shanghain jaio zen 1943an eta, bertako Kontsesio Frantsesa izeneko auzo kosmopolitan hazi zelarik, 1970eko hamarkadaren amaierako erreforma ekonomikoaren hasierarekin batera gertatu eta erdigunea Pekinen izan zuen pizkunde artistikoaren kontaktetik kanpo geratu zen. Oraindik ere Kultura Iraultza abian zela hasi zen Yu artearekin zaletzen, bere bizilagunek arte inpresionista eta fauvistari buruz zituzten liburuak ikusiz, haiek oso zabalkunde handia izan baitzuten artistaren gaztaroko zonaldean 1920 eta 1930eko hamarkadetako garai oparoetan. Pekineko Arte eta Diseinuko Akademia Zentralean bukatu zuen prestakuntza, 1973an, eta Shanghain itzuli zen bertako Arte eta Ofizioen Eskolan irakastera. 1970eko hamarkadan estilo posinpresionistako paisaiak margotu zituen, garai hartan hasia baitzen estilo hura Shanghain zabaltzen. 1980ko hamarkadan abstrakzioa lantzen hasi zen. Laurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera, Yu-ren obra pop estiloaren aldera hasi zen egiten, eta orduan egin zituen bere irudirik zorrotz eta nazioartekoenetako batzuk —*collage* batean Richard Hamilton-en lanari erreferentzia egiten dio, baina hark irudikatutako kulturistaren ordeztu Jiang Zemin presidentearen irudia ipini zuen bere obra seminalean, *Zerk egiten du gaurko etxeak hain modernoak, hain erakargarriak izatea?* (*Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, 1956)—, 1989aren ondorengo inguruan mugitu zirenak. Yuren koadroetako bat hedabideetako argazki famatu baten interpretazio folkloriko eta koloretsua da, *Hunango nekazariarekin hizketan* (*Talking with Hunan Peasants*, 1990) du izena, eta Mao herri bat bisitatzen ageri du. Koadro hura *China Avant-Garde: Counter-Currents in Art and Culture* liburuaren azalean agertu zen, zeina Berlingo Haus der Kulturen der Welt-en egin zen *China Avantgarde* erakusketa historikoa zela-eta idatzi baitzen. 1990eko hamarkadaren amaiera aldera, Yu abstrakzioa eta paisaiara itzuli zen, eta bi estilo horien artean mugitzen da gaur egun oraindik ere.

Lao Tse-ren *Tao Te King* 80ko hamarkadaren erdialdean aurrenekoz irakurri ondoren hasi zen Yu bere obra abstraktuen lehengo saila egiten, *Zirkulua* (*Circle*). Taoismoaren obra klasiko hark inspiratuta, “gauza ororen hasieraren eta amaieraren irudikapena eta une baten eta betikotasunaren aldi bereko [sinbolo]” gisa ikusi zuen motiboa¹. Obsesionaturik jarraitu zuen “unibertsoa bizirik, aldaketa-egoera etengabe dagoelako ideiarekin”². *Abstraktua 1990-4* Yu-ren bigarren abstrakzio-garaia hasierakoa da; aldi hartan, bereziki oparoa izan zen 1990. urtea, urte hartan estilo horretako hogeitak bat mihise egin baitzituen, alde batera utzita konposizio biribilaren egitura, modu sakonagoan esploratzeko pintzelkada labur eta arinagoen errepikapenarekin lor zitezkeen efektuak. “Mugimenduen irudi aberatsak irudikatzen nituen konposiziorik oinarritzkoenaren eta oinarritzko koloretako pintzelkaden bidez, efektu ugari eskaintzeko xedeaz, emaitza harmoniosu bat lortze aldera”, esaten zuen duela gutxi artistak³. Forma abstraktuaren eta geroagoko obrako orientazio figuratiboagoaren eta sinbolikoagoaren esplorazio itxuraz urrunen artean lotura bat bilatzen zutenei mintzatuz, hona zer idatzi zuen egileak behin: “Niretzat koadro bakoitza bateratze bat da, lerro bihurri askoren bateratzea. Lerro bihurri horiek dira: aldaketak nire estetikan, nire zuzeneko inguruan perzibitzen dudak moduaren aldaketak, eta baita

gure historiaren eta gure gizartearen nire interpretazioaren aldaketak ere [...]. Nire arteak kezka hori besterik ez du irudikatzen, nahiz eta ezer ez duen argiro igortzen; adierazpenaren Zen metodo famatua bezalakoa da: enigmai enigmekin erantzun”⁴. —PT [Philip Tinari]

Oharrak

1. Yu Youhan, “Starting from Composition” (1985), *’85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art* argitaratua, Fei Dawei-ren argit., erak. kat. Ullens Center for Contemporary Art, Shanghai People’s Fine Arts Publishing, Shanghai, 2007, 103 or. [\[itxuli\]](#)
2. Hans Ulrich Obrist, “Yu Youhan: Abstract, Concrete”/“Liudong yu juti”, itzulp. Michael Einar Engstrom eta Du Keke, *LEAP/Yishujie*, 7. zkia., 2011ko otsaila, 143 or. [\[itxuli\]](#)
3. Paul Gladston-en aipamenaren arabera, “Yu Youhan: The (Dis-)placed Literatus in Revolutionary and Post-revolutionary China”, hemen: *Yu Youhan*, 3030 Press, Hong Kong, 2015, 35 or. [\[itxuli\]](#)
4. Yu Youhan, “Wo hua Mao Zedong” [Mao Zedong margotzen dut], argitaratu gabeko adierazpena, 1992ko abuztua. *China Avantgarde* erakusketaren Alemaniako antolatzaileei zuzendu zien gutun hau. [\[itxuli\]](#)

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2013: *Yībān*, Yuan Espazioa, Pekin

HUANG RUI

27 *Mao Zedongi buruzko obra politikoak tintan paketatutak*
(*Political Works about Mao Zedong Packaged in Ink*), 1990

Tinta liburu inprimatuaren gainean, egurrezko laukian, bi sorta, 29,7 × 15,8 × 12,7 cm bakoitza.

Artistaren eta 10 Chancery Lane Gallery-ren eskaintza

28 *Mao Zedongen lan hautatuen Lau Yin eta Yang ale, I eta II*
(*Four Yin and Yang Volumes of Selected Works of Mao Zedong I and II*), 1990

Tinta liburu inprimatuaren gainean, bi sorta, 6 × 13,7 × 20,2 cm bakoitza.

Artistaren eta 10 Chancery Lane Gallery-ren eskaintza

Huang Rui pintura abstraktuaren aitzindaritzat hartzen da arte txinatar garaikidearen baitan. Izarren Taldearen kide fundatzailea izan zen (1979 eta 1984 bitartean luzatu zen taldearen jarduna), zeina izan

baitzen, Kultura Iraultzaren beheraldiaren ondoren, demokraziaren aldeko artista abangoardisten aurrenetako taldeetako bat. Era berean, 1979ko Izarren Taldearen *Stars Art Exhibition* erakusketaren antolatzaile garrantzitsua izan zen; hartan hogeita hiru “artearen esploratzailek” —haien artean zeuden Ma Desheng eta Yan Li Izarren taldekideak— Pekineko Arte Galeria Nazionale inguratzen duten burdin sareetan zintzilikatu zituzten beren obrak, eta ekintza hura mugarri bat izan zen arte esperimental txinatarren historian. Han zintzilik zegoen kartel batean, honako hau idatzi zuen Huangek: “Gure koadroetan era guztietako adierazpenak daude, eta adierazpen horiek gure xede indibidualei zuzentzen zaizkie [...]. Iraganaren itzala eta etorkizunaren distira elkarrekin gurutzatzen dira, egungo bizitza-baldintza desberdinak eratuz”¹. 1978an, Bei Dao eta Mang Ke-rekin batera, *Today (Jintian)* [Gaur] literatura-aldizkaria fundatu zuen Huangek. Argitalpen aurrerakoi hura funtsezkoa izan zen 85eko Uhin Berria eratuko zuen indibidualismoari eta askatasunari buruzko diskurtso hasi berriarentzat. 1984an, Huang Osakara joan zen, eta han geratu zen 2002ra arte, urte hartan Pekinera itzuli baitzen.

Hirietako beste gazte asko bezala, Huang ere landaldera bidali zuten Kultura Iraultzaren garaian, “berheziketarako”, 1968tik 1974ra arte, eta barne Mongolian aritu zen lanean. Ironikoa bada ere, toki urrun haiek, eta erabiltzen ez ziren liburutegi lokalei esker, arte modernoko klasikoak ezagutzeko espazioa eta aukera ere eman zieten ikasle argienei, halakoak ezin baitziren inola ere aurkitu, eta askoz ere lagunekin lasai komentatu, are kontrolatuagoak zeuden hiriguneetan. Huang 1974an itzuli zen Pekinera, bere burua modu modernoan adierazteko xedea defendatzeko eta lantzeko asmoa hartuta. Abstrakzio espresionistaren alde egin zuen aurrenekoetako bat izan zen, arte txinatar ofizialean abstrakzioa oraindik estilo debekatua zenean; 1980ko hamarkadaren hasieran, bota egin zuten Artista Txinatarren Elkartetik. Tiananmengo plazan Ekainaren 4ko Gertaeren garaian Pekinen ez bazen ere, ikaragarri sufritu zuen, garai hartan atzerrian lanean ari ziren beste artista askok bezala, bere herrian gertatzen ari zenarekin.

Mao Zedongi buruzko obra politikoak tintan eta *Mao Zedongen lan hautatuak Lau Yin eta Yang ale* gutxi ezagutzen diren objektuak dira, eta Huang Rui-k bere estudioan eduki ditu sortu zituenetik, 1990an, Tiananmengokoak gertatu eta urtebete geroago. Kasu honetan, Maoren testu-bilduma famatueneko aleak erabili zituen, *Lan hautatuak*. 1950eko udaberrian, Alderdi Komunista Txinatarren Batzorde Nagusiak Argitalpen Batzorde berezi bat eratu zuen, Liu Shaoqi-k zuzendua; 1917–48 bitarteko Maoren testuak, bederatzi ale izatera heldu zirenak, editatzea eta argitaratzea zen haren eginkizuna. Era askotako gaiak lantzen zituzten liburuok: gerra, iraultza, ekonomia, taktika militarrek eta masen ongi izatea. Haien artean zeuden Maoren 1942ko “Literatura eta arteari buruzko Yan’an-go Foruko interbentzio” famatuak; txinatar-japoniar gerraren eta insurgentzia komunistaren unerik gorenean egin zituen, eta haietan dei bat egin zien artistei, politikaren zerbitzura jar zitezen sozialismoa sustatzeko langileen, nekazarien eta soldaduen artean. Geroago itzuli eta atzerrian banatuko ziren *Obra hautatuak* Mao bihurtu zuten txinatar teorialari marxista nagusia, eta Txinako Alderdi Komunistaren pentsamolde politikoa tankeratu zuten. *Lan hautatuak lau Yin eta Yang* obra sortzeko, Huang Ruik bilduma aleantzeko liburu batzuk hartu eta tintan murgildu zituen. Ale batean, orri guztiak daude busti-busti eginda. Hurrengoan, artistak bizkarraren eta azalen erdiraino aplikatu zuten tinta, eta, hala, yin eta yang txinatarren filosofia zaharrago eta inondik ere iraunkorragoarekin estali zuen Maoren filosofia tenporala. —AM [Alexandra Munroe]

Oharrak

1. Huang Rui, "Preface to the *First Stars Art Exhibition (Xingxing Meizhan)*" kartel baten testua (1979), ingel. itzulp. Philip Tinari, hemen: *Chinese Contemporary Art: Primary Documents*, Wu Hung-en argit., Peggy Wang-ekin elkarlanean, Museum of Modern Art, New York, 2010, 7 or. Hemen erreproduzitua: *Huang Rui: The Stars Times 1977-1984*, erak. kat. He Xiangning Art Museum, Shenzhen, Thinking Hands eta Guangyi Contemporary Art Archive, Pekin, 2007. [\[itzuli\]](#)

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1992: Huang Rui-ren erakusketa, Kaze Gallery, Osaka

WANG JIANWEI

29 *Egunerokoaren arkitektura (Architecture of the Everyday)*, 1996–2000ean filmatua (2017an editatua)

Koloretako bideoa, soinuduna, hamar partetan, bakoitza gutxi gorabehera 30 min: *Ezin aurreikusizko espazioa (Unpredictable Space)*, *Berebiziko arkitektura (Extraordinary Architecture)*, *Besteren artean... (Among Others...)*, *Espazioaren historia (History of Space)*, *Beste toki batean (Elsewhere)*, *Mugimenduhiria (Motional City)*, *Konkista-desira (Desire of Conquest)*, *Ezin eramanezko masa (Unbearable Mass)*, *Beste Martxa Luze bat (Another Long March)* eta *Mundu berri eder bat (A Beautiful New World)*.
Artistaren bilduma

1996an, Wang Jianwei-k txinatar ohiko arkitektura arrunteko hamar adibide hartu zituen, zoriz hautatuak herrialdeko hainbat puntutan (haien artean Sichuan, Pekin eta Hebei), landa-azterlan antropologiko baten oinarri gisa, eta filmatuz joan zen, *Egunerokoaren arkitektura* (1996–2000) hamar partetan osatu zuen arte. Lehenago ere egin izan zituen elkarrizketak arkitektoekin, eta harrituta geratu zen ikusi zuenean zer modutan erabiltzen zuten haiek hizkuntza eraikin batez zuten ulerpena deskribatzeko, aldeztu aurretik ezarritako hiztegi profesional batek eta modu kognitibo mugatzen baitzuten hizkera hura (etxe-jabea, kontratatzailea, lursaila, materialak eta abar). Baina hasi zenean Wang eguneroko arkitektura lantzen eta harremanetan jarri zenean eraikin haietan bizitzekoak ziren bertatiarrekin, konturatu zen termino eta kontzeptu espezializatu haiek beren zentzua osorik galtzen zutela. Haien zatia ez zen existitzen arkitektura per se, "etxea eraikitzea" zen kontua besterik gabe. Wang liluratuta utzi zuen proiektu haien asmo komertzialaren eta haien erabilera errealearen eta bertako pertsonekiko artean zegoen aldeak, eta bi mekanismo kognitibo guztiz diferenteren egotzi ziren alde hori. Eraikin berriak eta zenbait belaunaldiz existitzen ziren egituren gaiberritzeak izandako aldaketak

estilistikoak eta materialak erregistratuz, aurkitu zuen aurrerabidea ez zegoela arkitekturaren ulerpenean sustraitua, baizik eta areago zela eragin kultural eta sozialen sistema konplexu baten emaitza, usadio lokalekin, balioekin eta premiekin lotua.

Hala, esate baterako, Piko Konderriko Xipu udalerriaz egin zuen ikerlanean, Sichuan-go probintzian, Wangek deskubritu zuen arkitektura han gutxienez hiru aldi desberdinetatik igaro zela 1949az geroztik. Aurrenekoan, eraikinak estilo tradizionalaren arabera eraikitzen ziren, adreilu grisa eta teila erabiliz, eta haiek landaldeko aristokraziaren bizitza-estiloarekin lotzen ziren. Bigarren fasean zeramikazko adreilua eta teila beiraztatua ziren nagusiak. Antzinako estiloak asko zabaldu ziren hiri-arkitekturan eta, landaldean, aldiz, hirietako espazio-banaketa eta eraikuntza-teknikak hasi ziren eraikitzaileak erabiltzen. Hirugarrenean, elementu exotikoak bereganatzen zituzten eraikinen ospeak gora egin ahala, arkitektura guztiz urrundu zen eredu lokal tradizioaletatik. Horren ondorioz, betoi armatua bihurtu zen eraikuntza-material nagusia¹. Artistaren ikerketa-prozesuan, haren ideiek, pertzepzioek, baita bertatiarrekiko solasaldiek ere, etenak izaten zituzten behin eta berriz. Eta eten haiek jakintza-esparru ezezagun batera barneratzera eramane zuten, arkitekturaren gertaera fisikoak baino harantzago. Bideoa bide guztiz egokia izan zen eremu gris horretan barneratzeko.

Egunerokoaren arkitektura hamar filmez dago osatua, eta bakoitzak bere titulua eta bere gai-planteamendua du. Hala, esate baterako, *Ezin aurreikusizko espazioa* izenekoak higiezinen sustatzaileen eta gobernuaren arteko erlazio konplexu eta sarritan lausoa aztertzen du; ziurgabetasun handia eragiten duen erlazioa da, eta herritar arruntari iruditzen zaio eraikuntza-prozesua ezezaguna dela. Horren ondorioz, Txina osoan ikusten dira bertan behera utzitako eraikinak. *Ezin eramanezko masa* lanean esan liteke birgaitze-enpresen eta etxeen jabeen arteko harremana dela ikuspegia, baina, izan, arkitektura-modu desberdinek predeterminatzen dituzten bizimoduei dagozkien kontraesanak eta gatazkak dira egiazko gaia. *Mundu berri eder bat* delakoan, estilo moderno, tradizional, hiriko eta landaldekoeen nahasketa den arkitektura-paisaia bat ikusten dugu, eta zer-nolako metodoak erabiltzen zituzten estatuko langileek biztanleen konfiantza eskuratu eta adostasunera heltzeko. Hamar film hauek hamar hariren antzekoak dira, eta arkitektura-ekoizpenaren sistema nahasien eta eguneroko bizimoduaren sareen barna gidatzen gaituzte, aldi berean lokala denaren konplexutasuna eta ugaritasuna argituz.

Zalantzarik ez dago Michel Foucault-en *Jakintzaaren arkeologia* (1969) dela proiektu honen oinarri teorikoa. Wang Jianweiren funtsezko interesa da nola irazten duen diskurtso zientifikoak gure eguneroko esperientzia, era horretan gure usadio kognitiboak eta gure bizitza-estiloa taxutuz; baita ere zer modutan espazio zinematografikoak, espazio arkitektonikoak eta espazio bitalak. Artistak esan duen bezala, “arkitekturari eta espazioari buruzko bideo honetan, ez da lantzen arkitektura txinatarra oinarritzeko gaia delakoan, ekoizpen sozializatuaren erlazio-multzo gisa baizik. Artelan osoa ‘erortzen da’ eszenako erlazio ugarietan, eta era horretan lausotu egiten dira artelanaren mugak. Zer da, dokumental bat, bideo-artelan bat edo artista baten ekintza?”².

Wang-ek antzeko ikuspegi arkeologikoa eta metodo diskurtsiboa aplikatu zituen bere beste obretan, garai berekoak diren *Ekoizpena* (*Production*, 1997) eta *Errituala* (2003). Lehenengoan, Sichuan bere jatorrizko probintziako te-etxe bat fokuratzen du Wangen lenteak, non bezeroak, zaharrak eta gazteak, gizonak eta emakumeak, edozer gauzaz mintzatzen diren eguzkiaren azpian, elkar ezagutzen badute

nahiz ezagutzen ez badute. Solasaldiak Txinako eta atzerriko kulturaz eta politikaz dira, antzinakoaz nahiz modernoaz, eta auzokoen joan-etorriez. Baina jende arruntaren hitz egiteko modutik sortzen diren lotura igarokorrak dira Wangi egiaz interesatzen zaiona, eta nola lotura horiek eragiten duten informazioa komunikabide nagusiek zabaldutakoa ez bezalakoa izan daitekeen. Haren iritzian, “komunitate ahul” hori ez da bakarrik errealitatea auzitan jartzea, era berean da komunikabideen performance bat”². Esan liteke te-etxea den “eguneroko mekanismo politikoaren” gainekoa arkeologia-praktika bat dela. LMJ [Lu Mingjun]

Oharra

1. Wang Jianwei, “Jianzhu chengwei huayu” [Architecture as discourse, Arkitektura diskurtso gida], hemen: *Yishu dangdai (Art China)* 6, 2002, 18–19 or. [itzuli]
2. Wang Jianwei, “On Architecture of the Everyday”, argitaratu gabeko azalpena, 1998ko urria. Artistaren estudioaren adeitasunez. [itzuli]
3. Wang Jianwei, “On Architecture of the Everyday”, argitaratu gabeko azalpena, 2015eko urria. Artistaren estudioaren adeitasunez. [itzuli]

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

5 ORDU: KAPITALISMOA, URBANISMOA, ERREALISMOA

ALEXANDRA MUNROE ETA PHILIP TINARI

Baliteke 1992ko udaberria —Deng Xiaoping-ek “hegoaldean barnako itzulia” hasi zuenean, Perla Ibaiaren Deltako liberalizazio ekonomikoa sustatzeko xedeaz— mugarri garrantzitsuagoa izatea Txina garaikidearentzat 1989. urtea baino. Une hartatik aurrera, Txinaren ibilbidea aginte komunistatik edo trantsizio demokratikotik urrundu eta globalizazio neoliberalaren aldera egin zuen, autoritarismo instrumental batek eutsirik. Berehala sumatu ziren ideologia ekonomiko berri baten onespen erabateko haren ondorioak. 1994rako jadanik, desagertu ez ezik, debaluatu ere egin zen aurreko hamarkadako abangoardia gidatu zuen idealismo neurritsua. Honela kexatzen zen Wang Hui intelektual ezagun aipagarria: “1980ko hamarkadako intelektualek heroi kultural eta joera-sortzaile gisa ikusten zuten beren burua; 1990eko hamarkadako intelektualak eginahalean ari dira egokitze modu berrien bila. Enpresa-kultura orokortu bati aurre egin behar diotelarik, derrigorrez onartu behar izan dute jadanik ez direla ez kulturaren heroi, ez balioen bitartekari”¹. Intelektual haiek uko egin behar izan zioten kudeaketa abstrakturen baten itxaropenari, eta politika nazionalaren ezin saihestuzko presioekin akordio batera heldu behar izan zutelarik, begien aurrean zuten errealitate sozialaren aurrez aurre gertatu ziren artistak Txinako hazkunde bizkorreko ekonomietan: globalizazioaren eta globalizazioaren deslokalizazioaren aurrez aurre.

Trantsizio hari lagundu zion bultzada artistiko nagusia “errealismoaren”, berragerpena izan zen, 1989ko *China/Avant-Garde* erakusketaren antolatzaileek ezinezkotzat jotzen zuten “norabide-aldaketa” hura izan zitekeena. Aurreneko berrikuntzak Pekinen gertatu ziren, Arte Ederren Akademia Zentraleko pintore figuratiboen talde bat plazara atera zenean, bakarkako nahiz taldeko erakusketetan, 1990ean; haien artean zeuden Liu Xiaodong, Yu Hong eta Zhao Bandi, eta kritikariak berehala eman zieten “Belaunaldi berria” izena. Zuhurrak eta prestakuntza handikoak izanik, esperientzia hutsal baten dokumentalista gisa ikusten zuten beren burua. 1991n, Li Xianting kritikariak artikulu bat argitaratu zuen 1989 ondorengoko artearen “gogogabetasunaz eta dekonstrukzioaz”, eta hartan erabili zituen aurreneko “pop politikoa” eta “errealismo zinikoa” terminoak, azpimarratuz nola “haien errealismoak zuzenean heltzen dio[n] egungo galerazko eta gogogabetasunezko egoera psikologiko kolektiboari”². Sobiet Batasuna eta Ekialdeko Bloke ohiko beren garaikideek bezala, artista hauek errealismoaren lentea ipini zuten sistema politikoa osatzen zutenen bizitza monotono eta tristeetan. Baina Liu bezalako artistei orobat interesatzen zitzairen Estatuak nola erraztu zuen ideologia baten erorketa hura beste batez ordezkatzeko, eta baita aldaketa haren efektu sakonak ere. Wang Hui-k esan zuen bezala, “1989 ondorengo testuinguru txinatarrean, kultura kontsumistaren oparoaldia jadanik ez da huts-hutsik gertaera ekonomikoa, berebat da gertaera politikoa, kultura hori jendearen eguneroko bizimodu sartu baita, eta horrela, ideologia hegemonikoa erreproduzitzeko eginkizuna bideratzen du”³.

Aurreko sistema sozialistek huts egiten zuten bitartean, kapitalismo ernatu-berriak espazio berri sinesgaitzak eskaintzen zizkien artistei, Wang Youshen-en proiektua esate baterako: artistek “barneko dekorazioa” gaiari buruz zituzten proposamenak argitaratzen zituen *Pekingo gazteriaren egunerokoa* (*Beijing qingnianbao*) argitalpen ofizialeko hileroko orrian; aldizkari hura artean espezializatua zen eta barneko dekorazioan ziharduen enpresa batek laguntzen zuen diruz. Kazetaritzaren eta artearen arteko mugetan jardunez, trantsizioaren unean zen gizarte baten punturik ahulenak eta ilunenak esploratzen aritu zen Liu Zheng argazkilaria.

Aztoramendu hark Perla Ibaiaren Deltan izan zuen bere agerraldirik muturrekoena, han, Rem Koolhaas-ek adierazi zuen bezala berak eta bere ikasleek eskualde hartan 1990ko hamarkadaren erdialdean egin zuten ikerlan aitzindariaren hitzaurrean, “modernizazio-zirimola bat ari [bait]da lehendik zeuden baldintzak nonahi suntsitzen, eta hiri-substantzia guztiz berri bat ari da leku orotan sortzen”⁴. Urbanismo berri hura, Koolhaasen iritzian, “doktrina onargarri eta unibertsalen” absentsiak ezaugarritzen zuen, baita “aurrekaririk ez duen intentsitate bateko ekoizpen batek” ere, eta arrunt erakargarria gertatu zen, artista batzuentzat behintzat: Guangzhouko Elefante Isats Handia taldearentzat, zeina lau artistek osaturiko aliantza baitzen —Lin Yilin, Chen Shaoxiong, Liang Juhui eta Xu Tan—; artea erabili zuten eraikitako inguru berria kritikatzeko, eta hainbat performance ere egin zituzten, besteak beste errepede berriez edo altxatzen ari ziren eraikinez jabetuz. Hong Kongeko artista lokalekin batera, Elefante Isats Handia taldeak bete-betean heldu zion subiranotasunaren transferentziaren gai politikoari —Hong Kong Txinari itzuli ziotenean, 1997ko uztailaren 1ean—, azkenean Txinaren mende beteko ametsa, bere estatus erdikolonialaz mendekatzea, errealtatean gauzatu zenean. Haien lanak, beste artista txinatar batzuen lanarekin batera, nazioarteko erakusketa berri moduko batean egin zuen bidea; Hou Hanru eta Hans Ulrich Obrist komisario ziren erakusketa ibiltari aldakor bat izan zen, *Cities on the Move* izenekoa, eta Koolhaasek “Diferentzia Biziko Hiria” deitu zuenarekin konprometituriko Asiako hiri guztiak bateratzea zen erakusketa haren helburua⁵. Artista haientzat, hiri-errealtate berri hura segituan bihurtu zen tankera berriko arte sozial baten inspirazio, bitarteko eta gertaleku, eta hiriko eguneroko bizitzaren engranajea bera erabili zuten globalizazio ekonomikoaren abiadaren aurrean beren burua berresteko. —AM & PT

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Wang Hui, “Contemporary Chinese Thought and the Question of Modernity”, Rebecca E. Karl (itzul. txineratik), *Social Text* 55, 1998ko uda, 9–44 or. Izenburua txineraz “Dangdai Zhongguo de sixiang zhuangkuang yu xiandaixing wenti”, hemen: *Tianya* (*Frontiers*) 5, 1997. [itzuli]
2. Li Xianting, “Apathy and Deconstruction in Post-’89 Art: Analyzing the Trends of ‘Cynical Realism’ and ‘Political Pop’”, Kela Shang (itzul.), hemen: *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Wu Hung (arg.) Peggy Wang-ekin elkarlanean, New York: Museum of Modern Art, 2010, 162 or. Jatorrian honela argitaratua: “‘Hou baji’ yishu zhong de wuliaogan he jieyou yishi—‘Wanshi xieshizhuyi’ yu ‘Zhengzhi bopu’ chaoliu xi,” hemen: *Yishu chaoliu* (Joera artistikoak), 1. zkia., 1992. [itzuli]
3. Wang, “Contemporary Chinese Thought”, 29 or. [itzuli]

4. Rem Koolhaas, "Introduction: City of Exacerbated Difference©", hemen: *Great Leap Forward*, Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Koolhaas eta Sze Tsung Leong (arg.), Kolonia: Taschen; Cambridge, Massachusetts: Harvard Design School, 2001, 27. or. [itzuli]
5. *Ibid.* [itzuli]

LIU ZHENG

30 *Txinatarrak (The Chinese)*, 1994–2002 (2006an inprimatua)

Zilar-gelatinazko 120 kopiak osaturiko saila, irudi bakoitza: 37,1 × 37,1 cm; orri bakoitza: 61 × 50,8 cm, 20 aletik 11.a. Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts, museoak erosia, Wachenheim Family Fund

Liu Zheng-en *Txinatarrak* saileko erretratuak (1994–2002) gizarte txinatar garaikidearen irudi gogorrek, errukitsuak dira. Kedarrez estalitako meatzariak eta zorripiztu handikoteek irudikatzen dute aberatsen eta pobreen arteko aldea; doluz jantzitako katolikoek, fraide budistek eta droga-trafikatzaile musulmanek kontatzen digute praktika erlijiosoen bazterreko biziraupena estatu komunista batean; eta modelo biluzien, sexu-langileen eta trabestien segidak Txinako sexu-usadioen aldaketa eta herrialdean sexuaren industriak izandako goraldia seinatzen dute. Iluna, umoretsua eta irrigarria da batzuetan Liuren obra, eta, dislokazio orokor baten erdian, Txinako bazterreko gizarteari egindako begiratu arretatsu bat da.

August Sander eta Diane Arbus antologista handiekin alderatu ohi da Liu, eta artistak berak onartu du haien eragina. Alabaina, Liuk ez dauka Sanderren zintzotasun kategorikoa, ez Arbusen bitxikeriarekiko zaletasuna ere. Joera urruna mantentzen du, barnekoia, gehiago dagokiona akaso Robert Frank-en begirada kritikoari gerraondoko Amerikaren heroismo mitikoaren gainean. Frank bezala, Liu gauza da ideologia baino harantzago joan eta gizarte berria delako horretan jendearen eguneroko bizimoduaren errealitate arrunt eta sarritan etsiak erakusteko.

Propagandako argazkigintzan zuen eskarmentu handiarekin heldu zion Liuk *Txinatarrak* proiektuari, *Gongren ribao* (Langileen egunkaria) aldizkariko argazkilaria izan baitzen; kudeaketa ofizialeko egunkari nazional bat zen, gizarte itxuraz harmoniatu baten eszena errespetagarriak argitaratzen zituen. Izan ere, errealismo sozialistaren ondareak ezinezko eginkizun bat esleitu zien argazkilariei: oraindik heldu gabea zen gizarte komunista utopiko bat paperean irudikatzea. Argitasuna, bizitasuna eta inspirazioa ziren masei mezuak igortzeko funtsezko elementuak, eta Liu aditua zen hartan, ondo zekien kameraren atzeko argazkilariazen aztarren oro ezabatzen. Alabaina, laneko bidaietan Txinan zehar zebilela, Liu asko erakartzen zuten bazterreko usadio erlijioso eta folklorikoek, haien artean taoista, budista, musulman, katoliko eta kristauenak. "Saiatzen nintzen sinestun haiengan erlijiora eramango ninduen zerbait aurkitzen" dio Liu-k. "Ez nuen helburu hori lortu, nire arimak inoiz ez zion uko egin bere egoera

nomadari, eta grabatuak geratu zitzaizkidan inpresio erlijioso haiek berretsi zuten nire arimaren noraeza”¹. 1996an, Liuk fede-krisi bat izan zuen bere lanarekiko: “Irudipena izan nuen errealtatearen berezko oztopoa bihurtu zela, eta, hala, errealtatearekin haustea izan zen nire bulkadarik indartsuena”. Hurrengo urtean fotokazetaritza utzi zuen².

Fotokazetaritza laga ondoren, Pekingo East Villageko argazkilaria zen Rong Rong-ekin aritu zen Liu elkarlanean, *NEW PHOTO* (1996–98) aldizkariaren lau aleren argitalpenean; eskuz koadernatua zen eta auto-argitaratua, *Liburu estalki-beltza* (*Black Cover Book*, 1994) obraren modura. Aldizkari hark Txinako argazkigintza-diskurtsoa aldatu zuen, 1980ko hamarkadan garatu ziren dokumental humanistaren estiloetatik orientazio kontzeptualeko forma artistiko esperimentalera; azken horrek analizatu, deseraiki eta berriz irudikatu behar zen *readymade* baten gisa planteatzen zuen errealtatea. Belaunaldi Berriko pintoreek ez bezala, arte-akademietan irakasten zen errealismo teknikoari erantzun baitzioten haiek, edo East Villageko komunitateko artistek ez bezala, zeinak haien inguruko baldintza gogorrekin konprometitu baitziren, Liuk bera bezalako pertsona marginalen errealtatea esploratzen du, bere burua gorrotatuz eta samurtasunez maitatuz aldi berean.

Biztanle-talde estigmatizatuen argazkiez gainera, badira *Txinatarrak* obran argizarizko estatuen argazkiak eta museoetako buztinezko eskulturak, ustekabeen topaturiko eszenak balira bezala aurkeztuak, eta badira irudi makabroak, laborategiko espezimeneak eta hobi komunenak, Liuren haurtzaroko herria zen Datong-en, Shanxiko probintzian; japoniarren okupazioaren muga izan zen Txinan, 1930 eta 1940ko hamarkadetan. Liuren argazkien helburua ez da gizarte txinatarren arketipoen bilduma bat aurkeztea; aitzitik, proiektu zabalago eta konplexuago baten parte dira, eta gaurko munduan bizi den pertsona txinatar bat izateak esan nahi duenaren inplikazio kultural, sozial eta historikoei dagokien neurria eman nahi diete. Konposizio horietan, Liuk auzitan jartzen ditu memoria historikoa eta kolektiboa, eta kultura txinatarren mito heredatuak edo fabrikatuak desagitzen ditu. Lausotu egiten dira egiazkoaren eta faltsuaren arteko mugak, errealtatearen eta antzerkiaren artekoak. Bizimodu txinatar garaikidearen errealtateak irudikatzeko eginahal baten gisa hasi zena, errealtate psikiko beldurgarriak aurkezten dituen analisi bat bihurtu zen: errealtate horiek Txina dokumentatzen dute, baina era berean erreferentzia egiten diote milurtekoaren aldaketa bizi izan duten gizaki guztiek partekaturiko nihilismo-sentipenari. Liuk bere kabuz argitaratu zuenean sail honetako lehen sorta, 2000. urtean, *The Chinese* titulua eman zion ingelesez, baina *Guoren* (Nire herrikideak) txineraz. —ST [Stephanie H. Tung]

Oharrak

1. Liu Zheng, “Index and Statements”, hemen: *Out of the Red: The New Emerging Generation of Chinese Photographers*, Andrea Albertini eta Primo Marella (arg.), erak. kat. Galleria Marella arte contemporanea, Milan, Bolonia: Damiani, 2004, 112–13 or. [itzuli]
2. *Ibid.* [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1997: *Zeitgenössische Fotokunst aus der Volksrepublik China*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin; 1998an toki hauetan egon zen: Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Alemania; eta Kunsthalle Darmstadt-era, Alemania. **1999:** *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, Smart Museum of Art, University of Chicago; University of Oregon Museum of Art, Eugene; eta Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire. **2004:** *Between Past and Future: New Photography and Video from China*, International Center of Photography, New York; 2006an toki hauetara eraman zuten erakusketa: Smart Museum of Art, University of Chicago; Museum of Contemporary Art Chicago; Seattle Art Museum; Victoria and Albert Museum, Londres; eta Haus der Kulturen der Welt, Berlin.

ZHANG XIAOGANG

31 *Urte Zaharra (New Year's Eve)*, 1990

Olio-pintura mihise gainean, oihal eta joko-karten collagearekin, 130 × 97 cm.

Hauen eskaintza: artista eta Pace Gallery

Zhang Xiaogang bere belaunaldiko pintore famatuenetako bat da, eta Sichuan-go Arte Ederretako Olio-pinturaren sailean graduatu zen 1982an, lau urte eman ondoren trebatzen errealismo figuratibo akademiko zorrotzean. Arazo pertsonalek markatu zituzten Zhangen karrera bukatu ondorengo urteak, bereziki bat-bateko eritasun larri bat eragin zion alkoholismoaren kontrako borrokak. Bere egunkarian, Zhangek bere “fantasma-aldia” deitzen dio bere bizitzako garai hari, abandonuak, eritasunak eta heriotzak eragiten zioten antsietatean murgildua sentitzen baitzen. Ideia hori ageri da egilearen obra osoan, eta bere buruarekiko bakarriketako zirriborro eta koadro asko sortzera bultzatu zuen, beti ere sinbolismoz beteriko irudien eta objektuen erabileraren bidez, nola diren burezurak, hezurak, labanak eta paper-orri zuriak, artistaren aurreko bizitzari erreferentzia egiten diotenak. Bere belaunaldiko beste artista asko bezala, 1980ko hamarkadako Europako surrealismoarekin eta hizkera bisualekin inpresionatuta, Zhangek hiztegi sinboliko bat erabiltzen jarraitu du bere karrera osoan zehar, eta hartan ametsa eta errealtatea nahasten dira, pentsamolde inkontzienteen, fantasiaren eta norberaren nortasunaren eraikuntzen arteko erlazioa sustatuz. Zentzu horretan, ametsek psikoanalisian duten paperaren oihartzuna ageri da egile honen obran, haren koadro ezagunenetako batzuek erreferentzia egiten baitiete, zuzenean edo zeharka, alor horretako kontzeptuei, nola diren errepresioa, heriotza-pultsioa, psikosia, eta egoaren eta haren amarruen garapen-aldiak. Esan liteke Zhangen obran, haren marrazki, pintura eta eskulturetan, nolakotasun oniriko bat ageri delarik, sortzen dela, misterioaren estetika batean, edota Ernst Jentsch-ek eta Freud-ek *unheimlich* deitu zutenaren estetikan, sentsazio bitxi baten agerpenaren ondoriozko efektu berezi bat, normala eta ezaguna denaren erdian.

Tiananmengo plazako 1989ko Ekainaren 4ko Gertaeraren ondoren, *Urte Zaharra* (1990) margotu zuen Zhangek: planta txarreko gizon bat ageri da bertan, melankolikoa, mahai baten aurrean. Objektu-konbinazio bitxi bat dago mahaiaren gainean arreta handiz ipinia: kandela itzali bat, oilaskoa zatikatzeko labana bat eta bi joko-karta (bederatzi bhotza eta bateko pika). Aldare baten gaineko objektuek esanahi berezia proiektatzen duten bezala, Zhangek honako objektu hauez egiten duen irudikapenak ideia zabalagoak iradokitzen ditu, nahiz eta anbiguotasunari eusten dion, ez baitakigu objektu horiek balio sinbolikoa eta metonimikoa duten. Objektu ezagun horiei testuinguru bat eskaintzeari uko egiten dio egileak, eta horrek itxura misteriosua eta arrotza ematen die. Zhangen obra gehienak modu metodiko, ia birtuosan margotzen ditu artistak, olio-pinturako geruza asko aplikatuz kolore-gradazio motelak eta sotilak sortzeko; horiek ez bezala, *Urte Zaharra* modu libreago eta fisikoago batean sortua da. Bustia bustiaren gainean teknikaz gainera, zeinak obran dauden kolore jadanik ilunak, okrea eta beltza, zikintzen baititu, Zhangek modu aski traketsen erantsi zituen oihalaren gainean oihal-zati batzuk eta bi joko-karta. Obraren laztasunak, oro har, premia-sentipen bat iradokitzen du, artistak errepresiotik ateratzen den material inkontzientea erregistratuko balu bezala. *Urte Zaharra* lanak agerian jartzen ditu Zhangek etengabe egin zituen ahaleginak, Tiananmenen ondorengo hilabeteetan eta urteetan, gertaeraren trauma partekatua zera sinboliko bat bihurtzeko, sorkuntza artistikoaren bitartez. Artistaren beraren hitzetan, Ekainaren 4ko Gertaera, gertaera politiko transzendentala ez ezik, eta hau garrantzitsuagoa da, une hartako giza errealitateetan oso inpaktu jakina izan zuen gertaera sozio-psikologikoa izan zen: “1989ko bigarren erdian dagoen sentimenduak, odolaren errealitatearen aurrez aurre, solidotua dirudi [...] Bizitzaren tragedia eta heriotzaren arrandia deskribatuz, burugabea eta misteriosua denaren existentzia jartzen du norberak agerian”¹. —XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

Oharrak

1. Huang Zhuan, “[Zhang Xiaogang: Yige xiandai xushizhe de duochong shijie](#)” (Zhang Xiaogang: Kontalari moderno baten mundu ugariak), CAFA Art Info, 2008ko uztailak 21. Itzulpena editoreena da. [\[itzuli\]](#)

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2009: *Zhang Xiaogang: Shadows in the Soul*, Queensland Art Gallery, Brisbane. **2014:** *Zhang Xiaogang Memory + ing*, Daegu Art Museum, Hego Korea

ZHAO BANDI

32 *Zhang gaztea (Young Zhang)*, 1992

Olio-pintura mihise gainean, 214 × 140 cm. Bilduma pribatua

1992an, Zhao Bandi-k erakusketa guztiz berezi bat antolatu zuen Arte Ederren Akademia Zentralaren ondoko galerian: koadro bakarra, paretatik angeluan zintzilikatua. *Zhang gaztea* mihiseak Zhaoren alderdirik intuitiboena ageri du. Titulua deitura txinatar arruntenetako batean oinarritzen da; modeloa artistaren umetako laguna eta ikaskidea da, Pekinen zegoeneko, eta garai hartan bulego batean ari zen lanean baina etengabe amets egiten zuen beste aukerekin. “Obra honen ehuneko lauogeita hamar *in situ* margotu zen, modeloa aurrean zela, Pekingo hegoaldean alokatua neukan pisu txikian. Eserita dagoen ohea nirea da,” gogoratzen du Zhaok, “hartzen zituen postura guztiek, izan postura zuzena edo serioa, baita niri begiratzea ere, naturaltasun gutxiokak ziruditen [...]”. Mihise zuzen batean pintatzearen ideia bera ere formalegia iruditzen zitzaidan, eta, hortaz, jiratu egin nuen. Galdetu nion zer egiten zuen goizetan; nire adiskideak zigarreta bat piztu zuen eta nagiak atera zituen. Azkenean bazuen tankera ezagun bat, eta postura hari eusteko eskatu nion”¹. Adiskidetasun-harreman jakin baten emaitza zen adostasun hari esker, egin ahal izan zuen Zhaok Erreformaren garai goiztiarreko pertsona arrunt baten erretratu ikonikoa: xehetasun material asko dago —iratzargailu bat, telebista bat antenarekin, edredoi brodatu bat—, eta horrek Tiananmenen ondorengo belaunaldiaren eguneroko esperientzia gogorarazten du. Erakusketaren ortodoxia gutxiko aurkezpenaz, hona zer esan esan zuen Lü Peng kritikariak: “Koadro bakarra zintzilikatze hark [...] ‘instalazioaren artearen’ ideia seinatzen zuen”².

Zhaoren eskola-lagunek eta haren Akademia Zentraleko irakasleek, han graduatu baitzen 1988an, pintore bikaina zelakoan miresten zuten. 1980ko hamarkadaren amaierako eta 1990ekoaren hasierako obretan xehetasunaren arreta erabatekoa bateratzen du artistak akademiko arruntarena baino askoz handiagoa den sakontasun kontzeptuala agertzen duten konposizio-baliabideekin. *Tximeleta* (*Butterfly*, 1990) obra erabakigarrian bere andregai irudikatzen du gona zabal batekin eta dantzari baten posturan Tiananmengo tribunaren aurrean zutik, objektu batera zuzenean begiratzuz eta ihes-puntua diagonalean dagoela, mihisetik haratago; artistaren beraren irudia kontrako norabidean doa, aterki baten azpian eta neskari zeharka begiratzuz, Maoren aurpegiak eszena ikuskatzen duen artean. Ez da beste pertsonaia ageri. Konposizioak aurrea hartzen dio Ai Weiwei-k 1994ko ekainean leku berean hartu zuen argazkiari (1994), hark ere, antzeko moduan, hiruki bat sortzen baitu artistaren begiratuaren, haren maitasun-objektuaren eta Estatuko sinbolo larderiatsuen artean. 1993ko *China Avantgarde* erakusketan parte hartzera gonbidatu zutelarik Berlingo Haus der Kulturen erakusketa-aretoan, Zhaok bi koadro proposatu zituen: *Entzun niri* (*Listen to Me*, 1992; *Tximeletaren* aldaera bat, hura saldu egin baitzen) eta *Zhang gaztea*.

Zhaoren Akademia Zentraleko ortodoxia gutxiko erakusketak, eta hango koadro bakarra Berlingo erakusketan agertzeak gero, sendotu egin zuten haren posizio nabarmena pintore errealisten “Belaunaldi Berria” delakoaren baitan: pintore haiek pentsamolde kritikoa, birtuosismo teknikoa eta pertzepzio kontzeptuala zituzten (haien artean zeuden orobat Liu Xiaodong, Yu Hong, Wei Rong eta Wang Jinsong), baina Zhaok urte batzuen ondoren uko egin zion pinturari, eta helburuan oinarrituriko obra performatiboak sortu zituen, Txinako merkataritza-kultura zabaldur berriaren erretorika bisuala esploratzen zutenak. Baliteke erakusten zuen bitarteko bati uko egitea eta pintura errealistaren antzinako tradizioa harrika botatzea, modaz pasatutako beste kontsumo-produktu bat balitz bezala. Geroago azaldu zuen bezala: “Propaganda sozialistaren estilo artistikoaz inguratuta hazi nintzen. Txinaren erreformak eta irekitasunak beste aparatu handi baten agerpena ekarri du: publizitatea. Nire artea bien konbinazioa da”³. —PT [Philip Tinari]

Oharrak

1. Zhao Bandi, e-mail bidezko mezua egileari, txineraz, 2017ko ekainak 4. [itzuli]
2. Lü Peng, *Zhongguo dangdai yishu shi* (1990eko hamarkadako artea Txinan, 1990–99), Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2001, 88 or., 21. zkia. [itzuli]
3. Zhao, artistaren azalpena, Philip Tinari ingelesera itzulia, hemen: *A Strange Heaven: Contemporary Chinese Photography/Huanying tiantang: Zhonghua dangdai sheying ji*, Susan Acret (arg.), erak. kat., Galerie Rudolfinum, Praga, Hong Kong: Asia Art Archive, 2003, 164 or. Itzulpena editoreena da. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1992: *A New Painting by Zhao Bandi*, Arte Ederren Akademia Zentralaren galeria, Pekin. **1993:** *China Avantgarde*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin; 1994an toki hauetara eraman zuten erakusketa: Rotterdameko Kunsthall; Museum of Modern Art, Oxford; Kunsthallen Brandts Klæderfabrik, Odense, Danimarka; eta Roemer-und Pelizaeus-Museum Hildesheim, Alemania

WANG YOUSHEN

33 Barne-diseinua gonbidapenez 1994 (1994 Interior Design Invitational), 1994

Inpresio tipografikoa paper gainean (aurretik eta atzetik), 12 orri, 10,5 × 14,8 cm bakoitza. Bilduma pribatua

“1994an lekurik ez zen ia erakusketak egiteko, eta artistek oso aukera gutxi zuten beren obrak erakusteko”, hala zioen *Pekingo Gaztediaren Egunkaria* (*Beijing qingnianbao*) kazetan 1990ko hamarkadan egunez maketista gisa lan egiten zuen Wang Youshen-ek. “Horregatik saiatu ginen gauza berri bat egiten: espazio publikoa erabili ordeztu, paperezko hedabideetara jo genuen, erakusketa- eta sustapen-espazio berri bat zabaldutik haitetan”¹. Egunkariaren barruan zuen eraginari esker —Pekingo Gaztediaren Liga Komunistak argitaratzen zuen egunkari hura—, Wangek aukera izan zuen urte oso batez arteari orri bat eskaintzeko hilerok. Li Xianting-ek zuzendurik eta Pekingo merkataritza-enpresa batek finantzaturik —hiriko higiezin pribatuen boomaren hasieran, barne-diseinuan aritzen zen enpresa bat zen—, bazen orrian “Artea denontzat” izeneko zutabe bat, eta maisu modernoek buruzko beren komentarioak azaltzeko eskatzen zitzaizkien hartan irakurleei; hainbat gairi buruzko albisteak ere ematen ziren, esate baterako Txinaren lehen saioa São Pauloko Bienalean.

Orri horietako bakoitzaren muina goiko eskuinaldeko laukia zen, eta hilerok artista berri banari ematen zitzaion, han proposa zezan *zhuangxiu* delakoari buruzko artelan bat. Hitz horren itzulpena, gutxi gorabehera, “dekorazioa” edo “berrikuntza” da, eta Txina urbanoko etxebizitza-jabeek beren pisu

berrietan egiten duten egokitzapen-prozesuari egiten dio erreferentzia, pisu haiek hormigoizko pareta lakar batzuk besterik ez baitziren izaten jabeei ematen zitzaizkienean. Higiezin merkatua irekitzen hasi zenean eta gobernuak emandako etxebizitzaren ordez jabetza pribatua zabaltzen zenean, *zhuangxiu* kontsumoaren funtsezko puntua bihurtu zen, eta artegintzan jarraitu ez zuten arte-akademietako lizentziatu asko espezializatu ziren gai hartan. Bitartean, sortzaile gonbidatuek, Pekingo abangoardiako parte-hartzaile aktiboenetako batzuk tartean, interbentzio guztiz bereziak proposatu zituzten erdi-mailako klasekoen etxe-barruentzat. Wang Guangyi-k jaki-toki bat proposatu zuen: apaletan lau edukigailu handi zeuzkan, albisteen argazkiekin apainduak, eta hiru egunez behin aldatuko ziren, jazotzen ziren gertaerak jarraitzeko; Wang Jianwei-k zirkuitu itxiko monitore-sistema bat zehaztu zuen, zeinaren zaintza-kamerak pisu osoan zehar ipinitako teleskopioekin lotuak baitzeuden, kanpoko munduaren ikuspegiak eskaintzeko; Wang Luyan-ek gomendatu zion jabe bati ipintzeko komun bat tanga-akuario batekin, eta uzteko arrainak urik gabe zenbait segundoz kateari tira egiten zitzaion aldi bakoitzean, tanga berriz bete baino lehen. Proposamen horiek, urte hartan bertan argitaratu zen *Liburu estalki-beltza* (*Black Cover Book*, 1994) bezalako proiektuekin batera, argi erakusten dute, erakusketa-kultura irekirik gabe, nolako asmamenez aurkezten zizkieten artistek beren ideiak —baita Txinan gertatzen ari zen aldaketa bizkorriari egindako kritika ere—, elkarri nahiz publiko zabalagoei. —PT [Philip Tinari]

Oharra

1. Wang Youshen, “Beijing Youth Daily 1994 Interior Design Invitational”/“Beiqingbao 1994 nian yishu shinei sheji fang’an yaoqingzhan”, LEAP/Yishujie, 2. zkia., 2010eko apirila, 156. or. Itzulpena editoreena da. [itzuli]

LIU XIAODONG [1]

34 Arratoi bat erretzen (*Burning a Rat*), 1998

Olio-pintura mihise gainean, 152 × 137 cm. He Juxing-en bilduma

Liu Xiaodong-entzat, hain parte garrantzitsua da pintura errealista Txinaren historia modernoan, non Txinari berari eta haren errealitateari uko egitea bailitzateke beste estilo baten alde egin eta hari uko egitea¹. 1990ean Pekineko Arte Ederren Akademia Zentralean lehen banakako erakusketa egin zuenetik, Liu pintura-ikuspegi berria osatzen joan zen, pintore errealistari kronista dokumentalaren papera emanez, eta mugimendu berri bat iragarri zuen bere ikaskideen artean —1960ko hamarkadan jaitoak ziren denak—, Belaunaldi Berria delako taldekoak guztiak². Artista haiek ez zituzten onartzen Txinako konbentzionalismo akademikoetan eta propaganda politikoan horren errotuta zeuden errealismo sozialistaren derrigorrezko gaiak eta kontaketa epikoak, eta Tiananmenen ondorengo

Txinaren ikuskizun monotonoa deskribatzeko erabili zuten estilo errealista. Fedea galdu zutelarik 85eko Uhin Berriko idealismo abangoardistan, Belaunaldi Berriko artistek xeheki aztertu zuten Li Xianting kritikariak “zentsugabekeriaren zentzua” deitu zuena³. Liuk eguneroko inguruak eta jende arrunta margotzen zituen, baita adiskideak, maitaleak eta lankideak ere; baina eszena guztietan ageri da bortizkeria sozialaren zantzu bat, beti sumatzen dira aldaketa masiboak eragindako dislokazio zorigaiztokoak. “Bizitzan, errealista naiz”, idatzi zuen Liuk 1993ko eragin handiko saiakera batean, errealismoak arte garaikidean duen garrantzia defendatuz. “Errealismoaren alde egiten dut sinetsita nagoelako errealismoak erreferentzia egiten diela dokumentazioari eta berehalakotasunari”⁴.

Arratoi bat erretzen (1998) obran bi mutil gazte ageri dira, hiri bateko ibai bazterrean denbora-pasa, arratoi bati su ematen eta eguerdiko ganduan nola erretzen den ikusten. Liuren pintura-estilo espresionistak New Yorkeko margolari garaikideak gogorarazten ditu, besteak beste Jean-Michel Basquiat, Eric Fischl eta Julian Schnabel, zeinek figurazioa berreskuratu baitzuten 1980ko hamarkadan, haren bidez Reagan-en garaiko bizimodu amerikarraren panorama ilun bat eskaintzeko. Gogoan hartzekoa da Liuren estilo dokumentala, partez, Seigarren Belaunaldia izeneko zinemagile independente txinatarrekin izandako elkarlanetik sortu zela. Yu Hong emaztearekin batera, Wang Xiaoshuai-ren lehen filmaren protagonista izan zen Liu. *The Days* (Egunak, 1993) zen film hura, eta egileen bizitzan oinarritzen da hartan agertzen diren artista gazte desilusionatuen istorioa; era berean, Zhang Yuan-en *Pekingo Kabroiak* (*Beijing Bastards*, 1993) filmaren zuzendari artistikoa izan zen, zeinean kronika ilun bat egiten den nora ezean dabilen gazteen azpikulturaz. Liu eta haren belaunaldia, Tiananmen osteko garaian jardun zirelarik, harrapatuta sentitu ziren Estatuak mugimendu demokratikoari egin zion traizioaren eta Mendebaldearen itxurazko axolagabetasunaren artean, eta beren buruari galdetzen zioten egiaz balio ote zezakeen Mendebaldearen historia intelektual modernoak kultura txinatarra erreskatatu eta berregiteko. Ikuspegi espiritualetik noraezean zebiltzala, beren komunitate lokaletako eguneroko errealitateetan begirada trebatuz bilatu zuten kontzientzia morala. Hona nola ikusten duen Ou Ning kritikariak Liuren eta zinemagile independenteen fenomenoaren arteko lotura: “Izan mihise gaineko irudiak, izan filmetako pertsonaiak, denak dira sozializazio eskasa duten taldekoak, eta gizartearen geruzarik baxuenean bizi dira. Errealitate txinatarren egiazko alderdien kontzentrazioa dira, eta horren aurrean guk dugun erabateko axolagabekeria gogorarazten digute”⁵. —AM [Alexandra Munroe]

Oharra

1. Ikus Alexandra Munroe, “Liu Xiaodong: Evidence”/“Shijian de zhengju”, hemen: *Liu Xiaodong: Hometown Boy/Jincheng xiaozhi*, Jérôme Sans eta Guo Xiaoyan (arg.), erak. kat., Ullens Center for Contemporary Art, Pekin, Shanghai: Shanghai People’s Publishing House, 2010, 16–23 or. [itzuli]
2. Wang Youshen izan zen *New Generation Art* erakusketaren komisarioa. Pekineko Arte Museo Nazionalean inauguratu zen 1991ko uztailan, eta hamasei artista aurkeztu zituen, gehienak Pekineko Arte Ederren Akademia Zentralean trebatuak. [itzuli]
3. Li Xianting, “Apathy and Deconstruction in Post-’89 Art: Analyzing the Trends of ‘Cynical Realism’ and ‘Political Pop’”, hemen: *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Kela Shang (itzul.), Wu Hung (arg.) Peggy Wang-ekin elkarlanean, New York: Museum of Modern Art, 2010, 159 or. Jatorrian honela argitaratua: “‘Hou bajiu’ yishu zhong de wuliaogan he jiegou yishi—‘Wanshi xieshizhuyi’ yu ‘Zhengzhi bopu’ chaoliu xi”, hemen: *Yishu chaoliu* [Artearen joerak], 1. zkia., 1992. [itzuli]

4. Hemen aipatua: *Ibid.*, 162 or. Liu-ren “Zunzhong xianshi” (Errealistatea errespetatzea) saiakera hemen azaldu zen: *Meishu yanjiu (Fine Arts Research)*, 3. zkia., 1993. [itzuli]
5. Ou Ning, “*Liu Xiaodong and the Sixth Generation Films*”, Yu Hsiao Hwei (itzul.). Jatorrian hemen argitaratua: *Liu Xiaodong*, Jean Marc Decrop (arg.), Hong Kong: Map Book Publishers, 2006; hemen aipatua: Munroe, “Evidence”, 22 or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1998: *Arte Ederretako Akademia Zentraleko irakasleen erakusketa*, CAFAREN Arte Museoa, Pekin. **2000:** *20th Century Chinese Oil Painting Exhibition*, Txinako Arte Museo Nazionale, Pekin; Shanghaiko Arte Museora eraman zuten. **2002:** Guangzhouko Trienala: *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000)*, Guangdong-eko Arte Museoa, Guangzhou. **2003:** *An Opening Era: Celebration of the 40th Anniversary of the Founding of the China National Museum of Fine Arts*, Txinako Arte Museo Nazionale, Pekin. **2005:** *Up and Down the River: A Retrospective Exhibition on New Generation Chinese Oil Painting 1976–2005*, Txinako Arte Museo Nazionale, Peking

ZENG FANZHI

35 *Haragia (Meat)*, 1992

Olio-pintura mihise gainean, 180,3 × 150,5 cm.

San Francisco Museum of Modern Art, hauen dohaintza: Vicki eta Kent Logan

Zeng Fanzhi-k 1991n bukatu zituen ikasketak Hubeiko Arte Ederren Institutuan, 1989ko zalaparta politikoek eragindako ziurgabetasun kulturalaren erdian. Hogeita zazpi urte zituen ordurako, ez baitzuen etsi Olio-pinturako sailean plaza bat eskuratu zuen arte; lau urtez behin, zortzi ikasleko talde hautatu bat baizik ez zuen onartzen sailak. Han ezaguna egin zen, birtuosismo handia zuelako eta ikaragarri saiaria zelako; institutuko liburutegiko ondare murrizaren bitartez pinturaren Mendebaldeko tradizioa landu zuen, eta Käthe Kollwitz, Max Beckmann eta Max Ernst-en tradizio espresionista alemaniarrean topatu zuen inspiraziorik handiena: irudikapen figuratiboa premia emozional larri bihurtu zuten artistak ziren denak. Orduan joera akademiko nagusia zen Errealismo sozialista sobietarraren usadiozko pedagogiaren baitan, bere ahots indibidualaren bila zebilen artista gazte bat esnatu zuten pintore haiek.

Eskolako historia- eta kritika-sailean irakasten zuen Pi Daojian kritikariak antzeman zion aurreneko Zeng talentuari, eta, graduatu ere baino lehen, banakako erakusketa propio bat antolatzen saiatu

zenean artistak agertu zuen ausardiarekin bakarrik aldera zitekeen talentu hura. Erakusketa hori ez zen gauzatzerantz heldu, baina Piren “An Early-Ripened Innocence” artikulua Zengen zortzi obraren erreproduktzioarekin agertu zen *Jiangsu huakan* (Jiansu ilustratua) aldizkariaren 1991ko urtarileko alean; huraxe zen garai hartan Txinako arte-aldizkari nagusia, eta nazio mailako ospea eman zion probintzietako gazteari. Bere graduazio-proiektuan, Zengek triptiko bat margotu zuen, herriko ospitale batean ikusi izan zituen eszenetan inspiratua. Bete-betean ageri da hartan artistaren espresionismo figuratiboa, arduraz orkestraturiko konposizioekin, adimen zorrotzez behaturiko gertaera-xehetasunekin eta pintzelkada zabal eta trinkozko eta kolore sakon eta oxidatuzko estilo pertsonal batekin. Geroago antzeko beste hiru triptiko sortu zituen, pintura erlijioso kristauko eszena tradizionalak egokituz, Gurutzetik Jaistea esate baterako, baita triptikoaren formatua bera ere.

Obra haiek bukatu zituenean, Zengen interesa aldatu egin zen, eta ospitaleko giza harategitik bere auzoan zen animalia-harategira igaro zen. 1992ko udaberrian, ordu asko eman zituen alde zurreko argazkiei beha eta argazkiak eginez (argazki haiek galdu egin dira) harategi hartan, non egunean hamar mila txerri akabatzen zituen gertuko hiltegi bateko haragi izoztua hartzen baitzuten. Zengi oso deigarriak gertatzen zitzaizkion harakinaren tresnak —labanaren esekigailua goian, ezkerreko partean, baskula behean, eskuinaldean, haragia biltzen duten mihise zuriak—, eta azkenean konposizioa laukiztatze erabili zituen. Bi gizon ageri dira zutik, animalia hilen erdian. Era berean, agerikoa gertatzen da hemen britainiar pintore modernoek aldeko interes berria, bereziki Francis Bacon-enganakoa; izan ere, haren 1954ko *Irudia Haragiarekin* (*Figure with Meat*) obrak Velázquez 1650eko *Inozentzio X. Aita Santuaren erretratua* berrikusten du, agian Zengen geroago engaiamenduak inspiratuko zituen moduan, Mendebaldeko artearen, eta, geroago, arte txinatarraren historiako irudiekin.

Deng Xiaoping-ek Txinako hegoaldean barna egin zuen itzulia eta erreforma ekonomikoaren indartzearen iragarpen ofizialak markatutako urte hartan bertan, geroago, Johnson Chang Tsong-zung-i saldu zion Zengek koadro hura, ospitaleko triptiko batekin batera. Hong Kongeko arte-komisarioa eta -tratularia zen Johnson, eta ikusgai jarri zuen koadroa bere *China's New Art, Post-1989* erakusketa historikoan. Erakusketa hura mundu osoan barna ibili zenez gero, Zengen karrera artistikoak, nazioarteko eraginaren hibrido bat izaki, bere toki propioa topatu zuen, Txinaren bitartez, solasaldi globalean. —PT [Philip Tinari]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1993: *China's New Art, Post-1989*, Hong Kong Arts Centre eta Hong Kong City Hall; Museum of Contemporary Art-era eraman zuten, Sidney. **2008:** *Half-Life of a Dream: Contemporary Chinese Art from the Logan Collection*, San Francisco Museum of Modern Art

36 *Deng Xiaoping-en itzulia Txinako hegoaldean barna*, "China Pictorial", 2. or., 6 zkia., 1992 eta 1992, *Hogeita sei urte*, "The Days" filmeko fotograma (*Deng Xiaoping's Tour in the South of China*, "China Pictorial", p. 2, no. 6, 1992, and 1992, *Twenty-Six Years Old, a Still of the Film "The Days"*), 2001, *Hazkundearen Lekukoa (Witness to Growth)*, 1999–

Bi zati, ezkerrean: tinta-injekzioz egindako kopia, 68 × 100 cm; eskuinean: akrilikoa mihise gainean, 100 × 100 cm. Artistaren bilduma, Pekin

1999an hasi zen Yu Hong *Hazkundearen Lekukoa* kronika masiboen saila egiten. Epika gisa, kontagintza polifonikoa baliatzen du sailak, artistaren eta haren alabaren bizitzen zatiak irudikatzeko denbora-tarte luze batean zehar. Autorretratu bakoitza gertaera garaikide sozial, politiko edo kultural batekin (edo albiste batekin) dago parekatua, eta bi hari horiek elkarrekin gurutzatzen dira batzuetan, nahiz eta normalean paraleloan garatu. Artistak bere garaia inguruan dituen oroitzapenak, pertzepzioak eta fantasiak ikusten ditugu haien bidez. Obra horien artean, *Deng Xiaoping-en itzulia Txinako hegoaldean barna*, "China Pictorial", 2. or., 6. zkia., 1992 eta 1992, eta *Hogeita sei urte*, "The Days" filmeko fotograma dira bereziki hunkigarriak. *The Days* (Egunak, 1993) filmeko fotograma batean oinarrituriko koadro bat da autorretratu; Wang Xiaoshuai-k zuzendu zuen film hura, eta Liu Xiaodong artista eta Yu Hong bera dira protagonistak. Irudian Yu ageri da, filmeko protagonista, ilea moztzen. Obraren beste zatia hedabideetako argazki bat da, non Deng Xiaoping ikusten baita Txinako hegoaldean barna egin zuen itzulian. *Renmin huabao* (Txina Ilustratua) aldizkariko 1992ko ale batetik hartua da argazkia; hau da, *The Days* filma grabatu zen garai berekoa da.

Urte hartan berebiziko aldaketa ari zen gertatzen Txinako gizartean. Kazetako argazkian Deng Xiaoping ikusten da Shanghain eraikuntza-proiektu bat ikuskatzen; hegoaldearen, eta, azken batean, Txina osoaren urbanizazio eta komertzializazio bizkorak eragin zituen eraikuntza masiboko proiektu tipikoa da. 1989ko gizarte-mugimenduaren astinduak baretu, eta Deng Xiaopingek bere merkatuko ekonomiako erreformak berriro ahala, pentsamoldea aldatzen hasi zen; gizarteko zoko guztiak auzitan jarri balira bezala izan zen. Giro kultural hura atzean duela, maitale-bikote baten historia kontatzen du *The Days* filmak: Dong (Liuk interpretatua) eta Chun (Yuk interpretatua), apartamentu txiki-txiki batean bizi dira, eta irakasle gisa lan egiten dute hiriko arte-akademian. Institututik dabilta elkarrekin, eta bizitza gris, monotonoa dute, baina haien itxaropenek handitu egiten dira herrialdea hartu duen merkataritza- eta optimismo-olatu orokorraren ondorioz. Azkenean, bere ametsak bete nahian, Chun ausartzen da atzerrira joatera, eta Dong, berriz, sorterrian geratzen da, bere bizimodu bakarti eta etsiarekin jarraitzeko. Filmak fizikozko nahiz errealtateko osagaiak dauzka, eta bi protagonisten bizitza errealeko esperientzietan oinarritzen da, hainbestearino non lausotu egiten baitira antzezlearen eta pertsonaiaren arteko mugak. Bere burua pertsonaia gisa irudikatzeko, egoera hutsal batean zentratzen da Yu: zutik dago bere estudioko bazter batean (Yuren ikasle-denborako benetako logela da), ispilu baten aurrean, eta ilea moztzen ari da. Sail osoan bezala, teknika errealista soila erabiltzen du Yuk. Koloretan eta argian oinarriturik, esan liteke eszena goizeko lehen orduan edo arratsaldean gertatzen dela. Kontraste gisa, irudia iluna eta adierazkortasunik gabea da: gizartearen aldaketa handi baten erdian, pertsonen artean dauden distantzia psikologikoak eta alde espiritualak iradokitzen ditu. —LMJ [Lu Mingjun]

2002: *Yu Hong: Witness to Growth*, East Modern Art Center, Pekin; He Xiangning Art Museum, Shenzhen, eta Hubei Arte Ederren Institutuko Museoa, Wuhan, Txina. **2009:** *Yu Hong: In and Out of Time*, Guangdong Arte Museoa, Guangzhou. **2013:** *Portrait of the Times: 30 Years of Contemporary Art*, Shanghai Power Station of Art, Shanghai

ZHU JIA

37 *Betiko (Forever)*, 1994

Bideoa koloretan, soinurik gabea, 27 min 16 s.

Hauen eskaintza: artista eta ShanghART Gallery, Shanghai

Zhu Jia bideoartearen aitzindaria izan zen Txinan, eta bideokamera eramangarriekin hasi zen lanean 1992an, olio-pintura tradizionalen trebatu ondoren Pekingo Arte Ederretako Akademian. Bideoaren teknologia hori kontsumitzaileengana heldu berria zenean egin zituen artistak bere lehen bideo-lanak, zeinak agerian jartzen baitute egilearen konpromiso sendoa fenomenologiaren inguruko ideia filosofikoekin eta haien planteamendu esperimentalekin. Hou Hanru-k idatzi zuen bezala: “Komunitate filosofiko eta artistiko txinatarrek 1980ko hamarkadaren amaieran eta 1990eko hamarkadaren hasieran fenomenologia bereganatzen hasi ziren unean bertan jarri zituen abian [Zhu Jiak] bere proiektu multimedia eta kontzeptualak”¹. Zhuri bereziki interesatzen zitzaion nola erabil zitekeen kameraren begirada gizabanakoaren pertzepzioa aldatzeko, ikuslearen eta ikusitakoaren arteko erlazioari buruzko usteak auzitan jarri aldi berean. Lehen esperimentu haiek eguneroko objektuak eta espazioak erabiltzen zituzten, nola diren armairuak, bizikletak eta hozkailuen barrenaldeak, berriz pentsatzeko eguneroko bizitza garaikidearen muina. Espazio bakoitzari beren ohiko funtziotik at dauden inplikazioak emanaz, Zhuren bideoek pertzepzioaren borondateari eta haren paperari buruzko meditazio gisa funtzionatzaren dute, modernizazioaren aztoramendu bizkorren erdian, Txinako hiri-paisaiak eta etxeko bizimoduak hausnarketa egiteko garaian.

Betiko (1994), Zhu Jiaren esperimentu ikoniko goiztiarrenetako bat, mirari ekonomikoa deituaren lehen aldiaren grabatu zen, eta une hartan, eraistearren eta eraikuntzaren bidez, herrialdeko metropoli nagusiak itxuraldatzen ari zen hazkundearen agerpenari egiten zion erreferentzia. Bideokamera bat lotuz triziklo baten gurpilari, Pekineko bere auzoko kaleko eszena dokumentatu zuen bideokameraren mugimendu birakariaren bitartez. Pedalei eragindako abiadaren arabera, oso bizkorra baina ezagutzeko moduko izatetik gauza guztiz psikodelikoa izatera igarotzen da eszena. Gehieneko abiadan, jendea, ibilgailuak eta eraikinak kolore eta forma indartsuko zirimola batean nahasten dira, pintura likidoa balira bezala. *Betiko* honen distortsioak, kale arrunt batean guztiz bizkor aldatzen diren irudiak kaleidoskopioa bihurtuz, bere horretan ezin mantendu daitekeen hiri gisa aurkezten du Pekin. —XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

Oharrak

1. Hou Hanru, "Have You Ever Had Any Sexual Relationship with Zhu Jia?"/"Ni he Zhu Jia fasheng guo xing guanxi ma?", hemen: *Art Changsha 2015: Zhu Jia/2015 yishu Changsha: Zhu Jia*, Tan Guobin (arg.), Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2015, 18–25 or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1996: *Image and Phenomena: '96 Video Art Exhibition*, Txinako Arte Akademiaren Galeria, Hangzhou. **1997:** *Uncertain Pleasure: Chinese Artists in the 1990s*, Art Beatus Gallery, Vancouver. *Cities on the Move 1*, Secession, Viena; 1998an toki hauetara eraman zuten erakusketa: CAPC– Musée d'art contemporain de Bordeaux (*Cities on the Move 2* titularekin) eta P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York (*Cities on the Move 3* titularekin). *Another Long March: Chinese Conceptual Art 1997*, Chassé Kazerne, Breda, Herbehereak. Johannesburgoko Bienala: *Trade Routes: History and Geography*. **2002:** *Tempo*, The Museum of Modern Art, New York. **2010:** *Looking through Film: Traces of Cinema and Self-Constructs in Contemporary Art*, OCT Contemporary Art Terminal, Shenzhen. **2015:** *Mobile M+: Moving Images*, Midtown POP, Hong Kong, M+ erakundeak antolatua, Hong Kong

CHEN ZHEN

38 *Bat-bateko erditzea (Precipitous Parturition)*, 1999

Bizikleta-gurpilen kautxozko kamerak, aluminio eta plastikozko jostailuzko autoak, metala, bizikleta-zatiak, silikona eta pintura, luzera: 20 m inguru, diametroa: 150 cm inguru. Pinault Collection

Chen Zhen 1955ean jaio zen Shanghain, 1986an Parisera joan zen, eta hantxe bizi izan zen 2000an gazterik hil zen arte. Haren artegintza guztiz lotua egon zen bere identitatearekin eta bi kulturen eta bi denborazkotasunen arteko bizi-esperientziarekin, jatorri txinatarra izan baina Parisen egoitza zuen artista gisa: Chenek "transesperientzia" deitzen zion egoera hari. Haren obrak berebat miatzen ditu eskualdeko politika-egituren konplexutasun eta aldaketak, baita identifikazio kulturalaren prozesua ere, bereziki testuingu sozial errepresiboen esparruan, abiada handiko globalizazio delarik atze-oihala.

Bat-bateko erditzea obra 1999an sortu zen, eta ideia atzera Txinara egindako bidaia batean bururatu zitzaion artistari. Bidaia hartan, Chenek iragarki harrigarri bat ikusi zuen ezustean, honela zioena: "2000. urterako, ehun mila lagunek beren auto propioa izango dute. Parte har ezazu Txinako automobilaren industriaren lehian!". *Bat-bateko erditzea* "dragoi" bat da, 20 metroko luzera duena, airean eskegitako bizikleta-gurpilen kamerez osatua, eta haren gorputzak oinaze handiak pairatzen ditu ezin konta ahala

auto txiki beltz erditzeko kontrakzioetan, sekulako autoak baitabiltza piztiaren sabelean, birus baten moduan. Erditzearen kontrakzioek “munduaren amaiera” hurbiltzen ari delako irudipena eragiten dute, eta aldi berean gogorazten digute dragoi erraldoi hau ez dela gauza izango produkzio eta erreprodukzioko erritmo zorabiagarria jasateko¹. Artistak material gisa bizikleta hautatzea, jakina, bizikletaren beraren ezaugarrien ondoriozkoa da, baita artelanaren eskakizun formalen ondoriozkoa ere. Zenbait hamarkadatan, bizikleta izan da hiri txinatarretan ibilgailu nagusia, eta Txina modernoaren ikurtzat hartzen da.

Era berean, azpimarratzea komeni da, Chen artelan hau pentsatzen eta eraikitzen ari zenean, unerik garrantzitsuenetan zeudela Txinaren eta Munduko Merkataritza Erakundearen arteko harremanak. Erakunde hartan sartzeak esan nahi zuen Txina are gehiago murgilduko zela merkataritzaren sistema globalean. (“Parte har ezazu Txinako automobilaren industriaren lehian!”). Horri erantzen bazaizkio bukatu berri zen Gerra hotzaren itzalak, hantxe baitzeuden oraindik, esan daiteke aurrekaririk gabeko konplexutasuna zuela nazioarteko egoera politikoak. Hala bada, Chenen *Bat-bateko erditzea* obrak, Txinako krisiari ez ezik, neurri handiagoko krisi global bati egiten dio erreferentzia. “Dragoi” honek, Txina aztoratu bat islatzeaz gainera, orobat islatzen du sistema kapitalista globalean dagoen egonezina. —LMJ [Lu Mingjun]

Oharrak

1. Xu Min, “Shuangchong chuzou: Lishan guanijing—fanxiang congyi” [Irteera bikoitza: mendia utzi paisaia ikusteko – Etxera itzuli artean aritzeko], hemen: *Haiwai huaren yishujia tanyi congshu: Chen Zhen, Xu Min* (arg.), Changchun: Jilin Fine Arts Press, 2006, 110 or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1999: *Cities on the Move 4: The Asian City of the 90s*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Danimarka; 2000n toki hauetara eraman zuten erakusketa: Hayward Gallery, Londres (*Cities on the Move 5: Urban Chaos and Global Change; East Asian Art, Architecture and Film Now* tituluarekin); eta Kiasma, Helsinki (*Cities on the Move 7* tituluarekin). **2002:** Busan-go Bienala: *Culture Meets Culture*. **2003:** *Chen Zhen: Silence sonore*, Palais de Tokyo, Paris. **2015:** *Chen Zhen: Without Going to New York and Paris, Life Could Be Internationalized*, Rockbund Art Museum, Shanghai

[REM KOOLHAAS, HARVARD GRADUATE SCHOOL OF DESIGN,
ALAIN FOURAUX]

39 Rem Koolhaas eta Harvard Graduate School of Design

Hiriari buruzko proiektua 1: Aurrerako Jauzi Handia (Project on the City 1: The Great Leap Forward),

1996–97, ikerketa-proiektua eta argitalpena: *Great Leap Forward*, Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas eta Sze Tsung Leong (arg.). Kolonia: Taschen, Cambridge, Massachusetts: Harvard Design School, 2001

40 Rem Koolhaas eta Alain Fouraux

The Guangdong Times Museumera Diseinua (Design of The Guangdong Times Museum),

Guangzhou, 2008an egina, eta argitalpena: *The Guangdong Times Museum*, testua: Alain Fouraux. Argitalpena: Guangdong Museum of Art (Guangzhou) Guangzhouko bigarren Trienalaren inguruko gertaera gisa: *Beyond: An Extraordinary Space of Experimentation for Modernization*, 2005

Rem Koolhaas arkitekto, hirigile eta teorialariak Office for Metropolitan Architecture (OMA) sortu zuen 1975ean Londresen, eta, 1978an, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* argitaratu zuen. Azterlan horrek irauli egin zituen hirigintzako protokolo modernoak, kakofonia, jendetza eta inprobisazioa metodo gisa teorizatuz, eta datu sozialak, ekonomikoak eta teknologikoak txertatuz inguru eraiki garaikideari eta haren etorkizuneko zabalkundeei buruzko eztabaidetan. 1990eko hamarkadaren hasieran, Project on the City fundatu zuen Harvardeko Graduate School of Design-en; arkitektura, paisajismo eta hirigintzako ikasleek parte hartzen zuten ikerketa-proiektu hartan, eta mundu osoan zehar aldatzen ari ziren hiri-baldintzak ikertzeko xedea zuen. Txinako Perla Ibaiaren Deltari buruz lehen azterlana egin zuenetik (2001ean argitaratu zen, *Great Leap Forward* tituluarekin), Koolhaasen Project on the City egitasmoak azterlanak egin ditu gizarte garaikidean xehetako salmenta eta kontsumoa ikertuz (*Harvard Design School Guide to Shopping*, 2001), eta txostenak egin ditu Pekin, Lagos, Mosku eta Erromari buruz.

1996an Koolhaasek Perla Ibaiaren Deltaren (PID) gaineko azterlan bat zuzendu zuen; Txinako hegoaldeko kostaldeko bost hiri guztiz jendetzatuk osaturiko multzo bat da Perla Ibaiaren Delta deitua, eta “esparru ekonomiko berezi” gisa definitu zen 1980ko hamarkadaren hasieran. Era horretan, bide egin zitzaion Koolhaasek “munduan ordu arte inoiz ikusi ez zen maila eta abiada batean, garapenerako irrika geldiezina” zeritzonari¹. Shenzhen-en eta Guangzhoun zentratuz —kalkulatzen zen hango biztanleak, bat eginda, hogeita hamasei milioira helduko zirela 2020an—, Harvardeko ikasleek landako azterketak, analisi estatistikoak eta txosten historikoak egin zituzten Perla Ibaiaren Deltako hiri-“laborategien” gainean: horien baitan, garapena lotsagabeki kapitalista gertatzen zen, egitura politiko sozialista baten barruan. Harvardeko ikerketa *Great Leap Forward* liburuan argitaratu zen; 709 orriko lanak saiakerak eta dokumentazioa jasotzen ditu, Koolhaasen definizio famatua lantzeko: “City of Exacerbated Difference” (Diferentzia biziko hiri)². “Aurrerako Jauzi Handia” tituluak Mao Zedong-en 1958–62 urteetako politika sozioekonomiko katastrofikoari egiten dio erreferentzia; zenbait daturen arabera, neurri horiek berrogeita bost milioi lagunen heriotza eragin zuten, gosetearen, derrigorrezko leku-alaketaren edo motiborik gabeko bortizkeriaren ondorioz. Amaiera zoriontsuagoa izango zuen garai hartan Koolhaas-ek Deng-en kapitalismo globalaren bertsioan zuen fedea. Perla Ibaiaren Deltako “modernizazio-zirimolak, hiri-substantzia guztiz berri bat ekarriko zuen”³ eta “munduaren fabrika” bihurtuko zuen Perla Ibaiaren Delta⁴.

Perla Ibaiaren Deltari buruzko proiektua egin eta hamar bat urtera, 2005ean, Koolhaas Guangzhoua itzuli zen. Hou Hanru, Guangzhouko Bigarren Trienalaren zuzendari artistikoak, Hans Ulrich Obrist eta

Guo Xiaoyan-ekin batera, museo bat sortzera gonbidatu zuen, plataforma alternatibo gisa jardun zezan bere *Beyond: An Extraordinary Space of Experimentation for Modernization* izeneko trienal ausartean. Guangdong Museum of Art-i loturik egongo zen Museo iraunkor bat diseinatzea zen haren proposamena, etxebizitzaren dorre-multzoko batean kokatuko zena. Eraikinaren jabea Times Property higiezin enpresa zen, trienalaren tokiko sustatzailea. “Formarik gabeko museo bat” eraikitzeko ideiarekin heldu zen Koolhaas, eta bere programa teorikoa aplikatzeko asmoa zuen merkataritza, kultura eta hiri-bizitza soziala integratzeko ondo funtzionatuko zuten sistema organiko batean⁵. Era horretan, Guangdong Times Museum berez agertuko zen “diferentzia biziko” espazio baten gisa.

Times Propertyk museoa behe solairuko parkean ipintzeko asmoa zuen, baina Koolhaasek baztertu egin zuen plan hura, eta, haren ordean, ikaragarri gustatzen zitzaizkion bistekin eraikitzea proposatu zuen: zabaltzen ari zen hiriaren aurrean. Haren kezka nagusia zen etorkizuneko museoa herritarren zerbitzura egotea, ez bakarrik eraikin hartan itxita bizi zirenen zerbitzura. Modu bakarra zegoen hura lortzeko: museoa lehendik zegoen etxebizitza-eraikin batean ipini eta kaletik zuzeneko sarrera ipintzeko baimena lortzea. Dorrearen eraikuntza bukatua zegoenez gero, Koolhaas-ek, OMAko Alain Fouraux-ekin elkarlanean, eta NODEko Doreen Heng Liu-ren laguntzarekin, hemeretzigarren solairu bat erantsi zuen literalki eraikinari, museoa hantxe bertan eraikitzeko; bulegoak eta egoitza-espazio bat hamalagarren solairuan ipiniko ziren, eta sarrerako halla behekoan. Era horretan, egituraren aldetik eraikineko egoiliarren eguneroko bizimoduan txertatzen zen museoa, hainbestearino non igogailu bera erabiltzen baitzen artea nahiz erosketak garraiatzeko. Times Museumek ateak zabaltu zizkionean publikoari 2010ean, Houren aholkularitza eta zuzendaritzapean, ezaugarri haiek taxutu zuten ondorengo komisariotza-programa. Gehiago funtzionatzen duelarik ekoizpen-leku, artisten egoitza eta zentro komunitario gisa, usadiozko erakusketa-areto baten gisa baino, museoak bertako nahiz nazioarteko profesionalak hartu eta gonbidatu ditu beren proiektuak sortzera, irudikatzea, eztabaidatzea eta haiek artearen munduko publiko gero eta ugariago bati erakustera; sorkuntza-nodo txiki bat da, Perla Ibaiaren Deltako 41.698 kilometro karratuko hiri-eremuan. —AM [Alexandra Munroe]

Oharra

1. Office for Metropolitan Architecture, *Project on the City 1: Great Leap Forward* proiektuari buruzko azalpena, [OMAre webgunea](#), kontsulta: 2017ko urtarrilak 15. [itzuli]
2. Rem Koolhaas, “Introduction: City of Exacerbated Difference©”, hemen: *Great Leap Forward*, Chuihua Judy Chung et al. (arg.), Kolonia: Taschen; Cambridge, Massachusetts: Harvard Design School, 28 or. [itzuli]
3. OMA, *Project on the City 1* proiektuari buruzko azalpena. [itzuli]
4. Ikus PIDko hirigintzaren beste planteamendu bat, hemen: Guido Musante eta Doreen Heng Liu (NODE), “[The Future of Mobility in the Pearl River Delta](#)”, Audi Urban Future Initiative webgunea, kontsulta: 2017ko urtarrilak 15. Jatorrian hemen argitaratua: *DOMUS*, 960. zkia., 2012ko uztaila. [itzuli]
5. Rem Koolhaas, hemen aipatua: Shen Ruijun, “[A Report on the Times Museum, Guangzhou, China](#)”, Asia Art Archive in America, 2012ko urtarrilak 23. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

39 1997: Documenta, Kassel

40 2005: Guangzhouko Trienala: *Beyond: An Extraordinary Space of Experimentation for Modernization*

ELEFANTE ISATS HANDIA LANTALDEA

(CHEN SHAOXIONG, LIANG JUHUI, LIN YILIN ETA XU TAN)

1990-98 URTEETAN JARDUNEAN, GUANGZHOU

41 Chen Shaoxiong

5 ordu (5 Hours), 1993/2006

Argi fluoreszenteak, kontagailu elektrikoak, errotulagailu ezabaezina egurrezko oholaren gainean, plastikozko hodiak eta kable elektrikoak, 72 × 120 × 90 cm guztira. DSL Bilduma

42 Liang Juhui

Ordubeteko jokoa (One Hour Game), 1996

Koloretako bideoa, soinuduna, 14 min 19 s. DSL Bilduma

43 Lin Yilin

Maniobra seguruak Linhe kalea gurutzatzean (Safely Maneuvering across Linhe Road), 1995

Koloretako bideoa, soinuduna, 36 min 45 s. Asia Society, New York

44 Xu Tan

Made in China, 1997-98

Sofa, idazmahaia, plastizko eserlekuak, bainuontzia, ohea, zutikako lanparak, Mylar-a, mahai gaineko ordenagailuak, teklatuak, bozgorailuak, plastikozko jostailuak, peluxeak, puzzleak, heliozko globoak, VHS zintak, diapositiba-proiektagailuak eta sukaldaritza txinatarreko ongailuak, neurri aldakorak; koloretako lau bideo, soinudunak (33 min 51 s; 24 min 28 s; 32 min 13 s eta 5 min 35 s).

Hauen eskaintza: artista eta Vitamin Creative Space

Elefante Isats Handia Lantaldea Guangzhoun osatu zuten, 1990eko abenduan, Chen Shaoxiong, Liang Juhui eta Lin Yilin artistek, eta hainbat aldaketa izan zituen lau artistako azken osaerara heldu arte, 1993an; Xu Tan elkartu zitzairen aurreko hirurei. Chen, Liang eta Lin elkarlanean aritu ziren 1986an, Guangzhoun, *First Experimental Exhibition of the Southern Artists Salon* erakusketaren prestaketan. Erakusketa egin zenean, urte hartako irailean, gehiago ematen zuen dantza modernoko emanaldi bat arte ederren erakusgai bat baino, baina Saloiaren antolamendu ez hierarkikoa eta arte-sorkuntzaren elkarlan-ikusmoldea garrantzi handikoak izan ziren Chen, Liang eta Linen prestaketan, oinarria ipini baitzuen haien sorkuntza-truke jarraituarentzat ez ezik, haien arte-sorkuntza ekimen sozial gisa zuten kezka partekatuentzat ere.

1990etik 1998ra arte, bost erakusketa antolatu zituen taldeak Guangzhouko espazio publikoetan, besteak beste taberna batean, hiri hartako langileen Kultura Jauregian, unibertsitate batean eta etxe orratz egin berri batean. 1998 izan zen formalki elkarlanean aritu ziren azkeneko urtea, eta urte hartan bi erakusketa antolatu zituzten kanpoan, bat Hong Kongen eta bestea Suitzan. Elefante Isats Handia taldeko lau artisten lanak konpromiso teorikoa zuen gizarte-harremanekin lotua zegoen sorkuntza artistikoko modu batekin; kokagune publikoak baliatzen zituzten, baita okupatzen ere, eta ustekabeen topaturiko, bazterturiko edo merkeak ziren material industrialak eta kontsumokoak erabiltzen zituzten. Haien obrak estetika berariaz xaloa, nahasia eta ez-profesionala agertzen du, eta urbanizazio bizkorren nahasmenduan, deslokalizazio sozial masiboan eta kontsumismoaren xahutzean atsegin hartzen du. Elefante Isats Handiaren interbentzioak lotsagabeak eta sarritan lizunak ere izaten ziren, eta Guangzhouren eta “Hegoaldearen” nortasun geografikoa, linguistikoa eta kulturala erreibindikatzeko zuten, Pekingo zentro administratiboari aurre egiten zion erresistentzia ozen baten gisa. Akademia, burokrasia kulturala eta, azken batean, Estatua ere inposaturiko indar zentralizatzaileen geruza zentro-kide gisa ikusten zituztelarik, Elefante Isats Handia taldeak plataforma bat eskaintzen zuen adierazpen indibidualarentzako eta kritika sozial kolektibo sarritan umoretsuarentzako.

Chen Shaoxiongen *5 ordu* (1993/2006) eta Xu Tanen *Maitasunaren alegoria I eta II* (*Allegory of Love I and II*, 1993) obrak taldearen hirugarren erakusketarako sortu ziren, eta Guangzhouko gaueko taberna ezaguna zen Red Ant Bar delakoan egin zen. Erakusketa Chenen eta Lin Yilinen antzezpenek eta Xuren bi interbentziok osatu zuten. Xuren *Maitasunaren alegoria I eta II* obrek mugatzen zuten erakusketa, eta bi partetan egindako instalazio bat ziren, gai nagusiak bateratua: emakumezkoen manikiak, Nazio Batuen indar baketzailen kasko urdin argiak besterik ez zeramatela soinean. *Maitasunaren alegoria I* lanean, Askapeneko Herri Armadaren kamioi batek, atzeko parte estali gabea, maniki haietako bat eraman zuen, kohete-jaurtigailu bat zuela lepoan, Guangzhouko Arte Ederretako Akademiatik hiriko lehen McDonald's-eraino, zeina 1993. urteko otsailean inauguratu baitzen Guangdongeko Nazioarteko Hotelean. Kamioiak hiria zeharkatu zuen, garrantzi historiko eta politikoa berezia zuten tokietatik igaro eta bere ibilbidea Estatu Batuetako frankiziarik ezagunenean bukatzeko: kultura kontsumista hasi berriaren eta Guangzhouren globalizazioaren ikurrik handienez. Ordu batzuk geroago, *Maitasunaren alegoria II daipaidang* batean aurkeztu zen, hau da, Guangzhouko kaleetan ohikoak diren aire zabaleko janari-postu batean. Obra hartarako, bi sirena-formako maniki ipini zituen Xuk postuko zoruari. Arratsaldeak aurrera egin ahala, janari- eta zabor-arrastoak pilatu ziren haien gorputzen gainean. Bi obrek baliatu zituzten *readymade*ak, zeinak Xuk egokiro definitu baitzituen esanez horiek kokalekua, publikoa eta objektuak beren baitan hartzen dituztela, “errealitatearen eta antzerkikoa denaren” arteko “muga komuna” eskuratzeko xedez¹.

Chen Shaoxiongen antzezpena Red Ant Bar-en kanpoan egin zen, Lin Yilinen *100 pieza* (*100 Pieces*) eta *1.000 pieza* (*1,000 Pieces*) obraren segidan. Chenek asmoa zeukan egurrez eta argi fluoreszentez egin zegoen behi formako eskultura bati 5 orduz konektatua egoteko, antzezpenak iraun zuen denboran lepotik zintzilik zeraman kontagailu elektriko batek kontsumo elektrikoa neurtzen zuen bitartean. Hodi fluoreszente arrosa, urdin eta berdeek, eta argi-zerrendek argitzen zuten eskulturaren behi-forma gaueko iluntasunean, eta gorputzaren barrenean bi kanpaiko iratzargailu analogiko bat eta emanaldiaren iraupena iragartzen zuen kartel bat zeuden zintzilik. Argi berdeko hodi batek konektatzen zituen animaliaren ahoa eta artistarena. Saioa hasi eta handik gutxira, han bildutako publikoak Chenen antzezpena eten zuen, parte hartzeko eskatuz eta proposamen irigarriak eginez, sarritan lizunak,

hodiak gorputzeko beste puntu batzuetatik sartzeko. 1993rako jadanik, Chen heldua zen pentsatzera “artelana ez dela objektu material bat, toki bat baizik”, Guangzhouko eraikuntzaren *boomak* eragindako iritzia. 5 ordu obrak inguru hura guztia merkataritzako eta fabrikazio industrialeko erdigune bihurtzeko behar izan zen esku-lanaren, materialen eta energiaren kontsumo ikaragarria hartzen zuen gogoan².

1990ko hamarkadaren erdialdean, lekuaren eta kokagunearen aldaketa berezko bitarteko bihurtzea funtsezkoa izatera heldu zen Elefante Isats Handia taldearen jardunean, eta hori agian hoberen laburtzen duen lana Lin Yilinen performancea da: *Maniobra seguruak Linhe kalea gurutzatzean* (1995). Garai hartan Asiako eraikinik altuena zen CITIC Plazaren oinetan egin zen performancea ia 90 minutuz luzatu zen, eta lekuaren garrantzi politikoa eta sinbolikoa baliatu zuen anbizio nazionalen eta ekonomikoen giza kostua azaltzeko. Chen Shaoxiongek dena filmatzen zuen bitartean, Linek lau bideko bulebar bat gurutzatzen zuen oinezkoen igarobidetik, alde batetik bestera eramanez, metodikoki, zementuzko blokeen lau zutabe bertikal, bata bestearen gainean ipinita. Linen helburua zen “pareta mugikor” bat eratzea bere ahalegin fisiko pertsonalarekin, eraikitze-lanetan ari ziren Zhongtian plazatik etengabe joan-etorrian zebilen trafikoa etenez, arreta erakartzeko urbanizazioaren erritmo antinatural eta gizagabera, eta inguruaren aldaketa hain ikaragarri batek eskatzen zituen eta hartatik ezin bereizi ziren giza dislokazioetara³.

Elefante Isats Handia taldeko artistak batere segurtasunik gabe hasi ziren lanean 1990 urteetan, baina jadanik 1998an, Hou Hanru komisarioa zelarik —aspalditik ari zen elkarlanean Elefante Isats Handia taldearekin— Suitzan izen bereko erakusketa definitiboa egin zutenean, Chen, Liang, Lin eta Xu nazioarteko ospea zuten artistak ziren, eta sarritan parte hartzen zuten nazioarteko erakusketetan. Halaxe gertatu zen Xu Tanen eta haren *Made in China* (1997–98) obraren kasuan. *Maitasunaren alegoria I* eta *Maitasunaren alegoria II* obrekin gertatzen zen bezala, instalazioak modu aleatorioan hartzen zuen erakusketaren espazioa, kasu honetan hiriko espazio berriko barrenalde pribatuei erreferentzia eginez. Lana osatzen duten kalean topatutako altzarietako bakoitza —bainuontzia, ohea, sofa eta sukaldeko mahaia— Mylar-en bildua eta plastikozko jostailuez, peluxeez eta bertako auzo txinatarreko janariez estalia dago. Lurrean arte txinatar eta mendealdekoaren obra famatuen puzzleak zeuden, bisitariak haiek jolasean ibil zitezen. Baziren monitore batzuk bideograbagailuak erantsiak zeuzkatenak, eta altzari bakoitzaren gainean ipinitako diapositiben karruselek Xuk edo haren laguntzaileek Guangzhouko bazter-zulo beltzenetan grabatutako dokumentalak ematen zituzten, besteak beste gayen arteko topaketa sexual batena. Behaketako dokumentalaren ikuspegiak eta lehen planoan egindako elkarrizketek bizitza ematen diete Guangzhouko tabernei, masaje-aretoei eta jendez betetako aldiriei, baina arrunkeria guztiz zakar batek hartzen du filma, altzarien distira metalikoa eta nonahi sakabanaturiko kontsumo-produktuak, eta denak gertatzen dira funsgabeak kontsumitzailearen apetituei egiten dieten dei biluzian. —KG [Katherine Grube]

Oharra

1. Xu Tan, “Jinri qishou” [Gaur egungo gaitxoak], *Hanmo yixun* (Hanmoko arte-albisteak), 2. zkia., 1994ko azaroa, 13 or. [itzuli]
2. Chen Shaoxiong, *Big Tail Elephant Working Group Art Exhibition* erakusketaren produkzioarako oharra, 1991ko urtarrila. [itzuli]

3. Lin Yilin, egilearekin hizketan, 2016ko uztailak 19. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

41 **1993:** *Elefante Isats Handiaren hirugarren ekintza artistikoa*, Red Ant Bar, Guangzhou. **2016:** *One Hour, No Room, Five Shows*, Times Museum, Guangzhou

42 **2011:** *Thirty Years of Chinese Contemporary Art History: Moving Image in China*, Minsheng Art Museum, Shanghai. **2015:** "Nonfigurative", Shanghai 21st Century Minsheng Art Museum

43 **1997:** Johannesburgoko Bienala: *Trade Routes: History and Geography*. **2003:** Veneziako Bienala: *Z.O.U.-Zone of Urgency*. **2007:** Documenta, Kassel. **2016:** *One Hour, No Room, Five Shows*, Times Museum, Guangzhou

44 **1998:** *Big Tail Elephant*, Kunsthalle Bern, Berna.

42-44 **1997:** *Cities on the Move 1*, Secession, Viena; toki hauetara eraman zuten erakusketa: CAPC-Musée d'art contemporain de Bordeaux (*Cities on the Move 2* izenarekin); eta 43-ekin jarraitu zuten *Cities on the Move* erakusketaren 3-7 edizioak honako toki hauetan: Long Island City, New York; Humlebæk, Danimarka; Londres; Bangkok eta Helsinki

ELLEN PAU

45 *Zinema birziklatzen (Recycling Cinema)*, 1999

Koloretako bideoa, soinuduna, 11 min 42 s. Artistaren eskaintza

Ellen Pau irudi nabarmena izan da Hong Kongeko ikus-entzunezko artearen garapenean, eta bitarteko hau tankeratzen lagundu du, proiektu artistikoen bidez nahiz komisariotza-proiektuen bidez. 1986an Videotage erakundearen sortzaileetako bat izan zen, eta huraxe izan zen Hong Kongen bitarteko berriei eskainitako aurreneko espazio artistikoa. Urtebete geroago egin zuen Pauk bere lehen bideo-lana, super 8ko filmarekin, eta kontaktaren eta zinemaren semiotikaren konbentzionalismoak auzitan jartzen dituzten obrak sortzen jarraitu du harrezkero. Pau 1985ean lizentziatu zen Hong Kongeko Unibertsitate Politeknikoan eta 2008an kultura bisualeko master bat egin zuen Hong Kongeko Unibertsitate Txinatarrean. Bere karreraren zehar, lanaldi osoko irudi-teknikari mediko gisa lan egiteaz gainera, eskolak ematen ditu denbora partzialean Hong Kongeko hiru unibertsitatetan.

2001ean, Pau izan zen Veneziako Bienalean Hong Kong aurrenekoz ordezkatu zuten lau artistetako bat. Haren *Zinema birziklatzen* obra (1999) *Magic at Street Level* erakusketa kolektiboaren parte gisa aurkeztu zen, eta itsasoaren paraleloan doan Hong Kongeko autobidearen bideo bat da. Grabazioa

puntu goratu batetik egin zen, eta ekorketak egiteko programatua zen kamera, aurrera eta atzera, erritmo konstantean, errepide osoan zehar, mugimendu etengabea harrapatuz eszena, zelatan ariko balitz bezala. Errepidetik doazen autoen linealtasuna apurtu egiten da kameraren errotazio konstantearen ondorioz, eta, hala, orientazioa galtzen delako efektua sortzen da, autobidearen irudia lausoa gertatzen da eta atarikoa espazioa, norabiderik gabeko mugimendu batena. Kameraren ekorketaren parterik handiena guztiz sinkroniarik gabea da autoen abiadari dagokionez, eta, hala, autoak abstrakzio batean lausotzen dira. Baina badira une guztiz labur batzuk ibilgailu bakar baten abiadak eta kamerarenak bat egiten dutena. Horrek ulerpenezko une bat ematen dio ikusleari agertoki bestalde zorabiagarri batean, eta bere eginkizun konbentzionala itzultzen dio ekorketari, hau da, mugitzen den zera bat grabatzea, ekorketa baita mugimendua irudikatzeko film-gramatikaren elementu ohikoenetako bat. Argitasunezko etenune horiek, segundo gutxi batzuk besterik irauten ez badute ere, gainerakoan bertigozko panorama denaren gainetik nabarmentzen dira.

Halakoxe etenune batean txertatzen du Pauk testu palindromiko bat eszenan: “Love is real, real is love” [“Maitasuna erreala da, erreala maitasuna da”]. Bideoaren egituraren oihartzuna eginez, testuaren lehen erdia “iraultzen” denean alderantziz irakurtzeko, nahasgarria gertatzen da esaldiaren esanahia. Hong Kongeko bere artista garaikide askok bezala, Leung Chi Wo esaterako, Pauk ere ez dio inoiz uko egin diskurtso politikoari bere obretan. 1997an Erresuma Batuak Hong Kong Txinako Herri Errepublikari “eman” izanaren komentario alegoriko baten gisa interpreta daitezke *Zinema birziklatzen* bideoan dauden desorientazio-geruzak. Beste britainiar kolonia ohi guztien deskolonizazioan ez bezala, Hong Kong, independentzia eskuratu ordez, Txinari “itzuli” zioten, eta Txinako Alderdi Komunistaren kontrolpean geratu zen. *Zinema birziklatzen* obrak, itzulketa hura gertatu eta justu bi urteren buruan egin baitzen, 1997 osteko Hong Kongen irudi zorabiagarri eta aztoragarria sortzen du, eta itzuleraren ondorio psikopatologikoak eta Hong Kongeko herritarren beldurra iradokitzen ditu: etorkizunean beren askatasun zibilak galtzeko beldurra. Pauren bideoak, gainera, garai hartan hain bizia izan zen desorientazio-irudipena antzeman zuen, Hong Kongen identitate kultural jadanik hibridatua identitatearen bilaketa amaigabe batean murgildu zenean antolamendu berri haren baitan. Beste hitzetan, egoera psikologiko hori “itxaroteari dagokion desengainuari buruzkoa da. Aurrerapenak desira areagotzen du eta denbora infinituraino luzatzen da. Halako batean, espero zenuena agertzen da, bideoaren kasuan, ibilgailu bat autobidean. Une batez ase gara, baina berehala irrikaz gaude osteria ere”¹. —XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

Oharrak

1. Pat Binder eta Gerhard Haupt, “[Ellen Pau: Interview, China/Hong Kong, 49th Venice Biennial, 2001](#)”, *Universes in Universe*, kontsulta: 2017ko ekainak 30. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2001: Veneziako Bienala: *Magic at Street Level 2001*, Hong Kongeko Pabiloia. One World Exposition, Hanart Square, Hong Kong

46 *Bandera igotzeko eta jaisteko zeremonia nire etxeko esekigailuan*
(A Flags-Raising-Lowering Ceremony at My Home's Clothes Drying Rack), 2007
 Koloretako bideoa, soinuduna, 1 min 47 s. Artistaren eskaintza

Kwan Sheung Chi, egoitza Hong Kongen duen artista, Hong Kongeko Unibertsitate Txinatarren lizentziatu zen 2003an, eta bertako talde artistiko askoren kide fundatzailea izan zen, hala nola hkPARTg (arte politikoko taldea), Hong Kong Arts Discovery Channel (HKADC) eta Woofer Ten. Haren obra kontzeptualak sotilak baina subertsiboak dira: instalazioa, bideoa, marrazkia eta performancea ere lantzen dituzte, eta ikusleak bi bider begiratzera eta eguneroko bizitzako xehetasunei arreta handiagoz erreparatzera bultzatzen dituzte, artearen ekoizpena politikarekin eta eguneroko ekonomiarekin batuz. Bere hausnarketa eta kritika politikoetan, Kwanek biziki azpimarratzen du kulturak betetzen duen eginkizuna memoria kolektiboen eraketan eta igorpenean.

Hong Kongen iragana kolonia britainiar gisa, geroako egoera postkoloniala eta Txinarekiko mendekotasuna orain: eskualdearen hurbileko testuingurua da Kwanen lan kontzeptualaren muina. Lekuak eta oroitzapenek bat egiten dute gai politikoak planteatzen dituen eta determinista edo didaktikoa izan nahi ez duen esparru bat eratzeko. Hala eta guztiz ere, Kwanen obraren nolakotasun kritikoak guztiz probokatzaileria izaten jarraitzen du. 2013an, *Bandera igotzeko eta jaisteko zeremonia nire etxeko esekigailuan* (2007) bideoa Shanghaiko Rockbund Art Museum-en ipini nahi izan zuen Kwanek, aurreneko Hugo Boss Asia Art Award lehiaketara aurkeztu zuen obraren parte gisa, baina Shanghaiko Kultura Bulegoak debekatu egin zuen; azkenean, Kwanek lehiaketa irabazi zuen. Obra bideo labur bat da, artistaren gurasoak lasai-lasai esekigailuan banderak igotzen eta jaisten erakusten dituen, eta aldi berean da keinu neurritsu bat eta ekimen politiko zorrotza.

Bideoa Hong Kongeko C&G Artpartment-eko espazio artistikoan estreinatu zen 2007an, eta Hong Kong Txinako Herri Errepublikak Administraturiko Lurralde Berezi gisa (HKSAR, ingelesezko siglak) eratu izanaren hamargarren urteurrenaren erreakzio gisa sortu zen. Kwanek HKSARen eskualdeko bandera bat pintatzeko proposatu zion Lee Kit artistari, xeheki jarraituz hartarako Jarraipen Teknikoko Estatu Aginteak emandako argibideak ("Txinako Herri Errepublikaren Estatu Arauak, GB16689-1996"). Horrez gainera, Wong Wai Yin artista gonbidatu zuen ehun margotua bandera moduan josteko. Bideorako, Kwanek bere gurasoak filmatu zituen bandera igotzeko (eta jaisteko) "zeremonia" bat egiten beren pisuko leihoaren kanpoan zegoen esekigailuan, txirrika-sistema batekin, hiru bandera erabiliz: HKSARekoa eskuz pintatua, Txinako Herri Errepublikako bandera nazionala eta Erresuma Batukoa. Bandera bakoitza airean igotzen den bitartean, tarte aleatorioetan, dagokion herri-ereserkiaren zati bat entzuten da. Entzuten denaren eta ikusten denaren arteko konexio hori segituan gauzatzen da bideoan, *sinkresi* izeneko prozesuaren bidez; Michel Chion zinemaren teorialariak eraturako terminoa da, eta honela deskribatzen du: "soinu-fenomeno eta fenomeno bisual berezien batasun ezin eutsizkoa, film batean aldi berean gertatzen denean"¹. Laster agertzen dira bideoan sinkresiaren ahalmena eta efektuak, eta konplexutasun handiagoa eskuratzen dute filmak aurrera egin ahala. Bukaera aldean, banderak aldi berean baina oso noiz behinka jasotzen hasten dira Kwanen

gurasoak, herri-ereserkien kakofonia bat eraginez; zailak gertatzen dira bereizten, eta nahasmendua sortzen dute. Disonantzia akustikoaren crescendo hori kontraste bizian gertatzen da gurasoek banderak erabiltzean ageri duten lasaitasunarekin, eta horrek tentsioa sortzen du Hong Kongeko etxetxo bateko leihotik kanpo gertatzen diren keinu txikiekin, elkarren kontrakoak diren ideologiaren presentzia mehatxagarriarekin eta Hong Kongeko etorkizun politikoan izan dezaketen paperarekin. —XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

Oharrak

1. Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, Claudia Gorbman (itzul.), New York: Columbia University Press, 1994, 63. or. [\[itzuli\]](#)

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2007: *Back to the Basic*, C&G Artpartment, Hong Kong. *Reversing Horizons: Artist Reflections of the Hong Kong Handover 10th Anniversary*, Shanghaiko Arte Garaikideko Museoa. Arte Asiarreko Bienala: *Have You Eaten Yet?*, National Taiwan Museum of Fine Arts. **2012:** *Hong Kong Diary: Young Video Art from Hong Kong*, 25 Bilder/Sekunde, Mannheim, Alemania. *Living as Form (The Nomadic Version)*, Videotage, Hong Kong. Curatorial Hub at TEMP, New York, antolatzailea: Independent Curators International, New York. **2014:** Kochi-Muziris Bienala: *Whorled Explorations*, Kochi, India.

ZALANTZAZKO PLAZERA: SENTSAZIO-EKITALDIAK

ALEXANDRA MUNROE ETA PHILIP TINARI

1994. urtearen hasieran, larunbat arratsalde batez, Xu Bing artistak pare bat txerri kopulatzen jarri zituen Pekingo galeria inprobisatu batean. Denbora gutxi zen itzulia zela, aldi baterako besterik ez bazen ere, bizitoki zuen New York hiritik; hain zuzen ere han sortu zuen hitz ingelesak irudikatzeko modu berri bat, karaktere txinatarren pintzelkaden eta oinarritzko ordenaren bitartez eratua. Haren “hitz karratuen kaligrafia” delakoak hizkuntza idatzien elkarren kontrako bi sistemak nahasten zituen, artista aspalditik liluratua zeukan Jacques Derrida-ren deseraikuntzaren teoriaren demostrazio grafiko batean. Zer gertatuko zen hautsiko balira bi sistema haiei eusten zieten kontrakoak edo hierarkiak, edo haien ikurrak ezin “irakur” bazitezkeen? Txerriak testu inprimatuz estaliak zeuden: bata karaktere txinatar asmatuez eta bestea letra erromatarrez, zentzurik gabeko ordenan. Hala eta guztiz ere, luze aritu ziren kopulatzen, zalaparta batean.

Performance hau *Transferentzia-kasu bat* (*A Case Study of Transference*) izendatu zuen Xu Bingek, eta oso ondo adierazten du zertan zen arte garaikidea Txinan 1990eko hamarkadaren erdialdean, indar berriak agertu eta beste era bateko logikak eta denborazkotasunak sumatzen hasi zirenean. Artistak bidaiatzen hasi zirenean eta ekonomia globalak Txinan barneratzen jarraitu zuenean, ideiek, praktikek eta kritika teorikoek beren bidea egin zuten kontinentean, filtrazio-, itzulpen- eta debate-prozesu sutsu baten ondoren sarritan. 1990eko hamarkadaren erdialdean sorturiko obren parte handi bat hobeto interpreta daiteke Xuk aipatzen duen “transferentziaren” auzi honen testuinguruan, diskurtso postmodernoen bitartez pilatutako ñabardurekin osatuta.

Giro hartan, ekintzetan oinarrituriko arte performatiboa izan zen praktika garrantzitsuenetako bat. Xuren *Transferentzia-kasu bat* obran bezala, artistek antolaturiko performance horiek ezkutuan aurkezten ziren pertsona-talde txikien aurrean, espazio klandestinoetan, eta beste artista batzuek “dokumentatzen” zituzten ekitaldi, argazkigintza eta bideoa erabiliz. Artista performatiboen komunitate inprobisatu bat zen; haietako asko urruneko probintzietatik helduak ziren, uko egin zioten sistema akademiko elitistan trebatzeari, eta Pekinen ekialdeko hirugarren zirkunbalazio-errepidea baino harantzago elkartzen ziren, New Yorkeko auzoa gogoan hartuz, “East Village” izendatu zuten eremu batean. Erresistentzia mental eta fisiko ikaragarria behar zuten ekintzek ezaugarritu zuten talde hura. Bazirudien, ondoz ondoko hainbat traizio pairatu ondoren, norberak bere gorputzari eragin ziezaiokeen oinaze erreala zela indar ideologikoari aurre egiteko eta egiazko nia lantzeko modu bakarra. Aurreko uneetan bezala, “errealitate txinatarrarekiko” konpromisoari eutsi zitzaion. Ai Weiwei 1993an itzuli zen Pekinera hamarkada bat eman ondoren New Yorkeko bihotzean, eta Feng Boyi, Xu Bing eta Zeng Xiaojun-ekin batera, eragin handia izan zuten arte-aldizkariak argitaratu zituen; honako hau esan zuen Pekingo East Villageko garai hartako eragin-esparruaz: “Nik esaten nien ez arduratzeko Mendebaldeaz,

zentratzeko beren bizi-baldintzetan, Mendebaldeko artearen munduak ez baitzituen baldintza haiek inoiz imajinatuko”¹.

Arte esperimentaleko mugimendu baten antolamendu organiko hori bera ari zen gertatzen Qiu Zhijie eta Wu Meichun artistak egiten ari ziren eginahalean; bideoartearen inguruko solasaldi nazional bat abian jartzea zen haien helburua, *Image and Phenomena* (Irudia eta Fenomenoak) erakusketa eta sinposioa baliatuz, Txinako Arte Akademian, Hangzhou-n, 1996an. Kanal askoko bideo-instalazioen edo bideo-eskultura soinuaren sorkuntzaren bitartez, artistek mugimendudun irudiaren bitartekoa — bideoa— ikertzen zuten iraupen jakin bateko obrak sortzeko; obra ez-narratiboak eta abstraktuak ziren, eta misteriorako joera izan zezaketen, Li Yongbin-en bideo-muntaia bezala, non haren aurpegia ikusten baita pertsona nagusi baten aurpegiaren gainean jarria. Bideoaren oinarritzko gaitasun formalak —denbora, mugimendua, argia eta espazioa erregistratzea— erakargarria gertatzen zen tresna gisa, telebista komertzialaren inbasioa eta, geroago, Interneten ikonografiarena ezeztatzeko, horiei eguneroko errealtatearen “fenomeno” gordinak baliatuta. Jadanik 2003an “Bitarteko berrien artea” izeneko karrera abian jarri zuten Txinako Akademian, bitarteko haiekin egindako lehen esperimentuak hasi ziren tokian.

Qiu Zhijie eta Wu Meichunek beste mugimendu bat sustatu zuten 1990eko hamarkada bukatu baino lehen: “Postsentsazioaren sentiberatasuna”, hurrengo urteetan ezkutuko erakusketa-sail luze bat bideratu zuena. Mugimenduari izena ematen zion esapide hark erreferentzia egiten zion Pekinen 1999an egin zen *Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion* (*Postsentsazioaren sentiberatasuna: gorputz arrotzak eta eldarnioa*) erakusketa bakarrari. *Xianchanggan* delakoaren garrantzi erabatekoa berresteko premia ikusi zuen Qiuk —“lekuaren sentsazioa” izan daiteke hitz horren itzulpena, edo, besterik gabe, “hor egotea”—, berarentzat bi presio berdin-berdinak zirenen gainetik eta haien kontra: sinbolismo errazaren presioa eta kontzeptualismo arranditsuarena. Erakusketak sorraraziko zituen debateetan elkartu ziren artistek “sentsazio” arte bat sortu zuten, Damien Hirst, Marc Quinn eta Sarah Lucas bezalako artistekiko elkarriketa inplizituan. Sarritan erabili zituztelarik animalia hilak, baita giza gorputzaren parteak ere, instalazio haiek, Kan Xuan-ek jatorrizko erakustaldiaz egin zuen bideo dokumentalean agertzen direnak, erraietako bortizkeria bat eragiten dute, eta artistek haren kaosa onartu zuten. Hona zer idatzi zuen Qiuk hitzaurrean:

Satelite bidezko telebistak dozenaka kanal eman dizkigulako eta edozein urrutiko aginte gure behatzen mamiek pianoa joko luketen abiada berean jotzen dutelako. Berandu arte geratzen garelako esna Interneten nabigatzen, bada hilabete-erdi ez dugula goizeko eguzkia ikusi. Etxe-orratzetako igogailuek pisua irabazten eta galtzen dugulako sentsazioa ematen digutelako. Hegazkinek jet laga gorputzeko ondoez moduko bat bihurtu dutelako. Clinton eskandaluagatik, Ekialdeko Asiako finantza-krisiagatik, horregatik guztiagatik, gizakiak post-gizaki bihurtu direlako: arrazoi horiengatik guztiengatik, postsentsazio bat garatu dugu².

—AM & PT

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Hemen aipatua: Philip Tinari, "A Kind of True Living: The Art of Ai Weiwei", *Artforum International* 45, 10. zkia., 2007ko uda, 457. or. [\[itxuli\]](#)
2. Qiu Zhijie, honen hitzaurrea: *Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion/Hou ganxing: Yixing yu wangxiang*, erak. kat., argitalpen independentea, Pekin, 1999, orririk gabe [\[itxuli\]](#)

XU BING [1]

47 *Transferentzia-kasu bat (A Case Study of Transference)*, 1994

Performancea bi txerri bizirekin, tinta, liburuak eta lastoa; Hanmo Arts Center, Pekin, 1994ko urtarilak 22.

Artistaren eskaintza

Gizakiaren, naturaren eta kulturaren arteko erlazioak aztertzen dituen trilogia bateko aurreneko obra da Xu Bing-en *Transferentzia-kasu bat* (1994). Berez, Madrilgo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía erakunderako pentsatu zen lana, eta hazkuntzarako bi txerrik osatzen zuten: bata arra, alfabeto erromatarrez idatzitako hitz nahasiak ageri zituenaz azalean, eta emea bestea, karaktere txinatarrak azalean, asmatuak eta ezin irakurrikoak. Animalia horiek oharkabeko protagonistak izanak ziren lehenengoz Hanmo Arts Center-en egin zen performancean; huraxe izan zen Pekingo lehen espazio artistiko pribatu eta irabazi asmorik gabeetako bat¹. Kultura Iraultzaren garaian landaldeen eman zuen denboran hartutako esperientzia baliatuz, Xuk txerriak prestatu zituen arrak emea estali zezan, edo, artistaren hitzetan, "lanean has zitezen", "inguru kultural" ezezagun batean². Artistak hasieran zalantzak bazituen ere, egingo ote zuten txerriek berak nahi zuena, animaliak lasai-lasai aritu ziren kopulatzen, begira zituzten pertsonen lotsa dibertituaren aurrean.

Xuri asko interesatzen zitzaizkion hitzak eta hizkuntzak, haurtzaroa liburuaren artean murgildua eman baitzuen. Haren aita Pekin Unibertsitateko katedraduna eta liburuzaina zen, eta Xu bera Pekingo Arte Ederren Akademia Zentralean trebatu zen grabatzaile gisa³. Hizkuntzan oinarrituriko artista kontzeptualen adibideari jarraituz —Joseph Kosuth eta Barbara Kruger-enari, besteak beste—, hizkuntzak berez dauzkan muga estrukturalak eta aukerak ikertzen hasi zen Xu, 1980ko hamarkadaren erdialdean jadanik. Haren obra ikoniko goiztiarrak, *Zerutik etorritako liburua (Book from the Sky, 1987–91)*, zapuztuta uzten ditu txinerazko irakurleak: dotoreziaz koadernaturiko liburuak eta eskuz grabaturiko milaka karaktere txinatarrak estaltzen dituzten bildukinak aurkezten ditu, irakurgarriak diruditenak, baina, izan, batere zentzurik ez dutenak. Agintaritzak kulturalari eta esanahi-sistema ortodoxo eta hegemonikoei egindako erronka gisa interpretatu zen obra, eta arreta handia erakarri zuen, bai kritika postmodernoarekin konprometituriko Uhin Berriko artisten aldetik, bai Txinako arte-kritikari kontserbatzaileen aldetik, txundituta geratu baitziren Xuren irainarekin⁴.

Transferentzia-kasu bat alegoria kultural umoretsu baten moduan aurkeztea zen Xuren hasierako asmoa, txerriek —Yorkshire arraza amerikarraren eta Changbai txinatarren hibridoak ziren— Mendebaldearen eta Ekialdearen arteko topaketa bortitz baina emankor bat irudika zezaten. Performance hartan inplizitua zegoen artista txinatarrek Mendebaldearen hegemonia kulturalarekiko zuten erabateko mendekotasunari kritika, hura baitzen nagusia Txina osoko argitalpen artistikoetan eta akademiako ikasgeletan. Alabaina, geroagoko dokumentazioan, testuetan nahiz bideoetan, ikusleen erreazio lotsatuak azpimarratzen zituen Xuk, eta “abian den esperimendu soziologiko” baten moduan antolatza bideratu zuen prozesu osoa⁵. Xuk azalpen hau eman zuen: “Bi izaki hauek, giza kontzientziarik gabeak baina giza zibilizazioaren markak gorputzean dauzkatela, ‘erlazio sozial’ baten formarik primitiboena jarri dute abian. Eginkizun honen nolakotasun erabat zuzenak emaitza gisa ematen duena pentsaezina eta hartan pentsatzea merezi duena da, aldi berean. Bi txerrien jokamoldeari behatzeak giza jokamoldeaz hausnarketa egitera garamatza”⁶. Txerriak etxekotu badira ere pertsonentzat “lan” egiteko, haien instintuek eta desira naturalek kulturaren beloa urratzen dute galerian, eta gizakia posizio deseroso batean jartzen dute, bere buruari galdetzera behartuz kulturak zertan aldatu gaituen egiazki.

Erakusketaren bigarren egunean, Xuk *Animalia kulturala (Cultural Animal)* egin zuen, aurrekoarekin lotutako obra; baina hartan, emearen ordeaz, giza maniki maskulino bat ipini zuen, txinatar karaktere faltsuez estalia eta eme-usainez hornitua. Esperimentuak argi eta garbi frogatu zuen arrarentzat eraginkorragoa zela usaimena ikusmena baino. Handik urtebetera, *Transferentzia-kasu bat 2* egin zuen, baina hartan txerrien sexua alderantzikatu zuen, eta performancea haize zabalean egin zen, Pekingo aldirietan. Barnean nahiz kanpoan, ikusleekin nahiz ikuslerik gabe, beren animalia-instintu oinarritzkoenak asetzen jarraitu zuten txerriek, agerian jarritz edonolako giza interbentzio kulturalen arbitrariotasuna⁷. —ST [Stephanie H. Tung]

Oharra

1. Chia Chi Jason Wang, “A Case Study of Transference”, hemen: *Xu Bing: A Retrospective/ Huiguzhan*, Wang (arg.), erak. kat., Taipei: Taipei Arte Ederren Museoa, 2014, 230. or. [itzuli]
2. Xu Bing, “Yangzhu wenda” (“Txerri-hazkuntza” gaiari buruzko galderak eta erantzunak), hemen: *Black Cover Book*, Zeng Xiaojun, Ai Weiwei eta Xu Bing (arg.), Zi Gong-ekin elkarlanean (Feng Boyi), Hong Kong: Tai Tei Publishing Company, 1994, 85. or. [itzuli]
3. “Pseudo Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay”, *Art Journal* 58, 3. zkia., 1999ko udazkena, 86–99. or. [itzuli]
4. Britta Erickson, “*Evolving Meanings in Xu Bing’s Art: A Case Study of Transference*”, Xu Bing artistaren webgunea, Xu Bing Studio, kontsulta: 2016ko azaroak 11. Jatorrian hemen argitaratua: Robert Bernell-en Chinese-art.com webgunea, 1. alea, 4. zkia., 1998; webgunea ezin da jadanik kontsultatu. [itzuli]
5. *Transferentzia-kasu bat* proiektuaren deskribapena, Xu Bing artistaren webgunea, Xu Bing Studio, kontsulta: 2016ko azaroak 11. [itzuli]
6. *Ibid.* [itzuli]
7. *Ibid.* [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1994: *Xu Bing: Experimental Exhibition*, Hanmo Arts Center, Pekin. **1996:** *Xu Bing: Cultural Animal; A Case Study of Transference*, The Exchange, New York, antolatzailea: Ethan Cohen Fine Art, New York. 2000: *EV+A* **2000:** *Friends and Neighbours*, Arte bisualeko erakusketa, Limerick City Gallery of Art, Irlanda. **2001:** *Half-om-half: Kunst-vee-geshiedenis*, Van Reekum Museum en Historisch Museum Apeldoorn, Apeldoorn, Herbehereak. **2014:** *Xu Bing: A Retrospective*, Taipei Arte Ederren Museoa. 2016: Busango Bienala: *Hybridizing Earth, Discussing Multitude: Project 1*, Busan Arte Ederren Museoa

WANG GONGXIN

48 *Brooklyngo zerua—Pekinen zulo bat egitea (Sky of Brooklyn—Digging a Hole in Beijing)*, 1995

Koloretako bideo-instalazioa, soinuduna, 1 min 30 s, neurri aldakorrak. Artistaren eskaintza

49 *Pekingo zerua—New Yorken zulo bat egitea (Sky of Beijing—Digging a Hole in New York)*, 2017

Koloretako bideo-instalazioa, soinuduna, 2 min, neurri aldakorrak. Artistaren eskaintza

Wang Gongxin artista Hiriburuko Unibertsitate Normalean lizentziatu zen 1985ean, eta estilo errealista akademikoan trebaturiko olio-pintore gisa saritu zuten. 1987an New Yorkera aldatu zen SUNY Cortland unibertsitateko irakasle gonbidatu moduan, eta hiri hartan geratu zen 1994ra arte, Albany-n lehendabizi graduondoko ikasle gisa, eta New Yorkeko hiriko egoiliar geroago. Brooklynen, nabarmen aldatu zen artistaren lana, eguneroko materialekin eta arte-irudi mugikorrek harremanetan baitzegoen egunero. Jadanik 1995ean, Wangen praktikak leku jakin baterako berariaz egindako instalazioetara edo instalazio zinetikoetara jotzen zuen, eta bonbilla eskegiak edo txertatuak, metalezko edukiontziak, tinta eta beste fluido batzuk erabiltzen zituen argiaren, mugimenduaren eta inguruaren arteko jokoak lantzeko. Gaiaren ikuspegitik, haren obrak agerian jarri nahi izan zituen kultur arteko harremanaren dinamika eta bi toki eta bi kulturaren artistaren kudeaketa pertsonala.

Brooklyngo zerua—Pekinen zulo bat egitea (Sky of Brooklyn— Digging a Hole in Beijing), 1995) 1990eko hamarkadaren hasieran Wangek garatutako praktikaren luzapen materiala eta teorikoa izan zen, garai hartan nahita saihesten baitzituen sinbolo argi eta garbi txinatarak, eta haien ordeztatuak objektu arruntak erabiltzen zituen. Instalazioa astebetean eraiki zen artistaren etxean, Pekinen, eta egongelaren erdian “putzu” bat induskatzean zetzan, 3,5 metroko sakonerakoa. Telebista-monitore bat ipini zen putzuaren oinarrian, eta hartan bideo-grabazio bat proiektatzen zen, begiztan, artistaren Brooklyngo estudioaren kanpoko zeru urdina azaltzen zuena, urte bereko otsailean grabatua. Putzuaren oinarritik gertu zeuden bozgorailu batzuek Wangen ahotsa ematen zuten, behin eta berriz esaten zuela txineraz: “Zeri begiratzen diozu? Zeri begiratu behar zaio? Zeruan hodei gutxi dago. Zer ikusi behar da hor?”. Halaber, baziren lauzaz osatutako lur zati lekualdatu bat eta hamar argazki prozesatu, lanaren

eraikuntza dokumentatzen zutenak. Obraren tituluak bi hizkuntza-adierazpide hartzen ditu gogoan: *jing di zhi wa* txinatarra, zeinak deskribatzen baitu mundua ezagutzen duela aldarrikatzen duen igel bat, estaltzen duen zerua eta inguratzen duten putzuko ura oso ondo ezagutzen dituela-eta; eta “digging a hole to China” (zulo bat egitea Txinaraino) Ipar Amerikako eguneroko ingeleseko adierazpidea. Brooklyngo zerua txantxa bat da Txinako eta Mendebaldeko artistek eta komisarioek elkarri buruz duten iritziaren xalotasun iraunkorrari buruzkoa, eta burla egiten dio Txinatik datorren arte garaikideak nortasun nazional eta kultural finko bat irudikatu behar duelako ideiari.

Erakusketa honetarako, *Brooklyngo zerua* lanaren pareko obra bat sortu du Wangek. *Pekineko zerua—New Yorken zulo bat egitea* (2017) Guggenheimeko Frank Lloyd Wright biribilgunearen oinarriko berariaz egindako instalazioak alderantzikatu egiten du aurreko obraren aburua. Ia bi hamarkada geroago, museo bateko zoruak munduaren beste aldeko zerua islatzen du, *Brooklyngo zerua* lanean erreproduzitzen den filmaketa grabatu ondoren Wang Gongxin bizi izan den hiriburu txinatarrekoa. Gauza asko aldatu dira harrezkero igaro diren urteetan, baina diferentzia eta distantziako sentipen horrek hortxe dirau. —KG [Katherine Grube]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

48 **2002:** Guangzhouko Trienala: *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000)*, Guangdong Arte Museoa, Guangzhou. **2012:** Shenzhen-go Eskultura Bienala. **2015:** *Present · Being: The Video Works of Wang Gongxin over 20 Years*, OCAT Shanghai. *The Civil Power*, Minsheng Arte Museoa, Pekin

LIBURU ESTALKI BELTZA, ZURIA ETA GRISA

50 *Liburu estalki beltza (Black Cover Book)*, 1994

Argitaratzaileak: Zeng Xiaojun, Ai Weiwei eta Xu Bing, Zi Gong-ekin elkarlanean (Feng Boyi). Offset litografia, azal gogorra, 22,9 × 17,8 × 1,3 cm, 160 orri zenbakitu, 160 orri zenbatu. Argitaletxea: Tai Tei Publishing Company, Hong Kong, 3.000 aleko argitalpena. Honen eskaintza: Asia Art Archive, Hong Kong

51 *Liburu estalki zuria (White Cover Book)*, 1995

Argitaratzaileak: Zeng Xiaojun eta Ai Weiwei, Zhuang Hui-rekin elkarlanean. Offset litografia, azal gogorra, 22,9 × 17,8 × 1,3 cm, 157 orri zenbakitu, 160 orri zenbatu. Argitaletxea: Tai Tei Publishing Company, Hong Kong, 3.000 aleko argitalpena. Honen eskaintza: Asia Art Archive, Hong Kong

52 *Liburu estalki grisa (Grey Cover Book)*, 1997

Argitaratzaileak: Zeng Xiaojun eta Ai Weiwei, Zhuang Hui-rekin elkarlanean. Offset litografia, azal gogorra, 22,9 × 17,8 × 1,3 cm, 157 orri zenbakitu, 160 orri zenbatu. Argitalpen pribatua, 3.000 aleko argitalpena. Honen eskaintza: Asia Art Archive, Hong Kong

Liburu estalki beltzarekin hasi zen argitalpen ez-ofizialen trilogia honek egituratu zuen klandestinitate txinatarra gidatzen zuen sentiberatasuna 1990eko hamarkadaren erdialdean. Bi modu nagusi izan ziren horretarako: aurrenekoa, arte moderno eta garaikidean funtsezkoak ziren nazioarteko irudiak modu antolatuan aurkeztea; eta bigarrena, Txinako artistek beren obra performatibo eta kontzeptualak zabaltzeko plataforma baten moduan. Hiru artistak antolatu eta finantzatu zuten liburu estalki beltza, apaingarririk gabea, landu gabeko paperean egina: Ai Weiwei, Xu Bing eta Zeng Xiaojun-ek. Feng Boyi-rekin elkarlanean —Pekingo editorea eta komisarioa zen—, Shenzhen-en diseinatu eta Hong Kongen inprimatu zuten liburua 1994ko udaberrian, eta foro independentea eta zentsura gabea eskaintzea zen asmoa, artistek “beren arte esperimentalak argitaratu, azaldu eta trukatzeko aukera izan zezaten”¹. *Liburu estalki beltza* Tehching Hsieh-i egindako hogeita bost orriko “Elkarriketa” sail batekin hasten da; New Yorken egoitza duen artista taiwandarra da hori, eta famatua da bere *Urtebeko performanceak* (*One Year Performances*, 1978–1986) sailagatik. Xu eta Aik Hsieh-rekin izandako elkarriketak, Hsiehren beraren testuekin eta Jonathan Siskin eta Claire Fergusson kritikari estatubaturrek haren obraz idatzitakoaren itzulpenarekin batera, berehala izan zituen ondorio zabalak Txinako artegintzaren munduan, eta modu eraginkorrean zabaldu zuen erresistentziaren ideia². *Liburu estalki beltzaren* muina haren “Estudioa” saila da; orduko obren eta zirriborroen argazkiak, azalpenak eta hogeita zortzi artistaren artelan berriak agertzen dira bertan, eta ekarpen-egileen zerrendak Txina osoko hirietako agertoki esperimentalen aztarren luzea markatzen du. Ondoren “Arte modernoaren dokumentuak” saila dator, Andy Warhol, Marcel Duchamp eta Jeff Koons-en testuen itzulpenekin. Azken sailak “Artearen albisteak” du izena, eta Txinako gertaera artistikoei buruzko ohar laburrak tartekatzen ditu atzerriko proiektuei buruzko beste batzuekin, diskurtsorako espazio jakin bat sortuz, non garrantzi bera duten “Pekingo East Village: Noraezean dabiltzan artistentzako topalekua” artikulua eta, esate baterako, Christo eta Jean-Claude-ren Reichstag-a biltzeko proposamen arrakastatsuak³. ISBN ofizialik ez zeukalarik, bide ez konbentzionaletatik mugitu zen *Liburu estalki beltza*: artistek berek banatu edo saldu zuten liburuaren hiru mila aleko edizioa. Proiektua hasieran hiru-hileko argitalpen moduan pentsatu bazen ere, beste bi argitalpen bakarrik atera ziren: *Liburu estalki zuria* (1995) eta *Liburu estalki grisa* (1997). Xu Bing-ek eta Feng-ek ez zuten parte hartu azken bietan, eta Zhuang Hui artistak bete zuen Feng-en papera.

Liburu estalki beltza aldaketa sozialeko sentimendu sakon eta zabal batek bultzatu zuen. Tiananmengo plazako protesten zapalkuntzaren ondorioz, artista gazteek irudipena izan zuten traizio egin ziela 1980ko hamarkadako arte-mugimenduak bultzatu zituen norbere buruaren bilaketa humanistaren eta aitzinamendu demokratikoaren fedearen oldeak. Hala ere, beste era bateko askatasun bat ari zen marnitzen, kontrol sozialeko sistema zaharrak desegiten hasiak baitziren gero eta sakonagoa zen erreforma ekonomikoaren aurrean. Artista gazteek —haietako askok ez zeukaten eliteko akademia baten diploma baten onespina— alde egin zuten probintzietako hirietatik eta komunitate inprobisatu eta urruneko hiriguneetan elkartu ziren, besteak beste Pekingo East Villagen. Elkarrekin, libreki aritu ziren esperimentuak egiten instalazioan, performancean, bideoan eta argazkigintzan. Bitartean, 1980ko hamarkadako beterano zaharrago batzuek, atzerrian bidea eginda gero, osteria ere Txinarekin konprometitu ziren. Esate baterako, *Liburu estalki beltzaren* hiru argitaratzaileak New Yorken bizi eta aritu ziren lanean aldi luzeetan 1980ko hamarkadaren amaieran eta 1990ekoaren hasieran. Han halako irekitasun bat bereganatu zuten eguneroko material eta prozesuei zegokienez, baita sorkuntza-ikuspegi kontzeptualista bat ere, hiriko erdialdeko agertoki artistikoan mugitu bitartean. Haien itzulera Txinaren eta munduaren arteko hurbilpen baten argitan interpreta zitekeen; Tiananmenengo gertaerak baino lau

edo sei urte geroago gertatu zen hurbilpen hori, eta Pekinen burutu zen 1995ean, emakumeari buruzko Nazio Batuen Munduko Konferentziarekin. Artista itzuli berriek lehen eskuko albisteak ekarri zituzten ordura arte artista txinatarrentzat nagusiki liburu eta aldizkarietan soilik existitu zen inguru artistiko batez, sorkuntza-energia berria katalizatuz, baita beren buruari buruzko planteamendu berrizale bat ere, nolabait ere egituratua: Pekingo artistak (eta, hortaz, probintzietakoak) lanean ari ziren, ez ilustrazio edo salbazio nazionalen alde, baizik eta profesional indibidual gisa, munduko ardatz ugarietako batean. *Liburu estalki beltzak* eta haren ondorengo bertsioek espazio bateratu gisa funtzionatu zuten artista txinatarren komunitate sortu berriarentzat, eta talde desberdinen eta elkarrengandik urruti zeuden hirien lana bateratu zuen kontzeptualismoaren aldera bideratutako joera sortu berri bat zabaltzeko, zeina orduantxe sortzen ari zen Txinako hiri-kulturaren energia erakargarri eta berezian oinarrituko baitzen.

Ekumenismo harengatik ere, hiru argitalpenetako artisten eta itzultako saiakeren sortak Txinako abangoardiako artearen ikuspegi berezia eta mugatua azaltzen du. *Liburu estalki beltzan* Tehching Hsiehrek izandako elkarriketak bere paralelotasuna du Zhuang Huik *Liburu estalki zurian* Ai Weiweiri egindako beste elkarriketarekin, eta era hartan artista horiek artegintza serio baten eredu gisa geratu ziren. *Liburu estalki beltzak* Duchamp, Warhol eta Koons hirukotea aurkeztu zuen; *Liburu estalki zurian* Sol LeWitt eta Joseph Kosuth-en kontzeptualismoa agertu ziren, eta *Liburu estalki grisak* Barbara Kruger-en eta Jenny Holzer-en poesia eta politika erantsi zizkion nahasketari. Modernotasuna, argitaratzaileek interpretatzen duten eran, objektibotasuna, estrategia eta pentsamendu kritikoa behar dituen jolasa da; pintura eta eskultura espresionistei ezikusia egiten zaie, eta ideiak gidaturiko artegintzaren alde egiten da, forma materiala gogoan hartu gabe. Interbentzio performatiboei eman zieten argitaratzaileek garrantzirik handiena —Song Dong, Wang Jianwei eta Elefante Isats Handia Lantaldearen performanceei—, baita, besteak beste, Zhang Peili, Qiu Zhijie eta Rong Rong artisten bideo-lanei eta argazkigintzari ere; hartara, denboran oinarrituriko bitarteko esperimentalen onespena mesedetu eta irudi jakin batzuk funtsezko profesionalen gisa kanonizatu zituzten.

Tehching Hsiehren elkarriketan dago *Liburu estalki beltzaren* unerik interesgarriena, Xu Bing eta Ai Weiwei artista txinatar modernoaren posizioari buruzko eztabaidan hasten direnean. Hsieh, ordurako miretsia zena bere erresistentzia fisiko eta mentaleko muturreko egitandiegandik, bere solaskideen adiskidea eta mentorea bihurtu zen. Artistak auzi metafisikoak sakontzen hasten direnean, “zeroaz”, edo gizakiaren “egoera estandarraz” eta existentziaren muinaz, hiru ahots definitu hasten dira bereizten solasaldian. Ados badaude ere Mendebaldeko “sistema”ren —kasu honetan, bereziki, Mendebaldeko artearen konstruktua kultural gisa ulertua— gainbeheran, ez datoz bat hura fokuratzeko moduei dagokienez⁴. Aik, indibidualismoarekiko eta norberaren errealizazioarekiko konpromisoak bultzaturik, “batez besteko sistematik” atera eta hankaz gora jarri nahi du. Xu, berriz, praktikoagoa da —“Denek izan behar dute sistemaren batekoak”— eta artista arduratsu eta gizartean inplikatuaren ideiarekin konprometitu jarraitzen du. Hsieh zuhurrak, bitartean, dio ez duela merezi sistema gogoan izateak: “Teknologia espaziala daukaten ermitauak gara”⁵. Elkarriketan zehar, Mendebaldearen kontrako posizioa hartzen dute artistek, baita balio espiritual, etiko eta moral independenteak eratzeko bideak bilatzen dituztenean ere. Elkarriketa osoan nabari da larritasuna teknologiaren efektu besterentzailearen eta gizarte kapitalista berantiarrean arteak duen egoeraren gainean, begi bat hurrengo milurtekoan jarrita betiere. Ondorengo *Liburu estalki zurian* eta *Liburu estalki grisan* ageri diren testu eta elkarriketetan, Aik bere postura garatu zuen, dei bat eginez artista txinatarrei Txinako

egoerari begira ziezaioten eta indibidualismoaren, pentsamolde kritikoaren eta munduaren ikuspegi moderno baten aldera egin zezaten, esparru horiek guztiak, Airen arabera, garatzeko baitzeuden oraindik Maoren ondorengo Txinan.

Liburu estalki beltza, zuria eta grisa argitalpenak artistek artistentzat sortuak dira, eta bere burua definitzeko prozesuan dagoen komunitate baten balioak gauzatzen dituzte. Arte garaikidearentzat posizio argi bat definitzen dutelarik 1990ko hamarkadan Txinan zegoen egoera sozialari zegokionez, eta loturak sortuz Pekin eta Guangzhou, Hangzhou eta New York bezain elkarrengandik urruti dauden tokietako artisten artean, *Liburu estalki beltzak* eta hurrengoek jarrera berriak katalizatu zituzten, arte-sorkuntzaren esanahiari zegokionez, artista esperimentalen belaunaldi oso baterako. —ST, PTren ekarpenekin [Stephanie H. Tung, Philip Tineri-ren ekarpenekin]

Oharra

1. Zeng Xiaojun, Ai Weiwei eta Xu Bing, argitaratzaileen oharra: *Liburu estalki beltza*, Hong Kong: Tai Tei Publishing Company, 1994, 159. or. Berez titulurik gabea da, baina beste "liburu estalki"en antzera, kolorearengatik bereizten da; txineraz: *Heipi shu*. [\[itzuli\]](#)
2. *Liburu estalki beltzaren* kredituetan, ingelesez, Hsieh Tehching izenaz ageri da artista. [\[itzuli\]](#)
3. *Liburu estalki beltza*, 149., 154. or. [\[itzuli\]](#)
4. Mendebaldeko arte-mundua sistema gisa gehiago sakondu nahi izanez gero, ikus Lee Ambrozy, "Introduction to 'A Conversation with Hsieh Tehching from *The Black Cover Book*'", *ARTMargins* 4, 2. zkia., 2015eko ekaina, 97–107. or. [\[itzuli\]](#)
5. "A Conversation with Hsieh Tehching from *The Black Cover Book*", Jon Solomon (itzul.), *ARTMargins* 4, 2. zkia., 2015eko ekaina, 108–118. or. Jatorrian txineraz argitaratua, ingelesezko azpititulu batekin: "Yu Xie Deqing duitan (An Interview with Hsieh Tehching)", hemen: *Liburu estalki-beltza*, 9–17. or. [\[itzuli\]](#)

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2012: *Print/Out*, The Museum of Modern Art, New York. **2014:** *On the Table*. Ai Weiwei, La Virreina Centre de la Imatge, Ajuntament de Barcelona

TEHCHING HSIEH

53 Urtebeteko performancea 1978–1979 (One Year Performance 1978–1979)
Urtebeteko performancea 1980–1981 (One Year Performance 1980–1981)

Urtebeteko performancea 1981–1982 (One Year Performance 1981–1982)

Artea/Bizitza urtebeteko performancea 1983–1984 (Art/Life One Year Performance 1983–1984)

Urtebeteko performancea 1985–1986 (One Year Performance 1985–1986)

Tehching Hsieh, 1986–1999

Sei poster eta azalpenak ohol gainean muntatua, posterrak: 42,5 × 27,9 cm bakoitza,

azalpenak: 27,9 × 21,6 cm bakoitza.

Hauen eskaintza: artista eta Sean Kelly, New York

Tehching Hsieh, artista performatibo taiwandar-estatubatuarra, 1974az gero bizi da New Yorken eta bertan ari da lanean. Erakusketa honen testuinguruan, haren lanak Txinatik kanpo lanean ari diren artisten eta Txinan bertan ari direnen arteko topaketak eragindako haustura-uneak errefraktatzen ditu. Hsiehren kasuan, *Liburu estalki beltza* izenekoaren orrietan gertatu zen topaketa hori. Pekinen argitaratu zuten 1994an Ai Weiwei, Xu Bing eta Zeng Xiaojun-ek, Feng Boyi-rekin elkarlanean, eta Marcel Duchamp-etik Zhang Peili-raino doazen artista kontzeptualen proiektuen eta testuen bilduma bat da, Tehching Hsiehri egindako elkarriketa luze batekin eta bere bost *Urtebeteko performance* bakoitzaren deskribapenekin hasten dena.

1978tik 1986ra arte, urtebeteko iraupena zuten bost saio egin zituen Hsiehk, gorputz- eta gogo-erresistentzia ikaragarria eskatzen zutenak. Ia guztiz ezezaguna zen artista etorkin haren obrek New Yorkeko kritikaren onespina jaso zuten, arte performatiboaren historiako egitandirik harrigarriena eta sakonena zelakoan. *Urtebeteko performancea 1978–1979* izenekoan, bere estudioan inpinitako zelda bakarti batean bizi izan zen artista, hitz egin, irakurri, irratia entzun, telebista ikusi eta idatzi gabe urtebetez. *Urtebeteko performancea 1980–1981* izenekoan, txartel bat zulatzen zuen orduro, eguneko hogeita lau ordutan, fitxatzeko erloju batean. Bere *Urtebeteko performancea 1981–1982* izenekoan, berriz, arlote baten moduan bizi izan zen Hsieh Manhattango kaleetan, sekula eraikin batean sartu gabe. *Artea/Bizitza urtebeteko performancea 1983–1984* izeneko performancean, ia bi metro eta erdiko soka batez loturik, elkar ukitu gabe, bizi izan ziren urtebetez Hsieh eta haren lankide bat, Linda Montano artista. Bere bosgarren performancean (1985–1986), urtebete eman zuen Hsiehk arterik egin gabe, ikusi gabe, aipatu gabe, hartaz ezer irakurri gabe, hartan inolako modutan parte hartu gabe. Idatzizko azalpen baten bidez iragartzen zuen Hsiehk performance bakoitza, Fluxus mugimenduaren jarraibideen antzera, eta, Broadwayko iragarpenen modura, hiri osoke eraikinen alboetan kartelak itsasten zituen. Performance bakoitza bere buruaren argazki-sailekin dokumentatzen zuen; argazki prosaikoak izaten ziren, zuri-beltzean, bere ibilbidea eta denboran zehar jasandako aldaketa fisikoa adierazten zutenak, ilea luzatzen utzi zuela esate baterako. Ai Weiwei eta Xu Bing, New Yorken bizi zirelarik 1980ko hamarkadan, Hsiehren lagunak egin ziren eta beren mentoretzat hartzen zuten.

Bost performance haien bitartez, “arteari buruz hausnarketa egiteko prozesua”¹ bera artelan bihurtzea zen Hsiehren asmoa. Berariazko arte-ekimen gisa antolatua zuen obra bakoitza, eta artea gorputzaren, kontzientziaren eta denboraren existentzia hutsaren baliokidea zela azaldu zuen. Kontzeptualismoarekin zuen parekotasuna agerian zegoen jada Taiwanen bere lehen performancea egin zuenetik, *Jauzia (Jump Piece, 1973)*, zeinean bigarren solairuko leiho batetik salto egin baitzuen. Bere belaunaldi bereko beste artista performatibo batzuk bezala, nola diren Marina Abramović eta Ulay edo Chris Burden, Hsiehk ere, bere gorputza erabiliz, subjektibotasun ia bortitz eta sustraitik

kontingente batekin eraso egiten die artea objektu bihurtzeari eta haren merkantilizazioari. 1960ko hamarkadan kapitalismoari, kolonialismoari eta modernotasunari egin zitzaizkion kritiketan oinarrituta, artista haiek zioten boterearen erakundeei, aurkezpen- eta esanahi-ideologiei eta kontrol eta laneko sistemei kontra egiteko tresna zela beren gorputza. Norberaren deian eusteko askatasuna esan nahi zuen askatasunak. Artistak dokumentazio sorgor bat erabiltzen zuen eguneroko bizitzako egintza arruntenak islatzeko, esate baterako, egileak bere koltxoian lo egitea *Urtebeteko performancea 1978–1979* lanean, edo *Urtebeteko performancea 1980–1981* izeneko obran 366 egunez orduro egindako argazkiak; dokumentazio horrek berebat lotzen du haren obra Adrian Piper bezalako artista fotokontzeptualekin, eta *Urtebeteko performanceek*, berriz, estetika durazionala deitu izan dena irudikatzen dute, Linda Montanoren eta Bill Viola-ren obretan ikusten den moduan, haien bideo guztiz motelek denbora material gisa erabiltzen baitute ikuslearengan autokontzientziatzko gogo-egoera eragiteko. Artista gutxi izan dira Hsieharen adinako zehaztasun eta arretaz azaldu dutenak artearen eta bizitzaren arteko erabateko kohesioa.

Hsiehk ikaragarritzko eragina izan zuen Pekingo East Villageko arte-panoraman, Ai Weiwei eta Xu Bingek bideratuta. Artea hausnarketa-prozesu baten moduan ulertzeak, gorputza erresistentzia-esparru gisa erabiltzen zuen moduak, eta haren performancearen praktika eta argazki-dokumentazioak —bizitzaren den eguneroko esperientziaren egintzarik oinarritzkoenak direlakoan—, inspiratu zuten East Villagekoen doktrina. Ma Liuming-ek, famatua egin zuen bazkari bat prestatu baitzuen hark kalean bere lagunentzat, guztiz biluzik (1994), honako hau idatzi zuen *Liburu estalki beltza* lanerako sarreran: “Egoera jakin batean ipinitako pertsona —espirituz eta haragiz— berez da artelan guztiz berezia. Estilo edo bitarteko jakin hau aukeratzen dut horixe delako nire ustez egiazko aukera bakarra”².

Bere sail honetako azken performancerako, *Tehching Hsieh, 1986–1999*, Hsiehk artea sortu zuen, baina agindu zuen ez zuela jendaurrean azalduko. Saila bukatu ondoren, berrogeita bederatzirte bete zituenean, adierazi zuen: “Bizirik eutsi diot neure buruari”³. —AM [Alexandra Munroe]

Oharrak

1. Hemen aipatua: Adrian Heathfield, “Impress of Time”, hemen: Heathfield and Tehching Hsieh, *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*, Londres: Live Art Development Agency; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009, 14. or. [itzuli]
2. Ma Liuming, “Four Notes”, Kristen Loring (itzul.), hemen: *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Wu Hung (arg.), Peggy Wang-ekin elkarlanean, New York: Museum of Modern Art, 2010, 188. or. Jatorrian honela argitaratua: “Biji siti”, hemen: *Liburu estalki beltza*, Zeng Xiaojun, Ai Weiwei eta Xu Bing (arg.), Zi Gong-ekin elkarlanean (Feng Boyi), Hong Kong: Tai Tei Publishing Company, 1994, 35. or. [itzuli]
3. Tehching Hsieh, *Tehching Hsieh, 1986–1999* kartela, 2000ko urtarrilak 1. Hemen ilustratua: Heathfield eta Hsieh, *Out of Now*, 315. or. [itzuli]

2009: *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. *Performance 1: Tehching Hsieh*, The Museum of Modern Art, New York. **2012:** São Paulo Bienala: *The Imminence of Poetics*. **2013:** *Tehching Hsieh: One Year Performance 1980–1981*, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin. **2014:** *Tehching Hsieh: One Year Performance 1980–1981*, Carriageworks, Sydney. *Tai ping Tianguo, A History of Possible Encounters: Ai Weiwei, Frog King Kwok, Tehching Hsieh, and Martin Wong in New York*, e-flux, New York. **2015:** *Tehching Hsieh: One Year Performance 1980–1981*, University Galleries, University of Nevada, Reno

AI WEIWEI [1]

54 *Han dinastiako ontzia Coca-Colaren logotipoarekin (Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo)*, 1993
Pintura loza gainean, 25 × 28 × 28 cm. M+ Sigg Collection, Hong Kong, dohaintza

55 *Han dinastiako ontzi bat erortzen uzten (Dropping a Han Dynasty Urn)*, 1995
Zilar-gelatinazko hiru kopia, 148 × 121 cm bakoitza. Honen eskaintza: Ai Weiwei Studio

Han dinastiako ontzia Coca-Colaren logotipoarekin (1993) eta *Han dinastiako ontzi bat erortzen uzten* (1995) trantsizio-objektu garrantzitsuak dira Ai Weiwei-ren obran. Hamarkada bat baino gehiago eman ondoren New Yorken bizitzen, egilea Pekinera itzuli eta handik gutxira sortu zituen lanak dira.

New Yorken bizi izan zenean, 1983–93 urteetan, Ai Weiwei bereziki zaletu zen Marcel Duchamp-en obrarekin. Bere 1988ko banakako erakusketan, *Old Shoes*, *Safe Sex* (Zapata zaharrak, sexu segurua) material bereziak erabili zituen, besteak beste gizonentzako larruzko zapatak, gabardina bat eta kondoi bat, txistek egiteko *readymade*aren ideiaz. Pekinera itzuli zenean, berekin eraman zuen Aik sentiberasun hura, eta han trantsizioko obra nagusien corpus bat sortu zuen, besteak beste objektu txinatar tradizionalak baliatzen zituen, 1993ko udazkenean bere sorterrira itzuli eta handik gutxira.

Obra haietako bi dira *Han dinastiako ontzia Coca-Colaren logotipoarekin* eta *Han dinastiako ontzi bat erortzen uzten*; beste obra batzuetan baziren jade zizelkatuak, portzelanazko ontziak eta egurrezko altzariak¹. Arte-eskolak utzita, Ai itzuli berria segituan hasi zen konprometitzen Warhol-en Manhattanen xurgatu zituen bereganatze-eta balioztatze-irakasgaiekin. Aldi berean, erreferentzia lauso bat egiten zien une hartan Txinako zaharkinen merkatuan zeuzkan negozioei; New Yorken aurkitu zuen merkatu hura, eta, arte-karrera bideragarririk ez zeukanez, Pekinen bizitzeko behar zituen bitartekoak osagarri gisa erabili zituen. Arte eta zaharkin txinatarren inguruko kultura sozialean zuen inplikazioa — bere “unibertsitatea” — funtsezkoa izan zen Airentzat artista gisa garatzeko².

Han dinastiako ontzia Coca-Colaren logotipoarekin buztinezko ontzi arrunt bat da, Han dinastiakoa (K.a. 206–K.o. 220), eta hartan Aik Coca-Colaren logotipoa margotu zuen, logotipoaren hitz kurboak kutxaren beraren formarekin bat zetozela aprobetxatuz nonbait³. Kasu honetan, artistaren *Han dinastiako gortesaua botila baten barruan* (*Tang Dynasty Courtesan in a Bottle*, 1993) obran bezala, ontzia sortu duen nazioaren eta kulturaren alegoria bat da zeramikazko pieza. Muin-muinean txinatarra den ontzi bat bete-betean estatubatuarra den logotipo batekin profanatzeak, edo Tang hilobi batetik datorren iruditxo bat Absolut vodka botila batean sartzeak hainbat auzi sorrarazten ditu: nola kulturek elkar bereganatzen duten, nola ematen dieten sistemek balioa objektu materialei eta nola eusten dien boterearen diskurtsoak iritzi horiei⁴. Antzinako objektu bat eta kontsumoko produktu bat alboz albo existitzen dira tentsioz, eta tentsio hori ironikoki areagotu da, *Han dinastiako ontzia Coca-Colaren logotipoarekin* honen bertsioak egiten jarraitu baitu Aik, mundu osoko erakusketetan azaltzeko.

Han dinastiako ontzi bat erortzen uzten obrak performancearen aldeko mugimendu bat markatzen du Airen karreran. *Liburu estalki zuria* editatzen ari zen bitartean (1995), Aik, lasai-lasai eta berariaz utzi zituen bi Han ontzi erortzen kameraren aurrean (harekin loturiko beste obra batean, mailu bat hartu eta txiki-txiki egin zituen pare bat Qing katilu). Ekintza horien ondoriozko irudiek haustura-egintzaren zenbait une izoztu jasotzen dituzte, eta artistaren aurreko beste keinu batzuen areagotze moduan interpreta daitezke. Zerbait erortzen uztea ikonoklasta da, eta burla egiten dio artelanei ematen zaien balio fetixistari, aldi berean gogoan hartzen delarik Kultura Iraultzak nola erraustu zituen zaharrikak, “Lau zaharrak” (*Si jiu*) suntsitzeko bidean: ohitura, usadio, kultura eta ideia zaharrak. Baina irakurketa xeheagoei ere leku egiten die obrak. Galdetzen zaionean uste ote duen pieza hau botere- eta aginte-sistemen aurkako “kontrakeinu indartsu” bat ote den, Aik erantzuten du kutxak ez duela berez baliorik, objektu pasibo bat besterik ez dela, bere pisuaren eta grabitatearen mendekoa. Honela dio: “(Kutxa) boteretsua da bakar-bakarrik norbaitek boteretsua dela pentsatzen duelako, eta objektuari balioa ematen diolako”⁵. Kutxa erortzen utzita, hari balioa —eta, ustez, baita babes ere— ematen dioten egitura sozial eta kulturala gainetik kentzeko ekitaldia antzetzten du Aik. Kameraren aurreko gertaera horrek adar berri bat zabaltzen du Airen obran, zeina East Villageko esperimentazioko egun zurrunbilotsuetan gauzatu baitzen haren neska-lagun Lu Qing-en argazki probokatzailerekin (ikus 1994ko ekaina hurrengo fitxan), eta jarraitu baitzuten Airen irudi ikonoklastetan, esanahi politiko handiko monumentuei behatz luzea erakutsiz (*Perspektiben azterlana*, 1995ean hasia). Keinu hori, Airentzat, harexen hitzetan esanda, “neure errespetu mota da”⁶. —ST [Stephanie H. Tung]

Oharra

1. *Han dinastiako ontzia Coca-Colaren logotipoarekin* obraren data 1995 bada ere Sigg Bildumako erreferentziak materialen, 1993ko bukaeraren aldeko argazki argitaratugabe bat aurkitu nuen artistaren artxiboan egin nuen ikerketan, eta hantxe agertzen da obra hau, atzealdean. [itxuli]
2. Ai Weiwei, egilearekin hizketan, 2015eko urtarila. [itxuli]
3. Charles Merewether, “Changing Perspective: Ai Weiwei with Charles Merewether”, hemen: *Ai Weiwei: Works, Beijing 1993–2003*, Merewether (arg.), Hong Kong: Timezone 8, 2003, 28. or. [itxuli]
4. Philip Tinari, “Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei”, hemen: *Ai Weiwei: Dropping the Urn; Ceramic Works, 5000 BCE–2010 CE*, Joseph N. Newland (arg.), erak. kat., Glenside, Philadelphia: Arcadia University Art Gallery, 2010, 32. or. [itxuli]

5. Charles Merewether, "Changing Perspective", 31. or. [itzuli]
6. Ai Weiweiren iruzkina. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

54 **2005:** *Mahjong: Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection*, Kunstmuseum Bern; 2009an toki hauetara eraman zuten erakusketa: Hamburger Kunsthalle, Hanburgo; Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, University of California; eta Peabody Essex Museum, Salem, Massachusetts. **2010:** *Barely Something*, Stiftung DKM, Duisburg, Alemania. **2013:** *Ink Art: Past as Present in Contemporary China*, The Metropolitan Museum of Art, New York

55 **2009:** *Ai Weiwei: According to What?*, Mori Art Museum, Tokio; 2014an toki hauetara eraman zuten erakusketa: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.; Indianapolis Museum of Art; Art Gallery of Ontario, Toronto; Pérez Art Museum, Miami; eta Brooklyn Museum. *Ai Weiwei: So Sorry*, Haus der Kunst, Munich. **2011:** *Ai Weiwei: Absent*, Taipeiko Arte Ederren Museoa. **2015:** *Ai Weiwei*, Royal Academy of Arts, Londres

AI WEIWEI [II]

56 *1994ko ekaina (June 1994)*, 1994

Zilar-gelatinazko kopia, 39,7 × 50,8 cm. Stockamp Tsai Bilduma, honen eskaintza:
Hamburg Kennedy Photographs

1994ko uda hasierako goiza da, hilabete gutxi igaro dira Ai Weiwei New Yorketik Pekinera itzuli zenetik. Ai amarekin bizi den familia-etxetik atera eta Tiananmengo plazara joan dira Ai Weiwei eta haren neska-laguna, Lu Qing artista; inondik ere, pasatu dira laster Oriental Plaza saltoki-gunea izango denaren eta manifestari famatuak tanke bati aurre egin zion lekuaren aurretik, Herri Errepublikako lurrik sakratuenean. Aik eskatu dio Luri jartzeko burdinazko hesiaren kontra, eta Txinako egongela guztietan zintzilik dagoen argazki turistikoaren parodia bat egin dute biek: bisitaria tribunaren aurrean jarrita. Gero neskak gona jaso du. Une horretan bertan, erretiratu bat sartu da eszenan, pertsona desgaituei arreta emateko bulegoak ematen duen gasez bultzatutako triziklo bat gidatzen, makuluak ibilgailutik ateratzen direla, eta ibilgailuak konposizioaren erdia hartzen du. Lu Qing eta turista txinatar arrunt baten bizkarra daude irudiaren erdian, Mao presidentearen erretratuaren konplizitate-begiratuak bereizten dituela. "Gora Txinako Herri Errepublika [...] Gora munduaren batasuna" aldarrikatzen dute pankartek haien ezkerrean eta eskuinean. Beste leku batean, soldadu-bikote bat lasai-lasai ari da bere erronda egiten, eta atzeriko bikote bat zorigaiztoko itxuraz urruntzen da. Mundu bat, argazki baten barruan.

Aurrerako pauso handi bat emateko prestatzen ari den Txina baten eguneroko anomia adierazten du *1994ko ekaina* lanak. Halako aurrerapausoak beharrezkoa duen ahanzturari onespina eginez burutzen du irudikapena; izan ere, martxan zen ordurako ahazte hura, eta areagotu egingo zen urteen igarotzearekin. Honako hau ez da edozein egun; ikasleen mugimendua eten zuen plazaren ebakuazio odoltsuaren bosgarren urteurrena da, baina hori aipatu beharrik ere ez dago, jende guztiak baitaki. Ai bera ez zegoen plazan ikasleekin 1989ko ekainean; New Yorken zen, bere belaunaldiko gertaera erabakigarri haiek munduaren beste aldetik ikusten. Irudi hau funtsezko unea da Airentzat: bere absentziarekin bakea egiteko eta bere etxe gisa definituko zuen hirian bere presentzia berria aldarrikatzeko abagunea.

Arte-bitarteko jakinekiko leialtasunik adierazi ez duen arren, argazkilari gisa duen historia luzeaz harro dago Ai. Argazki hau egin baino hamar urte lehenago egin zituen New Yorkeko arte-eszena bohemio txinatarren irudiak, baina geroago argitaratu eta jarri ziren ikusgai¹. Haren blogak, hamarkada baten ondoren kaleratu zenak, Olinpiar Jokoen aurreko Pekinen argazki-egunkari funtsezko bat eskaini zuen, hiriaren alderdi bizi eta kontraesanez beteak agertzen zituen. Argazkigintza eguneroko praktika moduko bat izan da Airentzat, ekoizpen bisual etengabeko erreferentzia-puntu bat, haren ikuspegi umoretsu eta distopikotik komunikabide sozialen nonahikotasuna aldarrikatzen zuena.

Ai Weiweiren arteak subjektu baten posizioa egituratzea eragin ohi du, alegia existitzeko modu bat proposatzea sistema jakin baten baitan. *1994ko ekaina* obran, transgresio prosaiko bat egiten ari den neskata eder bati begiratzea baino areago, artistaren lekuan jartzea eskatzen zaigu, zeinak aldi berean probintzietako turista txinatar baten parodia gisa ikusten baitu bere burua, eta Tiananmenen guardian dagoen zaintzako makinaren sublimazio baten gisa. Dataren aukerak eta haren erabilerak obraren tituluari oroitzapen bihurtzen du Lu Qingen flasha. Airen kamerak ekintza bera performance bihurtzen du. Gure voyeurismoak errematatzen du obra, Maoren begiradarekin hasi eta gurearekin bukatzen den kiribil batean inplikaturik ikuslea, prozesu horretan toki sakratu eta tragiko hau bereganatzen duen artean. —PT [Philip Tinari]

Oharrak

1. Ikus *Ai Weiwei: New York, 1983–1993*, Mao Weidong, Stephanie Tung, John Tancock eta Christophe Mao (arg.), Pekin: Three Shadows Press, 2010. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2011: *Ai Weiwei: Interlacing*, Fotomuseum Winterthur, Suitza; 2013an toki hauetara eraman zuten erakusketa: Jeu de Paume, Paris; Kunsthaus Graz, Austria; Kistefos- Museet, Jevnaker, Norvegia; eta Museu da Imagem e do Som, São Paulo

EAST VILLAGE

57 Rong Rong

East Village, Pekin, 1993–98

Zilar-gelatinazko 52 kopiako saila, irudi bakoitza: gutxi gorabehera 37 × 54 cm, orri bakoitza: 61 × 50,8 cm. Honen eskaintza: Three Shadows +3 Gallery, Pekin eta Xiamen

58 Zhang Huan

12 metro karratu (12 Square Meters), 1994

Zilar-gelatinazko kopia, irudia: 149,9 × 99,7 cm; orria: 168 × 117,2 cm, A.P. 3/5, 2000n inprimatua, 15 aleko edizioa. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Hauek emandako funtsekin erositak: Manuel de Santaren eta Jennifer eta David Stockman 2007.24

59 Cang Xin, Duan Yingmei, Gao Yang, Ma Liuming, Ma Zhongren, Wang Shihua, Zhang Binbin, Zhang Huan, Zhu Ming eta Zuoxiao Zuzhou

Mendi izengabe bati metro bat eranstea (To Add One Meter to an Anonymous Mountain), 1995

Performancea, Miaofeng mendia, Pekindik gertu, 1995eko maiatza. Honen eskaintza: Zhang Huan

Baserri eta zabortegeien labirinto izengabe bat zen garai batean Dashanzhuang, guztiz hondatua, Pekingo ekialdeko hirugarren zirkunbalazio-errepidearen beste aldean zegoena. 1990eko hamarkadaren hasieran, artista esperimental batzuk bizi izan ziren han, eta Pekingo “East Village” izena eman zioten; hantxe egin zituzten azkenaldiko artearen historiako elkarlanik emankor eta probokatzaileenetako zenbait, performancearen eta argazkigintzaren artekoak. Lekuaren urruntasuna, artistek han egoitza hartu zuten unea eta bertan sortu zituzten lanak iragankorrak izan ziren: gaur egun, Dashanzhuang oroitzapena besterik ez da Chaoyang parkearen paisaia zainduaren azpian; horixe da orain Pekingo hiri-espazio publiko zabalena, eta enbaxadez, partez aire zabalekoak diren saltegien eta luxuzko etxebizitza pribatuen dorreez inguratuta dago.

Etiketarik urruti, afiliazio ofizialik eta diru-sarrera finkorik gabe, batetik bestera ibiltzen ziren artista-taldeak bildu ziren 1990eko hamarkadaren hasieran auzo jakin batzuetan, hala nola Yuanmingyuan jauregi inperialetik gertu zegoen herrian, hiriko ipar-mendebaldeko mugan. Dozenaka artista, poeta eta musikariren etxea zen herri hark —hala nola, Fang Lijun eta Yue Minjun margolariak, baita Li Xianting kritikaria ere— segituan erakarri zuen kazetarien, arte-tratularien eta bildumagile zaletuen arreta, eta haiek oparotasun goiztiar bat eman zieten artista haietako batzuei. Hiriaren beste aldean, Dashanzhuangen bizi ziren artistak gazteagoak eta pobreakoak ziren mendebaldean arrakasta komertziala eskuratu zuten pintoreen aldean. Sorta zabalagoa osatzen zuten gainera jatorriari zegokionez, Henan, Hubei, Fujian eta ipar-ekialde urrunetik baitzetozen. Haietako batzuk, haien artean Cang Xin, Duan Yingmei, Ma Liuming eta Zhang Huan, olio-pinturako ikasketak eginak ziren probintzietako akademietan; hiriaren alde hartan bizi ziren artisten artean, aipagarriak dira Zuoxiao Zuzhou rock-musikaria, Kong Bu idazlea eta Rong Rong argazkilaria¹.

Artisten arteko interakzio ludikoek disziplina arteko abenturei bide egin zieten, eta horrek asko lagundu zuen Dashanzhuang komunitate koherente gisa eratu zedin, eta, azken batean, mugimendu artistiko gisa; ez zen artistak bizi edo elkartzeko ziren tokia bakarrik. Jadanik 1993ko urrian, Gilbert eta George

bikote britainiarrak Dashanzhuang bisitatu zuenean, Arte Galeria Nazionalean haien atzera begirako erakusketa bat egin behar zela-eta, artista gehienak pinturari uko eginak ziren eta performancean ziharduten². Garai berean kasik itzuli zen Ai Weiwei New Yorketik, aurreko urteak hiri hartako East Villageko soto batean bizitzen eman ostean, eta haren itzulerak ere eragin handia izan zuen komunitatean. Informazio-, bultzada- eta abagune-konbinazio indartsua eman zien Aik artistei, denborarekin haien obrak argitaratu baitzituen *Liburu estalki beltza* izenekoan (1994), eta 1994ko udaberrian lankidetzazko aldi oparo bati ekin zion, zeinak inspiratu baitzituen Dashanzhuangeko artistak beren herria “East Village” izenda zezaten.

Zhang Huanen *12 metro karratu* da inguru hartan sortu ziren obren artean garrantzitsuenetako bat. 1994ko ekainaren 2an, Zhangek arrain-oloz eta eztiz igurtzi zuen bere gorputz biluzia, eta euliz jositako komun publiko batean eseri zen 60 minutuz, gertuko putzu batera joan eta hartan murgildu aurretik. Tehching Hsiehnen urtebeteko performance nekagarriek motibaturik —ezagutarazi berria zen haren obra *Liburu estalki beltza* izenekoan—, kontzientzia-egoera bizi-bizi batean egin zuen Zhangek gorputz- eta gogo-erresistentziako egitandi hura. Antzeko moduan, bederatzi egun geroago egin zuen 65 kg obran, biluzik eta katez loturik bere estudioko habeetatik zintzilikatu zen Zhang 60 minutuz. 250 zentrimetro kubiko odol isurtzen utzi zituen bere azpian zegoen erretilu batean, eta hark odol erre eta izerdi-kirats desatsegin bat sortzen zuen giroan. Performance haietan, Zhangek lotura espiritual bat eratu nahi zuen gogoaren eta gorputzaren artean, masokismoko egintzen bitartez bere gorputz-presentziaren gaineko kontrola izanda. Zhangek gorputzaz zuen ikusmoldea, objektu estetikoa baino gehiago delakoan, East Villageko beste performance-artistek —haien artean Ma Liuming, Zhu Ming eta Cang Xin-ek— egindako ekintzekin lotua zegoen, haiek ere beren gorputzak manipulatatu eta torturatu baitzituzten, mundu gogor eta pasakor batean beren existentzia erreibindikatzeko. Gizabanakoa sarritan konfuzianismoaren, maoismoaren eta, azkenaldi honetan, ideologiaren mende geratzen den gizarte batean, gorputza erresistentzia-leku bihurtzen da performancearen artean (*xingwei yishu*, hitzez hitz “jokamoldearen artea”), eta azken mugarrira gertatzen da gizabanakoaren beregaintasun eta borondatearentzat³. “Gorputza da daukadan bide zuzen bakarra gizartearen ezagutzeko eta gizartearen ni ezagutzera heltzeko” esan du Zhang-ek. “Gorputza identitatearen froga da. Gorputza hizkuntza da”⁴. Gorputza daukagun egiazko jabetza bakarra dela defenda badaiteke, nork bere buruari mina ematea berreskuratze eta kritika sozialeko tresna bat da, pertsonaren eta gizartearen, gorputzaren eta inguruaren arteko erlazioak berregituratzen dituen.

Lehen unetik bertatik, funtsezko eginkizuna izan zuen argazkigintzak East Villageko performanceetan. Ai Weiwei eta Xing Danwen-ek, besteren artean, East Village dokumentatu zuten arren, Rong Rongen argazkiak, zuri-beltzean, pikor lodi eta kontraste nabarmenarekin, komunitatearen sinonimo bihurtu dira. Rong Rong lehen garaietatik bizitu zen herrian, eta, hala, identitate komuneko sentipen bat hasi zen eratzen artistak antzezpenak egiten hasi zirenean, lehendabizi kamerarentzat eta gero jendaurrean eta zuzenean antolaturiko ekitaldietan. Argazki batzuk, haien artean Rong Rongek Zhu Mingi egin ziona bere ohiko burbuilak puzten, argazkilari hark, bere gidoi propioari jarraituz, East Villageko artistei egindako argazkien sailekoak dira (1993–98). Beste batzuk espontaneoagoak izan ziren: Cangen 1994ko *Aurpegiak zapaltzen* (*Trampling of Faces*) izeneko performancean hartutako argazki batean, esate baterako, Ma Liuming artistak Cang Xin artistaren aurpegiaren igeltsuzko ehunka moldelantetako bat jaso eta hartatik modu kezagarrian begiratzen duen unea jasotzen du kamerak. 1994aren amaiera aldean Pekingo East Villageko taldea sakabanatu ondoren ere, Rong Rongek bere

adiskideen abenturen argazkiak egiten jarraitu zuen, tarte horretan berak ere bere buruaren performanceen esperimentuak egiten zituela kameraren aurrean. “Ez dut ikusten dudana jasotzen bakarrik” idatzi zuen. “Neure ideiak eta neure ikuspegia dauzkat. Kamerak, eskuetan hartuta, errealitatea baino harantzago joaten laguntzen dit”⁵. 1997an egin zuen Rong Rongek bere azken lana Zhang Huanekin elkarlanean, Zhangen *Uraren maila jaso urmael batean* (*To Raise the Water Level in a Fish Pond*) obra guztiz koreografiatuaren atzean zegoen prozesua dokumentatu zuenean. Garai hartarako, hasia zen Rong Rong lanean Liu Zheng argazkilariarekin argitaratzen zuen *NEW PHOTO* (1996–98) aldizkarian, kontzeptualismoaren aldeko ikusmolde berrizale bat iragarritz, non “errealitatea” analizatu, deseraiki eta berriz antzez baitzitekeen performance eta koadro bizidun irudikatueta.

Denborarekin, argazkien egiletzari buruzko arazoak sortuko ziren: zeinenak ziren irudi haiek, performancearen artistaren obra ziren, edo argazkilariarena? East Villageko testuinguruan, non artisten elkarlanaren nolakotasuna hain erraz aldatzen baitzen, argazki batzuk argazkilariaren eskaeraz egiten ziren, eta beste batzuk, berriz, jarrera espontaneoaren argazkiak ziren, eta baziren orobat behaketa besterik ez zirenak, dokumentalak. Nola definitu behar zen sormena legezko ondorioei zegokienez, eta, azken batean, merkataritza-ondorioei zegokienez? Nazioarteko merkataritzara eta sistema diplomatikoetara ari zelarik Txina une haietan itzultzen, aldi batez kanpoan geratu ondoren Tiananmenengo gertaeren ondorioz, East Villageko artistek 1990ko hamarkadan zabaltzen hasi berria zen galeria-, bildumazale- eta museo-sistema bat topatu zuten, eta elkarlanari utzi zioten. Baina une labur batez, munduan beren arrastoa uzteko xedeaz elkarrekin lan egin zuten artista gazteen komunitate irudikatu zuten. —ST [Stephanie H. Tung]

Oharrak

1. Rong Rong, “New Friends”, hemen: *Rong Rong’s East Village*, Wu Hung (arg.), erak. kat., Chambers Fine Art, New York, 2003, 58. or. [itzuli]
2. Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Hong Kong: Timezone 8, 2006, 103. or. [itzuli]
3. Performance txinatarren artegintzan gorputzaren eta taldearen dagoen erlazioari buruzko informazio gehiago izateko, ikus Gao Minglu, “Demonized Man: Ritualizing the Body in Chinese Performance Art”, hemen: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, erak. kat., Buffalo, New York: Albright-Knox Art Gallery; Pekin: Millennium Art Museum, 2005, 161–65. or. [itzuli]
4. Zhang Huan, hemen aipatua: Qian Zhijian, “Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China”, *Art Journal* 58, 2. zkia., 1999ko uda, 63. or. [itzuli]
5. Rong Rong, “Letter to Yali, June 9, 1994”, hemen: “12 Square Meters”, hemen: *Wu, Rong Rong’s East Village*, 73. or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

57 **1995:** *China’s New Photo: Three-Person Show*, Tokyo Gallery, Japonia. **1997:** Banakako erakusketa, titulurik gabea, Frantziako Enbaxada, Pekin. *Zeitgenössische Fotokunst aus der Volksrepublik China*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin; 1998an toki hauetara eraman zuten erakusketa: Stadtische Kunstsammlungen

Chemnitz, Alemania, eta Kunsthalle Darmstadt, Alemania. **1999:** *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, Smart Museum of Art, University of Chicago; University of Oregon Museum of Art, Eugene, eta Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire. **2004:** *Between Past and Future: New Photography and Video from China*, International Center of Photography, New York; 2006an toki hauetara eraman zuten erakusketa: Smart Museum of Art, University of Chicago, eta Museum of Contemporary Art Chicago; Seattle Art Museum; Victoria and Albert Museum, Londres; Haus der Kulturen der Welt, Berlin; eta Santa Barbara Museum of Art. *Le moine et le démon: Art contemporain chinois*, Musée d'art contemporain de Lyon

58 **1995:** *Configura 2: Dialog der Kulturen*, Erfurt, Alemania. **1998:** *Inside Out: New Chinese Art*, Asia Society Galleries, New York, eta P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York; 2001ean toki hauetara eraman zuten erakusketa: San Francisco Museum of Modern Art eta San Franciscoko Asian Art Museum; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México; Tacoma Art Museum, Washington, eta Henry Art Gallery, Seattle; National Gallery of Australia, Canberra; eta Hong Kong Museum of Art. **1999:** *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, Smart Museum of Art, University of Chicago; University of Oregon Museum of Art, Eugene, eta Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire. Veneziako Bienala: "dAPERTutto". **2004:** *Between Past and Future: New Photography and Video from China*, International Center of Photography, New York; 2006an toki hauetara eraman zuten erakusketa: Smart Museum of Art, University of Chicago, eta Museum of Contemporary Art Chicago; Seattle Art Museum; Victoria and Albert Museum, Londres; eta Haus der Kulturen der Welt, Berlin

FENG MENGBO

60 *Nire album pribatua (My Private Album)*, 1996

CD-ROM instalazio interaktiboa bideo-proiektzioarekin, PC estazioa eta agertokia, soinuduna; guztizko neurri aldakorrek instalazioaren arabera. Artistaren bilduma

Artearen teknologia interaktiboen aplikazio aitzindariagatik da famatua Feng Mengbo Txinan. Grabatu-ikasketak egin ondoren Arte Ederren Akademia Zentralean, sarritan haurtzaroaren eta orduko teknologien nostalgiaz kutsatuak zeuden obrak hasi zen Feng egiten 1990eko hamarkadan eta 2000koaren hasieran; aldi berean, gerra hotza zela-eta, politikoki eta ideologikoki zatitua zegoen mundu baten kontraesanak adierazten zituzten obra haiek. Estiloaren ikuspegitik, lehenengo bideo-jokoen estetikan inspiratzen ziren, erresoluzio apaleko pixelazioaren efektu bisualetan zehazki, forma angeluarrak eta kolore bizi eta uniformeko gainazal lauak sortzen baitzituzten. 1997an, ordenagailuan, obra gero eta konplexuagoak hasi zen Feng egiten, argi erakutsiz nola menderatzen zituen programazio-kodea eta bideo-jokoen ingeniari-tza, baita nola bilakatu zen jokalaria amorratu ere.

Nire album pribatua (1996) izeneko obrak Fengen trantsizioa markatzen du, bideo-jokoen hizkera bisuala lantzen duen pintorea izatetik, teknologia interaktiboak pintura-hizkera narratiboa sortzeko erabiltzen dituen programadore izateraino. Diapositiba-aurkezpeneko softwarearekin zenbait urtez

esperimentatzearen emaitza da *Nire album pribatua*; *point and click* interaktibo bat besterik ez da, CD-ROM artearen ohiko formatuaz egina, zeina 1990ko hamarkadan sortu baitzen, Macromedia Director softwarearekin. *Nire album pribatua* obrak lau kontaketa-hari dauzka, eta horietako bakoitzak Fengen familiaren belaunaldi bana lantzen dute. Lehen hiru kontaktak Fengen aitona-amona, guraso eta anai-arreben biografia irudidunak dira, gidoi grafiko baten formatuan kontatuak; badira zuri-beltzeko erretratuak, eta badira hainbat oroigarri, nola diren sarrera-txartelak, ohar-koadernoak, ezkontza-agiriak eta egoitza-erregistroko inprimakiak. Laugarren kontaketa-hariak “Guardia gorri txikiaren zinema” (“Cinema of the Little Red Guard”) du izena, eta aurreko hirurena ez bezalakoa du formatua: Fengen familiaren sekuentzia garaikideak dauzka, 1996ko udaberriko jaialdian filmatuak eta digitalki aldatuak artxiboko film baten itxura izan dezaten. Kronologikoki ordenaturik, argazkiek eta oroigarriek XX. mendean Txinan izan diren aldaketa politiko, sozial eta ekonomiko ikaragarrien baitan kokatzen dute artistaren familia. Janzkeraren aldaketak agerikoak dira, baita argazkietako eszena, objektu eta inguruen konposizio formalarenak ere; horrek guztiak historia nazionalaren erregistro autobiografiko bat sortzen du, eta aldeztu aurretik egituraturiko adierazle politikoak eta ideologikoak esperientzia indibidualaren nortasunaz hornitzen ditu Fengek. —KG [Katherine Grube]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1996: *Remote Connections*, Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku, Finlandia; 1997an toki hauetara eraman zuten erakusketa: ArtFocus, Jerusalem; Neue Galerie, Graz; eta Nikolaj Contemporary Art Center, Kopenhage. **1997:** *The Other Moderns*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin. *Another Long March: Chinese Conceptual Art 1997*, Chassé Kazerne, Breda, Herbehereak. Documenta, Kassel. Lyongo Bienala: *L'Autre*. Gwangjuko Bienala: *Unmapping the Earth*. Johannesburgoko Bienala: *Trade Routes: History and Geography*. 2015: *The Civil Power*, Minsheng Arte Garaikideko Museoa, Pekin

YIN XIUZHEN

61 *Nire arropa (My Clothes)*, 1995

Egurrezko kutxa paper itsatsiarekin, arropa, zementua eta brontzezko xafra, 38 × 67 × 44 cm; koloretako bideoa, soinuduna, 21 min 31 s. M+ Sigg Collection, Hong Kong, dohaintza

62 *Hiri eramangarria: New York (Portable City: New York)*, 2003

Maleta, arropa erabilia, argia, planoak eta soinu-osagaiak, 88 × 148 × 33 cm irekita. Song Errui Collection, Pekin

1989 ondorengo ordena berriaren aldaketa globalek biziki eragindako artista txinatarren belaunaldikoa da Yin Xiuzhen. Pekinen jaio zen, eta olio-pinturan graduatu zen Hiriburuko Unibertsitate Normalean. 1994an pintura erabat baztertu eta kontzeptualismoa hasi zen lantzen, eskulturaren, instalazioaren,

performancearen eta bideoaren bitartekoak konbinatuz. 1990eko hamarkadaz geroztik Txinatik kanpo ibili da bidaian eta lanean, eta ikuspegi kritiko berria hartu du globalizazioaren, urbanizazioaren eta gatazka geopolitikoen ondorioei buruz. Yinen lana barnekoia eta enigmatikoa da aldi berean; memoriari interpretazio kolektiboa zer eratan tankeratzen duen ikertzen du artistak bere lanean, eta, zehatzago, nola formulatzen duen gizarte modernoaren aldaketa iraultzaile eta sarritan bortitzen historia nahasia, bai Txinaren barruan, bai Txinatik kanpo.

Materialtasuna funtsezko osagaia da Yinen praktikan. Forma hibrido berriak sortzeko xedeaz, objektu erabiliak, baztertuak edo ahaztuak jasotzeko eta manipulatzeko prozesuen bitartez, memoria pertsonala baliatuz, memoria kolektiboaren alderdi programatikoak berregiten ditu. Materialen eta gorputzaren arteko erlazio estuek liluraturik, 1995ean ehunak lantzen hasi zen. Bere lehen obretako batean —*Nire arropa* (1995)—, Yinek hainbat hamarkadako arropa jaso zuen, baita txikia zeneko jantzi batzuk ere, eta aitak oparitu zion larruzko kutxa batean ipini zituen denak. Gero zementua isuri zuen kutxan, barruan zegoen arropa zigilatuz, eta edukiak eta edukigailuak eratutako objektu solido bat eratu zuen horrela. *Hutong* batean jardun zen Yin —artista bizi zen Pekingo alderdiko arkitekturaren kale-zulo tipikoa da *hutong* bat—, eta obra bukatzeko, brontzezko xafra bat ipini zuen kutxan, honakoa zioena: “Hauxe da azken hiru hamarkadetan erabili dudana arropa; nire esperientziak, nire oroitzapenak eta denboraren aztarren fisikoak daramatza”¹.

Ehunak —eta bereziki jantziak— jasotzeko Yin en prozesu ia obsesibo hori antolakuntza mnemoteknikoa baino gehiago da. Egileak ehunak konbinatzeko eta zizelkatzerako duen birtuosismoa bereziki esperimental eta metodikoa da, eta, hala ere, emozio espresionistaren bizitasuna du. Zentzu horretan, haren obra aldendu egiten da, modu jostagarrian, memoria kulturalak edo XX. mendearen bukaera aldeko “artxiboaren gaitz” orokorrak, Jacques Derrida-k izendatu zuen bezala, sortzen zuen interesetik². 2001ean, oraindik ere egiten jarraitzen duen *Hiri eramangarriak* (*Portable cities*) saila jarri zuen artistak abian: hiriaren hazkunde eta garapen bizkorren esperientzia komunari emandako erantzun guztiz pertsonala da. Bere sorterrira den Pekindik hasita, arropa erabiliari forma berriak eman zizkion Yinek, zituen berreskuraturiko maleta irekien barruan miniaturazko hiriak eraikitze. Hiri-paisaia bakoitza ardura handiz dago eskuz josia, eta plano bat eta soinu-osagai bat ditu erantsiak, artistak leku bakoitzaz duen oroitzapena islatzen dutenak. Pekingo maletarentzat, esate baterako, Peking Opera abesten zuten kaleko artistak grabatu zituen. Beste sentimentaltasun-geruza bat gehitzearren, sailerako erabilitako ehun guztiak hiri bakoitzeko egoiliarrengandik hartuak dira. Toki bakoitzaren gaineko ezagupen subjektiboa bertako biztanleen jantziekin konbinatuz, Yinek azaltzen du zer modutan itxuraldatzen duen oroitzapenak denboraren eta espazioaren esperientzia, eta nola erabil litekeen globalizazioaren efektu berdintzaileak bideratzeko, eta, era horretan, haiei aurre egiteko. —XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

Oharrak

1. Itzulpena egilearena da. [itzuli]
2. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Eric Prenowitz (itzul.), Chicago: University of Chicago Press, 1998. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

61 **1995:** *Yin Xiuzhen*, Pekin Arte Garaikideko Museoa, Arte eta Diseinuko Akademia Zentrala, Pekin. **1997:** *Immutability and Fashion: Chinese Contemporary Art in the Midst of Changing Surroundings*, Kirin Art Space Harajuku, Tokio; Kirin Plaza Osaka; Mitsubishi-jishu Artium, Fukuoka, Japonia. **1999:** *Transience: Chinese Experimental Art at the End of Twentieth Century*, Smart Museum of Art, University of Chicago; University of Oregon Museum of Art, Eugene, eta Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire. **2002:** Guangzhouko Trienala: *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000)*, Guangdong Arte Museoa. **2016:** M+ Sigg Bilduma: *Forty Years of Contemporary Chinese Art*, ArtisTree, Hong Kong

62 *Hiri eramangarriak saila*, **2001:** Liang Sicheng Arkitektura Diseinuaren Bienala, National Art Gallery, Pekin. **2003:** *Home and Away: The New Globalism*, Vancouver Art Gallery. *How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age*, Walker Art Center, Minneapolis. **2004:** Sydneyko Bienala: *On Reason and Emotion*, Museum of Contemporary Art Australia, Sydney. **2005:** *Follow Me!: Chinese Contemporary Art at the Threshold of the Millennium*, Mori Art Museum, Tokio. **2008:** *All Inclusive: A Tourist World*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt. *Our Future: The Guy & Myriam Ullens Foundation Collection*, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin. **2010:** *Dreamlands*, Centre Pompidou, Paris. **2012:** *Yin Xiuzhen*, Groninger Museum, Herbehereak; 2013an toki honetara eraman zuten erakusketa. Kunsthalle Düsseldorf. *Skyscraper: Art and Architecture against Gravity*, Museum of Contemporary Art, Chicago. **2013:** Moskuko Bienala: *More Light*, Manege erakusketa-areto nagusia. **2015:** *Worlds in Contradiction—Areas of Globalization*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Austria

SONG DONG

63 *Harri bat jaurtitzen – Dokumentazioa (Throwing a Stone – Documentation)*, 1994

Tinta harri gainean, 35 zati, 6 × 7 × 5 cm eta 20 × 18 × 5 cm bitarte bakoitza.

Hauen eskaintza: artista eta Pace Gallery

64 *Ur-egunkaria (Water Diary)*, 1995

Zilar-gelatinazko lau kopia, 40 × 60 cm bakoitza. Hauen eskaintza: artista eta Pace Gallery

Song Dong-en artegintzan, bizitza bera da inspirazio- eta adierazpen-iturria. Haren materialak eta metodoak eguneroko existentziaren alderdirik arruntenetan dute jatorria, sarritan gure bizitzatik desagertu eta jaramonik egiten ez diegun alderdietan hain zuzen ere. Alabaina, esperientziaren arrakalen artean Chan-a (Zen-a) eta aura harrapatzea izaten da beti Songen artegintzaren xedea, errealitateari antzematea eta sinboloak edo kontzeptuak erabiltzea baino areago. 1990eko hamarkadaren erdialdean egin zituen performanceak —*Harri bat jaurtitzen (Throwing a Stone)*, 1994), *Pote bat ur irakiten (A Pot of Boiling Water)*, 1995) eta *Ur-egunkaria* (1995)— topaketa aleatorioen bitartez artistak esanahi iheskorrekin duen konpromisoaren adibideak dira.

1994an, harriak hartzen hasi zen Song, zori hutsez, toki desberdinetan; harri bakoitzean idazten zuen gero non eta noiz aurkitu zuen, eta gero bota egiten zuen. Ondoren harria geratu zen tokira joan, jaso eta ostera ere zer ordutan hartu zuen markatzen zuen, eta datu haren ondoan aurkitu arte eman zituen pausoen kopurua idazten zuen. Harria galtzen zen arte errepikatzen zuen prozesu hori. Songek, gainera, beste harri batean ere kopiatzen zituen datu horiek, eta haiek gorde egiten zituen, gaur egun ikusten dugun harrizko dokumentua osatzeraino; testu horri “harriak jaurtikiz” deitzen dio. Songen planteamendua, harriak jaurtitzeko ekintzari dagokionez, tradizioarekin dago lotua, haur-jolas baten moduan: asperdura-ekintza da. Songek ez zuen bere indar fisikoa neurtzeko asmorik; jaurtiketa naturala zen guztiz. Areago, galdu, irabazi eta berriz galtzeko prozesuan, bizitzaren alderdi iheskorra heltzen da. Azkenean, pertsona eta harria modu saihestezinean bereizi arren, Songek sinesten du harria ez dela egiazki desagertzen. Harri galduan idatzitakoa haizeak eta eguzkiak higaturik geratzen denean ere, hortxe jarraitzen du gizabanakoaren eta harriaren arteko erlazioak; jadanik sartu dira bataren eta bestearen bizitza-esperientzian. Harri paraleloan idatzitako testua da existentziaren zentzu horren egiazko erregistroa, zalantzarik gabe.

Pote bat ur irakiten obra 1995eko neguan egin zen, eta hartarako Songek pote bat ur irakiten hartu zuen eta bere etxearen inguruan isurtzen joan zen, potea hustu zen arte. Uraren isuriak haren bidea markatu zuen lerro batean. Negua zenez gero, ura ez zen berehala lurrindu; areago, hantxe iraun zuen hozten zen bitartean, eta izoztu ere egin zen puntu batzuetan. Baina azkenean nahitaez behar zuen desagertu. *Harri bat jaurtitzen* obrak harrien gaineko idazkera erabili zuen bitarteko gisa; *Pote bat ur irakiten* izenekoan, berriz, ura isurtzeko ekintza bera da bitartekoa, eta ura dokumentazio-forma berebat galgora da, haren existentziak edonolako arrastoa baino harantzago dirau-eta.

Honela dio Songek: “Ura gai koloregabea, usaingabea, zaporegabea eta formagabea da. Bizitza-iturria da, baita suntsiketa-iturria ere. Hiru formetan existitzen da, solido, likido eta gas gisa, eta horrek nolakotasun poetiko guztiz berezia ematen dio”¹. Haren *Ur-egunkaria*, 1995ean hasi zuena, artistaren bizitzaren parte bat da, baita haren espirituaren garraiatzaile garrantzitsua ere. Idazkeraren formarik pertsonalena, indibidualena delakoan interesatzen zitzaion Songi egunkaria. Harena, bereziki, txikitako oroitzapenetan inspiratu zen: nola irakatsi zion aitak idazten, behatza erabiliz urarekin harri batean marratzuz, pintzeletan dirurik ez gastatzeko. 1995etik gaur arte, harri batean idatzi du Songek bere egunkaria, urarekin, gauero-gauero, lotara joan aurretik. Bidaian denean, bainugelako gain batean idazten du, behatza bustita. Gogoeta asko dauzkanean adierazteko, bata bestearen gainean idazten ditu. Gertatzen da batzuetan honako hau idaztea ere: “Gaur ezer aipagarririk ez dago”. Idatzia utzi du Songek bere testamentuan hiltzen denean bere errautsak harriaren gainean sakabanatzea nahi duela, eta hortxe uztea, haizeak zabal ditzan, eta itzultzea gero harria naturara. Bizitza egintza horri eskaini diola esan liteke, baina azkenean hutsa besterik ez da geratuko.

Jakintza ez da Songen praktikaren oinarri enpiriko bakarra. Egunerokotasunaren pertzepzioa da haren ekintza gehienek sorburua, egunerokotasunak elikatzen baititu kultura-tradizio txinatarrak eta jende arruntaren bizitzako joko-arauak. Ekintza hauek denek pobretasun-sentipen berezi bat ematen dutela dirudi. Artistaren beraren urritasun materialeko esperientziaz dator sentipen hori, baina berebat jartzen du agerian toki pobretuek mugagabeko jakintza eta ideiak dauzkatela beren baitan gordeak. — LMJ [Lu Mingjun]

Oharrak

1. Song Dong, artistaren adierazpena *Ur-egunkaria* obran, argitaratu gabea, 1995. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

63 **2007:** *Song Dong in Beijing Commune*, Beijing Commune

64 **2001:** *Living in Time*, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin. **2002:** Asia Pazifiko Trienala, Queensland Art Gallery, Brisbane. **2003:** *How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age*, Walker Art Center, Minneapolis; 2004an toki hauetara eraman zuten erakusketa: Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte, Turin; eta Contemporary Arts Museum Houston. **2004:** *Song Dong: Water Works*, Chinese Arts Centre, Manchester. **2015:** *Song Dong: Life Is Art, Art Is Life*, Groninger Museum, Herbehereak. *Song Dong*, Kunsthalle Düsseldorf

IMAGE AND PHENOMENA: '96 VIDEO ART EXHIBITION (IRUDIA ETA FENOMENOAK: 1996KO BIDEOARTE-ERAKUSKETA)

65 Li Yongbin

Aurpegia 1 (Face 1), 1995–96

Koloretako bideoa, soinuduna, 36 min. The Museum of Modern Art, New York, hauen dohaintza: Sylvia de Cuevas, Barbara Sahlman, Angeliki Intzides, Michèle Gerber Klein, Jeffrey Klein, Ken Kuchin eta Bruce Anderson

66 Qiu Zhijie

Orainaldi iraunkorraren aditz-denbora (The Present Continuous Tense), 1996 (2017an berregina).

Paperezko eta zurezko loreak, neurri aldakorak; zirkuitu itxiko bideoa zuri-beltzean, bideoa zuri-beltzean (soinuduna, 5 min), koloretako bi bideo-kanal (soinurik gabeak, 5 s bakoitza). Artistaren eskaintza

67 Wang Gongxin

Bankua (Bench), 1996

Zurezko bankua, katodo-izpidun hodiaren monitore desmuntatua eta kable elektrikoak, 45 × 80 × 25 cm; koloretako bideoa, soinurik gabea, 1 min 59 s. Guggenheim Abu Dhabi

68 Zhang Peili

Zalantzazko plazera II (Uncertain Pleasure II), 1996

Sei kanaleko bideo-instalazioa koloretan, 12 pantaila, soinurik gabea, 30 min. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Honek emandako funtsekin erosia: International Director's Council 2017.42

Fitxa hau osatzen duten lau obrak *Image and Phenomena: '96 Video Art Exhibition* (Irudia eta fenomenoak: 1996ko bideoarte-erakusketa) erakusketan jarri ziren ikusgai aurrenekoz. Erakusketa hura Wu Meichun komisarioak eta Qiu Zhijie artistak antolatu zuten 1996an, eta Txinan bideoartearekin izan zen lehen konpromiso seriotzat hartu ohi da. Hangzhouko Txina Arte Akademiako Galerian antolatutako erakusketak hamabost artistaren hamasei lan aurkeztu zituen, eta zorrozki jarraitu zituen eskala handiko erakusketa ofizialen aurrekari instituzionalak; hala, kritikariek eta administradoreek eratutako erakusketa-batzorde bat osatu, eta hitzaldi-sail bat eta hainbat mahai-inguru ere antolatu ziren, besteak beste. Horrez gainera, Wu eta Qiu bi liburuxka argitaratu zituzten, Europako eta Ipar Amerikako bideoartearen historiari eta praktikari buruzko saiakeren eta artisten azalpenen itzulpenekin. *Documents on Video Art* (Bideoarteari buruzko dokumentuak) eta *Art and the Historical Consciousness* (Artea eta kontzientzia historikoa) izenburupean, liburuxka haiek oinarri historiko-artistiko bat nahi zuten eratu, arte-erakunde akademikoek eta instituzionalek bideoartearen onar zezaten. Bideoartearen gaineko “jarrera aktibista” hark, antolatzaileek berek halaxe deskribatu baitzuten, ondo islatzen zuen bitarteko horrek 1990eko hamarkadan Txinan zeukan bazterreko posizioa, 1996 aurretik berrogeita hamar bideo-artelan ere ez baitziren han sortu¹. Alde batetik, bideoartearen zilegiztatzea zen komisarioen xede akademikoa, ekoizpen artistikoaren kategoria bat zelakoan; baina xede teorikoak gehiago ziren telebista-esparruaren zabalkundearen eta egunerokotasunaren bitartekaritza teknologikoaren ingurukoak. Wu Meichunen komisario-azalpenaren lehen paragrafoan adierazten da ideia hori:

Ez da inoiz izan telebista bezain seduzitzailea den tresnarik, eta, hortaz, ezta hura bezain arriskutsurik ere. Telebistak askatasun emantzipatzaileak eskaintzen ditu, esklabo gisa aise harrapatzen gaituztenak. Telebistaren xarma seduzitzaileak asmakariaren tresna bihurtzen ditu beren asmatzaileak. Fenomeno garaikideetan kezagarriena da dagoeneko irudiaren ugalketa. Inpaktua ez dator bakarrik irudien sakontasun erabatekotik, baita gure mundu erreala irudien mundu bihurtu izanetik ere².

Image and Phenomena erakusketan azaldutako lanek Txinako bideoartearen praktikaren panorama zabala eskaintzen zuten, maneiatzeko ia zabalegia. Lanak era askotakoak baziren ere edukiarik, formarik eta inbertsio artistikoei zegokienez, denek ageri zuten eguneroko esperientziaren grabazio ez narratiboen sorkuntzarako joera bat, editatu gabeko eta argazki finkoko harraldietan emana sarritan. Erakusgai jarritako obra gehienak kanal askoko bideo-instalazioak edo bideo-eskultura soinuak ziren. Grabazio gehienak bideo-kamera arruntekin egin ziren, mikrofonoak txertatuak zeuzkatela, era horretan filmazioa soinu sinkronizatuarekin egin ahal izateko; adibidez, Sony Betamax, Sony Hi8 eta Panasonic M9000 ziren bideo-kamera horietako batzuk, eta haientzako bideo-zintak erraz aurkitzen ziren saltegietan. 1997an bideo digitaleko ekipa txikiagoak hasi ziren saltzen eta zabaltzen, lepotik zintzilik edo eskuan eraman zitezkeenak, eta, hala, *Image and Phenomena* erakusketarako beren obrak sortu zituzten garaian artistek ez zeuzkaten mugikortasun fisikoa eta bisuala eskuratuko zituzten.

Wang Gongxin-en obra bakarra zen erakusketan parte hartu zuten artisten artean, eta osagai tekniko sofistikatuak zeuzkan bere bideo-instalazioetan. Wangek bi obra eraman zituen erakusketara, eta biak ziren denboraren igarotzeari buruzko keinu sentimentalak. Aurrenekoa, *Haur-hizkera* (*Baby Talk*, 1996), aitatasunari egindako oda bat zen, esnez betetako sehaska batean argazki-erretiratuak proiektatzen zituen; eta bigarrenean —*Bankua* (1996)— pantaila txiki bat zegoen txertatua zurezko eserleku guztiz

arrunt batean. Bideoak, zuri-beltzean, begiztan ematen zuen Wangen behatzen grabazioa, bankuaren gainazal lakar eta pitzatua arraskatzen ari zirela. Haren ukimenaren aztarrenak bat datoz bankuaren ageriko desgastearekin, eta denboraren igarotzea gogora ekartzen dute. *Bankua* bideoa trantsizio-lana gertatu zen Wangentzat: *Brooklyngo zerua—Pekinen zulo bat egitea* (1995) lanean ikusi genuen nortasun kulturala eta kultura-arteko harremanak azpimarratzetik, Pekingo berezko kulturaren desagerpenak —hiri-berreraikuntza eta -garapen bizkorren ondorioz— egileari eragiten dion kezka agertzen duen praktika batera igaro zen.

Wang Gongxinen obrek teknologiaren ahalmen afektiboa jartzen zuten agerian; Li Yongbin-enek, berriz, estrategia formal argia eta berariaz kalitate baxukoa agertzen zuten. 1995etik 2009ra arte, Li etengabe aritu zen giza aurpegia ikertzen, *Aurpegia (Face)* izeneko sail batean. Sail hark bideoaren denborazkotasun zabaldua ikertzen zuen artistaren aurpegiaren manipulazio sotil bikainen bitartez, tintan, lurrunean, ehunetan, beira gardenean edo hainbat ispilu-gainaldetan, edota bitarteko horietan proiektaturik. Bideokasetearen 36 minutuko luzerak baldintzatzen zuen obra bakoitzaren iraupena, eta gainazal haietatik irazten zen argiaren kalitateak, berriz, irudiaren opakutasuna eta presentzia. *Aurpegia 1* (1995–96) saileko lehen obrak artistaren aurpegia grabatzen du, eta bizilagun zahar baten aurpegiaren proiektzioa ageri da hari gainjarrita. Artistaren ahoa, begiak eta masailak bizilagun zahar baten ezaugarri berekin lerrotatzen dira, espazio ilun batean eskegitako orbita laranja-kolore apur bat eten baten barruan. Liren oharkabeko keinu eta mugimenduek gainerakoan finkoa eta isila den irudi bat markatzen dute. Elkarrekin nahasitako agerpenak larruazal-geruzen moduan grabatzen dira keinu bakarrean, bai irudiak bizitza hartzea, bai Liren beraren autoartikulazioko performance-ekintza bera adierazten duen keinuan, hain zuzen.

Gorputzaren presentziek eta absentsiek berdin eusten diote Zhang Peilik *Image and Phenomena* erakusketan ikusgai jarri zituen bi obretako bati, *Zalantzazko plazera II* (1996) izenekoari hain zuzen. Anatomia haragitsuaren bi lehen planok osatzen dute obra, eta esku batzuk grabatzen ditu indarrez arraskatzen dutela gorputzeko hainbat partetako larruazala, besteak beste besapekoa, oinetakoa eta lepokoa. Obra horrek Zhangen trantsizioa agertzen du, *30 × 30* (1988) eta *Ura: “Cihai” hiztegiaren bertsio estandarra* (*Water: Standard Version from the “Cihai” Dictionary*, 1991) obretako sentiberatasun nabarmen piktorikotik, hizkera bisual gero eta abstraktuago baten aldera; azken hori bideoaren ezaugarri formal berezietan oinarritzen da, nagusiki denbora eta mugimendua bereganatzeko duen ahalmenean. 1990eko hamarkadaren erdialdetik aurrera, formalismo zorrotz baten bitartez gauzatu zen sarritan Zhangen obra, zeinak monitorearen uniformetasun eskultorikoa erabiltzen baitzuen hizkera artistiko bat eratzeko irudi mugikorren eta motibo errepikatuen multzo barnetik koherente baten inguruan. *Zalantzazko plazera II* aldaketa formal horren adibide bat da, eredu jakin baten arabera ipinitako pantaila-sail baten gainean irudiekin jolasean; aldi berean Zhangen irrika bizia, edo haren “zalantzazko plazera”, igortzen du, irudi mugikorra “jendearen kontzientzia kutsatzen duen hizkera menderatzaile moduko bat”³ bihurtzeko aldaketa iraunkorrari buruzkoa.

“Txinako bideoartearen misiolari baten antzeko zerbait” bihurtu zen Qiu Zhijie, 1995ean Veneziako 46. Bienalean Estatu Batuetako pabiloian Bill Viola-ren *Sekretu hobiratua (Buried Secrets)* izeneko instalazio pantaila-anitza ezagutu ostean⁴. Bideoartearen erakundeetan sustatzea izan zen haren eginahal sutuenetako bat, *Image and Phenomena* bezalako erakusketen nahiz bere praktika propioaren bitartez. 1996 baino lehen, Qiuren bideoko obra asko performanceen dokumentazioak ziren, edo bere

argazkigintzaren luzapenak. *Orainaldi iraunkorraren aditz-denbora* (1996) izeneko obran, Qiuk trebetasunez manipulatu zuen, zuzeneko *feedback* begizta bat, bizitzaren eta heriotzaren zikloi buruz hausnarketa egiteko. Bi hileta-korua handik obraren eskultura-markoa eratzen zuten, oroitzen-ospakizun baten agertokia gogoraraziz. Koroetan xertaturiko bi pantaila txikietan arrosak ageri ziren loratzen kamera lasterrean, eta koroen erdian zeuden beste pantaila handiago batzuek elkarren gainean ipintzen zituzten familia-erretatuak eta zuri-beltzeko argazkien zikloari begira zeuden ikusleen zuzeneko igorpen bat, norberaren heriotza fisikoaren eszena ikusten ari balira bezala. *Image and Phenomena* erakusketako beste obra askok bezala, Qiuren *Orainaldi iraunkorraren aditz-denbora* obrak izaki fisikoaren errealitatea agerian jartzeko erabiltzen du bideoaren bitartekoa, ordena sozial eta moral baten beheraldiaren pertzepzioaren erdian bilatutako gorpuztasuna agerian jartzeko alegia. —KG [Katherine Grube]

Oharra

1. Wu Meichun, "Image and Phenomena: A Curatorial Perspective", erakusketarekin lotutako liburu argitalpen-independente batean, ca. 1996. Hemen eskuragarri: Asia Art Archive, Hong Kong. [\[itxuli\]](#)
2. *Ibid.* [\[itxuli\]](#)
3. Paul Gladston, "Low Resolution: A Conversation with Zhang Peili", hemen: *Deconstructing Contemporary Chinese Art: Selected Critical Writings and Conversations*, Heidelberg: Springer, 2016, 117 or. [\[itxuli\]](#)
4. Qiu Zhijie, "Top Ten", *Artforum International* 46, 9 zkia., 2008ko maiatza, 147. or. [\[itxuli\]](#)

ERAKUSKETA HAUTATUAK

65 **1996:** *Image and Phenomena: '96 Video Art Exhibition*, Txinako Arte Akademiaren Galeria, Hangzhou.
2002: Guangzhouko Trienala: *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000)*, Guangdong Arte Museoa. **2014:** *Hans van Dijk: 5000 Names*, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin; Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam

66 **1996:** *Image and Phenomena: '96 Video Art Exhibition*, Txinako Arte Akademiaren Galeria, Hangzhou

67 **1996:** *Image and Phenomena: '96 Video Art Exhibition*, Txinako Arte Akademiaren Galeria, Hangzhou.
2002: Guangzhouko Trienala: *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000)*, Guangdong Arte Museoa. **2007:** *'85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art*, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin

68 **1996:** *Image and Phenomena: '96 Video Art Exhibition*, Txinako Arte Akademiaren Galeria, Hangzhou. 4 *Points de rencontre: Chine, 1996; Fang Lijun, Gu Dexin, Zhang Peili, Zhang Xiaogang*, Galerie de France, Paris.
2002: Guangzhouko Trienala: *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000)*, Guangdong Arte Museoa. **2011:** *Certain Pleasure: Zhang Peili Retrospective*, Minsheng Arte Museoa, Shanghai

LIN TIANMIAO

69 *Josten (Sewing)*, 1997

Josteko makina, mahaia eta haria, gutxi gorabehera 98 × 80,8 × 43 cm guztira;
koloretako bideo-proiektzioa, soinuduna, 30 s. Take A Step Back Collection

1995ean erakarri zuen aurrenekoz Lin Tianmiao-k munduaren arreta, bere *Harilketaren ugaltzea* (*The Proliferation of Thread Winding*, 1995) obra Istanbulen bosgarren Bienalean aurkeztu zuenean, Rosa Martínez komisario zela. Artistak “harilketa” teknika baliatuz egindako lehenengo obretako bat da hori; teknika hori eskulturak eta instalazioak sortzeko erabiltzen du, eta objektu jakin bat hari tindatu gabeaz ardura handiz biltzean datza, delako objektua osorik estalia geratzen den arte. Artelan hori egin zuenetik, eguneroko kontsumoko hainbat objektutan erabili du Linek teknika hori giro-instalazioko obra bat sortzeko, baita etxeko objektuetan ere, nola diren te-ontziak, bizikletak eta plastikozko iruditxoak. *Harilketaren ugaltzea* obrak, gainera, egileak bideo-instalazioarekin izandako lehen esperimentazioa markatu zuen; Txinan bideoaren teknologia esperimentatu eta bideo-arte eta -instalazioak sortu dituzten artisten lehen oldeko kidea da Lin.

Haria eta ehunak lantzen dituzten Estatu Batuetako eta Europako artista feministak ez bezala — Rosemarie Trockel, esaterako—, Lini ez zaio hainbeste interesatzen arte ederren eta eskulangintzaren arteko mugak lausotzea, nahiago baititu berriz aztertu funtzioaren, formaren, kontsumo-ondasunen eta lanaren arteko erlazioak, bere materialekin erlazionatuak dauden neurrian. Hainbestearino estaltzen ditu objektuak Linen harilketaren prozedurak, non guztiz ezabatzen baitu haien funtzioa; horren ordez, forma ezagunen moduan birsortzen dira objektuak, eta haien kontsumoko ondareen eta etxeko funtzioaren nolakotasuna desagertu egiten da, misteriosuki. Prozedura honek, halaber, ez du zerikusirik 1960ko hamarkadaren erdialdean Yayoi Kusama-k egindako lanekin, esate baterako *Haur-kotxea* (*Baby Carriage*, 1964); artistak eguneroko objektuak estali zituen ehun betegarritzko protuberantziekin, “zakil-sail” bat sortuz. Linen obra ez da eranste- eta obsesio-ekimena. Alderantziz, haren bilkariek inprimaketa-efektu bat eragiten dute, paretako paper zahar baten gainean pintura freskoa eransten denean bezala, halako moduan non objektuak garbiak eta uniformeak ikusten baitira. Alabaina, adierazle ikusgaien murrizketa horrek ez ditu haren obretatik ezabatzen ez oroimen kulturala, ez lanaren presentzia. Linek ardura handiz hautatzen ditu bere obretako objektuak, eta horrek agerian jartzen du zenbateraino aldatu den oroimenaren eta objektuen arteko erlazioa, modernizazioa, masa-ekoizpena eta merkantilizazioa heldu zirenetik.

Hasierako beste obra batean —*Josten* (1997)—, Linek harilketa baliatu zuen bera txikia zenean ohikoak ziren josteko makinen antzeko bat estaltzeko. 1970eko hamarkadan, josteko makina “hiru handi” edo *sandajianetako* bat zen, eduki beharreko hiru kontsumo-produktuetako bat, alegia; bizikleta eta erlojua ziren beste biak. Gobernuak biziki sustatzen zituen artikulu gutiziatu haiek, “bizi-estilo moderno” baten erakusgai eskuragarriak zirelakoan. Instalazioan, Linek bateratu egiten ditu objektu horren oroitzapen historikoa, Maoren aroaren industrializazio goiztiarraren adierazle bat, eta Erreformaren aroan sortu zen teknologia berria. Proiektore eramangarri baten bitartez, josteko makina baten orratzaren azpitik oihala igaroarazten duen emakume baten eskuak proiektatzen dira, instalazioko makina biltzen duen tindatu

gabeko kotoizko hariaren gainean, eta josteko ekintzaren simulakro mamu itxurako bat sortzen da. Josteko makinaren perkusio-erritmoak, erritmo mekanikoak heltzen dira bozgorailuetatik, bizitza emanaz makina geldiarri. Irudi proiektatuaren eta soinu akusmatikoaren bikoizketa harrigarriaren bitartez, *Josten* obrak ametsezko giro bat sortzen du, birtualaren eta aktualaren, objektuaren eta objektu horren oroitzapenaren, edo Lacanek *Innenwelt* eta *Umwelt* deitzen duenaren arteko diferentziak ezabatzen dituen. —XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1997: *Between Ego and Society*, Artemisia Gallery, Chicago. **1998:** *Life: Contemporary Chinese Art*, Wan Fung Arte Galeria, Pekin. **1999:** CAFA Art Museum, Pekin. **2009:** *Art In Use: Sculptural Objects*, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong. **2012:** *Bound Unbound: Lin Tianmiao*, Asia Society, New York

POST-SENSE SENSIBILITY: ALIEN BODIES AND DELUSION (SENTSAZIOAREN ONDORENGO SENTIBERATASUNA: GORPUTZ ARROTZAK ETA ELDARNIOA)

70 Yang Fudong

Beste leku batean: hiru hilabete hitzik egin gabe (Otherwhere: Not Speaking for Three Months), 1993

Fotokopiak errotulagailu ezabaezinarekin eta tintazko pastarekin, 13 × 133 cm guztira. Jiang Zhi-ren bilduma

71 Kan Xuan

Sentsazioaren ondorengo sentiberatasuna (Post-Sense Sensibility), 1999

Koloretako bideoa, soinuduna, 48 min. Artistaren bilduma

72 Liu Wei

Eusten zaila (Hard to Restrain), 1999

Sei kanaleko bideo-instalazioa koloretan (soinurik gabea, 4 min), aluminiozko hodiekin, hainbat dimentsio. Artistaren eskaintza

73 Zheng Guogu

Arte bisuala, erantsi olio! Martxa, aurrera! (Visual Art, Add Oil! March Forward!), 1999/2005

Jostailuzko zortzi tanke, frijituak, gutxi gorabehera 9 × 23 × 11 cm bakoitza. M+ Sigg Collection, dohaintza

1999ko urtarilaren 9an, diskretuki zabaldu zen Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion erakusketa, komisarioak Qiu Zhijie eta Wu Meichun zirela, Shaoyaoju auzoko etxebizitza-eraikin batean, Pekingo Chaoyang barrutian. Bi egunen buruan itxi zuten. Erakusketan hogeita bi artistak eta

artista-taldek parte hartu zuten, besteren artean Chen Lingyang, Chen Wenbo, Feng Qianyu, Gao Shiming, Gao Shiqiang, Jiang Zhi, Liu Wei, Lu Lei, Wang Wei, Xiao Yu, Yang Fudong, Yang Yong, Zhang Donghui, Zheng Guogu eta Zhu Yu-k; gehienak akademietan graduatu berriak ziren edo ikasten ari ziren oraindik. Inaugurazioan ez zen gonbidatu ez hedabide berezirik izan, eta, parte hartzen zuten artistez gainera, Pekingo arte-panoramako adiskide batzuk besterik ez ziren bertaratu. Izan ere, erakusketaren prestakuntza-lanak ezkutuan egin ziren eta ez zen publizitaterik izan, zentsuraren beldurrez. Antolatzaileek ez zieten lagunei eta lankideei deitu inaugurazioaren egunaren beraren goizera arte. Jatorrizko planaren arabera, erakusketa inaugurazioaren biharamunean desmuntatuko zen.

Printzipio eta orientazio jakinak zeuzkan erakusketak. Qiu Zhijieren arabera, *Post-Sense Sensibility*, egiazki, 1996ko *Image and Phenomena* bideoarte-erakusketaren jarraipena zen, baita *Jiangsu Pictorial* (*Jiangsu huakan*) aldizkarian esanahiaren eraikuntzari buruz une haietan zegoen debate akademikoaren jarraipena ere. Qiu esanahi argi baten adierazpenaren edo artearen logika kognitibo baten kontra zegoen, baita “arte kontzeptual” dogmatikoaren kontra ere, eta ikuspegi horrek taxutu zituen azkenean *Post-Sense Sensibility* erakusketaren oinarriak¹. Artista haiek ez zuten ukatzen Young British Artists-ekin (ingelesezt, YBAs, Artista Britainiar Gazteak) zuten parekotasuna eta, hain zuzen ere, *Post-Sense Sensibility* izena hartu zuten beren erakusketa YBAen 1997ko *Sensation* (Sentsazioa) izenekoarekin lotzeko asmoz, eta aldi berean harengandik bereizteko². *Post-Sense Sensibility* erakusketaren azpтитuluan esaten denez (*Alien Bodies and Delusion* [Gorputz arrotzak eta eldarnioa]), erakusketak bi zati zituen. *Alien Bodies* (Gorputz arrotzak) zatiak haragiaren patologiei egiten zien erreferentzia, aberrazio naturalak eta aldaketa artifiziala barne. *Delusion* (Eldarnioa) zatiak zenbait patologia eta sintoma psikologiko hartzen zituen gogoan (besteak beste voyeurismoa, exhibizionismoa, nahasmendu obsesibo-konpulsiboa eta eldarnioa), artistek ardura handiz antzerki psikologikoan landu zituztenak, bitarteko birtualak erabiliz erredentzioaren aukerara heltzeko³. Artelanen arabera, ikus genezake nola Arte Ederren Akademia Zentraleko artistek *Alien Bodies* zatiaren alde egin zuten, eta Zhejiang Arte Ederren Akademiatik zetozenek (gaur egun, Txinako Arte Akademia), berriz, *Delusion*en alde. Ez zen kategorien arteko zatiketa argirik, jakina, *Alien Bodies* horiek gorputzaren eldarnio moduko batean oinarritzen baitziren⁴; artelan gehien-gehienak zeuden nolabait ere gorputzarekin, animaliekin edo sexuarekin lotuak, eta baziren halaber “berriak” ziren bitartekoekin egindako esperimentuak.

Kan Xuan-ek, graduatu berri, ez zuen parte hartu erakusketan, baina, bere jakin-mina eta suhertasuna zirela-eta, mailegaturiko bideo-kamera bat eraman zuen, erakusketaren prozesu guztia grabatu, eta balio handiko lekukotasun historikoa utzi zigun. Kan Xuanentzat, haren bideo-lana, nahi gabe egina, ez da bete-betean artelana. Garai hartan, prozesu interesgarri hura dokumentatu besterik ez zuen egin nahi artistak, modurik soil eta leialenean, artista gazte haien egiazko egoera eta artearen ekosistema grabatzeko xedeaz. Bideoan, artista guztiak ageri dira dena beren kabuz egiten; ez zeukaten ez laguntzailerik ez babeslerik (erakusketa nahiz bertako artelanak, artistek berek finantzatu zituzten denak). Filmean txertatuak dauden elkarrizketen arabera, artista bakoitzak 3.000 eta 8.000 RMB bitarte gastatu zituen (garai hartako 400–1.000 dolar estatubatuar gutxi gorabehera), eta hori ez zen gutxi orduan. Alabaina, primeran pasatu zuten. Festa bat balitz bezala hartu zuten erakusketa, eta jolas serioaren egoera hori azpimarratzen zuten. Ia aldi berean antzeko erakusketa asko egin baziren ere, atzera begira, honako honek bereziki garrantzitsua ematen du. *Post-Sense Sensibility* erakusketak zazpi urtez luzatu zen arte-mugimendu baten hasiera seinalatu zuen, baina, horrez gainera, hartan parte hartu

zuten artista asko arte garaikide txinatarraren indar gidariak izatera igaro ziren, nahiz eta zatiketak eta aldaketak izan, eta artista batzuk, denborarekin, guztiz urrundu ziren artearen mundutik. Zentzu horretan, bereziki baliotsua da Kanen dokumentala.

Wuk eta Qiuk erakusketarako proposaturiko gaiari emandako erantzun gisa egin zuen Liu Weik *Eusten zaila* (1999) bideoa; huraxe izan zen artistak jendaurrean azaldu zuen lehen artelana, Pekinera itzuli zenean Zhejiang Arte Akademian graduatu ondoren. Sotoko erakusketa-espazioan, Liuk forma bitxiko kobazulo bat eraiki zuen, bazterturiko aluminiozko hodi industrialak erabiliz toki nahiko urrun batean. Kobazuloko paretetan sei monitore txiki sartu zituen, espazio ilun batean bihurritzen ziren gorputz biluzien sekuentziak begiztan proiektatzen zituztenak. Gorputzen mugimenduek ez dute aurretik ezarritako ordenarik jarraitzen; aitzitik, modu aleatorioan uzkuertzen dira eta txoke egiten dute elkarrekin, inhibizioaren eta asegabetasunaren liberazio katartiko gisa interpreta daitekeen mugimendu batean, Liurentzat hori askatasun-egoera baita. Kameraren goitik beherako ikuspegitik, gorputz biluziek animaliak dirudite, eta kobazuloak baso baten antza hartzen du. Eszena osoa garatzen da “egokienaren biziraupena” ideia irudikapen baten moduan.

Surrealismo-modu berri bat ikusi zuen Qiuk obra hartan⁵. Liuk behin eta berriz azpimarratu du obra horrek ez duela esanahi jakinik, baina *Eusten zaila* lana egiaren alderdi bat zabaltzen digun alegoria bat da. Den-dena, bai hodi industrialen aukera material gisa, bai gorputz biluzien arteko borrokaren pertzepzioa eta irudikapena, baita forma irregularreko kobazulo baten eraikuntza ere, senean oinarritzen da ulerpen edo ezagutza jakinetan baino areago. Horregatik, obra honek arrazoibidearen edo jakintzaren bidez ezin irits litezkeen eremu eragiten die.

Arte bisuala, erantsi olia! Martxa, aurrera! (1999/2005) izeneko performance batean, Zheng Guoguk plastikozko tanke batzuk, jostailuzkoak, *in situ* frijitzera gonbidatu zituen bi emakume gazte. Plastikozko frijituari, usadiozko arrautza-irinetan bildurik, bizi-usaina zerion, eta usain hori erakusketaren espazio osotik zabaltzen zen, beste artisten obrak ere hartuz. Janari frijituak eta jostailuzko tankeak, inolako harremanik ez baitute eguneroko bizitzan, agerraldi guztiz satirikoa eta bitxia sortzen zuten han. Ekintza bihurri hark sekulako ikusle-kopurua erakarri zuen: haien esperientzia sensoriala eta kognitiboa sustatu zuen, eta erronka egin zien. Artistak bi emakume gonbidatu zituen performancea egitera, ekimena erritu-sen batez hornitzeko xedeaz. Interesgarria da gogoratzea erritu-sen horren eta tankeak frijitzeko ekintzaren artean kontraste handi bat eta zentzugabekeria-zentzua sortzen zirela.

Arte bisuala, erantsi olia! Martxa, aurrera! sarritan identifikatu da —oker— *Tanke frijituak* (*Deep-Fried Tanks*) obrarekin, agian 1989ko mugimendu sozialen hamargarren urteurrenetik gertu azaldu zelako. Nahiz eta obrak konnotazio politiko ezin ukatuzkoak eta esanahi dramatikoak eskuratu gero, *Post-Sense Sensibility* erakusketaren gaiari emandako erantzun gisa sortu zen berez. Ekintza eta haren adostasunik gabeko presentzia-sentsazioa erabiltzea haren sinbolismoa edo esanahia ezeztatzeko zen Zhengen asmoa. Hori, dudarik gabe, hustutze-ekintza bat zen, artista eta ikusleak zamatzen zituzten esperientziei edo pentsamendu goitik ezarriei kontra egiteko, edo horiek sakabanatzeko. Puntu horretatik itzultzen bagara *Post-Sense Sensibility* erakusketaren aurrekarietara, baita hark helburu zuen arte kontzeptual arruntera eta artearen logika epistemologikora ere, Zhengen saioak, dudarik gabe, nork bere burua aztertzearen aldeko borondate eta energia bat erantsi zizkion artearen sistemari.

Yang Fudongen ekarpena, *Beste leku batean* (1993/1999), Yangke Zhejiang Akademian ikasten zuenean egin zuen beste obra baten berreraikuntza izan zen: orduan, hiru hilabete eman zituen hitzik egin gabe. Olio-pinturako ikaslea bazen ere, Yangi zinema interesatzen zitzaion gehiago, baina, film bat egiteko baliabiderik ez zeukanez gero, denborarik gehiena asper-asper eginda ematen zuen. Haren *Beste leku batean* izeneko performancean ez zen motibazio berezirik, ez bazen jakin-min orokor bat, zer gertatuko ote zitzaion hiru hilabetez hitzik egiten ez bazuen eta komunikazioa osorik eskuen keinuekin eta idazkerarekin egiten bazuen. Prozesuan zehar, ahozko hizkuntzaren ordezkoezin estaliak zeuzkan eskuak; haien argazki fotokopiatuak dira gaur egun obraren gaineko dokumentazioa⁶. Hortaz, performance honen erronka ez zen beste pertsonekin eragiteko eta komunikatzeko bitartekoak aurkitzea, baizik eta hizkuntzak bateraturiko gizarte bati buru egitea, eta isiltasun hori usadio bihurtzea. Irrigarria gertatzen zelarik, eta adiskideen eta ezagunen interferentziei aurre egin behar zelarik, Yang sarritan zigortu zuten eskoletara ez joateagatik.

Post-Sense Sensibility erakusketan, Yangke kolorezko argazki-sail bat erakutsi zuen, bere performance birsortu berria dokumentatzen zuena; lanak, sei urteren buruan, esanahi berri bat eskuratu baitzuen. Qiurentzat, “afasia” hori ez da fenomeno naturala, esperientzia bizi bat baizik, artifizialki pentsatua “beste leku batean bizitzeko”⁷. Artistak gizartearekin zeukan harremana berreraiki nahi zuen “auto-besterentze” baten bitartez. Prozesu horrek auzitan jartzen zituen hizkuntza-interakzioaren formak, aldi berean egoera anormalean dagoen gizabanakoaren muga arrazionalak probatuz —estralurtar batenak batera eta horri dagokion munduaren pertzepziara baitaramate. Ekintza indibiduala ematen du, baina, une hartan, 1989ko mugimendu sozialen ondorioak guztiz desagertu gabeak ziren oraindik, eta gizarte osoa zegoen lur jota eta inhibiziozko giro batean murgildua. Ideologiaren eragina ezin saihestuzkoa zen, eta, zentzu horretan, erresistentzia isileko ekimen gisa interpreta genezake ekintza hau. —LMJ [Lu Mingjun]

Oharra

1. Qiu Zhijie, egilearekin hizketan, Pekin, 2016ko urtarrilak 19. [itzuli]
2. *Ibid.* [itzuli]
3. Qiu Zhijie, *Yixing yu wangxiang: Zhanlan zuopin pinglun* (Gorputz arrotzak eta eldarnioa: Erakusketako artelanei buruzko komentarioa), hemen: *Zhongyao de shi xianchang* (Eszena da inporta duena), Pekin: Renmin University Press, 2003, 45.or. [itzuli]
4. *Ibid.*, 47. or. [itzuli]
5. *Ibid.*, 49. or. [itzuli]
6. 1993an, artistak argazki fotokopiatuen hamar sorta inguru bidali zizkien bere ezagunei posta-txartel gisa. [itzuli]
7. *Ibid.*, 48. or. [itzuli]

XU ZHEN

74 *Ortzadarra (Rainbow)*, 1998

Koloretako bideoa, soinuduna, 3 min 12 s. Cc Foundation

1990eko hamarkadaren amaiera aldean, Pekin, Shanghai eta Guangzhoun bizi ziren artista gazteetako bat zen Xu Zhen, artearen panorama aldatzen ari zen belaunaldikoa. 1999ko bi erakusketek definitu zituzten haien sentsibilitate zabaltzen hasi berriak: *Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion* (Sentsazioaren ondorengo sentiberatasuna: gorputz arrotzak eta eldarnioa) eta *Art for Sale* (Artea salgai) (Xu erakusketa haren antolatzaileetako bat izan zen). Erakusketak Pekinen eta Shanghain inauguratu ziren hurrenez hurren, eta nolabait ere agerian jarri zituzten bi hiri haien arteko eskualde-diferentziak: Pekingo arteak ideologiaren eta kontaketa zabalen aldera egiten zuen, eta Shanghaikoak, berriz, esperientzia indibiduala eta eguneroko bizitza lehenesten zituen. Baina garai hartan Txina trantsizio-aldi guztiz garrantzitsu batean zegoenez gero, nazio osoan zabaltzen ziren ideia-oldeekin, ezkerren eta eskuinaren arteko eztabaida amaigabeekin, eta “klandestinitate” edo “erdiklandestinitate” egoeran zegoen arte garaikidearekin, artista gazte haietako asko sentiberagoak bihurtu ziren gorputzean gertatzen ziren aldaketekin, agintearekiko eta eguneroko bizimoduarekiko erlazioekin, eta hark guztiak haien auto-antolamendua bultzatzen ere laguntzen zuen. Giro hartan sortu zituen Xu Zhenek *Ortzadarra* performance eta bideoa.

Ortzadarra egilearen hirugarren bideo-lana izan zen, eta 1998an egin zen, artistak hogeita bat urterekin Shanghain bizi zenean. Haren aurretik beste bi egin zituen: *Ez naiz ezer eskatzen ari (I'm Not Asking for Anything)*, non Xuk katu hil bat lurrera botatzen baitu behin eta berriz, bera leher eginda gelditu arte; eta *Garrasia (Shout)*, zeinean artista, Shanghaiko auzo jendetsuenetako batean dagoen Huaihai kalera joan eta garrasika hasten baita bat-batean, inguruko guziak begiratzera jiraraziz (biak dira 1998koak). Berez, artistak berak izan behar zuen *Garrasia* lanaren ardatza, baina bere burua kalean ikusi zuenean, erabaki zuen jendetzaren erreakzioa grabatuko zuela oroz gain. Xuren *Ortzadarra* ere soila da ideiarri dagokionez, eta gordina bitartekoetan; obra honetan artistaren bizkar biluziaren irudi finko bat ageri da, eta pare bat esku ikusezinek behin eta berriz jotzen duten artean. Artistaren gorputzaren zeharkako zati bat besterik ez da ikusten, astindu bat entzuten den aldiro bihurritzen dena, eta markak gero eta gorriagoa dagoen larruazalean geratzen dira. Bideoaren aurreko bertsio batean eskuak ikusten baziren ere, Xuk ezabatu egin zituen azken bertsioan, eta hartara ekintza bortitz bat haren absentiaren beraren agerpen bihurtu zen, gorputzaren poesia antzeko bat. Hiru bideo-obra labur horiek nahiko zozoak eta aspergarriak dira, eta deskribatzen duten existentziaren egintza indibidualen hutsalkeria igortzen dute. Artistaren inhibizioaren, hutsaren, deserosotasunaren, oldarraren, katarsiaren bidez, baita bere buruari emandako tratu txarren bidez ere, Xuren asegabetasunari antzematen diogu inguratzen duen ordenaren aurrean, baita bere buruaren aurrean ere, eta artista haien guztien kontra nola altxatzen den ikus dezakegu.

Xurentzat, *Ortzadarra* aldi berean da sintoma fisikoa nola espirituala. 1990eko hamarkadaren amaierako testuinguru guztiz berezian, “esku ikusezinak” eginkizun alegorikoa betetzen du, et artistaren nolakotasunari ez ezik, baita harrimen unibertsal zabalago bati ere erreferentzia egiten dio. Txinak

globalizazioaren barruan duen egoerara ere zabaldu daiteke metafora. Hamar urte geroago, Xuk Madeln Company fundatu zuen, eta enpresaren antolamendu-eredua artistaren artegintzaren parte izatera igaro zen. Oinarri haren gainean, berriz ere analizatu zuen artistak artearen eta kapitalaren arteko erlazioa, planteamendu sistematiko bat hartuz artearen sisteman inplikatzeko, baita gizarte osoaren sisteman inplikatzeko ere —guztiz kapitalizatua egotera heldu baitzen—, azken horren kritika bat aurkezteko bide gisa, bata bestea bereganatzeko prozesuan. Horren ondoren, berehala etorri zen “Xu Zhen Marka” izenekoaren sorrera, zeinak “Xu Zhen” markaren sormena eta ahalmena sustatzen baitzuen gizabanako gisa, eta berriz ere azpimarratzen zuen artearen eta merkataritzaren arteko erlazioa, aldi berean areago sustatzen zituela artearen kontsumo-ondasunen ezaugarriak, baita artearen interferentzia eta kritikarako ahalmena ere. Hizkuntza-sistema berri horren baitan, *Ortzadarra* aldi berean da artea eta produktua. Bertsio guztiak batera aurkeztu zirenean 2015ean museo-espazio batean, *Ortzadarra* bideoak ez ezik, sistema honek osorik funtzionatu zuen Txinako gizarte-aldaketen adierazlerik egiazkoena zelakoan. —LMJ [Lu Mingjun]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1999: *Art for Sale*, Shanghai Square, Shanghai. **2001:** Veneziako Bienala: *Plateau of Humankind*. **2004:** *Between Past and Future: New Photography and Video from China*, International Center of Photography, New York; 2006an toki hauek eraman zuten erakusketa: Smart Museum of Art, University of Chicago, eta Museum of Contemporary Art Chicago; Seattle Art Museum; Victoria and Albert Museum, Londres; eta Haus der Kulturen der Welt, Berlin. **2006:** *The Thirteen: Chinese Video Now*, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York. **2009:** *Shanghai Kino*, Bernako Kunstmuseum. *History in the Making: Shanghai 1979–2009*, 436 Jumen Road, Shanghai. **2014:** *Xu Zhen: A Madeln Company Production*, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin. **2015:** *Corporate: Xu Zhen* (Madeln Company-k produzitua), Kunsthauz Graz, Austria. **2016:** *M+ Sigg Collection: Forty Years of Contemporary Chinese Art*, ArtisTree, Hong Kong.

SUN YUAN & PENG YU

75 *Elkar ukitu ezin duten txakurrak* (*Dogs That Cannot Touch Each Other*), 2003

Performancea, zortzi pit bull amerikar, motorizatu gabeko egurrezko eta metalezko zortzi zinta korrika egiteko eta zortzi txakur-uhale; Today Art Museum, Pekin, 2003ko irailak 16. Artisten eta GALLERIA CONTINUAREn adeitasunez, San Gimignano/Pekin/Les Moulins/Habana

1990eko hamarkadaren amaieraz geroztik, Pekinen egoitza duten Sun Yuan eta Peng Yu artistak elkarrekin aritu dira lanean etengabea garatzen den corpus bat osatzeko, instalazio, performance eta bideo-lan probokatzailez osatua, eta bortizkeriara jotzen duena “ez errealtatea, baizik eta areago

existentzia gordina bere horretan”¹ aurkezteko bitarteko gisa. Sun eta Peng 1989 ondorengo artista-belaunaldikoak dira, obra urratzaileak, sarritan gorputzean zentratuak egiteagatik talde aski ezaguna; belaunaldi horretakoak izanik, bikoteak konfrontaziozko arte bat sortu du, eztabaidatua maiz, zitalkeriaren eta tabuaren nozio sozialetan zentratzen dena, Hal Foster-rek “gure mugei hauskortasun” gisa definitu duena akuilatuz”².

Beren ibilbideetan zehar, Sunek eta Pengek bortizkeria, antzerkia, krudelkeria eta boterearen arteko lotura korapilatsuak analizatu dituzte, eta nola islatzen duten kontzeptu horiek gizarteak bere kode etiko eta legeintzakoekin duen harremana. Beren lehen obretan, xede hori lortzeko material jakin batzuk erabiltzen zituzten, gehienbat tresna medikoak, giza ehunak, disekatutako animaliak eta odola. *Gorputz-lotura* (*Body Link*, 2000), bikoteak elkarrekin egindako lehen lanetako bat, *Infatuated with Injury* (Zuriak obsesionatua, 2000) erakusketaren parte gisa egin zen aurrenekoz. Li Xianting izan zen komisarioa, eta Pekingo Arte Ederren Akademia Zentraleko eskulturaren ikerketaren Institutuan egin zen. Obra hartan, 100 zentimetro kubiko odol atera zuten bi artistek beren gorputzetik, eta odol harekin transfusioak egin zituzten egiazko giza fetuen gorpuei —anaia siamdar batzuen erakusgai medikoak eskuratu zituzten laborategi batean—, zeinak kanulen eta beste hodi medikoen bitartez baitzeuden artistekin lotuak. Damien Hirst-en animalien gorpuekiko instalazioetan bezala, edota Marc Quinn-en giza odolez bustitako eskulturetan bezala, Sun eta Pengen obra goiztiar hark, giza fluidoekin eta gorputzekin, beldurrezko eta nazkazko erreakzioak eragin zituen, muga moralak auzitan jartzen eta bultzatzen baitzituen, eta, era hartan, laidoztatu egiten zuen artearen etiketaren pean erakutsi zitekeenari eta erakutsi behar zenari buruzko adostasun orokorra. Sunek eta Pengek gorputz fisikoa erabiltzen zuten moduak, “Young British Artists” deitzen kasuan bezala, materialen eta prozesuen onespen zabalagoa islatzen zuen, baina dimentsio arriskutsuago eta subertsiboagoan. Estatu-alderdiaren axolagabekeria beldurgarria hartzen zuen gogoan haien bortizkeriak.

Artisten lanak aurrera egin ahala, artistek utzi egin zioten material polemikoak erabiltzeari zitalkeria eta tabua aztertzeke lehen metodo gisa, eta kontzeptuen alderdi psikologikoak eta fenomenologikoak hasi ziren nagusiki lantzen. 2003. urtearen inguruan, haien obra aldatu egin zen eta zitalkeriaren ondorio psikologikoak konjurtzen zituzten egoeren eraikuntzaren aldera bideratu zen. Urte hartan hiru proiektu egin zituzten: *Elkar ukitu ezin duten txakurrak*, *Uharte segurua* (*Safe Island*) eta *Nagusitasunaren aldeko lehia* (*Contend for Hegemony*). Azken lan horiek tentsio dramatikoan oinarritzen dira, ikusleen emozio primario eta gordinak baliatzeko, arauzko usadio sozialak iraindu, aztoratu eta urratzeko xedeaz.

Second Hand Reality erakusketaren parte gisa egin zen *Elkar ukitu ezin duten txakurrak*, Pekingo Today Art Museum-en. Obra hartan, motorizatu gabeko korrika egiteko zortzi zinta zeuden, erakusketa-espazioan bi lerrotan ipiniak, bata bestearen parean. Ekitaldiaren hasieran, hezitzaileek zeremonia handiz gidatuta, zortzi pit bull amerikar eraman zituzten zintetaraino, eta han, uhal banarekin, makina baten goiko barran lotu zituzten, halako moduz non txakurrak elkarren parez pare geratu baitziren. Beren burua zoru mugikor batean ikusi zutenean, sen hutsez, txakurrak korrika hasi ziren arrunt izututa, eta, hala, sortu zen eszena, ematen zuen pit bull bakoitza bere parekoari eraso egin nahian ari zela korrika. Eszena dramatiko hura areagotu egin zen bortizkeria akustikoko zaraten bitartez: makinako zinten kateen astindu-hotsak; txakurrek egiten zuten perkusio-soinua, egurrezko oholen gainean korrika; eta animalien zaraten kakofonia bat, arnasestuena, marmarrena, zaunkena, baita giza solasena ere. Amorrutzko eszena hura bortizkeria sozialeko simulakro bat izan zen, pit bull amerikar lotuen larritasuna

eta haserrea —arrazaz heterogeneo bat izanik, beren DNA zaharrenean beste txakurren kontrako borroka irarria daramana— baliatu zituen auzitan jartzeko zer puntutaraino dauden giza pentsamenduak eta jokamoldea gure eguneroko inguruko manipulazio sarritan ezin saihestuzkoek “hertsatuak”. Agertoki guztiz estilizatu horrek agerian jartzen du zitalkeriaren erlazio-nolakotasuna, eta azaltzen du nolako eginkizuna betetzen duen, funtsezkoa, boterearen bitartekaritza eta gizartearen egitura hierarkikoei eusten. Zentzu horretan, *Elkar ukitu ezin duten txakurrak* obrak gizartea bere ikusmolderik zabalenean islatzen du, non, ezin saihestuzko parte-hartze baten bidez, subjektuak menderatzaileak edo menderatuak baitira. —XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

Oharrak

1. Sun Yung eta Peng Yu, egilearekin eta Alexandra Munroe-rekin solasean, New York, 2016ko irailak 4. [itzuli]
2. Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996, 153. or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2003: *Second Hand Reality*, Today Art Museum, Pekin. **2004:** Gwangjuko Bienala: *A Grain of Dust a Drop of Water*

KAN XUAN

76 *Kan Xuan! E! (Kan Xuan! Ai!)*, 1999

Koloretako bideoa, soinuduna, 1 min 22 s. DSL Bilduma

Minutu bat baino gehixeago besterik irauten ez duen bideo honetan, zehaztasunez editaturik —*Kan Xuan! E!* (1999)—, Kan Xuan artista bera ageri da, bizkor-bizkor ibiltzen Pekingo metroko korridore batean barna, bidaiari guztien kontrako norantzan. Kan, jendetza saihestuz, bere buruari deika eta bere buruari erantzunez doa, bere izena eta e! interjekzioa oihukatuz, zeinak batzuetan alarma eta besteetan ezagutza adierazten baitu. Obra grabatzeko, Li Yongbin artistak utzitako DV Sony eskuko kamera bat erabili zuen Kanek, geroago beste bi bideo-lan egiteko ere baliatuko zuena: *Kakia (Persimmon)* eta *Zaborra (Garbage)*, biak 1999koak. Denbora hartan, Kanek berebat grabatu zituen eragin handia izan zuten bi erakusketa: *Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion* (Sentsazioaren ondorengo

sentiberatasuna: gorputz arrotzak eta eldarnioa, 1999) eta *Art for Sale* (Artea salgai, 1999). Erakusketen grabazioak dokumentazio aski zuzena badira ere, bere bideo-lanetan lehen obrak definitzen zituzten eskala txikiko intimitatea eta behaketaren estetika garatu zituen Kanek. Kamerako off soinuaren eta lehen plano oso laburren arteko tentsioarekin jolasten diren bideoak dira; lehen plano horiek gorputzenak, fruituenak edo zaborrarenak dira, eta manipulazio fisikoko egoera jakin batean dago bakoitza. Obra horiek berebat irudikatzen dituzte eskuko bideokamera digitalak Txinara heldu zirenean gertatu ziren aldaketa formal nahiz sorkuntza-aldaketa adierazgarriak. Zhang Peili eta Li Yongbin artistek, besteren artean, lehen denboretan egin zituzten bideo-lanetako laukiratze finkoko plano tarteko eta orokorretatik urrunduz, hizkera bisual guztiz bestelakoa proposatu zuen Kanek, erabat pertsonala, artistaren presentzia sistematikoki erreibindikatzen zuena, kameraren mugikortasunaren, egonkortasunik gabeko laukiratzearen, gehiegizko lehen planoen eta soinu dinamikoaren bitartez; manipulazio tekniko horiek afektiboki baliatzen zituen sarritan, bere bideoei gorputzasun sentzuala emateko xedeaz. Grabazioaren ekintzan bertan agertzeko borondate horrek agerian jartzen zuen zenbateraino liluratzen zuen Kan irudi ikusiaren eta irudi sortuaren arteko tentsioak, eta, artistak berak iradoki duen bezala: “Irudia grabatzen denean, ez da inoiz izaten bizitza errealean aurrenekoz ikusi genuenean bezain egiazkoa, ezta gero iruditzen zaigun bezain fikziozkoa ere”¹. Bere aurreko bideo-lanetatik estetikoki urruntzeaz gainera, *Kan Xuan! E!* lana orobat izan zen artista gazte baten eta emakume gazte baten altxamendu kexatia, ahots beregain baten bila baitzebilan, Txinako genero-hierarkia sozialak eta instituzionalak baino harantzago, baita artearen munduko haien forma areagotuak baino harantzago ere. —KG [Katherine Grube]

Oharrak

1. Hemen aipatua: Lu Leiping, “Beyond Objects: Kan Xuan’s Video Art Work”, hemen: *Kan Xuan*, Jonathan Watkins (arg.), erak. kat., Birmingham: Ikon Gallery, 2016, 10. or. Honi egotzia: Bianca Visser, “Our Actions Are Ruled by Two Actions: The Brain and the Heart”; Interview with Kan Xuan”/“Tounao he xinling: Kan Xuan fangtan”, hemen: *Everyday Miracles: Four Woman Artists in the Chinese Pavilion at the 52nd Venice Biennale/Richang qiji: 52 jie Weinisi shuangnianshan Zhongguo guan*, Hou Hanru (arg.), erak. kat., Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 2007. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1999: *Art for Sale*, Shanghai Square, Shanghai. **2002:** Guangzhouko Trienala: *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000)*, Guangdong Arte Museoa. **2005:** *I Still Believe in Miracles*, Musée d’Art moderne de la Ville de Paris. **2007:** Veneziako Bienala: *Everyday Miracles: Four Woman Artists*, Txinako pabiloia. **2015:** *Mobile M+: Moving Images*, Midtown POP, Hong Kong, antolatzailea: M+, Hong Kong

YANG ZHENZHONG

77 *Kriston arina II (Light as Fuck II)*, 2003

Koloretako bideoa, soinurik gabea, 1 min. Hauen eskaintza: artista eta ShanghART Gallery, Shanghai

Yang Zhenzhong-en obrak hausnarketa subertsibo eta zorrotzak egiten ditu gizabanakoak jokatzeko duen paperaz Estatuak egituraturako aitzinamendu eta modernizazioaren kultura batean. Haren ikerketa askok kultura sozio kapitalistaren eta gizarte urbanizatu bateko jokamolde-kontrolaren semiotika sarritan gutxietsiaren propaganda-alderdiak lantzen dituzte. Yang ezaguna egin zen lehenik 1990eko hamarkadaren bigarren erdialdean Shanghain ezkutuko erakusketak egiten zituzten artista-talde bateko kide gisa. Xu Zhen-ekin eta Alexander Brandt alemaniar jatorriko artistarekin elkarlanean, hainbat gertaera artistiko esperimental antolatzen lagundu zuen, besteak beste *Art for Sale (Artea salgai, 1999)* erakusketa, saltegi batean egin zena.

2001. urtean, BizArt arte-zentroa —irabazi asmorik gabeko espazio artistiko bat, Shanghain zabaldu berria eta Xu Zhenek zuzendua—, banakako erakusketak antolatzen hasi zen, *One after Another (Bata bestearen ondoren)*. Bigarren erakustaldia, *Kriston arina!*, 2002koa, Yangen lehen banakako erakusketa izan zen, eta hartan titulu bereko hogeita sei argazki digitalek osaturiko sail bat aurkeztu zen. Urte haietan, Shanghaiko Pudong barrutiko Lujiazui txabola-auzoa Txinako etxe orratz eta super-egituren kontzentrazio handieneko gune bilakatzen ari zen, eta garapen bizkor horren aurreko erreakzio gisa sortu zuen Yangen obra hura. Irudiak digitalki eraldatuak daude, trakeskeriaz, eta Shanghaiko hainbat tokitako gizon-emakumeak azaltzen dituzte objektu ikaragarri handiak orekan darabiltzatela behatzen puntan, besteak beste tankeak, motorrak, eraikuntzako garabiak eta salmenta-makinak.

Sail honetako argazki gehienek hiri apur bat modu lauso eta zehazgabea hartzen badute ere, irudi nagusiak urrutitik agertzen du Lujiazui hiri-paisaia garatu berria, posta-txartel batean bezala laukitua. Honako argazki hau da artista bera ageri den bakarra; argazkian azpikoz gora jarri da horizontearen lerroa, halako eran non bai baitirudi Yangen behatz luzean eusten diola Ekialdeko Perla Dorre ikonikoari. Handik urtebetera, minutu bateko iraupena zuen koloretako bideoa bihurtu zuen egileak irudi hura, *Kriston arina II* (2003) lanean. Argazki estatikoek erabateko esekidurako uneak gauzatzen dituzten artean, bideoak orekari eusteko borroka etengabea azaltzen du. Yangen behatzaren eta Perla Dorrearen puntaren arteko ukipen-puntua ezegonkorra da, eta hiriaren masa-zentroaren pean mugitzen da artista bideo osoan, eginahalak eginez zentro hori eror ez dadin. Amaierarik gabeko begiztan ageri den balantza deseroso horretatik abiatuta, ikusleak txundidurazko aztoramendu-egoera batean gertatzen dira, hiri futurista, halabeharrez, noiz behera etorriko. —XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2003: *Paradis fabriqués: Art contemporain chinoise*, Le Parvis centre d'art contemporain, Ibos, Frantzia. **2005:** *Follow Me!: Contemporary Chinese Art at the Threshold of the Millennium*, Mori Art Museum, Tokio. **2006:** *Never*

Go Out Without My DV Cam: Video Art from China, Museo Colecciones ICO, Madril. **2008:** *Shanghai Kaleidoscope*, Royal Ontario Museum, Toronto. **2010:** *Arte Digitalaren Nazioarteko Bienala: Experimenta Utopia Now*, Federation Square, Melbourne. **2012:** *Doppio Gioco-Double Game: The Ambiguity of the Photographic Image*, Galleria di Piazza San Marco, Venezia. *Video Bureau Archive 4: Yang Zhenzhong*, Video Bureau, Pekin. *Architekturfotografie: Made in China*, Museum für Angewandte Kunst Köln, Kolonia. **2014:** *Yang Zhenzhong Video Works*, AVIFF-Art Film Festival, Cannes. **2016:** *Up/Down*, The Holden Gallery, Manchester School of Art.

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

BESTE NONBAIT: BIDAIK TARTKO LURRALDEAN ZEHAR

ALEXANDRA MUNROE ETA PHILIP TINARI

Txina barneko arte garaikidearen historia jada transnazionalarekin batera, beste historia paralelo bat garatu zen, aldi berean, garai hartan: atzerrian bizi, atzerrian lan egin eta euren obrak atzerrian aurkezten zituzten artista txinatarren historia, hain zuzen. 1980ko hamarkadan, artista asko irten ziren, hainbat kolpetan, Txinatik beste herrialde batzuetara, prestakuntza eta lan bila; 1989ko ikasle protesten errepresioaren ondoren, are gehiago. Beraz, 1980ko hamarkadako artista nagusietako batzuek Txinatik alde egitera behartuta ikusi zuten beren burua, edo alde egitea erabaki zuten. Australian, Europan, Japonian edo Estatu Batuetan finkatuta, *Munduaren antzerkiaren* gure historiaren parte diren artista eta kritikari horietako batzuk aldi berean ziren immigranteak, erbesteratuak eta errefuxiatuak. Arte garaikidearen mundu globaleko artistarik nabarmenetako batzuk ziren. Mundu horren goraldia azkartu egin zen laurogeita hamarreko hamarkadan, Gerra Hotzaren ondorengo “mugarik gabeko mundu” baten aldeko ikusmoldea zela-eta. Txinako artista eta kritikariak garrantzi handiko papera jokatu zuten, baita ere, artearen munduaren dibertsitatearen alde egiten zuten nazioarteko bienal gero eta ugariagoetan, Asian, Ekialde Hurbilean eta Afrikan. Bienal horien antolatzaileak, era berean, kritika poskolonialarekin eta posmodernoarekin lerratutako komisarioak ziren, zentroak periferiari buruz zituen aurreiritzi zaharrak, edo Mendebaldeak ez-Mendebaldeari buruz, eta izaera bereziko joera moderno linealak joera moderno askotarikoen zinetikari buruz zituenak deszifratzen saiatzen zirenak.

Magiciens de la terre erakusketa mugarritzat hartua izan da. Ondoren antolatu ziren beste bienal batzuk —hala nola 1993ko Veneziako Bienala, Achille Bonito Olivak antolatua, “Artearen puntu kardinalak” geografikoki mugatu zituen, eta urte bereko Whitneyko Bienala, eta bere multikulturalismo aitortua, Daniel J. Martínezek diseinatu eta museorako sarrera-txartelarekin batera banatzen ziren intsignietan ezinago hobeto laburtua: “Ez dut uste zuria izateko gogoia izango dudarik inoiz”— dibertsitate global berri bat zirriborrazten hasi ziren arte garaikidearen barruan¹. New York, Paris, Tokio eta beste zentro metropolitarrak batzuen inguruan biltzen ziren artista txinatarrek ere nagusitzen ari zen —eta laster bere egingo zuten— diskurtsoaren ingurumariez jabetzera iritsi ziren, jakin bai baitzekiten zer espero zezakeen eurengandik sistemak eta zer egin behar zuten, artea baliatuz, artea bera azpikoz gora jartzeko.

1990ko uztailan halako aurrerapen-une bat bizi izan zen, Fei Dawei kritikari emigratu berriak, Domaines de l’Art izeneko tokiko organizazio idealista baten bidez, toki jakin baterako berariaz sorturiko instalazio artistiko bat muntatu zuen lurrik Proventzako herri urrun batean. *Chine demain pour hier* erakusketak sare trinko bat sortu zuen, sei jarrera abangoardistek ehundua, zeinak, modu adierazgarrian, sei artistek atzerriara jotzean hartu baitzuen nabarmentasuna. Cai Guo-Qiang, Chen Zhen, Wenda Gu, Huang Yong Ping, Yan Pei-Ming eta Yang Jiechang artistek —hogeita hamar urte

eta gutxi zituzten denek— instalazio deliberatuki anakronikoak ezarri zituzten herriko monasterioan eta inguruetan, Erdi Aroko katolizismo frantsesak, batetik, eta Txinako antzinako jakinduriak, bestetik, elkarrekin talka egiten zuten performance moduko batzuk sortuz. Hou Hanru-ren hitzetan, haien estrategia “Mendebaldeko ideologian oinarritutako ‘errealitate’ kontzeptuaren aurrean azalduko erresistentzia eta aldatutako modu bat” zen². Kontzeptualismo garaikidearen tresnak baliatuz, artista haiek Txinako jakintza-sistema, espiritualitate-sistema eta are kosmologia-sistema bera ere berreskuratu, eta bolbora, tinta eta gisako beste bitarteko esanguratsu batzuekin nahasian erabili zituzten, beren burua mundu berri bateko xamanen eta sendalarien moduan agerrarazteko, Beuysen estiloan.

1990eko hamarkadaren erdialdean, artistek beste alde batera zuzendu zuten beren begirada kritikoa, beste batzuek, nazioarteko eszenako “errepresentazio” multikulturalaren aldeko eskari gero eta handiagoa ase nahirik, beren identitate sortu berria eraikitzen eta erabiltzen ari ziren modu susmagarrira, alegia. *Wu kalea* (*Wu Street*), Ai Weiwei eta Xu Bingun artistek 1993–1994 urteetan aurrera eramandako proiektua —Lower Manhattango zabor meta batean aurkitutako margolan abstraktu batzuk baliatuta New Yorkeko alegiazko artista baten biografia eraikitzen duena— artearen munduaren botere politikaz trufatzen den ikuskizun ludiko bat da. Bien bitartean, Txinan geratu ziren artistek gero eta garbiago ikusi zuten zein ziren nazioarteko sistema horretan nagusi ziren joerak. Kasu batzuetan, Yan Lei eta Zhou Tiehai artisten kasuan bereziki, interrelazio horrek eragiten zuen tentsio psikologikoa inspirazio iturri izan zen hainbat lan moldatzeko orduan. Yan Lei eta Hong Hao artistek, elkarrekin konpontxo eginda, gonbidapen faltsu bana bidali zieten, azken orduan, ehun artista txinatarri, Catherine David komisario frantsesak zuzendutako Documenta Xeko irudizko atal batean —“From the Other Shore”— parte hartzera bultzatuz. Hurrengo Documenta martxan jarri zenerako —2002ko edizioa, argi eta garbi globala, Okwui Enwezorrek zuzendua— Yang Fudongek bere lehen filma amaitzeko falta zuen dirua lortu zuen Documentak emandako ekoizpenerako diru-laguntza bati esker. Filma, *An Estranged Paradise*, Kasselen estreinatu zen, komisario batzuek egin zuten —eta Yan Leik gero beste margolan batean satirizatu zuen— ikerketa-bidaia batetik sortutako elkarriketa batzuen ondoren.

Mundu errealeko gertaerek, gero eta gehiago eragiten baitzioten Txinari, ondorioak izaten hasi ziren ere. 2001ean, Bushen presidentzia eskuratu eta handik bi hilabetera, Estatu Batuetako hegazkin espioi batek, “The Bat” izenekoak, larrialdiko lurreratze bat egin behar izan zuen Hainan uhartean. Gertaera horren erantzun gisa, Yong Pingek *Saguzarra proiektua* (*Bat Project*) prestatu zuen, hegazkina 1:1 eskalan berreraikitze instalazio sorta bat. Shenzhen, Guangzhou eta Pekinen eginak, New Yorken irailaren 11koa gertatu eta handik gutxira, eskulturek kritika gogorrak jaso zituzten, ez bakarrik Txinako kultur agintarien aldetik, baita Frantziako eta Estatu Batuetako kontsuletxeetako funtzionarioen aldetik ere. Adibide on bat da *Saguzarra proiektua*, diskurtso politiko ofiziala zuzenean ez esaten kosta ahala kosta saiatuko den hori arteak arazorik gabe izendatzeko nolako ahalmena duen erakusteko. —AM eta PT

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Thelma Golden, "What's White . . . ?", in *NYC 1993: Experimental Jet Set, Trash, and No Star*, Massimiliano Gioni-ren argit., erak. kat., New Museum, New York, 2013, 67 or. [\[itxuli\]](#)
2. Hou Hanru, "Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions: A New Internationalism", in *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Jean Fisherren argit., Kala Press eta The Institute of International Visual Arts, Londres, 1994, 79–88 or. [\[itxuli\]](#)

CHINE DEMAIN POUR HIER

Exceptional Passage: Chinese Avant-Garde Artists Exhibition, Mitsubishi-jisho Artium eta Kashiiko tren geltokiko maniobra patioa izandakoa, Fukuoka, Japonia, 1991ko abuztuak 29–irailak 30.

78 Cai Guo-Qiang

Dragoia gora bidean: estralurtarrentzako proiektua, 2. zkia.

(*Ascending Dragon: Project for Extraterrestrials No. 2*), 1989

Bolbora eta tinta paper gainean, 240 × 300 cm. Leo Shih-en bilduma

79 Yang Jiechang

100 tinta-geruza (100 Layers of Ink), 1989

Tinta paper gainean, zintzilik jarritako paper-biribilki gisa muntatua, 400 × 280 cm-ko lau panel.

Guggenheim Abu Dhabi

80 Yang Jiechang

Testamentua (Testament), 1991

Gresezko ontzia (40 × 50 × 50 cm inguru) eta akrilikoa horma gainean (neurri aldakorrak instalazioaren arabera).

Artistaren eskaintza

1990 eta 1991. urteetan, Parisen bizi zela, Fei Dawei kritikari eta komisarioak bi erakusketa antolatu zituen, Frantzia eta Japonian, Txina kontinentaletik kanpo bizi ziren eta lan egiten zuten artista txinatarren lanaren inguruan: *Chine demain pour hier* eta *Exceptional Passage: Chinese Avant-Garde Artists Exhibition*, hurrenez hurren. Erakusketa horietan, obra berriak aurkeztu ziren, toki jakin baterako berariaz sortutako lanak, neurri handikoak gehienak, zeinen *in situ* produkzioak tokiko topografia eta arkitektura-ezaugarriak aldatu baitzuten. Erakusketek identitate-politikaren gaia tratatu zuten, artearen munduan eztabaidagai nagusia zena 1989ko Parisko Centre Pompidouko *Magiciens de la terre* erakusketa entzutetsuaz geroztik. *Magicienseko* komisario Jean- Hubert Martinen Txinarako aholkulari gisa, Feik lehen eskutik ezagutu zuen identitate-politikan oinarrituta zegoen komisariotza-proiektu hura, artista ez-mendebaldarren lan garaikideak hautatzeko irizpideak ez ezik haiek bistarazteko testuingurua ere planteatzen zuena. Feiren 1990eko eta 1991ko erakusketa haiek artista txinatarrek eta haien lanak

interpretazio-marko jakin batzuetan sailkatzen zituzten identifikazio etniko eta geokulturalak gainditzeko saiatu ziren, esku txinatarrek fisikoki manipulaturako material frantsesen edo japoniarren artean halako baliokidetasun bat eraikiz. Tokian tokiko —eta, sarri askotan, oinarri-oinarrizko— materialekin moldaturako lanak aurkeztean, erakusketek esanahi berriak sortzeko bideak aztertzen zituzten jendearen eta obraren kokalekuaren arteko mugak ezabatuz eta txinatartzat har zitezkeen markak desagertaraziz, besteak beste.

Txinako sei artista bisualek eta hiru konpositorek hartu zuten parte *Chine demain pour hier* erakusketan. Bakoitzak instalazio artistiko bat sortu zuen, tokiko bertako elementu arkitektonikoak edo geografikoak eta lurra, buztina, ura eta gisako materialak lanean integratuta. Cai Guo-Qianguen asmoa zen 10 segundoko suzko ikuskizunak barnean hartzea ondoko Mont Sainte-Victoire, Paul Cézanneren irudigai nagusietako bat, 17 kilo bolbora eta oinarritik gailurreraino zihoazen 200 metro metxa erabiliz. Gauzatu gabeko leherketa-proiektu hura gogorarazteko, artistak *Dragoia gora bidean: estralurtarrentzako proiektua, 2. zkia* (1989) baliatu zuen, paper gainean eta bolboraz egindako marrazki bat, mendian gorako suzko bidea zerurantz doan dragoi baten itxuran irudikatzen duena. Obrako inskripzioak honela dio: “Naturak lurrian eta unibertsoan duen boterearen sinbolo izan dira dragoiak. Gizakien amets kutun bat ere irudikatzen dute: muga fisikoez haratago, zero eta itsasoen gaindi hegan egin ahal izateko ametsa, hain zuzen. Orain, hor doa suzko dragoia zerura bidean, dragoi baten ondulazio baten gisa lurretik altxatzen den harrizko maldan gora, gizateriaren eta Lurretik haratagoko gogoen artean harremana pizteko esperantza berekin eramanez. Gainera, unibertsoaren besarkadara itzuli nahian dabilzan gizakien espiritu unibertsalaren ekintza bat ere irudikatzen du”¹. Cai giza espiritu unibertsalaz egiten duen errebindikazio horrek Feiren komisario-agendaren muineraino garamatza. 1991ko abuztuan, Fukuokan (Japonia), horretan sakontzen jarraitu zuen Feik.

Exceptional Passage hau, Fei-k artista txinatarren instalazioekin antolatutako bigarren erakusketa, Fukuokako Museum City Projecteko urteko programa artistiko ofizialaren parte izan zen. Programaren zuzendari Shingo Yamanorekin elkarlanean muntatuta, erakusketak “abangoardiako” arte txinatarraren hainbat adibide aurkeztu zituen, bi partetan: instalazio bat Mitsubishi-jisho Artiumeko galeria batean, eta toki jakin baterako berariaz egindako artelanen aurkezpen bat zero zabalean, hiriko ipar-ekialdeko tren geltoki bateko maniobra patio zahar batean sortutako piezez osatua. Lau artistek —Wenda Gu, Cai Guo-Qiang, Huang Yong Ping eta Yang Jiechang— bi tokitan aurkeztu zituzten beren lanak, eta Neurketa Berria artista taldeak, berriz, *Analisis I* (*Analysis I*, 1991) aurkeztu zuen galeriako erakusketan. Galeriako obrek abstrakzioerantz edo formalismo minimalista baterantz jotzen zuen soiltasuna bisual bera zuten denek. Horren adibide dira Cai Guo-Qiangek bolboraz egindako 6 metroko luzerako marrazki erraldoia, *Zeru-lurren neurrigabetasuna: estralurtarrentzako proiektua, 11. zkia* (*The Immensity of Heaven and Earth: Project for Extraterrestrials No. 11*, 1991), eta Wenda Guren kristal gardenezko horma, *Kristalezko horma* (*Urrezko 36 ataleko plan kontzeptual batean oinarritua*) [*Glass Wall (Based on a Conceptual Plan of 36 Golden Sections)*, 1991] izenekoa. Yang Jiechangek, bere aldetik, *Testamentu* (1991) aurkeztu zuen, topaturako gresezko ontzi bat eta hormako testu bat, japonieraz eta ingelesez idatzia, honela zioena: “Egun batean heriotza ez-naturelez hiltzen banaiz, eman jatera nire gorputza tigre bati, eta gorde haren gorotzak. Yang Jiechang”.

Testamentua moldatzeko ideia 1989ko apirilean bururatu zitzaion Yang-i, Parisen, Pompidou Zentroan ari zela lanean, lau paneletan banaturako *100 tinta-geruza* obra erraldoia prestatzen, *Magiciens de la*

terre erakusketarako. Neurri handiko tintazko marrazki haiek *in situ* egin ziren, egilearen aurreko obrak praktikoki eta teorikoki lotzen zituzten funtsezko lau elementuak —“papera, ura, tinta eta haiek aplikatzeko ekintza”— oinarri hartuta². Laurogeiko hamarkadaren erdialdeaz geroztik Yang-ek tintazko koadro handiak egiten jardun zuen; kaligrafiaren ezaugarri dinamikoak eta gestualak esploratzen zituzten margolanak ziren: “figuratiboa dekonstruitzeko” moldatutako estrategia formal bat³. 1987an, Yang-ek figurazioa baztertzeko bidean hartutako erabaki sendoak trebetasun tekniko edo estilo pertsonal identifikagarri orori uko egitera bultzatu zuen, era berean. *Tintazko karratua* (*Ink Square*, 1987–89) saila —bloke karratu batzuk hondo zuri batean— garai hartan sortu zuen. Yang-en *Tintazko karratua* saileko lanetako hamar *Magiciens de la terre* erakusketarako hautatuak izan ziren. Txinako aduanako funtzionarioek guztiak konfiskatu zizkieten, Guangzhoun, eta berak aitortuko zuen moduan, “nire pintzela besterik ez” zeramala iritsi zen Parisera, 1989an⁴.

Parisen, Yang-ek testuinguru interpretatibo berri bat topatu zuen, bai tintazko pinturari zegokionez, bai Txinako arteari eta artistei zegokienez ere. Txinako tintazko pinturak, interpretatua izateko orduan, zama bikoitza zuen, Yang-ek berak aitortu zuenez: batetik, tradizio zaharkitu baten adibide huts gisa ikusia izatearena; edo, obra gestual eta abstraktuen kasuan, mendebaldeko arte abstraktuaren deribatu bat bezala hartua izatearena. Irteerarik gabeko egoera horri aurre egin nahian, eta Parisen kokapen jakinetarako sortutako artelanei buruz ikasitakoa barneratuta zeukala, gauzatu zuen Yang-ek bere *Tintazko 100 geruza*. 1989ko apirilean hasi eta erakusketaren inaugurazio eguna arte, hau da, maiatzaren 18ra arte, Yang-ek hiru tinta eskualdi eman zituen egunero 4 metroko alturako panel batzuetan, eskualdi bakoitzaren ondoren tinta sikatzen utzita; obraren titulua bera ere emandako tinta eskualdien kopurura hurbiltzen da. Papera erabat aseta uztean, tintak luminiszentzia eta tridimentsionalitatea bereganatu zituen, argiaren arabera aldatuz zihoazen azal-ehundura eta sakontasuna eraginez. Tintaren gaineko argi-joko distiratsuak, baina, ez digu ikusten uzten *Tintazko 100 geruza* gauzatzeko lanaren azpian ezkututzen den ezinegon sakona. Yang-ek Parisetik ikusi zituen 1989ko apirilean Tiananmen plaza okupatu zuten ikasleek zuzendutako protestak, ekainaren 3ko gaueko amaiera odoltsura arte luzatu zirenak. Geroztik, Ekainaren 4ko Gertaera izenez ezagutzen da azken egun hura. *Testamentua*, kontzeptualki, une hartan sortu zen.

1991n, gauzatu zenean, orduan Alemanian bizi zen artista baten sorkuntza lana izan zen *Testamentua*, baina *jataka* ipuinetan zegoen inspiratua, hau da, Budak argitasuna erdietsi aurretik izandako bizitzari buruz narritiba budistak ondutako kontakizunetan. Zehazki, Narako Hōryū-ji tenpluan dagoen VII. mendeko Tamamushi santutegiaren miniaturan irudikatuta agertzen den *Tigre gosetiaren* eszenan inspiratu zen Yang; izan ere, eszena horretan, Budak bere burua sakrifikatzen du tigre bati eta haren umeei jaten emateko. Yang-entzat, beraren eta 1989ko ondoko intelektual txinatarren metafora egoki baina ironiko bat egokitzen zuen narrazio horrek. Laurogeiko hamarkadan, artista eta intelektual askok erreformaren aldeko funtzionarioekin modu deseroso baina erreal batean bat eginda ikusi zuten beren burua, aldaketa politikoa sustatzeko. 1989ko ekaineko 4ko gertaera odoltsuek eten egin zituzten lotura haiek, eta suntsitu, era berean, intelektualek beren paper sozial eta politikoa betetzen jarraitzeko arrazoi oro. Yang-entzat erlazio metonimiko bat zegoen tintazko pinturaren eta intelektueltasunaren artean, eta *Testamentua* agur bat da intelektualen paper sozial eta politikoari eta sorkuntza artistikoaren gainean ezarritako zama historikoei. —KG [Katherine Grube]

Oharrak

1. Gaztelaniarako itzulpena hemen: *Cai Guo-Qiang: Quiero creer*, erakusketaren katalogoa, Guggenheim Bilbao Museoa, 96. or. [itzuli]
2. Martina Köppel-Yang, “Chaoyue shijue de huihua” (Bisuala denaz haratagoko pintura), *Yishujia* 11. zkia., 2011. [itzuli]
3. Yu-Chieh Li, “*Action Painting Is Not Calligraphy: A Conversation with Yang Jiechang*”, *Post: Notes on Modern & Contemporary Art from around the Globe*, 2016ko urtarrilak 15. [itzuli]
4. *Ibid.* [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

78 **1990:** *Chine demain pour hier*, Les Domaines de l'Art, Pourrières. *Cai Guo-Qiang: Works 1988/89*, Osakako Arte Garaikideko Zentroa. **1991:** *Asian Wave*, Tokyo Gallery, Tokio. **2008:** *Cai Guo-Qiang: I Want to Believe/Sinetsi nahi dut*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Guggenheim Bilbao Museoa izan zen 2009an.

79 **1989:** *Magiciens de la terre*, Centre Pompidou, Paris. **1993:** *China Avantgarde*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin. 1994an, toki hauetan izan zen: Die Art Galerie, Hildesheim, Alemania; Kunsthall, Rotterdam; Museum of Modern Art, Oxford; eta Kunsthallen Brandts Klæderfabrik, Odense, Danimarka.

80 **1991:** *Exceptional Passage: Chinese Avant-Garde Artists Exhibition*, Mitsubishi-jisho Artium, Fukuoka. **2013:** *From Gesture to Language*, Rockbund Art Museum, Shanghai.

WENDA GU

81 *Urrezko sekzioa duten 36 pigmentu iheskor (36 Vanishing Gold Section Pigments)*, 1991
Pigmentu minerala 36 zatitan, tinta-zurrustazko inprimaketa, zanga bakoitzaren dimentsioak: 3 m sakon × 150 × 7 m. Artistaren eskaintza

1980ko hamarkadan, Wenda Gu ezaguna zen bere *Pseudo karaktereak (Pseudo-Characters, 1984–86)* tinta lanengatik eta bere instalazioengatik; Wuhan-en 1985ean ospatu zen *Invitational Exhibition on New Works of Chinese Painting* erakusketan erakutsi zituen lehen aldiz lan haiek. Erakusketa hartan, gaizki idatzitako txinatar karaktere irakurtezinen bidez Gu-k epigrafiaren eta arte kontzeptualaren artean egiten zuen sintesiak zalaparta handia sortu zuen, eta Txinako tintazko pinturaren etorkizunari buruzko eztabaida suspertu¹. Ludwig Wittgensteinen eta Bertrand Russellen hizkuntzaren filosofietan

oinarri hartuta, honela ondorioztatu zuen Gu-k: “gaizki idatzitako hizkuntzak mundu materialari buruzko gure ezagutzaren esentzia gisa sinbolizatzen du gaizkiulertua”².

Gu-ren praktikak beste dimentsio bat hartu zuen 1987an, artistak Estatu Batuetara emigratu zuelarik. Han, erabat liluratuta geratu zen Land Art delakoaren diskurtsoarekin, Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt, Walter De Maria eta beste artista estatubatuar batzuen lanak ikusita. Parisen kokatutako arte kritikari eta komisario Fei Dawei-k —*Chine demain pour hier* (Pourrières, Frantzia, 1990) eta *Exceptional Passage: Chinese Avant-Garde Artists Exhibition* (Fukuoka, Japonia, 1991)— kanpoaldean eta kokapen zehatzetarako antolatutako bi erakusketek tintazko bere esperimentu semiotikoak alde batera uzteko eta Land Art-eko artista haiei euren hizkuntza monumental bera erabiliz erantzuteko aukera eman zioten Gu-ri.

Nola eragin dezake artista batek mundu naturalean bere jarduera artifizialaren aztarnarik utzi gabe? Forma kolosalak eraiki eta denborarekin nola desagiten diren ikusten geratu ordez, Gu-k bere artelana lurperatzea erabaki zuen, prozesu horrekin halako presentzia iraunkor bat sortuz. Pourrièresen burutu zuen lan batean —*De-Village* (1990)—, Guk marmol arrosazko lau bloke erraldoi lurperatu zituen, lau aldetan idatzita hiriarentzat garrantzitsuak ziren datak eta zenbakiak zituztenak. *Urrezko sekzioa duten 36 pigmentu iheskor* (1991) izeneko lanean, Fukuokan, 150 metroko luzerako zanga bat ireki eta uretan disolbagarria zen kolore gorriko 100 kilo pigmentu mineral barreiatu zituen urrezko sekzioaren proportzioen arabera banatutako hogeita hamasei laukizuzenetan. Ondoren, erakusketaren inaugurazio-ekitaldian, lurrez estali zuen zanga. Esku-hartze haien sinbolismoa eta ezinbesteko planifikazio zehatza gorabehera, artelanen aztarna ikusgai guztiak erabat ezabatuta geratu ziren instalazio-prozesuan zehar. Estatu Batuetako Land Arteko artistek naturan lan monumentalak egiteko zuten joerarekin erabateko kontrastean, Gu-k presentzia kontzeptual eta ez-fisiko baten alde egin zuen berariaz. “Kontrastean dago indarra —zioen—. Ez duzu ikusten, baina hor dago beti”³.

Fukukoako Museumn City Projectek finantzatua, *Exceptional Passage* erakusketak paregabeko aukera eskaini zien bertan parte hartu zuten artista txinatarrei Kashiiko tren geltoki zaharreko maniobra patiora sartzeko eta han dimentsio handiko performance eta instalazioekin esperimentatu ahal izateko. Gu-ren *Urrezko sekzioa duten 36 pigmentu iheskor* lanaren lurperatze isilak harrigarritzko paralelismo bisuala gordetzen zuen Hung Yong Pingen *Errepidea* (*Road*, 1991) lanarekin: aldameneko landa zeharkatzen zuen zementu eta hartxintzarrezko bidexka luze eta latz bat; baita Cai Guo-Qiang-en *Zeru-lurren neurrigabetasuna: estralurtarrentzako proiektua 11. zkia*. (*The Immensity of Heaven and Earth: Project for Extraterrestrials No. 11*, 1991) leherketa-proiektuarekin ere. Gai argi eta garbi politikoak eta identitarioak saihestuta, Feik kokaleku jakinetarako prestatutako instalazioekin Frantzian eta Japonian antolatu zituen erakusketak garrantzi handiko triangulazio-puntuak izan ziren atzerrian bizi ziren artista txinatarrentzat, norabide eta ikuslego berriak sustatzeko orduan. —ST [Stephanie H. Tung]

Oharra

1. “Zhongguo hua chuantong wenti’ xueshu yantaohui, Yangling, Shaanxi” (“Tradizioaren gaia Txinako pinturan” sinposio akademikoa, Yangling-en, Shaanxi), *Zhongguo meishubao* (*Fine Arts in China*), 33. zkia., 1986, 1 or. [itzuli]

2. "Pseudo Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay," *Art Journal* 58, 3. zkia. 1999ko udazkena, 90. or. [itzuli]
3. Wenda Gu, egilearekin hizketan, 2016ko uztaila. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1991: *Exceptional Passage: Chinese Avant-Garde Artists Exhibition*, Kashiiko tren-geltoki zaharreko maniobra-patioa, Fukuoka, Japonia

SONG DONG

82 *Urari zigiluak jartzen (Stamping the Water)*, 1996

Koloretako 36 inprimaketa, bakoitza 61 × 40 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Cynthia Hazen Polsky-k agindutako dohaintza

1996an, Song Dong-ek *Uren zaindariak: urarekin loturiko arte publikoa (Keepers of the Waters: Public Art concerning Water)* ekitaldi artistikoan parte hartu zuen, Lhasa-n, Tibeten; hain zuzen ere, *Urari zigiluak jartzen* obra interpretatu zuen han. Ordubetez egon zen Lhasa ibaiko ur izoztuetan eserita, eta, "ura" adierazten duen ideograma grabaturik zuen egurrezko bloke bat eskuetan zuela, ur-lasterraren gainazala kolpatu zuen behin eta berriz.

Ibai zabal haren gainazala geldirik zegoela zirudien arren, etengabe isurtzen zen ura benetan. Historikoki, objektu bat zigilatzeak haren jabetza aldarrikatzea adierazi izan du, eta estatusaren eta betierekotasunaren sinboloa izan da zigilua. Itxura batean, Song-en ura zigilatzeak ekintzak ez du arrastorik utzi, esanahirik gabeko ekintza bat izan da; baina, artistaren aburuz, arrastoa ez da desagertu, beste toki batera isuri da, besterik gabe. Ez dirudi zigilatze-ekintza batetik bestera inolako aldaketarik dagoenik, baina, izatez, gizakiaren eta naturaren arteko fusio berezi bat sortzen dute aldiko. Artistak toki berean dirau, baina uraren eta denboraren joanak aldatu egin du espazioa, aldatu egin du materiala, aldatu egin ditu gure gorputzak eta gure pertzepzioa. Zen estiloan apropos egindako ekintza horren bidez, substantziaren eta hutsaren, jarraikortasunaren eta aldaketaren gai budista betierekoak berrinterpretatu ditu artistak.

Lhasako *Uraren zaindariak* ekimena Betsy Damon estatubatuar artista eta ekintzaileak antolatu zuen, proiektu artistiko eta ekologiko zabalago baten baitan. Ekimenaren xedea zen artisten jardueren bidez naturarekiko errespetua eta ingurumenari buruzko kontzientzia sustatzea jendearengan. Song Dong-en

performanceak, ordea, pentsamolde kulturalaren dimentsio sakonago eta unibertsalago batera garamatza. “Bost fase” tradizionalak bat den heinean (*wu xing*; metala, egurra, ura, sua eta lurra), ura da oinarritzko elementuetako bat, hainbat gauza infinituren osagaia, txinatar kultura eta pentsamendu tradizionalarena eta mikrokosmosarena bezala. Lao Tsek esan bezala: “Ondasun gorena da ura. Urak dakarkie onura hamar mila gauzei, eta, aldiz, ez dihardu haiekin lehian”. Kasu honetan, bertutea irudikatzen du urak, “ontasun” sublimea. Jakina, arrazoi horrexegatik esku hartu zuen Song-ek ekimen haren barruan Datong Dazhang-ek egindako *Arima askatuz* (*Gurutzatuz*) [*Soul-Releasing (Crossing)*] performancean, zeinetan arkume baten sakrifizio errituala egin zen: Song-ek animalia salbazioa defendatu zuen, arrakastaz defendatu ere, ontasun sakona erakutsiz. —LMJ [Lu Mingjun]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1996: *Uren zaindariak: urarekin loturiko arte publikoa* (*Keepers of the Waters: Public Art concerning Water*), Lhasa, Tibet. **1998:** *Inside Out: New Chinese Art*, Asia Society Galleries, New York, eta P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York. 2001ean, toki hauetan izan zen: San Francisco Museum of Modern Art eta San Frantziskoko Asian Art Museum; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Mexiko; Tacoma Art Museum, Washington, eta Henry Art Gallery, Seattle; National Gallery of Australia, Canberra; eta Hong Kongeko Arte Museoa. **2002:** Asia Pazifikoa Trienala, Queensland Art Gallery, Brisbane. **2004:** *Song Dong: Water Works*, Chinese Arts Centre, Manchester. **2010:** *The River Project*, Campbelltown Arts Centre, Sydney. **2013:** *Ink Art: Past as Present in Contemporary China*, The Metropolitan Museum of Art, New York. **2015:** *Song Dong: Life Is Art, Art Is Life*, Groninger Museum, Herbehereak. *Song Dong*, Düsseldorfeko Kunsthalle

LIU DAN

83 *Zeruaren eta lurraren distira* (*Splendour of Heaven and Earth*), 1994–95
Tinta paper gainean, 190 × 500 cm. Akiko Yamazaki eta Jerry Yang-en bilduma

Asiako arte moderno eta garaikidearen esparru gazteak era askotako ikasketak biltzen ditu, hasi historiari eta humanitate klasikoetarik, eta globalismoaren kritika garaikide eta identitate-politikara. Ekialdeko Asian, eta, bereziki, Txinan, eztabaida sutsua eta inola ere ebatzi gabea sortzen du, oraindik ere, tintari eman beharreko tratamenduak. Artista garaikideak erabilgarri duen baliabide hutsa da tinta, edo sistema kultural bat, zeinaren kodeak ezin baitituzte manipulatu eta deszifratu txinatarrek eta gaian adituek beste inork? Tintaz egindako pintura oro da *guohua*, –hau da, literalki, “pintura nazionala”– eta dago, horrenbestez, nahita edo nahi gabe, Txinaren identitate kultural esentzialeko proiektu batean oinarritua? Zergatik eman zitzaion artista batzuei —hala nola Henri Michaux, David Smith eta Brice Marden-i— pintzelaz egindako kaligrafiaz jabetzeko eskubidea, arte abstraktuaren tresna modernotzat

hartuta, baina leporatzen zaie nolabait modernoak ez izatea prestakuntza hobea duten txinatar artistei, gauza bera egiten dutenean? Bereizketa faltsu horrek indarrean dirau arte garaikidean, non tintaz lan egiten duten Txinako artistak baztertzeko baitira, “tradizioa” erabiltzeagatik, kategoria horretan maiz kontuan hartu gabe “tintaren artista horiek” nola ari diren benetan “iragana” modu produktiboan azalera ateratzeko tresna kontzeptual eta kritikoak aplikatzen. Suntsipen kulturalaren politika ofizial burugabeak tintaren estetika ahuldu zuen garai batean heldutasuna iritsi zuten hainbat artistarentzat, Liu Dan-entzat esaterako, paisajismo jasoaren egitura aurreratua modu kritiko eta sortzailean birplanteatzeari buruzko auzia sekula ez da izan berreskuratze kontu soila.

Liu-k Nanjing-etik alde egin zuen 1981ean, Estatu Batuetara joateko; Honolulu-n zen Txinan mugimendu demokratikoa indartu zen garaian, 1989ko udaberrian. Tankeen joan-etorria atzeritiki etsipenaren etsipenez ikusi zuten milaka herritar txinatarren antzera, ekainaren 4aren ondoren “lotura bat hautsi balitz bezala” sentitu zuen Liu-k¹. Bere estudioan itxi zen, urtebetez, eta tintazko paisaia monumental bat sortu zuen, 18 metro luzea: *Tintaz margotutako paper bilkaria (Ink Handscroll, 1990)*, su, ur, aire eta harkaitzen ikusmira izugarri bat, sormenezko eta hondamenezko prozesu nahasi batean murgildua. Errenazimentuaren, lehen Ming aroaren, alemaniar erromantizismoaren, kubismoaren eta espresionismoaren teknika paisajistikoak uztartuz, pintzelean eta tintan oinarrituriko lan-metodo bat sortu zuen Liu-k, eta Txinako arte eta kultura garaikidearen teorialari nagusien arreta erakarri zuen metodo haren bidez, hala nola Ah Cheng eta Ackbar Abbas-ena, baita I. M. Pei-rena ere. Bizitza errealean aurkitu ezin zuen egitasun baten bila, nolabaiteko “sendabidea” aurkitu zuen tinta pintzelaz pazientzia handiz aplikatzeko jardueran².

Zeruaren eta lurraren distira (1994–95) Liu-ren heldutasuneko lehen aldiko beste maisulana da. 1993an New Yorkera alde egin eta berehala landutako irudizko paisaia horren neurriek guztiz liluratuta uzten dute ikuslea. Mendiak, amildegia, aintzirak eta hodeiak, dena erupzio eta mugimendu bizian, giza bizitzaren inolako arrastorik gabe, erritmo sinfoniko batean pilpiraka, paper gainalde ikaragarri handian barrena. Luze eta zabal idatzi da Liu-ren birtuosismoaz. Haren obra *Munduaren antzerkiari* buruzko eztabaidarako esanguratsu egiten duen ezaugarria da lekualdatze eta dislokazio sistema baten bidez gaia —txinatar paisajismoa— “bihurritzeko eta usurpatzeko” duen modua³. Txinarekiko urruntasunak, erbesteratua den heinean, eta AEBekiko urruntasunak, etorkina den heinean, “bestetasun” iragankorreko egoera iraunkor batera eramane zuten. Lekualdatzeak deskribatzen du kultura suntsitu bati buruzko bere ikuspegia eta azaltzen du arte garaikide mota jakin batekiko deskonexioa, zeinaren lengoia gertatzen baitzitzaion irakurgaitza. Ikuspegi horrek inspiratu zion artistak “*moshenggansentipena* (besterentze edo arroztea)” deitu zuena. Horri buruz adierazi zuenez: “Gustukoa dut irudiak lilura deskribaezin bihurtzea, haien ezaugarri ezagunak manipulatzu beren bestetasuna agerian uzteko [...]. Objektu fisikoak bestelako ordena bat berreraikitzen du horrek”⁴. Hain zuzen ere, “errealtzat” jotzen denaren aurrez aurreko “bestetasunezko ordena bat” edo “arrozte” bat deseraikitze eta berreraikitze prozesu hori da Hou Hanru-k “hirugarren espazio” modura definitzen duena. Huang Yong Ping bere garaikidea bezalaxe, baina bestelako tresna multzo bat erabiliz, “bitarteko” lurraldean dabil Liu Dan, eta forma fantastikoa atxikitzen dio bere inteligentzia errebeldeari. —AM [Alexandra Munroe]

Oharrak

1. Hemen aipatua: Alexandra Munroe, “*Why Ink?: The Art of Liu Dan*”, hemen: Munroe eta Tadayasu Sakai, *Alternative Visions: Liu Dan and Hiromitsu Morimoto*, 3. lib., erak. kat., Gallery at Takashimaya, New York eta Tokio, 1993 [itzuli]
2. *Ibid.* [itzuli]
3. Xu Lei, “Twelve Views of Little Openwork”, Liu Dan-i egindako elkarriketa, ing. itzul. Hue Wang Mokotoff, ingelesezko eskuizkribu argitaratu gabea, 2004. [itzuli]
4. “Interview with Liu Dan, conducted by Li Xiaoqian on the occasion of a group exhibition at the Today Art Museum, 2012”, hemen: *The Union of Mind and Dao: Art Works by Liu Dan*, erak. kat., Suzhou Museum, Suzhou, 2013, 27. or.; hemen aipatua: Liu Yang, “To Make Stone Stony: Liu Dan’s Fantastic Mountains”, hemen: *Liu Yang, Ink Unbound: Paintings by Liu Dan*, erak. kat., Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, 2016, 38. or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2001: *China without Borders: An Exhibition of Chinese Contemporary Art*, Sotheby’s, New York. **2004:** *The Second Contemporary Landscape Painting Invitational Exhibition*, Liu Haisu Art Museum, Shanghai

CHEN ZHEN

84 *Fu Dao/Fu Dao, Buda buruz behera/Zoriontasunera iristea*
(*Fu Dao/Fu Dao, Upside-Down Buddha/Arrival at Good Fortune*), 1997

Altzairua, banbua, Budaren erretxinazko estatuak, garbigailua, ordenagailu-monitorea, pneumatikoak, bizikleta, haizemailea, aulkia, etxetresna elektrikoak, aurkitutako beste objektu batzuk eta soka, 500 × 800 × 650 cm inguru, guztira. Eskaintza: GALLERIA CONTINUA, San Gimignano/Pekin/Les Moulins/Habana

Chen Zhen-en instalazio joria Kitakyushuko (Japonia) Center for Contemporary Art (CCA) zentroan artistak egindako bakarkako erakusketaren kariatara gauzatu zen lehen aldiz, 1997ko maiatzean. Nobuo Nakamura idazle eta komisarioak fundatu eta udalak finantzatu zuen CCA, eta Japoniako nazioarteko arte garaikideko ikerketa- eta ikasketa-zentro aitzindarietako bat izan zen. Lehen urteko bakarkako proiektuetan eta egonaldietan, bereziki nabarmendu ziren honako artista hauek: Marina Abramović, Daniel Buren, Tatsuo Miyajima, Julião Sarmiento eta Londresen egoitza duten Langlands & Bell arkitektoak. CCAk “trabarik gabeko” gunea izan nahi zuen, toki bat non artista eta pentsalari gazteek aukera izango zuten “sormen-proiektu berriak abian jarri eta horien bidez gaurko errealitate konplexuen

gaineko beren interpretazioa adierazteko”¹; eta, ikuspegi horretatik, 1990eko hamarraldiaren amaierako komunitate artistiko globalaren irrikak islatzen zituen; garai hartan, aurkitutako objektuek osaturiko kokaleku espezifiko instalazio-arte, Joseph Beuys-engandik oinordekotzan jaso, bihurtu zen nazioarteko artistek beren hurbileko munduari gaurkotasun kritiko baina poetikoaz erantzuteko modu gogokoena.

Chen-en instalazioa tenplu budistetako santutegietako pagoden egitura oktogonalaren erreplika bat da. Baina espazio transzendentea izan ordez, egunerokotasunean erabiltzen diren traste industrialen kakofonia bisual baterako gonbita egiten dio Chen-ek publikoari, berak “hileta esekia” deritzonerako gonbita². Auto baten atearen zatiak, haizemaile elektrikoa, *pachinko* makina bat eta zenbait telebista ageri dira dilindan esparru oktogonalean, zeinaren jatorrizko estalkia baitago banbu landare pilez osatua. Barruan, jainko budisten iruditxoak, masan ekoitziak, luzera desberdinetako soketatik buruz behera zintzilikatuak. *Fu Dao/Fu Dao* izenburuak txineraz antzera ahoskatzen diren karaktereen esanahi desberdinen arteko jokoa egiten du: 佛倒 (*fu dao*), zeinak esan nahi baitu “Buda buruz behera”, eta 福到 (*fu dao*), zeina baita Urte Berriko esaera arrunta, “zoriontasunera iristea”, etxeetako ateetan eranskailuetan buruz behera jartzen dena. Chen-ek obra honi buruz idatzitako oharretan, galdetzen zuen nola zitekeen asiar herriak “gure gizarte modernoa, gure kultura garaikidea eta gure sistema politiko berezia eraikitzea” budismoaren “desmaterializazio-espirituaren” eta oparotasunarekiko “obsesio” kapitalista modernoaren eta kultura kontsumistaren artean harrapatutako errealitate batean³. Postmodernoek teorizatzen zituzten eta globalizazioak sustatzen zituen sinesmen-sistemei buruz egitura partaidetzazko eta metaforiko honetan bildutako kezkak funtsezkoak dira Chen-en sorkuntza-lanean.

Iraultza Kulturaren ondo-ondotik sorturiko artista esperimentalen lehen belaunaldiko kidea da Chen. Eszenografiako ikasketak egin zituen Shanghaiko Arte Dramatikoko Eskolan, 1970eko hamarraldiaren amaieran. 1986an Parisera aldatu zen, eta han bizi izan zen eta lan egin zuen hil arte. 2000. urtean zendu zen, gaixotasun degeneratibo batek jota, 45 urte zituela. Artista gisa, sistema desberdinen bazterrean ikusten zuen Chen-ek bere burua, bai espazioari (Txina, Europa eta mundu global berria) bai garaia zegoakionez (iragana, modernoa eta garaikide azeleratua), zeinek bere ondare kultural propioa zuten. 1990eko hamarraldian lanean ziharduten beste sortzaile ez-mendebaldar batzuei gertatu bezala —Montien Boonma, Ilya Kabakov eta Rirkrit Tiravanija, adibidez— bidaia, migrazio edo/eta erbestealdiko egoerek osatu zuten Chen-en jardura artistikoaren eskema kontzeptuala. Bere instalazioen murgiltze-esperientziaren bidez, espiritualtasun eta gizarte-eraldaketa komun baterako bidea bilatzen saiatzen da Chen, diskordia orotatik aldentuta, zeina baitatza, paradoxikoki, bizitako diferentzien bizikidetzan. Harald Szeemann komisarioak —1997an antolatu zuen *L’Autre* Lyongo Bienalean ere sartu zuen Chen— Beuys-ekin alderatzen du Chen, *Fu Dao/Fu Daoren* esanahia argitzeko moduan:

Chen Zhen-ek probokazioa, soinua isiltzea, etena, harmoniaren kontrako matxinada, asaldura, bizitzaren sintesia baliatu zituen. Mezuak beti ziren ilunak bezain argiak. Are gehiago, hainbat esanahiren iragarpena ziren, espiritualtasun baten bila, zeinak ez baitu ikusten goian eta behean, ezkerrean eta eskuinean, heriotza eta bizitza, harmonia eta atonalitasuna kontraste modura, baizik, aitzitik, jario bakar gisa [...]. Taupada antzemangarria duen pentsamoldea,

Beuys-ek Europan landutakoaren antzekoa, zeinak lagundu baitzuen “europarra ez zenaz” genuen ikuspegia aldatzen eta hura ez hartzen “bestetzat”, “exotikotzat”, baizik adierazpen espiritual era berean natural, bat-batekotzat [...]. Kontzeptu bat presentzia batean, bizitza batean atxikitzeko irrika da, ezerk geldiarazi ezingo duen jarioa duen energia sortzailearen korrante bat bezala⁴.

—AM [Alexandra Munroe]

Oharrak

1. Kitakyushuko CCAren webgunea, “[About](#)” aukera, kontsulta: 2016ko abenduaren 10ean. [itzuli]
2. Chen Zhen, [Fu Dao/Fu Dao proiektuaren deskribapena](#), Kitakyushuko CCAren webgunea, kontsulta: 2016ko abenduaren 10ean. [itzuli]
3. *Ibid.* *Fu Dao/Fu Dao*-ri buruz, ikus gehiago hemen: *Chen Zhen: Invocation of Washing Fire*, arg. David Rosenberg eta Xu Min, Gli Ori, Prato eta Siena, Italia, 2003, 254.–55. or. [itzuli]
4. Harald Szeemann, izenbururik gabeko saiakera *ibid.*, 11. or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1997: *Fu Dao/Fu Dao, Upside-Down Buddha/Arrival at Good Fortune*, Center for Contemporary Art, Kitakyushu, Japonia. **2003:** *Chen Zhen: Silence sonore*, Palais de Tokyo, Paris. **2004:** *Chen Zhen: Dancing Body—Drumming Mind*, Gemeentemuseum, Haga

SHEN YUAN

85 *Itsasontzi bat, hosto bat (Un bateau, une feuille)*, 2001

Egurra, metalezko *wokak*, soka, banbua, banbuzko lurrun-eltzea, oihala eta sukaldaritzarako osagaiak (lirio-ernamuin lehorrak, itsas luzokerra, itsas belarrak, agar-agarra, soja-babak, betel-azala, onddoak, mungo-babak, arroza, goji-baiak, adenofora-sustraia, piper min lehorra, kanela, ginkgo biloba, *Fallopia multiflora* tuberkulua, anis txinatarrak, zanthoxyluma, fritillaria-erraboila, galangala eta intxaur muskatua), 350 × 700 × 230 cm inguru guztira. Institut culturel Bernard Magrez, Bordele

Shen Yuan Iraultza Kulturalaren ondoren Txinan Arte Ederretako ikasketak egin zituen lehen belaunaldiko kidea da. 85eko Uhin Berriko kidea izanik, ezin hobeto ezagutzen zituen Mendebaldeko

mugimendu modernoa eta haren oinarri filosofikoak. Txinatar pintura klasikoa ikasi bazuen ere, jarduera esperimentalagoak ikertu zituen bere lehen obretan, hala nola, fikziozko idazketa, paper gaineko ariketa kontzeptualak eta instalazioak. 1990ean, Parisera aldatu zen, eta han bizi da eta lan egiten du gaur egun. Eskulturan eta instalazioan oinarrituriko bere sorkuntza-lanek erreferentzia autobiografikoak eta mihiztadurak uztartzen dituzte, mugimenduaren, migrazioaren eta itzulpenaren bitartekaritzaren bidezko ezagutzaren kontzeptuez gogoeta egiteko. Ezaguna dena eta hauskortasuna kontu handiz antolatuz, maiz jotzen du eguneroko objektuetara, lekualdatze kulturalako bere esperientzia adierazteko.

Itsasontzi bat, hosto bat obran (2001), egur-adarrek, banbu-makilek eta wokek bat egiten dute itsasontzi txiki baten egitura osatzeko, arrantzako bela-txalupa bat osatzeko. Era horretako txalupek esanahi berezia dute Shen-entzat, Fujian probintziako kostaldean hezi baitzen, Xianyou hirian, non baitira arruntak txalupa horiek. Zentzu zabalagoan, *bateaua*, edo, txineraz, *bianzhoua* alderrai nostalgikoaren malenkoniaren sinbolo gisa ere ageri da txinatar poesian. Shen-ek sortutako itxura prekarioko egitura lokarri arruntaz lotuta dago, eta zenbait espezia, sustrai eta banbuzko lurrun-eltze ditu, txinatar sukaldaritzan erabiliak guztiak ere, eta banbu-landare bizi bakarra. *Woketako* batean kokatutako bozgorailu txiki batek txinatar herri-doinu bat erreproduzitzen du, tinbre delikatu baina durunditsukoa. Bizitza toki berri batean baldintza zail eta kaskarretan berreraikitzez dihardu kantuak, eta, alderdi horretatik, eremu sinbolikora darama instalazioko *bateaua*¹. Artistak adierazi bezala, eszena horrek “orainera dakartza iraganeko gauzak eta iraganera atzerarazten du oraina”². Kasu honetan, bere jarduera guztian zehar bezala, objektuek gizarte-ekintzekin duten lotura estua ikertzen du Shen-ek. *Bateau* batez hark duen irudia testuinguru eraldatu batean kokatuz, espazio-dimentsioa galarazten dio egindako distantziari, eta diskurtsibo bihurtzen du, denbora bezala. Shen-en ekintza poetikoek inguruneari erreferentzia egin ohi diote, eta ikuslearen oroitzapen eta asoziazio pertsonalak atxikitzen saiatzen dira, denbora luzez hedatzen diren murgiltze-elementu multisentsorialen bidez. —XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

Oharra

1. Artistak ezabatu egin du soinu-osagaia obra honen gaur egungo bertsioan. [itzuli]
2. Jérôme Sans, “The Migrating Identity: In Conversation with Shen Yuan”/“Qiantu de shenfen: Dui Shen Yuan de fangtan”, ing. itz.: Philip Tinari, hemen: *Shen Yuan: Hurried Words/ Jicu de huayu*, erak. kat., Ullens Center for Contemporary Art, Pekin, Shanghai People’s Publishing House, Shanghai, 2010, 79.–80. or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2001: *Huang Yong Ping & Shen Yuan*, Centre des arts contemporains du Québec à Montréal. **2004:** *A l’ouest du sud de l’est/à l’est du sud de l’ouest*, Villa Arson, Niza; hemen ere izan zen: Centre régional d’art contemporain, Sète, Frantzia. **2013:** *Dinard, l’amour atomique*, Palais des arts, Dinard, Frantzia

86 *Hona hemen Solomon zelako gizon bat nola iritsi zen Txinara**(There Came a Mr. Solomon to China)*, 1994

Tinta, grafitoa, akuarela eta paper-collagea, 230 × 350 cm. Laurence A. Rickels-en bilduma

Zhou Tiehai-k Shanghain, sorterrian, egin zituen margolaritzako ikasketak; sekula ez zuen sinetsi arte-akademia ortodoxoenen narratiba heroikoa, eta laster jabetu zen 1990eko hamarraldiaren hasieran Txinako artearen munduak euskarri zuen kolonialismo lausoaz. Garai hartan, arte esperimentalak erakusteko irrika izango zuen erakunde nazionalik ezean, txinatar artistek nazioarteko komisario, kazetari eta bildumatzaileen bidez soilik lor zezaketen arrakasta komertziala nahiz kritikarena; hala, haien bisitak errespetuz, irrikaz eta, gerora, eszeptizismoz hartuak ziren. Zhou zalantzan jartzen hasi zen atzerriko bisitariei aitortzen zitzaien boterea beren bidaietan topatzen zituzten eta ikertzen zituzten artistei onespena, arreta eta sona emateko.

Bisita haietako batean iritsi zen Txinara, 1993an, Andrew Solomon estatubatuar idazle eta kazetaria. Yalen lizentzia eskuratu berria zuen, eta argitaratu berria zen haren *The Irony Tower* liburua (1991), SESBen gainbeheraren garaiko errusiar abangoardiari buruzko liburua. Solomon udan iritsi zen, eta zenbait aste eman zituen Hans van Dijk holandar ikertzailearekin Pekin, Shanghai eta Hangzhoun barrera bidaiatzen. Txinatar artista eta kontserbatzaileekin izandako elkarrizketetan oinarrituta “Their Irony, Humor (and Art) Can Save China” izenburuko artikulua idatzi zuen, eta *New York Times Magazine* aldizkariaren azalean agertu zen abenduan. Estatu Batuetako hedabide konbentzional batean Txinako arte garaikideari buruz agertutako lehenengo erreportajea izan zen.

Zhou Tiehai-ren *Hona hemen Solomon zelako gizon bat nola iritsi zen Txinara* koadroak (1994) iseka egiten dio Solomonen bisitak izandako eragin itzelari. Azken buruko hainbat ohar ditu idatzita; “Iritsi zen Txinara Solomon zelako bat” dio ohar handi eta literalenak, eta *Timesen* izenburuko hitzak ageri dira ere. Antzerkiko atze-oihal batek inguratzen du konposizioa goiko aldetik, ezkerrean, eta marko urre-kolore bat du beheko aldean, eskuinean; eremu horren barruan, Solomonen pertsonaia ageri da gondola batean; Marko Polok gidatzen du gondola, yuan bateko billetea duela txanoan, eta arraun egin dezaten agintzen ari zaie haur batzuei. Konposizioaren elementu batzuk *The Irony Tower* liburutik hartuta daude, besteak beste Solomonen argazkia; koadro honetan, ordea, garai kolonialeko alkandora papar-parpailaduna eta begizta apaingarri bat jantzita ageri da. Pertsonaia burusoilek Fang Lijun-en Errealismo Zinikoaren pinturari erreferentzia egiten diotela pentsa liteke, baina liburuaren azaleko ilustraziotik hartuta daude: Igor Makarevich-en argazki bat, Moskun 1987an egindako *Steam Baths* erakusketa transzendetalekoa. “Bainatu kritikariekin!” esaldi ironikoa dago irudian idatzita, seguru asko solaskide pribilegiatuen oniritzia bilatzen duten txinatar artistei zuzendua. Zhou-ren garraztasuna betebetean islatzen du konposizioaren goialdeko eskuineko laukia betetzen duen testu urdinak, zeina itzul baitaiteke honela: “Urruneko lurraldeetatik iritsi zen Solomon gorentasun handia herrialde honetara, haizeei aurre eginez eta olatuen gainetik. Bere zolitasun berdingabeaz baliatuta iritsi zen hegoaldetik iparrera, bazter-eremu horietako jendeen bihotz-birikak kontrolatuz”.

Zhou-ren *Desira* (Will, 1996) zuri-beltzeko film laburrean ere agertzen da umore kritiko hori, hain zuzen, txinatar mundu artistikoaren dinamika sozialari buruz egiten duen satiran, zeinetan baliatzen baitu hogeita hamarreko hamarraldian Shanghaiko estudioetan egindako propaganda militarreko filmak gogorarazten dituen lengoaia bisual bat. Eszena gako batean, Gudaroste Gorriko soldadu lodikote batek eskumuturraz jotzen du mahaia, aldi berean esanez: “Kamaradak, gogoan izan behar dugu ez dugula ezer izango ez badugu aireportu propiorik!” artearen arloko gorentasunei harrera egiteko. Gomendio hura berdin-berdin izan zitekeen Yan Lei-rena: Pekineko artista kontzeptual horrek Documenta X erakusketan parte hartzeko gonbidapen faltsua igorri zien Txina guztiko ehun artistari hurrengo urtean. Zhou-k bere gomendioa aintzat hartu, eta artearen mundurako zenbait “aireportu” eraiki zituen; izan ere, 2007an Shanghaiko nazioarteko lehen arte azoka sortu zuen, SH Contemporary, beste zenbait kiderekin lankidetzan; 2010ean bere gain hartu zuen Minsheng-eko Arte Garaikideko Museorekin zuzendaritza, eta 2014an WestBund Art and Design jaialdi kulturala abiatu zuen. Zhou-ren iritzian, aukera bikainak eskaintzen ditu Shanghaiko artearen egoera ziurgabe eta beti aldakorrak, zeina islatzen baita collage honetako material behin-behinekoan. Obra honen goiko aldean, eskuinean, mendien eta txinatar musika-tresnen entziklopedia batetik ateratako orrien gainean ageri den oharrean esaten denez:

Mendiak mugitu egiten dira, isuri urak,
Txina barruko eta kanpoko egoeraren aldaketa izugarriek
bultzatuta hartu dugu berriro
BROTXA HANDIA

—PT [Philip Tinari]

YAN LEI

87 *Alemania doan erakusketan zaude?* (*Are You in the Exhibition Going to Germany?*), 1996
Akrilikoa mihise gainean, 113 × 84 cm. Guan Yi-ren bilduma

88 *Gonbidapena* (*Invitation Letter*), 1997 (Hong Hao-rekin)
Gutun inprimatua (29,7 × 21,7 cm) eta gutun-azal zigiluduna (11 × 22,1 cm). M+ Sigg bilduma, Hong Kong, dohaintza

89 *Janaurrekoa* (*Appetizer*), 2002
Hauts zuria, hoteleko logela batera sartzeko txartela, AEBko dolar bateko billetea eta metalezko erretilu bat, 7,6 × 35,3 × 35,3 cm inguru guztira. Artistaren dohaintza

1989an, hiru txinatar artistak, Gu Dexin, Huang Yong Ping eta Yang Jiechang-ek, *Magiciens de la terre* erakusketan parte hartu zuten, Parisko Centre Pompidou, Jean-Hubert Martin komisarioak gonbidatuta. Lehen aldia zen txinatar artistak nazioarteko artearen agertoki garaikidean agertzen zirena.

Aurrerago, 1993an, Achille Bonito Olivak komisariatutako Veneziako 45. Bienalean izan ziren hamalau txinatar artista, Li Xianting-en gomendioz: Fang Lijun, Feng Mengbo, Geng Jianyi, Li Shan, Liu Wei, Song Haidong, Sun Liang, Wang Guangyi, Wang Youshen, Wang Ziwei, Xu Bing, Yu Hong, Yu Youhan eta Zhang Peili. Hura izan zen txinatar sortzaileek nazioarteko bienal batean parte hartzen zuten lehen aldia. Harrezkero, txinatar egileen obrak nazioarteko hainbat erakusketatan agertzen hasi ziren, hala nola, Veneziako Bienalean edo Kasseleko Documentan, eta Mendebaldeko artearen sistemak itxuraz ematen zien onespena bereganatzea bihurtu zen txinatar artista garaikide gehienek jomuga. Jakina, nazioartera zabaltze horrek lotura estua zuen 1990eko hamarraldian Txinan egin ziren erreforma ekonomiko eta aldaketa sozial sakonekin; gizarte-egoera baretu samar egoteak eta ekonomiaren loraldiak baldintza egokiak sortu zituzten nazioarteko trukerako, hainbat hamarralditako bakartzearen ondoren. Nolabait esateko, “nazioartekoa” izatean zetzan txinatar eszena artistikoaren jarrera ia unibertsala. Yan Lei artista gaztea ez zetorren horrekin bat, gogoan baitzuen nola iritsi zen 1996an Estatu Batuetako museo bat Txinara, artista sail bat aukeratzera, eta nola jarri ziren artistak ilaran, beren karpetekin, sendagilearen ate aurrean zain zeuden pazienteak balira bezala. Testuinguru horretan sortu zuen artistak *Alemaniar doan erakusketan zaude?* (1996).

Kirol-lehiaketa baterako poster batean oinarrituta dago, eta txinatar esgrimalari bat agertzen da haizeak astintzen diharduen bandera gorri baten aurrean, zeinetan jarri baita Txinako ikur nazionalaren ordez Documenta Xen logotipoa. Konposizioaren goiko aldean, obraren titulua agertzen da, *Alemaniar doan erakusketan zaude?*, txinatar karaktere makur irregularretan, eta esaldi bera pinyin transkripzio sistema erabiliz gure letretan. Artelanaren inplikazioa berehala gelditzen da agerian: Yan-entzat, ez zegoen funtsean inolako alderik arte garaikidearen eta nazioarteko kirol-lehiaketaren artean. Itxuraz norbanakoaren borondatezko ekintza dena nazioarteko politika erregionalek eta haien barne-egitura berdintasunik gabeek baldintzatuta dago benetan, zeina interpreta bailiteke garai hartako txinatar artisten anbigualtzearen eta atsekabe unibertsalaren erakusgarritzat.

Gonbidapena obrak, hurrengo urtean Hong Hao-rekin sortutako performanceak, egoera emozional konplexu horri “mozorroa erantzeko” bidea eman zuen. Pekinen kokatuta zegoen Hans van Dijk komisarioaren laguntzaz, Yan eta Hong-ek ehun gutun faltsu prestatu zituzten, lankidetzan, Documenta Xen parte hartzeko gonbita eginez; gutun haiei alemaniar zigiluak ezarri, eta txinatar artistei bidali zizkieten. “Txantxa” probokatzaile hark eztabaida eta atsekabe itzela eragin zuen artisten artean, gonbidapenak benetakoak zirela uste izan baitzuten. Yan-i ekimen haren zergatia galdetu ziotenean, zera erantzun zuen: “Nire ustez, artista gisa, denek parte hartu nahi dugu erakusketa horretan. Gonbidapena jaso izan banu, pozik nengoke ni ere”¹. Artistek umorezko proba modura antolatu zuten ekintza hura, eta ez ziren jabetu zer-nolako arbuioa eragin zuen. Azkenean, barkamen-gutun bat argitaratu behar izan zuten *Jiangsu huakan* (Jiangsu ilustratua) aldizkarian, auzi hura konpontzeko. Halaber, urte hartan, berrikuntzak egin ziren Documentan: jakina denez, Catherine David Documenta X edizioaren komisarioak planteamenduak zabaldu zituen, Mendebaldekoak ez ziren artista garaikideak biltzeari begira, eta haren ikuspegia aldatu zuen, artearen historiako ohiko gaietatik kutsu politiko eta sozialeko gai zabalagoetara jauzi eginez. Wang Jianwei eta Feng Mengbo-k erakusketa hartan parte hartu zuten; hain zuzen ere, Documentan parte hartu zuten lehen txinatarrek izan ziren. Ironikoki, Yan Lei-k Documentan parte hartzeko gonbidapena jaso zuen hamar urte geroago, eta, orain artean, hurrenez hurreneko bi ediziotan izan da (Documenta 12n, 2007an, eta Documenta 13n, 2012an).

Yan-ek gai berari heldu zion *Ikus dezaket zure obra?* (*May I See Your Work?*, 1997) moduko konposizioetan. Espioitzan erruz erabili zen argazki-kamera bat asmatu zuen Walter Zapp letoniari ingeniariaren zuri-beltzeko irudi batean oinarritua zen obra hura. Argazkiko bost pertsonaiek zerbaiti buruzko eztabaida sutsuan edo zerbait ikertzen dihardute, itxuraz. Hemen, Yan-ek modu agerikoan egiten die erreferentzia Mendebaldeko nazioarteko komisario eta erakundeen aginte-sinboloari: “Ikus dezaket zure obra?” galdetzen dute, adeitasuneko esapide bat, zeina baita, benetan, jarrera etorkorraren erakusgarri. Interesgarria da ikustea argazkiaren tonu ideologikoek (Letoniari eta espioiei buruzko erreferentziak) ukitu satirikoaz janzten dutela obra oso modu eraginkorrean. Yan-ek koadro bihurtu zuen irudi hura, jatorrizko irudian zegoen azalpen testuala ezabatuta eta ingelesezko izenburua soilik utzita. “Joera nagusitik kanpoko” pintura-metodo bat erabili zuen pertsonaiei misterioa atxikitzeko, nahita; pertsonaia mozorro batez jantzita ageri dira, eta iragarki baten tankera du konposizio osoak². Yan-entzat, adeitasun faltsu hura nazioarteko sistema artistikoaren benetako aurpegia zen, eta betikotu egiten zuen ordena kolonialaren kiratsa zerion Mendebaldearen eta Ekialdearen arteko nolabaiteko hierarkia. Handik bost urtera, *Janaurrekoa* (2002) obrak modu are gordinagoan agerian utzi zuen errealtate hori. Gwangjuko Bienalaren laugarren edizioan erakutsi zen artelan hura, zenbait artistak (Wang Gongxin, Lin Tianmiao, Qiu Zhijie eta abar) Loft New Media Art Space izenez aurkeztutako obra sail baten barruan. *Janaurrekoa* obra erretilu bat da, zeinaren gainean ezarri baitira hoteleko logela batera sartzeko txartela eta dolar bateko billetea. Bi elementu horien artean, “biennale” hitza idatzi da, hauts zuri batez; kokainaz, itxuraz. Kasu honetan, bienala funtsezkoa da nazioarteko onespina eta arrakasta lortzeko, baina, droga bezala, beita arriskutsua ere bada artistentzat. Artelanaren kontzeptuak bere burua esplikatzen du.

Yan-en jardueraren xedea ez zen txinatar artistek nazioarterako zuten irrikaz edo artearen ekosistemaz iseka egitea, baizik artearen sistemaren aginpide gero eta handiagoa kolokan jartzea. Izan ere, txinatar arte garaikidearen sistematizazio eta komertzializazio gero eta nabarmenagoan islatu zen nazioartekotze gero eta zabalagoa, balio sistema globalaren mende jarrita Txinako arte garaikideko jarduera eta kritika benetakoena. Beste ikuspegi batetik, 1990eko hamarraldian, desagertuta zegoen txinatar arte garaikidea. Artisten jarduera Mendebaldea ardatz duen sistema artistiko globalean sakon errotuta zegoen ordurako, zeina izan baitzen Gerra Hotzaren ondotiko aroko nazioarteko sistema artistikoaren desordenaren eta desorekaren erakusgarri bat gehiago. —LMJ [Lu Mingjun]

Oharra

1. “Yan Lei zhuanfang: Women bushi gemingzhe” (Yan Lei-ren profila: Ez gara iraultzaileak), *Waitan huabao* (Ezponda), 2009ko azaroak 7. [itzuli]
2. *Ibid.* [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

87 **1997:** Schoeni Gallery, Hong Kong. **2014:** *15 Years Chinese Contemporary Art Award*, Power Station of Art, Shanghai

88 **2005:** *Mahjong: Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection*, Kunstmuseum Bern; toki hauetan ere izan zen 2009an: Hamburger Kunsthalle, Hanburgo; Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Kaliforniako Unibertsitatea; eta Peabody Essex Museum, Salem, Massachusetts. **2007:** *Documentary Exhibition of Fine Arts: Forms of Concepts; The Reform of Concepts of Chinese Contemporary Art, 1987–2007—The New Generation and Bad Art*, Hubeiko Arte Museoa, Wuhan. **2014:** *Right Is Wrong: Four Decades of Chinese Art from the M+ Sigg Collection*, Bildmuseet, Umeåko Unibertsitatea, Suedia; toki hauetan ere izan zen 2016an: The Whitworth, Manchesterko Unibertsitatea (izen honekin: *The M+ Sigg Collection: Chinese Art from the 1970s to Now*) eta ArtisTree, Hong Kong (izen honekin: *M+ Sigg Collection: Four Decades of Chinese Contemporary Art*)

89 **2002:** Gwangjuko Bienala: P_A_U_S_E

YANG FUDON

90 *Paradisu urrun bat (An Estranged Paradise)*, 1997–2002

35 mm-ko filma, zuri-beltzean, soinuduna, 76 min. The Museum of Modern Art, New York, dohaintza, Marian eta James H. Cohen-ek egina Michael Harrison Cohen beren semearen oroimenez

Yang Fudong-en *Paradisu urrun bat* (1997–2002) filmaren hasierako fotogrametan, esku batzuk agertzen dira: esku-ahur bat, aingira bat laztantzen; bi esku, elkar ukitzen, konexio bila; beste bat pospoloa pizten saiatzen. Eszena aldatu egiten da, eta paisaia-pintura jasoari buruzko ikasgai bihurtzen da, zeina bihurtzen baita filmaren haria, hortik aurrera: “Ikusleari xehetasun oro erakusten dizkion obra bat ez da joko obra betetzat”, dio kontalariak. Yuan dinastiako Ni Zan pintore intelektual ezagunaren (1301–74) hitzak bere eginez, honela jarraitzen du: “Nik pintura deritzodana ez dira pintzelkada solte eta zirriborratu batzuk baizik; ez dut bilatzen formen antzekotasuna, eta nire dibertsio hutserako sortua da”. Beste era batera esanda, esan eta adierazi gabea gauza bera baino garrantzizkoagoa da, agian. Film honetan, Yang-ek ez du bilatzen egiantzekotasuna, baizik giza psikea eta gizakia bizi den ingurunea lotuko dituen nolabaiteko sentimendu edo kontzientzia bat.

Paradisu urrun bat Yang-en hastapenetako obra da. 1997ko udaberrian egin zuen, 35 mm-ko filmean, zuri-beltzean, baina handik bost urtera amaitu eta editatu zuen, 2002ko Documenta 11rako. Txinako Arte Akademiako olio-pinturako sailean graduatu berria zen Yang, Hangzhou kostaldeko hiri idilikoan, Txinako historia kulturalaren “lurreko paradisu”. Yang bezala, hirian bizi da filmeko protagonista, Zhuzi, baina iparraldekoa da, jatorriz, eta ikasketak amaitu berri ditu. Filmak Zhuzi-ren eguneroko bizitza arrunta erakusten du, hura hirian nora ezean dabilela, lanik gabe eta erabat atsekabeturik. Eurite-sasoia iritsitakoan, gero eta gehiago urruntzen da inguruko munduaz, bere ongizate fisikoaz kezkatutik eta oso argi ikusten ez duela bere bizitzako emakumeek zer rol betetzen duten. Azkenean, sasoiak aldatzean, Hangzhouren edertasunaren aurrean amore eman, eta hiru emakumeetako batekin ezkontzen da; eta konprometituta egonik ere, lasaitasuna sentitzen du, igurikapen sozialak betetzeko

moduan delako, estutasun handia sortzen baitzion haiek bete ezin izateak. Mantsoa eta nahitakoa da Yang-ek bere belaunaldiko txinatar gazte *urbaniten* gorabeheraz egiten duen azterketa filmikoa, eta kontuan hartzen ditu sona handiko filmak, esaterako Jim Jarmusch-en *Stranger Than Paradise* (1984) eta Fei Mu-ren *Spring in a Small Town* (1948).

Yang-ek esan duenez, *Paradisu urrun bat* “garrantzi gutxiko film intelektual da” (*xiao wenren dianying*), “zerorrenzat gorderik duzun ametsari eta ametsetan amets baten bila ibiltzeko sentimenari”¹ eusten dioten intelektualen espiritua islatzeko duen moduagatik. Yang-ek gutxienez “erdi-intelektualtzat” du bere burua, herentzia klasikoarekin azaletik konprometitua, amateur baten modura. Garapen bizkorrean murgildutako Txina atze-oihal modura ageri dela, pasiboki etsita, asegabe eta ziurgabe sentitzen dira Yang-en intelektualak film honetan eta *Zazpi intelektual bambu-baso batean* (*Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*), 2003–07 bere obra nagusia. Zenbateraino amore eman beharra dago bizitzara ongi egokitzeke? “Zirkulu handi batean ibili, eta, azkenean, iruditzen zaizu ez duzula ezertxo ere esan —dio Yang-ek—. Hitzaldi bat edo esaera zahar bat bezalakoa da. Aspergarri samarra da”². —ST [Stephanie H. Tung]

Oharrak

1. Zhang Yaxuan, “An Interview with Yang Fudong: The Uncertain Feeling. An Estranged Paradise”, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 3, 3. zkia., 2004ko iraila, 90 or. [itzuli]
2. *Ibid*, 87 or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2002: *Documenta: Platform 5*, Kassel. **2005:** *Yang Fudong*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin. **2009:** *Shanghai Kino*, Kunsthalle Bern. **2013:** *Yang Fudong: Estranged Paradise, Works 1993–2013*, Kunsthalle Zürich; Kaliforniako Unibertsitateko Berkeley Art Museum eta Pacific Film Archive-ra ere eraman zuten. **2015:** *Yang Fudong: Incidental Scripts*, Arte Garaikideko Zentroa, Nanyang-eko Unibertsitate Teknikoa, Singapur. **2016:** *Yang Fudong: The Light That I Feel*, Daegu Arte Museoa, Hego Korea

ZHANG HONGTU

91 *Epoxi-proiektuak (Epoxy Projects)*, 1986–91

Liburu fotokopiatua (17,5 × 22 cm) eta gouachea mâché-paperaren gainean, igeltsu, gasa, zinta eta alanbrearekin (32 × 32 × 11 cm). Artistaren bilduma

92 *Azken oturuntza (Last Banquet)*, 1989

Paper-collagea eta akrilikoa mihise gainean, hiru panel, 152,5 × 427,5 cm guztira. Guggenheim Abu Dhabi

93 Tseng Kwong Chi-ren oroimenez (*In Memory of Tseng Kwong Chi*), 1991

Fotokopia eta epoxi-erretxina, 15 ale, bakoitza 30,5 × 28 cm eta 34,9 × 28 cm bitartekoa. Artistaren bilduma

94 Oharra: *Estatu Batuetan bidaiatzen jarraitzen duzu*

(*Warning: You Are Still Traveling in the United States*), 2001

Tinta-zorrotadaz inprimatutako biniloa, 61 × 61 cm. Artistaren eskaintza

Zhang Hongtu 1943an jaio zen, Gansu probintzian, Pingliang-en; hiri txiki bat da Pingliang, eta Xi'anetik ipar-mendebaldera dago, ehun kilometrotik gora, Txina mendebaldeko lurralde nagusiki musulman baten bihotzean. Hango komunitate erlijiosoko pertsonaia nabarmena zen Zhang-en aita; islamdar hezkuntza-erreformetan esku hartu zuen, eta Konfuzioaren eta islamaren diziplinak uztartzen zituen ingurune zorrotz batean hezi zuen semea. 1960ko hamarraldian estatuak sustatutako intolerantzia erlijiosoa nagusitu zenean, Zhang-en familiak Txinako beste hiri batzuetara alde egin behar zuen hurrenez hurren. Musulmanek debekatuta dutenez irudi figuratiboak marraztea, haren aita sinestunak inola ere ez zituen begi onez hartzen Zhang-en gurari artistikoak. Hala ere, Pekineko Arte eta Diseinu Akademia Nagusian izena eman zuen Zhang-ek, eta olio-pintura nahiz mendebaldar estiloko marrazketa eta txinatar tintaz egindako pintura ikasi zituen han. Arrotza izanik, nolabaiteko eszeptizismoa zuen arte-programa ofizial maoista zorrotzarekiko, eta, horrek bultzatuta, pintura inpresionista eta postinpresionista ikertu zuen liburuetan, beste askok ez bezala liburuak eskuratzeko aukera izan zuelarik.

1972an lortu zuen gradua, eta gobernuak kapitala lortzearren abian jarritako kanpaina baten baitan atzerrian saltzeko objektuak sortzen zituen bitxigintzako inportazio-esportazioko enpresa batean lan egitea egokitu zitzaion Zhang-i. 1982an, hamar urtez “lanbide aspergarri” batean jardun ondoren, New Yorkera aldatu zen, karrera gobernuaren kontrolaren mugetatik at garatzeko asmoz¹. Han, laster elkartu zen Zhang txinatar diasporako komunitate artistikoarekin; pertsona ezaguna eta itzaltsua bihurtu zen hurrengo hamarkadetan, eta halaxe iraun du gaur egun arte. 1983an, Robert Lee New Yorkeko Asian American Arts Centre (AAAC) zentroko zuzendari eta ekintzailea ezagutu zuen; zentro hura 1980ko hamarkadan sortu zuten, asiar artista etorkinen eta asiar-estatubatuar artisten bilgune izateko xedez. AAACn esku hartu izanari esker, Epoxy Art Group taldeko kide ziren Hong Kong-eko Bing Lee, Frog King Kwok eta Ming Fay artistak ezagutu zituen Zhang-ek, eta talde hartan sartzeko gonbita jaso zuen haiengandik 1983an.

Epoxy Art Group taldeak epoxi-prozesutik hartu zuen izena; prozesu horretan, erretxina erabiltzen da askotariko materialak kimikoki aglutinatu eta substantzia bakar bihurtzeko. Fusio horrek taldearen lankidetzaz-planteamendua iradokitzen zuen alegorikoki; hain zuzen ere, taldekideen nahia zen ikuspegi asko biltzen zituzten pitzadurarik gabeko konbinazioen moduko obrak sortzea. Baina izena ez zen metaforikoa huts-hutsik: epoxi-teknikak erabiliz sortuak dira haien proiektu asko. Hala nola, *Hogeita hamasei taktika* (*Thirty-Six Tactics*, 1987) izenekoa, epoxi-argizariz estalirik elkarri itsatsitako hogeita hamasei fotokopiako sorta bat, estrategia militar eta politikoei buruzko *Hogeita hamasei estrategiak* txinatar bilduma zaharraren maxima laburretan oinarritua. Collage haiek irudi eta titular eskaneatuak biltzen zituzten, taldeak laurogeiko hamarkadako politikari buruzko Estatu Batuetako prentsa-artxiboetatik ateratakoak, Reagani eta Maori buruzkoak haietako asko, zeinak baitziren *Hogeita hamasei*

estrategietan iruzkindutako taktiken erakusgarriak. Collage bakoitzak prentsa-ebakinari zegokion estrategia baten ingeleserako itzulpena zeraman parekatuta, gero irudiari gainjarri eta epoxiarekin fusionatua. Horrela, testua aldi berean probokatzailea eta barregarria izatea lortu nahi zuten; nahita hitzez hitz eta modu zabarrean egindako itzulpenak txineraren itzulpen txarren erreferentzia ironiko bat ziren, Chinatowneko jatetxe merkeetako menuetakoen sinonimo direnena esaterako². Lekualdatze testual horrek zalantzan jartzen zituen *Hogeita hamasei estrategiek* oro har oinarri dituzten gizarte-sistemak, eta bereziki Chinatownen moduko komunitate etorkinetan hizkuntzak tokiaren eta identitatearen eraikuntzan betetzen duen eginkizunaren garrantzia nabarmentzen zuen. Obra hura aitzindaria izan zen gerora Zhang-ek sakondu zuen bide batean: hain zuzen ere, hizkuntza- eta kultura-jarduerak diskurtso menderatzaileak betikotzeko bidea nola ematen duten baina aldi berean haiei aurre egiteko baliagarriak ere nola diren ikertu zuen Zhang-ek. Ezkutukoa izanik ere, Zhang-en obra izan zen, espiritu kritikoaren, dekonstrukzioaren eta politika identitarioaren barruan, kritika kultural postmoderno eta postkolonialak bere egin zituen lehenengoetakoa, eta, beraz, 1990eko hamarkadako arte garaikide globalean nagusitu ziren joeren aitzindaria.

1989ko Ekainaren 4ko Gertaerak arrasto sakona utzi zuen Zhang-engan. Iraultza Kulturean izandako esperientzia pertsonala gogoratuz, planteamendu esplizituki politikoagoa sumatzen hasi zen haren obran, gertaera tragiko haren erantzun gisa. 1989ko urrian egin zen *June 4th Exhibition* erakusketarako —Robert Lee eta Bing Leek antolatu zuten—, *Azken oturuntza* (1989) sortu zuen Zhang-ek: neurri handiko koadro bat, Leonardo da Vinciren *Azken afaria* bere egiten duena. Zhang-en bertsioan, Jesus eta haren dizipuluen ordeztasunak irudiak agertzen dira, denak antzekoak, Zhongshan jantzi ospetsuaz jantzirik, eta, hondoan, Maoren *Liburu gorriaren* (1964) orrialdeak daude itsatsita, keinu bisual itxuraz sinple batez, ikonografiaren “neutraltasun” ustekoak salatzen xedez. Zhan harrিতා gelditu zen *Azken oturuntzak* Estatu Batuetako zentsurari buruzko nolako eztabaida sortu zuen ikusita: besteak beste, Edward Kennedy senatari liberalak debekatu egin zuen obra hura gerora Washington D.C.n egindako erakusketa batean txertatzea, eduki “sakrilegoa” zuela argudiatuta³. Bere obrak “adierazpen-askatasunaren” herrian sortutako erreakzio publiko hark adoreturik, estatuaren zentsuraren bitartekaritza-metodoak eta sistema horien barruan artistek erresistentzia-ereduak nola era ditzaketan ikertzen jarraitu zuen Zhang-ek.

Tseng Kwong Chi-ren oroimenez (1991) argazki sortak Zhang-en artista garaikideetako baten obra aztertzen du, Hong Kongen sortu eta 1990ean hiesak jota hil zen Tseng Kwong Chi *performace*gilearena, hain zuzen. Tseng-en argazkiak hartu, eta lagunaren obra erabili zuen Zhang-ek are gehiago estrapolatzeko ikonografiak identitatea sortzeko darabiltzan mekanismoak eta esku-hartze artistikoak zer neurritan azpikoz goratu dezakeen boterearen hizkuntza. 1991n egin zen *Dismantling Invisibility: Asian and Pacific Islander Artists Respond to the AIDS Crisis* erakusketarako sortu zuen Zhang-ek obra hori. Tseng-en *Ekialdeak Mendebaldeak topatzen du* (*East Meets West*, 1979–89) —*Autoerreturatu expeditarioak* (*Expeditionary Self-Portraits*) izenez ere ezaguna— autoerreturatu sail ospetsuko hamabost argazki aukeratu eta bere epoxi-teknika ezaguna erabiliz argazki-collage bihurtu zituen han erakusteko. Argazki horietan, “enbaxadore anbiguoaren” paperean ageri zen Tseng, toki turistiko estereotipikoetan (Eiffel dorrea, Kanoi Handia, Hollywoodeko kartela), Maoren jantzia soinean duela betiere. Saila identitate kulturalaren, pertzepzioaren eta monumentaltasunean gizabanakoak duen estatusaren ikerketa subertsibo baina ludikoa zen. Argazki haiek moldatzean, bere lagun min eta lankidearen irudia ezabatu zuen Zhang-ek, eta silueta fantasmagoriko bat utzi zuen haren tokian. Eta

Tseng-en gorputza ezabatzeak eta miragarri naturalen eta monumentuen soslaien alboan agertzeak lekualdatze bat sortu zuen, zeina ez baitzen bere lagun minarekiko tributu sentimental sakona soilik, baizik eta, Zhang-ek adierazi bezala, jarraitutasun historikoa etenez ikonografia are gehiago “eraisten” zuen zerbait⁴.

2001ean, kokalekuaren gaiari heldu zion berriro, botere eta identitate-eraikuntzekin loturik. New Yorken egindako *Why Asia?, Art in General on Canal: A Project by Godzilla* erakusketaren baitan, *Ohartarazpen-seinalea: Chinatowneko Canal Streeterako pankarta-egitasmoa* (*Warning Sign: Chinatown Canal Street Banner Project*, 2001) instalazioa gauzatu zuen, Chinatowneko kaleetan egindako esku-hartze semiotiko bat. Modu burutsuan ezarrita Canal Street zalapartatsuko gainerako seinale eta iragarki deigarrien artean, zutoin batetik zintzilikatutako pankarta handi batek osatua zen obra, zeinak zioen, ingelesez: “Warning: You Are Still Traveling in the United States”. Ingeleseztik irakurtzen ez zekiten oinezkoentzat, hiriko bigarren planoan gelditzen zen obra, beste hamaika iragarki bezala; baina Chinatownen ingelesez bazekienareztat argi baino argiagoa zen mezua. Zirkulazioko arrisku-ohartarazpen baten antzera, kolore hori biziko lauki baten barruan idatzita ageri zen testua, eta haren semiotikak berehala adierazten zuen kokaleku jakin batekiko berehalakotasuna eta urgentzia. Seinaleen eta ohartarazpenen ikonografia hori erabiltzea Ron Terada kanadar artista kontzeptualak garaitsu berean autobideetako seinaleen instalazio handietan erabilitakoaren antzeko estrategia bat da. Baina Teradaren obran ez bezala —artistak bitartekari kultural gisa duen aginpidea kolokan jartzeko erabiltzen baitzituen hark seinaleak— testuinguru kultural jakin batean kokatuta zegoen Zhang-en *Ohartarazpen-seinalea*. Canal Streeteko bidegurutze jendetsu batean ezarri zuelarik, egunero gizarteko talde desberdinen artean gertatzen diren hierarkia eta eten ez hain ezkutuak inplikatu zituen, adieraziz nola diharduen Chinatownek heterotopia —Foucaultek erabilitako terminoa, toki bat adierazten duena “zeinak alboz albo jartzen baititu kokaleku erreala bakar batean zenbait espazio, zenbait kokaleku, berez direnak bateraezinak”— baten modura⁵. —XZN eta AM [Xiaorui Zhu-Nowell eta Alexandra Munroe]

Oharrak

1. Jerome Silbergeld, “The Displaced Artist Sees Things for Us: Zhang Hongtu and the Art of Convergence”, hemen: *Zhang Hongtu: Expanding Visions of a Shrinking World*, arg. Luchia Meihua Lee eta Silbergeld, erak. kat., Queens Museum, New York; Duke University Press, Durham, N.C, 2015, 26 or. [\[itxuli\]](#)
2. Adibide batean, 瞒天过海 (mantian guohai), oro har “Cross the sea without the emperor’s knowledge” itzultzen dena (“Zeharkatu itsasoa enperadoreak jakin gabe”), honela itzulita agertzen da: “Fool Heaven Sail Sea” (“Engainatu zerua nabigatu itsasoa”). [\[itxuli\]](#)
3. Silbergeld, “The Displaced Artist”, 26. or. [\[itxuli\]](#)
4. Zhang Hongtu, egilearekin berriketan, 2016ko abuztuak 17. [\[itxuli\]](#)
5. Michel Foucault, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, ing. itzulp. Jay Miskowiec, *Diacritics* 16, 1. zkia., 1986ko udaberria, 22.–27. or. [\[itxuli\]](#)

ERAKUSKETA HAUTATUAK

91 **1987:** Sabrina Fung Gallery, New York. **1988:** *Epoxy: Thirty-Six Tactics*, Alternative Museum, New York. **1990:** *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, The New Museum, The Museum of Contemporary Hispanic Art eta The Studio Museum in Harlem, New York

92 **1989:** *China: June 4, 1989*, Blum Helman Warehouse, New York; toki hauetan ere izan zen 1992an: P.S.1 Museum, Long Island City, New York eta Reinberger Galleries, Cleveland Institute of Art. **1991:** *Syncretism: The Art of The 21st Century*, Alternative Museum, New York. **1995:** *Zhang Hongtu: Material Mao*, Bronx Museum of the Arts, New York. **2002:** *Paris-Pekin*, Espace Cardin, Paris

93 **1991:** *Dismantling Invisibility: Asian and Pacific Islander Artists Respond to the AIDS Crisis*, Art in General, New York

94 **2001:** *Why Asia?*, *Art in General on Canal: A Project by Godzilla*, Canal Street, New York

XU BING ETA AI WEIWEI

95 *Wu Street*, 1993–94

Aurkitutako lau koadro, olio-pinturaz mihisez estalitako ohol gainean margotuak, fotokopiak, aldizkari-orriak eta kalkatzeko papera, testu eta irudiek osatutako collagearekin; hiru koadro 90 × 60 cm-koak eta bat 60 × 90 cm-koa; sei aldizkari-orri, hiru aldizkari-orri pila eta bi aldizkari: 28 × 20 cm orrialde bakoitzak; instalazioaren araberako guztizko neurri aldakorak. The Art Institute of Chicago, Mary and Leigh Block Funden aurretiko eskuratzeko baten bidez

Xu Bing 1990eko uztailan iritsi zen AEBra, Wisconsin-Madisonen Unibertsitatearen beka bat onartu ondoren. Handik urte batzuetara, New Yorkera aldatu zen, eta, han, Ai Weiwei-rekin bizi izan zen denbora labur batez, hark Lower East Siden zuen estudioan. Orduan abiatu zen bien arteko *Wu Street* (1993–94) lankidetzako proiektua, Wu Jie-n (5. Kalea), zehazki, Bigarren Etorbideko kantoian, East Villagen. Izan ere, toki hartantxe koadro abstraktu batzuk topatu zituzten zabor artean botata, eta beren obra berriaren oinarri modura erabiltzea erabaki zuten. Bikoteak koadroak berreskuratu eta egin beharreko guztiak egin zituen haiek arte abstraktuko maisulanak balira bezala agerrarazteko, txinatar irakurle sinetsberentzako aldizkari jakin batzuk baliatuta. Koadroei Melissa Feldman arte-kritikari eta komisarioaren aurretiko testu bat atxiki zioten, Jonathan Lasker-en obra bat deskribatzen zuena. Feldmanen testua eraldatuta eta artistaren benetako izenaren ordez “Jason Jones” eta testugilearenaren ordez “Harold Phillips” izenak jarrita, itzultzaile profesional bat kontratatu zuten, testua txinerara itzul zezan. Azken saiakera 1994ko otsaileko alean argitaratu zuten *World Art* (*Shijie meishu*) aldizkarian, izenburu honekin: “Jason Jones: Paintings in Planning”. Aurrerago, urte hartan bertan, Bronxen egin zen Xu-ren atzera begirako erakusketa batean aitortu zuen bikoteak bere txantxa kontzeptual hura.

Wu Street obran, Ai Weiwei-ren kritika zorrotz eta satirikoaren eta Xu Bing-en oinarri sotil, gogoetatsu eta poetiko bereizgarriaren arteko uztarketa nabarmentzen da. Proiektuaren geruzakako esanahiak izenburuan hasten dira: *Wu* pinyinak 误 (gaizki ulertu) nahiz 悟 (argitzea) karakterrak adierazten ditu, Txan budismoaren *koanei* (paradoxa-galderei) buruzko meditazioetan garrantzi handiko kontenplazio-iturri diren kontraesanak. Saiakerak koadroei buruzko *gaizki-ulertu* batera daramatza *World Art* aldizkariaren irakurleak. Bestalde, litekeena da *Wu Street* obraren publikoa *argitua* izatea (artisten prozesu kontzeptual zabalagoaren eraginpean, Bronxen egindako Xu-ren erakusketaren bidez nahiz obrari buruzko testu historiko-artistikoak irakurri izanari esker). Obrako lekualdatze-geruza ugarien eraginpean egoteak indartu egiten du arte-kritikariak nahiz *World Art* aldizkariaren moduko argitalpen espezializatuetakako testuek objektu artistikoak testuinguruan kokatzeari eta aintzatesteari dagokionez duten aginte-eginkizun ahaltsua. Birformulazio sinple baten bidez, zabor artean aurkitutako koadro bat balio handiko objektu kulturala bihurtu daiteke, eta artista irreal bat, maisu handia. Xu-k *Wu Street* obran hizkuntzaz egiten duen birformulazioak sendotu egiten du artelan bat ulertzeko haren testuingurua kontuan hartu behar diren ideia. Esku-hartze kontzeptualaren bidez, *Wu Street* obran egileek kritika zorrotza egiten dute Txinan Mendebaldeko artearen teoriak zalantzan jarri gabe erabat onartzen direlako; izan ere, kanal estataletatik argitaratzen dira maiz. Era berean arte-kritikan erabiltzen diren diskurtso eta idazkera ambiguoak ere arbuiaitzen dituzte. Proiektu honetatik haratago, txineraren eta ingelesaren arteko tentsioa eta itzulpenak artearen harreraren filosofikoki nahiz pragmatikoki betetzen duen egitekoa aztertzerantz bideratu dute Xu eta Ai-k beren jardueren parte handi bat. *Wu Street* obra sortu eta denbora gutxira, Xu eta Ai, Zeng Xiaojun-ekin batera, *Liburu estalki beltza* (*Black Cover Book*, 1994) itzal handiko argitalpena argitaratzen hasi ziren, zeinaren bidez jarri baitzituzten txinatar publikoaren eskura Marcel Duchamp, Andy Warhol eta Jeff Koons-en obra eta testu giltzarriak. — XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

1994: *Xu Bing: Recent Work*, Bronx Museum of the Arts, New York. **2015:** *The New Contemporary*, The Art Institute of Chicago

CAI GUO-QIANG [I]

96 *Onddo itxurako hodeien mendea: XX. menderako proiektua*

(*The Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century*) lanerako marrazkia, 1995–96

Bolbora, tinta eta Lingzhi ondoko lehorrak, paper gainean, 20 orrialdeko album tolesgarria, 28 × 481,5 × 2,1 cm irekita, 28 × 20,5 × 2,1 cm itxita.

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, artistaren dohaintza partziala eta Zuzendariaren Batzordearen eta Batzorde Betearazlearen kideek ezarritako funtsen bidezko eskuratzea 2007.52

1984an hasi zen Cai Guo-Qiang bolborarekin esperimentatzen, eta 1989tik aurrera garatu zituen leherketek eta bolboraz egindako marrazkiek osatutako bere proiektu bereziak. Bolboraren eta Txinaren arteko ohiko identifikazioa —han asmatu baitzuten bolbora— baliatzen du iruzkin alegoriko soziopolitikoak egiteko, iruzkin biziki burutsuak, potasio nitratoaren eta antzinako medikuntzaren, su erritualen eta biolentzia modernoaren arteko asoziazio paradoxikoei buruz. Lehergaiak erabiliz aire liberako ekitaldi pirotekniko gisa edo paper gaineko bitarteko gisa, eszena artistiko global sortu berriari bere ekarpena egiteko tresna txinatar peto-petoa asmatu zuen Cai-k. Gainera, aldarrikatu zuen artea eta gerra uztartzen dituen suntsipenezko eta sormenezko katarsiak modu estrukturalen uztartzen dituela eta “operazio paralelo” bihurtzen dituela¹.

1995ean New Yorken finkatu eta gutxira, Cai-k gerraren historiako hondamen-indar handienari aurre egin zion: bonba atomikoari. P.S.1 Studio programaren baitan egin zuen egonaldian, gonbita egin zioten Londresko Institute of Contemporary Arts-en egitekoak ziren *In the Ruins of the Twentieth Century* (1996) erakusketan parte hartzeko. *Onddo itxurako hodeien mendea* Cai-k hainbat tokitan egindako leherketa sorta batek osatutako obra da; barne hartzen du, besteak beste, 1951 eta 1992 bitartean arma nuklearrak probatzeko erabilitako AEBren Nevadako esparru militarrean egindakoa. Land Art joeraren Amerikako Ekialdeko basamortuetako bi kokaleku ikoniko hautatu zituen performance hura egiteko: Michael Heizer-en *Uko bikoitza* (*Double Negative*, 1969–70) eta Robert Smithson-en *Malguki espirala* (*Spiral Jetty*, 1970). Toki horietako bakoitzean, gizakiak nabarmen eraldatutako lur-eremu handietan kokatu zen Cai, eta eskuan zeukan gailu bat leherrarazi zuen, halako eran non leherketak onddo-formako hodei txiki zuri bat eratu zuen, argazki eta bideoetan gorde zuena. Cai-ren iritzian, esperimentazio, artifizio eta hondamenezko eszena horiek —amerikar peto-petoak, beren neurri eta ausardiagatik—, batzuk besteek baldintzatuta zeuden, nolabait.

Ez zait iruditzen halabeharra denik bi gauza horiek (Land Art eta arma nuklearren probalekuak) denboran bat etortzea. Nevadako proba-esparruan, milaka krater daude probek sortuak, horietako batzuk 100 metrotik gora sakonak. Etxe batzuk daude esparruan, kilometro bateko distantzia dagoela batetik bestera, elkarren berdin-berdinak, eta, bonba bakoitzaren eztandaren ondoren, etxe haietako bakoitzaren kalteak neurtzen dira. Kokalekuan, bada burdinbide bat ere, eta autobide baten gaineko pasabide bat eta kamera korazatuak, banketxeetakoak bezalakoak, suntsipenaren zenbaterainokoa aztertzeko. Xede eta erabilerarik gabeko elementu horiek guztiak bonba atomikoaren suntsitze-ahalmena erakusten duten hondakinak bihurtu ziren. Egitura horiek naturan txertatutako objektu artifizialak ere badira, eta sorkuntza artistiko modura hartu eta artelaneekin aldera daitezke².

New Yorkera itzuli zenean, zeina izan baitzen Manhattan Proiektuaren lehen egoitza, Cai-k ekitaldi bera egin zuen Dorre Bikien postaletako ikuspegi ohikoaren aurrean; haren asmoa zen —lortu ez bazuen ere— ke handi bat sortzea bonba atomikoak zituzten herrialde guztietako toki adierazgarrietan, uste osoa baitzuen onddo-formako hodeiak nolabaiteko erreakzioa eragiten zuela munduko edonorengan, eta, beraz, “bizitza garaikidearen fenomeno sinbolikoetako bat” zela³.

Baliteke *Onddo itxurako hodeien mendea* Cai-k Land Art joerari egindako omenaldi anbiguo bat izatea, baina orobat da suntsipen masiboko teknologiak *arte modura* berrimagnetatzeko artistaren erronka ez hain anbigua. “Onddo-formako hodeia irudi ederra da, monumentala —esan zion, behin, Fei Dawei kritikariari—. XX. mendea sinbolizatzen duen sorkuntza bisuala da, eta aise gaingintzen ditu bere garaiko gainerako sorkuntza artistiko guztiak”⁴. Galdera bat sortarazten du: Ez al du azpikoz goratze kontzeptual ia tabu horrek hankaz gora jartzen hirurogeiko hamarkadako Lan Art joeraren monumentaltasuna, leherketen eta onddo-formako hodeien ikonografia berehalako baina infinituki unibertsalagoaren bidez?

P.S.1ko erakusketan ikusgai jarritako *Onddo itxurako hodeien mendea: XX. menderako proiektua* obrak bideo eta argazki dokumentalak konbinatzen zituen *Karramarroaren etxea* (*Crab House*, 1996) izeneko instalazio erakusleihodun batean salgai jarritako postalekin. Orobat erakusten zen ilustrazioan agertzen den paper-bilkaria. “Turismo nuklearra” gure garai modernoaren hondakin gisa ezagutzera bultzatzen zuen “te-etxe” hartan, bisitariei gonbita egiten zitzaaien Lingzhi onddo lehorrez egindako te sendagarri bat dastatzeko —onddo bat bilkari irekiaren gainean zegoela—, Cai-k proba-esparru nuklearretan egindako ikerketaren dokumentuak ikusten zituzten bitartean eta lurlean zebiltzan karramarro biziak saihesten zituzten bitartean. Onddoak eta karramarroak erradiazioak sortutako minbiziaren eta superbibentzia ebolutiboaren metafora bat ziren. AEBn gauzatutako bere lehen proiektu horretan, Cai-ren sinbolismo landuak hurrengo hamarraldietako bere obran presente egon zen fluxu-metafisika bat kodetu zuen, zeinetan agertzen baitira sistema egongaitz beraren parte gisa hondamena eta berritzea, gaixotasuna eta osatzea, artea eta gerra. —AM [Alexandra Munroe]

Oharra

1. Miwon Kwon, “El arte de gastar”, hemen: Thomas Krens eta Alexandra Munroe, *Cai Guo-Qiang: Quiero creer*, erak. kat., Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo, 2009, 70. or. [itzuli]
2. Hemen aipatua: Reiko Tomii, “Heaven, Earth, Human: Through the Imagination of Fire, Water and . . .”, hemen: *Cai Guo-Qiang: Cultural Melting Bath: Projects for the 20th Century*, erak. kat., Queens Museum of Art, New York, 1997, 14. or. Ikus, halaber: Ben Tufnell, “Atomic Tourism and False Memories: Cai Guo-Qiang's The Century with Mushroom Clouds”, *Tate Papers*, 17. zk., 2012ko udaberria. [itzuli]
3. Hemen aipatua: Michelle Yun, *Onddo itxurako hodeien mendea* obraren fitxa, hemen: Krens eta Munroe, *Sinetsi nahi dut*, 156. or. [itzuli]
4. Cai Guo-Qiang, “Other Fire Projects”, hemen: *Cai Guo-Qiang*, Fei Dawei-ren argit., erak. kat., Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris; Thames & Hudson, Londres 2000, 147 or. [itzuli]

2008: *Cai Guo-Qiang: I Want to Believe*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; **2009an** toki hauetara eramán zuten: Txinako Arte Museo Nazionale, Pekin, eta Guggenheim Bilbao Museoa (*Cai Guo-Qiang: Sinetsi nahi dut*)

LIU XIAODONG [II]

98 *Errealismoa gudu-zelaian; hemezortzi arhatak (Battlefield Realism: The Eighteen Arhats)*, 2004

Olio-pintura mihise gainean, 18 panel, bakoitza 200 × 100 cm-koa. Bilduma pribatua

2000ko hamarraldiaren hasieran, Liu Xiaodong dagoeneko ezaguna zen nazioartean, joera espresionistako bere pinturagatik, zeinetan nabarmentzen zen lekualdatze ekonomikoaren biktime izanik egoera prekarioan dauden komunitateen eszenen berehalakotasun dokumentala. Bederatzi diptikoko sorta honetan, berriz, Taiwaneko itsasartean gatazkan zeuden uharteetan kokatutako taiwandar soldaduen erretratuak eta Pekineko base militar bateko Txina kontinentaleko soldaduen erretratuak agertzen ziren parez pare. Lan honekin, ildo berri bati heldu zion Liu-k. Hemen hasi zen zuzenean naturaletik margotzen, kanpoan, eta pintura nolabait gizarte-jardueratzat hartzen. “Mihisea kanpora eramanez”¹, aukeratutako modeloen gizarte-errealitatean eta egunerokotasunean zuzen-zuzen murgil zitekeen artista, eta, horrela, presentzia fisiko berri eta bizi batez eta konpromiso intelektual ageriko batez jantzi zituen bere mihiseak. *Errealismoa gudu-zelaian; hemezortzi arhatak* (2004) obran, Taiwanen eta Txinako Herri Errepublikaren arteko banaketa historikoa aztertu eta deuseztatzen du Liu-k, alde bateko eta besteko pertsonen arteko funtsezko antzekotasuna erakutsiz.

Kinmen uharteetan, Fujian probintziako kostaldetik hurbil, lurraldetasunari buruzko gatazkaren lehen lerro egongaitzean, bi mila bunker militarretik gora ditu taiwandar gudarosteak Txina kontinentalaren anexo-mehatxuei aurre egiteko. 2004an, Cai Guo-Qiang artistak Kinmen aukeratu zuen komisariotza-ekimen baterako —BMoCA (Bunker Museum of Contemporary Art)—, eta Liu Xiaodong-i gonbita egin zion ekimen hartan parte hartzeko. Cai-ren *Dena da museoa (Everything Is Museum*, 2000az geroztik) izenburuko hirugarren proiektua zen: haren xedea zen museoak antolatzea toki urrunetan, nazioarteko nahiz tokiko artistek horietan parte har zezaten². Liu-k baimen berezia lortu zuen Askapenerako Herri Gudarostearen Pekineko base batean sartzeko, eta Kinmeneko bunker militarretara bidaiatu zen, gero; lan hartarako, toki bateko eta besteko bederatzina gazte aukeratu, eta beren eguneroko lan-ingurune idorrean beretzat paratzeko eskatu zien. Bakoitzaren erretratua egin ondoren —tamaina naturalekoak—, Liu-k soldadu haiei esan zien idazteko mihisean beren izena, adina, maila eta jaioterria, eta, horrela, irauli egin zuen artistaren eta modeloaren ohiko bereizketa, eta aurpegi bakoitzaren berezitasunak eta aurpegi bakoitzari zegokion gizabanakoaren idazkera parekatu zituen.

“Existentziaren dokumentu objektibo” horiek esanahi are sakonagoa hartzen dute Liu-k *arhat* hitz sanskrito —“izate argitua”— erabili zuelarik sailaren izenburuan. Txinan, tenplu budistetako hormetan adierazita egoten dira *arhatak*, hamasei edo hemezortzinako taldetan. Beren ezaugarriak direla-eta, Buda historikoaren dizipulu indibidualtzat hartuak dira. Liu-ren *Errealismoa gudu-zelaian; hemezortzi arhatak* monumentala —2 metro altua eta 18 luzea— bi mailatan bereizita dago: liskar geopolitikoaren dokumentu gordin gisa dihardu, batetik, eta erretorika nazionalista eta separatistaren bi muturretako taldeetako pertsonen gizatasun sakonaren froga da, bestetik.

Liu-rentzat, inflexio-puntua izan zen proiektu hau. Bere estudioa hitzez hitz kalera aterata, urruneko tokietara bidaiatu zen hainbat hilabetez, eta kanpoan margotutako koadro-ziklo handiak sortu zituen, historiaren eremu ilunetan globalizazioaren indarrek astindutako gizarteak dokumentatzen zituztenak. Hurrengo urteetan, Hiru Zintzurretako urtegi erraldoia eraikitzen ziharduten langile etorkinak eta bertako nekazariak margotu zituen (2005), baita Bangkokeko sexu-langileak ere, hiritik pasatzen diren langile taldeei beren zerbitzuak eskaintzen (2006), eta mendebaldean dagoen Gansu probintzia urruneko gutxiengo musulman eta kristauetako familiak, beren kokaleku mugakideetan (2009). Argazkia, zinema eta performancea prozesu horretan gero eta garrantzi handiagoa hartuz joan ziren, eta molde artistiko erabat paralelo bat osatu zuten: murgiltze-bizipen sortzaile haien milaka argazki eta film dokumentalek ilustratutako egunerokoena. Artistaren pintura-metodo bizkor eta trebea bere sorkuntza-prozesuaren alderdi bat besterik ez da: bidaiak, prestakuntzak eta eszenak, argazkiak eta filmatzeak, jaten, edaten eta modeloekin denbora-pasa emandako denborak... horrek guztiak areagotu egiten du egilearen errealismoaren esanahia, eta gizarte-jardueraren eztabaida kritiko garaikideetan finkatzen du. —AM eta XZN [Alexandra Munroe eta Xiaorui Zhu-Nowell]

Oharra

1. Philip Tinari-engan aipatua, Liu Xiaodong, *Errealismoa gudu-zelaian* katalogoko oharra, Txinatar arte garaikidea II 938 lotearen salmenta-katalogoan, Sotheby's Hong Kong, 2008ko apirilak 9. [itzuli]
2. Ikus Cai Guo-Qiang-en BmoCA-ko *Dena da museoa* proiektuari eta gizarte-proiektuei buruzko informazioa hemen: Thomas Krens eta Alexandra Munroe, *Cai Guo-Qiang: Quiero creer*, erak. kat., Museo Guggenheim Bilbao, Bilbo, 2009, 232.–61. or., 233. or. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2004: *Bunker Museum of Contemporary Art—18 Solo Exhibitions*, Historia Museo Nazionale, Taipei, eta Arte Garaikideko Bunker Museoa, Kinmen Uhartea, Taiwan. **2005:** *China International Gallery Exposition*, China World Trade Center, Pekin. Pekineko Arte Ederretako Nazioarteko Bienala, Txinako Arte Museo Nazionale, Pekin. **2006:** *Liu Xiaodong: Sketch Exhibition*, Guangdong-eko Arte Museoa, Guangzhou. **2014:** Gwangjuko Bienala: *Burning Down the House*

99 *Saguzarra proiektua I & II (Bat Project I & II)*, 2003

Altzairua, panel akrilikoak, egurra, banbu-makilak, plastikozko xafiak, kartoia, saguzar disekatuak, agiri inprimatuak, hegazkin bateko xafia metaliko bat, kuterra, zuntzeko taula, argi-instalazioa eta argi-aplikeak, 207 × 220 × 220 cm guztira; bideoa, koloretan, soinuduna, 6 min. Guggenheim Abu Dhabi

2001eko apirilaren 1ean, Estatu Batuetako EP-3 miaketa-hegazkin batek txinatar hegazkin militar batekin talka egin zuen airean, Txinako Hego Itsasoaren gainean. Txinatar hegazkina suntsitu egin zen, eta Estatu Batuetakoak larrialdiko lurreratzea egin zuen Hainan uhartean. Maiatzaren amaieran, Txinak eta AEBk akordioa sinatu zuten EP-3 hegazkina desmuntatzeko eta itsasontziz AEBra eramateko. Garai hartan, Shenzhen hiriko He Xiangning Arte Museoan egitekoa zen *Transplantation In Situ*, laugarren eskultura garaikidearen txinatar-frantses erakusketan parte hartzera gonbidatu zuen Alberte Grynpsas Nguyen frantses komisarioak Huang Yong Ping. Paristik Shanghai-ra zihoala, Huang-ek hegazkin amerikarra lekualdatzera zihoazela entzun zuen albistegietan, eta hark inspiratu zion Shenzhenerako *Saguzarra proiektua* proposamena. Estatu Batuetako EP-3 hegazkina benetako neurrian berreraikitze asmoa zuen, fuselajetik isatseraino —20 bat metroko luzera, beraz—, hiru ataletan banatuta. Artelana eraikitzen ari zela, ordea, Guangzhouko frantses kontsulatuak ezustekoan esku hartu zuen, adieraziz obra erakusgai jartzea politikoki kaltegarria izango zela, eta haren produkzioa eteteko eskatu zien erakusketaren antolatzaileei. Parte hartzeak ziren beste artista batzuek jendaurrean protesta adierazi arren, ezin izan zen egoera hura konpondu. Hala, abenduaren 12an erakusketa inauguratu zenean, Huang-en izenik ez zen ageri argitaratutako materialetan.

Hurrengo urtean, 2002an, *Saguzarra proiektua* Wu Hung-ek komisariatutako Guangzhouko lehen trienalean aurkezteko gonbita egin zioten Huang-i. Kontsulta egin ondoren, Huang-ek *Saguzarra proiektua II* proposatu zuen, zeinetan erakutsi zituen EP-3aren gainerako atalak —15 metroko luzera, gutxi gorabehera—, kabina eta ezker hegala barne. Baina instalazioa amaitzeaz zela, Estatu Batuetako kontsulatuak esku hartu zuen, Txinako Atzerri Ministerioaren bidez, eta obra erretiratzeko eskatu zuen. Beste behin ere, beste artista parte-hartzaile batzuek desadostasuna adierazi zuten, baina obra erretiratu egin zuten, azkenean. 2003ko ekainean aurkeztu zuten proiektua, azkenik, *Saguzarra proiektua I* eta *Saguzarra proiektua II* obren zirriborro, argazki, dokumentu eta maketen bidez, eta Veneziako 50. Bienalean erakutsi ziren Hou Hanru-k komisariatutako *Z.O.U.—Zone of Urgency* erakusketa tematikoaren barruan¹.

Saguzarra proiektua albisteetatik sortu zen, eta geopolitikan oinarritzen zen haren motibazioa, baina ezustekoa izan zen obraren gauzatzea bera gertaera/albiste bihurtzea. Hegazkina sinbolikoa da hemen, argi eta garbi, eta Estatu Batuen hegemoniari eta nazioarteko ordenarekiko probokazioari erreferentzia egiten dio, garbiro. Gainera, hegazkina desmuntatzeko ekintzak ere baditu bere inplikazio politikoak. Erreferentzia egiten dio ez soilik boterearen dekonstrukzioari, baizik botereak indarrean dagoen ordena deuseztatzeari. Obraren gaia gorabehera, Huang Yong Ping-en asmoa ez zen hura probokazioa izatea. Egilearen aburuz, artea politika da, baina ez zuen artea politizatze asmorik. Hala ere, bata bestearen atzetik sorturiko zailtasunek bultzatuta, artea bera politizatu zen. Eta are garrantzizkoagoa dena: ordura

arte, errealtate sistemiko eta politika nazionalera mugatuak izan ziren zentsura- eta autozentsura-kasuak, baina Huang-en jardunak nazioarteko ikuspegia indartu zuen bere publikoarengan. Frantziako eta Estatu Batuetako kontsulatuaren esku-hartzeak eta zentsurak agerian utzi zuten nazioarteko politikaren konplexutasuna eta haren baitako esleipen eta egituren berdintasunik eza. Ez dugu ahaztu behar I-11 garrantzi handiko arrazoia izan bide zela Huang-en jardura eragozteko eta haren asmoa eta aurretiko ekintzak gertaera haren iragarle gertatu zirela, halaberharrez. —LMJ [Lu Mingjun]

Oharrak

1. 2003ko urrian, *Saguzarra proiektua III* ere Gu Zhenqing-ek komisariatutako *Left Wing* erakusketatik erretiratu zuten. Bi urte geroago, Gao Minglu-k komisariatutako *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art* erakusketa txertatu zuten *Saguzarra proiektua IV*, “agiritik gabe”. Ikus Huang Yong Ping, “Bat Project: A Chronology”, hemen: *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, arg. Philippe Vergne eta Doryun Chong, erak. kat. Walker Art Center, Minneapolis, 2005, 76.–79 or. [\[itxuli\]](#)

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2001: *The Fourth Shenzhen Contemporary Sculpture Exhibition: Transplantation In Situ*, He Xiangning-eko Arte Museoa, Shenzhen. **2002:** Guangzhouko Trienala: *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000)*, Guangdong-eko Arte Museoa. **2003:** Veneziako Bienala: *Z.O.U.—Zone of Urgency*. **2004:** *This Much Is Certain*, Royal College of Art, Londres. **2005:** *On the Edge: Contemporary Chinese Artists Encounter the West*, Cantor Arts Center, Stanforderko Unibertsitatea, Kalifornia; toki hauetan ere izan zen **2006an:** Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, Massachusetts eta Indianapolis Museum of Art. *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, Milurtekoko Artearen Museoa, Pekin; toki hauetan ere izan zen **2006an:** Albright-Knox Art Gallery, New Yor eta University at Buffalo Art Galleries (aldi berean). *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, Walker Art Center, Mineapolis; toki hauetan ere izan zen **2008an:** MASS MoCA, North Adams, Massachusetts; Vancouver Art Gallery; eta Ullens Center for Contemporary Art, Pekin. **2016:** *Wolfgang Hahn 2016 Saria: Huang Yong Ping*, Museum Ludwig, Kolonia

XU BING [II]

100 *Non metatzen da hautsa? (Where Does the Dust Itself Collect?)*, 2004

I-11ren kokalekuan, Lower Manhattan-en, jasotako hautsa, aldamioa, bandera eta txantiloia, guztizko neurri aldakorak; zilar gelatinazko sei argazki, bakoitza 13 × 18 cm. Artistaren eskaintza

Xu Bing 1989ko mugimendu demokratikoak hondoa jo zuelarik Txinatik alde egindako txinatar artisten diasporako belaunaldi bateko kidea da. 85eko Uhin Berria mugimenduko bere garaikide askok eta

askok bezala, Xu-k ezin hobeto ezagutzen zuen postestrukturalismoa. Foucault eta Derrida moduko pentsalarien testuek metodo bat eskaintzen zieten artistei, dekonstrukzioa egin eta esanahi berezien lilura erakusteko, Mendebaldeko modernitateak eta txinatar autoritarismoak sortutakoena barne. 1989an, eskuz egindako blokeen bidez paper bilkarietan eta modu tradizionalen koadernatutako liburu piletan inprimatutako karaktere asmatuen murgiltze-instalazioa erakutsi zuen, *Zerutik etorritako liburua* (*Book from the Sky*, 1987–91), *China/Avant-Garde* erakusketan, Pekineko Arte Galeria Nazionalen. Xu-k bazuen, ordea, txan budismoarekiko interesa ere. Hain zuzen ere, Xu-ren espiritu kritiko azaleratzen hasi berriari erakargarri zitzaion nola erabiltzen zituen hark asmakizunak (*koan* delakoak) zentzu komuna iraultzeko eta arrazoi analitikoetik haratago diharduen intuiziozko prozesu bat pizteko.

Estatu Batuetan bizi zen bitartean, 1990eko hamarraldian eta 2000koaren hasieran, kokaleku espezifikoak zuten historia geopolitikoekin loturiko obrak sortzen jarraitu zuen Xu-k, hala nola *Amerikar zeta-harra* (*American Silkworm*, 1994–98) eta *Tabako proiektua* (*Tobacco Project*, 2000). 2001eko irailaren 11n, Dorre Bikiak jausten ikusi zituen Williamsburgen (Brooklyn) zuen estudioaren kanpoaldetik. Gertaera haren larritasun ikaragarriari eta haren ondorioei buruzko gogoeta egin eta hura guztia prozesatu ahal izateko, txan budismoaren *sutra* izeneko sermoi edo hitzaldietara jo zuen, zeinen irakaspenek azaltzen baitute bizitza eta gorputza iragankorrak eta hutsalak direla, funtsean. 2002an sortu eta 2004an Artes Mundi sariaren parte gisa gauzatutako Xu-ren *Non metatzen da hautsa?* instalazioa egiteko, l-11ren ondoren Lower Manhattaneko kaleetan bildutako hautsa erabili zuen. Goitik ikusten da obra: ikusleak plataforma goratu batean kokatzen dira, hondamendiaren ondoren New York hirian ezarri zen aldamio-egituren antzeko plataforma batean. Behera begiratzean, hautsezko geruza mehe bat ikusten da aretoaren zorua estaliz, atentatuaren ondoren espaloi eta hondakinen gainean ikus zitekeenaren antzekoa. Hauts gainean txantiloiei batez idatzita, ahapaldi labur hau ageri da: “Aurrekotik ezer gelditzen ez denez, non metatzen da hautsa?”. Huineng (638–713) txan budismoaren seigarren aitalehenaren olerki ospetsu bateko pasartea da, eta esaldi horretako letra bakoitza garbi eta dotore-dotore inguratzen du hautsak, indarkeria izugarri baten hondakinak hauts mehe-mehe bihurtu arte xehatzetik eratorritako materiala izanik ere. Instalazio honen dotoretasun delikatuak parez pare jartzen ditu haren eduki kontzeptuala eta sufrimenduaren eta hondamenaren izaera adiezina ulertzen saiatzen garenean sortzen diren etsipen eta frustraziozko sentimenduak. —XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2001: *Xu Bing: Non metatzen da hautsa?*, Spinning Wheel Building, New York, Lower Manhattan Cultural Council-ek antolatua. CAFAMen Bienala: *Super-Organism*, CAFA Art Museum, Pekin. **2004:** *Artes Mundi: Wales International Visual Art Prize*, National Museum & Gallery, Cardiff. São Pauloko Bienala: *Território Livre*, Pavilhão Ciccillo Matarazzo. *Xu Bing in Berlin*, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin. **2011:** *Afterlife: Kunst over de Eindbestemming*, Nederlands Uitvaart Museum Tot Zover, Amsterdam. **2014:** *Xu Bing: A Retrospective*, Taipeiko Arte Ederren Museoa. **2015:** *Secret Signs: Calligraphy in Contemporary Chinese Art*, Deichtorhallen, Hanburgo

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

ZEINEN UTOPIA?: AKTIBISMOA ETA ALTERNATIBAK 2008 INGURUAN

ALEXANDRA MUNROE ETA PHILIP TINARI

2001eko uztailan, Pekin hautatu zuten Olinpiar Jokoetako egoitza izateko; azaroan, Txinak Munduko Merkataritza Erakundean sartzea lortu zuen. Bi gertaera horiek zekarten nazioarteko onespenak halako itxaropen bat eragin zuen, eta itxaropen hura areagotuz joan zen Pekin osoan zehar ipinita zeuden erlojuak 2008aren abuztuko arratsaldeko 8ak arte falta ziren segundoak atzeraka kontatzen zihoazen heinean, orduan hasiko baitziren Jokoak eta iritsiko baitzuten Txinak bere goreneko posizioa ekonomiaren superpotentzia global gisa. Jokoen inaugurazio-zeremonia historia osoan zabalkunderik handiena izan duen ekitaldia izan zen: lau mila miloi ikusletik gorak ikusi zuten telebistan, eta beste zenbait milioik Interneten bidez eta telefono mugikorretan. Mundu osoan zeukan jendeak gogoan, Txinaren posizio guztiz indartua ez ezik, helmen luzeagoko auzi bat: zer ekarpen egin ziezaiokeen nazioarteko testuinguruari, positiboa nahiz negatiboa, indartu berria zen Txina hark. Artista askorentzako, Pekingo ikuskizun bikainak ez zuen triunfalismo-eztanda artistikorik sorrarazi. 2008rako atzerako kontaketa eta urte haren ondoren garatu zena —kolapso ekonomiko globalarena ere izan zen urte hura, jakina— areago izan zen aktibismo sozial koordinatua, irudimen handikoa batzuetan, krisi bat ikusi zuena beste batzuek sekulako oparotasuna ikusi zuten tokian.

Zein bere “utopia” banderari eraginez, artistek, kritikariek, komisarioek eta aktibistek gidaturik, zenbait urteko proiektu kolektiboak sortu ziren herrialde osoan. Erresistentzia kritiko bat partekatzen zuten Deng Xiaoping-en globalizazio ekonomiko neoliberal baterako neurrien kontra, eta bat egiten zuten kontsumismo neurrigabearen eta Estatu-alderdiaren botere ekonomiko eta politiko ikaragarriaren aurrean —eta, Ai Weiwei-ren kasuan, haren erantzukizun-falta tragikoaren aurrean— gizabanakoak duen ezintasun iraunkorraren inguruan, eta ezintasun horrek dakarren balio humanisten urritasunaren inguruan. Sail honetako artistak eta kolektiboak eszeptikoak ziren “Mundu bat, amets bat” ikurritzak gidaturiko mobilizazioari zegokionez, eta beren babesleku, santutegi eta laboregi propioak sortu zituzten, haietan zuzeneko ekintza bideratzeko, egiazko aldaketa gauzatzeko. Era hartan, parte-hartzaileak, prozesuetan oinarrituak, artxihoak asko baliatzen zituztenak eta sozialki konprometituak ziren praktikak sustatzen zituzten artista-aktibisten nazioarteko joera zabal baten gailurrean jartzen ziren, kubo zuri itxurako aretoen eredua baino harantzago, mundu errealearen aldaketari ekiteko. Txinako historia modernoaren aurreko programa iraultzaileak bezala —haietako bakoitzak ordena bat suntsitzen zuen, beste ordena bat ipintzeko, aurrekoa baino justuagoa—, landa aldean garatu zen honako hau ere. Internet zen orduan guztien bitartekoa: gizarte-ordena berriak irudikatze espazio ideal sortu berria.

2002an, Lu Jie-k eta Qiu Zhijie-k abian jarri zuten *Martxa Luzea: erakustaldi bisual ibiltaria* (*Long March: A Walking Visual Display*), artistek jende “arruntaren” artean interpretaturiko ekitaldi eta performance sail bat, Armada Gorriak 1935–1936 urteetan herrialdearen barrenaldean zehar egin zuen martxa historikoaren ibilbideko hainbat tokitan. Hurrengo urteetan, *Martxa Luzea* komisariotza-proiektu zabal bat bihurtu zen, mundu osoko 250 bat artista bildu zituen. Interbentzio parte-hartzaileak egin zituzten bertakoekin, eta Txinako historiaz zamatutako paisaiaren ia 10.000 kilometro hartu zituzten, baita atzerriko hiri guztiz urrunak ere, Brisbane eta Praga esate baterako. Teoria kritikoaren ildo beretik (Lu Jiek Londresko Goldsmiths unibertsitatean egin zituen ikasketak), *Martxa Luzea* proiektuak modernotasunaren, artearen, gizartearen eta iraultzaren “kontzientzia historikoa” berraztertu zuen, une hartako kultura bisual berria birformulatzeko eginahalean. Hasi zenetik, porrot onartura arte —merkataritza-arteko galeria bat zuzentzen du Luk orain Pekinen—, argi eta garbi utopikoa izan zen *Martxa Luzea* proiektua. Shanghai mota bereko kolektibismo anarkiko bat loratu zen; artistak han Xu Zhen-en eta Davide Quadrio-ren inguruan bildu ziren, haien irabazi asmorik gabeko BizArt komisariotza- -agentzian, bai eta Xu-ren arte lokalentzako debaterako Art-Ba-Ba online-foroan ere.

Bitartean, Perla Ibairen Deltan eta haren inguruetan, Cao Fei, Chen Tong, Ou Ning eta Zheng Guogu artista eta aktibistek, beren bazterreko izatearen kontzientzia berretsiz, beren mundu propioak sortu zituzten, beren elkarteekin, beren diseinu arkitektonikoko etxebizitzekin, beren jokoekin eta beren arauekin. Cao Feiren kasuan, Second Life online-plataforman kokaturiko mundu birtual bat izan zen. Ou Ningentzat, landa aldeko komuna bat, Bishan urrunean, Anhui probintzian. Chen Tongentzat, liburutegi eta bilera-toki klandestinoak. Zheng Guoguk, berriz, kaligrafia-zale bitxien talde bat bildu zuen Yangjiang hirian, bere kostaldeko jaioterrian, beste garaietako preso intelektual erbesteratuen bilkurak imitatuz, eta kanpoko kokagune erraldoi baten eraikuntzari ekin zion, *Age of Empires* ordena-gailu-jokoan oinarrituta.

Gizabanakoak eta haien desira bereziak zeuden garai hartako proiekturik utopikoenen erdigunean. 2006an, Cao Feik Siemens-ek egin zion eskaera bati erantzun zion, bonbilla-fabrika batean, sensibilizazio eta ikerketa handi bat eginez langileen artean, aldi berean “lantokiaren hierarkia baliogabetuz eta gizarte-ordena berri probisional bat ezarri”¹. Hurrengo urtean, Documenta 12 erakusketan parte hartzera gonbidatu zuten Ai Weiwei, ordu arte artista bakar batentzat ezin pentsatzukoa zen eskala batean. Komisarioen “formen migrazioari” buruzko ideiei, egiazko (baina aldi bateko) migrazio batekin erantzun zien Ai Weiwei-k: Txina kontinentaletik zetozen 1.001 lagun migrazioa, *Fairy tale* (Maitagarri-ipuina) izeneko proiektuan. Bidaia aldaldi material guzti-guztiak diseinatu zituen Ai-k —maletak, logelak, USB nortasun-eskumuturrekoak—, parte-hartzaile askorentzat Txinatik kanpora egiten zuten lehen bidaia zen hartarako. Alabaina, Alemaniara heldu ostean, parte-hartzaileei nahi zutena egiten utzi zieten. Proiektua iragarlea gertatzen zen, sare sozialen plataforma hasi berriak erabiltzen hasi baitzen: Airen blogean zabaldu zen galdetegi baten bidez hautatu ziren parte-hartzaileak. Hartan, artistak honako hau idatzi zuen:

Pertsona bizi guztiak interesatzen zaizkit, begiak zabaltzeko gauza den edonor, kalera atera eta haize freskoa hartu nahi duen edonor, gauean oinak minduta etxeratzen den jendea, ohean manta bat ipini nahi duena, hotzik izan nahi ez duen jendea; denak interesatzen zaizkit ikaragarri².

Bada gauza bat proiektu hauek bateratzen dituen, eta hura da hizkuntza- eta kontzeptu-erregistroen arteko desfasea. *Martxa Luzearen* antolatzaileek hizkera-modu iraultzaile bat zuten, aldi berean ironikoa eta ez-ironikoa zena; Ai Weiweiren aldi bateko antolamendu politikoak imitatu egiten zuten, inplizituki, kritikatzeko zuten gizabanakoen bizitzaren gaineko kontrol burokratiko erabateko hori berbera; Cao Feiren interbentzioek fabrikako ekoizpen-sailean proiektu komunistak hasieran sortu zuten langileak antolatzeko forma ezagun berbera izan zuten. Ou Ningen Bishango proiektuak artea eta komunitatea eraikitzearen arteko banalerroa lausotu zuten, kultura herri bateko bizitzara eramanez; eta ekintza hark argi gogorarazten zuten landa aldea suspertzeko XX. mendeko erreformazaleen ahaleginetan sustraitzen zen irrika. Artista horiek oso desberdinak ematen badute ere, formalki nahiz politikoki, denek partekatzen dute kezka mundu artistikoak eraikitze moduaren gainean, baita bizitza indibidualak tankeratze moduaren gainean ere, egiazko hutsuneak beren ekintzen bitartez gaindituz, ez bada ezabatuz.

Olinpiar Jokoak heldu zirenean azkenean, hantxe zeuden artistak, eta modu askotan erantzun zuten. Espektoaren mutur batean, Cai Guo-Qiang-ek postu bat aurkitu zuen zeremonien batzorde antolatzailean, eta haren hogeita bederatzia “arrasto” piroteknikoen eztandak Pekingo ardatz nagusia marraztu zuen atzeraka zihoazen erlojuek zeroa markatu aurreko segundoetan. Bitartean, Ai Weiwei, maiatzaren 12an Sichuan-go probintzia erraustu zuen eta 70.000 pertsona hil zituen lurrikarak erradikalizatuta, hildakoen artean zeuden eskola-ikasleen izenak biltzen ari zen; uko egin zion Herzog & de Meuron arkitektura agentziarekin elkarlanean diseinatu zuen Estadio Nazionala zapaltzeari. Gizabanakoaren eskubide demokratikoen eta gobernuaren gardentasunaren aldeko Airen aktibismo agresiboa zela-eta, disidentetzat jo zuten eta kartzelan sartu zuten, Txinan. Atzerrian, berriz, munduko artistarik famatuenetako bat bihurtu zen, sutuki sinisten zuelako artea politikaren zerbitzura egon daitekeela eta egon behar duela.

Beste artistek Jokoekin zituzten erlazio kritikoak forma aldetik anbiguoak eta diskretuki subertsiboak izan ziren. Olinpiar Jokoen biharamunean, Airen estudioaren pareko espaloian, Caochangdi galeria-eremuan, Chen Shaoxiong-ek Jokoen bertsio ausart bat egin zuen, Tsuyoshi Ozawa (Japonia) eta Gimhongsok (Hego Korea) artistekin, beren burua, asmatu-asiar hiriburu baten arabera, “Xijing gizonak” bataiatuta. Sarah Morris-en *Beijing* filmak une hartako handitasuna dokumentatzen du zeharka, Txina presentzia global sendoa izatera eraman zuen ikuskizunaren sorkuntzan erabili zen energiari zerbait erakutsiz. Bakoitza bere modura, biak dira Pekingo Olinpiar Jokoak sortzerakoan izan zen mitifikazio miragarriaren parodiak, Olinpiar Jokoak, nazioarteko kirol-gertaera gisa ez ezik, Txinaren mirari ekonomikoaren laburbilduma aberkoi gisa ere produzitu baitziren.

Eta hala eta guztiz ere, heldu ziren eta igaro ziren Olinpiar Jokoak, eta agindua bete zen, Txinak hein handi batean aurreko egoera berean jarraitu baitzuen, bere gobernu autoritarioarekin —lehen baino sendoagoa zen beharbada, mundu osoari arrakastaz ostatua eman ostean—; handik aste gutxira, finantza-sistema globala kolapsorantz gainbehera nola zihoan ikusi zuen herrialdeak. *Munduaren Antzerkia* 2009ko udaberrian Pekingo 798 Arte Barrutian aurrenekoz ikusi zen obra batekin bukatzen da. Gu Dexin-en panelek esaldi tragiko batzuk errepikatzen dituzte doinu ezaxola batean, eta hori areagotu egiten da, odolaren kolore gorriaz baitaude idatziak, haien basakeria mozorrotuz eta handituz

aldi berean. Obra erabatekoa eta abstraktua da, eta utopia irits litekeela sakonegi sinesteak ekar ditzakeen arriskuak iragartzen ditu. —AM eta PT

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Hou Hanru, "Politics of Intimacy: On Cao Fei's Work", hemen: *Cao Fei: Journey/Lücheng*, Hu Fang (arg.), erak. kat., Paris: Frac Île-de-France, 2008, 49. or. [itzuli]
2. Ai Weiwei, "A 'Fairytale' Becomes an Artwork", hemen: *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006–2009*, Lee Ambrozy (arg. eta itzul.), Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2011, 120. or. Jatorrian 2007ko uztailaren 20an sarean argitaratua [itzuli]

XIJINGEKO GIZONAK

101 Xijingeko Gizonak

Ongi etorriak Xijingera—Xijingeko Olinpiar Jokoak (Welcome to Xijing—Xijing Olympics), 2008
Performance-saila, 2008ko abuztuak 8–24, Caochangdiko hainbat lekutan, Pekin

102 Melanie Taylor eta Zabie Mustafa

Zeinen utopia?: Aktibismoa eta alternatibak 2008 inguruan (Whose Utopia: Activism and Alternatives circa 2008) saileko sei maldako instalaziorako marrazki eskematikoa, *Artea eta Txina 1989 ondoren: Munduaren Antzerkia (Art and China after 1989: Theater of the World)* erakusketa, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2017ko urriak 6–2018ko urtarrilak 7), 2016

Xijingeko Gizonak lankidetzan jardun zuen nazioarteko artisten talde bat izan zen, eta Japoniako Tsuyoshi Ozawa, Txinako Chen Shaoxiong eta Hego Koreako Gimhongsok bildu zituen. 2005ean, Chen Shaoxiong eta Tsuyoshi Ozawa lanean hasi ziren elkarrekin Guangzhouko Trienalerako proiektu batean. Proiektuak, *Guangdong-Tokyo* izenburupean, txinatarren eta japoniarren arteko historia zaila eta haien erlazioaren ondarea aztertzen zituen. 2007an, bi artistak elkarlanean hasi ziren Gimhongsokekin, eta Xijingeko Gizonak izena hartu zuten, Xijingetik zetozenak alegia. Txineraz, Xijing (西京) "mendebaldeko hiriburua" itzultzen da hitzez hitz, eta Pekinek, berriz, "iparraldeko hiriburua" esan nahi du, Nanjing-ek "hegoaldeko hiriburua" eta Tokiok "ekialdeko hiriburua". Hainbat garaitan, Xijing izan da Xi'an, Kioto eta Seulen izena, baina gaur egun ez dago hala deitzen den hiririk, eta, aldiz, "mendebaldeko hiriburu" hori toki mitikoa bihurtu da. *Xijingeko Gizonak, Xijing ezagutzen duzue? (Xijing Men, Do You Know Xijing?, 2007)* lehen proiektuan, artista bakoitzak dokumental bat egin zuen bere herrialdean, eta hartan herritarrei galdetzen zieten ezagutzen ote zuten Xijing izeneko herri bat edo izan ote ziren han. Harrezkero, taldeak hainbat proiektu sortu ditu, eta horietan, Estatu-nazioaren

kontzeptua aztertu, eta migrazioari, utopismoari buruzko auziak eta Txina, Korea eta Japoniaren arteko erlazioen historia gatazkez bete landu dituzte.

Ongi etorriak Xijingera–Xijingeko Olinpiar Jokoak (2008) Pekingo 2008ko Udako Olinpiar Jokoen ikuskizunari emandako erantzun politikoki guztiz zorrotza eta xelebrea da. Caochangdi barrutiko hainbat lekutan antzeztu zuten, Olinpiar Joko ofizialak egiten ari ziren aldi berean; Xijingeko Gizonen txantxetako Olinpiar Jokoak lagunek eta lankideek osatutako nazioarteko talde batekin egin eta YouTube-ren bidez zabaltu ziren; garai hartan, Txinan ez zegoen plataforma horretarako sarbide orokorrik. Beren kirol asmatuentzat, eguneroko objektuak erabiltzen zituzten, modu ludikoan: besteak beste, meloiak futboleko aritzeko, bizkarreko hazkagailu luze bat eskrimako ezpata gisa, globo bat boleboleko aritzeko bulegoko espazio batean. Haien jarduera argiro itxuratiak, fanfarre eta txaloen soinuak MIDI formatuko grabazio batek areagotuz, burla egiten zion, kirol-gertaera ofizialeko errepika, gorabehera eta seriotasun orokorrari ez ezik, baita Txinaren aurkezpen guztiz koreografiatuaren arrantia eta nazionalismo ikusgarriari ere. Beren umore errespetugabeaz, *Xijingeko Olinpiar Jokoak* erantzun kezka gabek bat dira gobernu txinatarrek, bere Olinpiar Joko ofizialen kontsumoaren bitartez, batasun kulturalaren irudi faltsua lantzeko egin zituen eginahalei. —XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

ERAKUSKETAKO INSTALAZIOAREN DISEINUARI BURUZKO OHARRA

Xijingeko Gizonen Olinpiar Jokoen inspiraturik, *Art and China after 1989: Theater of the World* erakusketako “Whose Utopia: Activism and Alternatives circa 2008” sailaren diseinuak estadio-formatura jotzen du New Yorkeko Guggenheim Museoko biribilgunean espazio bateratua eratzeko. Eraikinen goiko aldapako irtenguneak okupatuz, mailetan berariaz ipinitako eserleku batzuek espazio partekatua bat eskaintzen dute hura betetzen duten proiektu idiosinkratikoentzat, modu kritikoa irauliz bisitariaren artea ikusteko esperientzia, hartan bizitzera eta haren edukian parte hartzera igarotzen baita. Huang Yong Ping-en intsektuen eta narrastien antzerki kaotikoarekin hasten da erakusketa, eta anfiteatro batekin amaitzen da, non gizakiek galdera bati aurre egin behar baitiote: “Zeinen utopia?”. —Melanie Taylor, Zuzendaria, Erakusketaren diseinua, Solomon R. Guggenheim Museum

ERAKUSKETA HAUTATUAK

101 **2008:** *Xijing Olympics*, Boers-Li Gallery, Pekin. **2009:** *The First Stop on the Super Highway*, Nam June Paik Art Center, Seul. **2010:** *Media City Seoul Media City Seoul: Trust*, Seoul Museum of Art. **2011:** *Shifting Surfaces: Experience, Perspectives and Media*, Artsonje Museum, Gyeongju, Hego Korea. *The Global Contemporary: Art Worlds after 1989*, ZKM Arte Garaikideko Museoa, Karlsruhe, Alemania. **2012:** Gwangjuko Bienala: *Round Table*. **2013:** *I Love Xijing—Xijing School*, H&R Block Artspace, Kansas City Art Institute, Missouri. **2014:** *Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions: True Colors*, Tokyo Metropolitan Museum of Modern Photography eta Yebisu Garden Place, Tokio. **2015:** *World of Xijing*, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul. **2016:** *Xijingeko Gizonak “Xijing Is Not Xijing, Therefore Xijing Is Xijing”*, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japonia

103 *Fabrika (Factory)*, 2003

Koloretako bideoa, soinurik gabea, 30 min 50 s, Asia Society, New York

1960ko hamarkadaren erdialdean, Esportazio-esparruen Zabalkunde eta Administrazioarako Estatutua aldarrikatu eta aplikatu zenean, esportazioen hiriburua bihurtu zen Taiwan, oso kutsagarriak ziren industria intentsiboekin, sistema kapitalista multinazionalaren pean. Gero, 1990eko hamarkadan, neoliberalismoaren zabalkunde globala gertatu zelarik, soldatak baxuagoak ziren eskualdeetara hasi ziren aldatzen Taiwango lan intentsiboko industriak. Fabrika batzuk kolpetik itxi, eta kaleratze masibo errukigabeak izan ziren; ondorioz, bertako langile asko iraupen luzeko langabezian geratu ziren.

Horren erreakzio gisa sortu zen langile-mugimenduak 1996an jo zuen gailurra. Urte hartan itxi zuten Taiwango Lianfu arropa-fabrika, eta inbertitzaileek ez zuten pentsiorik edo kaleratze-ordainik ordaindu. Gobernuak ez zien lege-babesik eskaini fabrikatik botatako ehungintza-langileei, eta orduan haiek, beste bideetatik saiatu ondoren pentsioak eta ordainak eskuratzen —arrakastarik gabe—, protesta-kanpaina bati ekin zioten, burdinbide-lineak eta autobideak blokatuz; kanpaina hura 2003ra arte luzatu zen. Urte hartan, Chen Chieh-jen artista taiwandarrak egoeraren berri jakin zuen eta *Fabrika* filmatzen hasi zen. Lianfu fabrikako eraikin abandonatuak agertoki gisa hartuz, garai bateko lanpostuetan jartzera gonbidatu zituen Chenek langile-ohiak, beren lan-jardueraren eszenak berregin zitzaten. Artistak, bere lentearen bitartez, kapitalismoaren hondakinak ikustera darama ikuslea, non gelditasunezko sentipen batek estaltzen baititu beste denbora batean kapitalak bizi-arazitako fabriketako objektu abandonatuak.

Kontaketa guztiz errealista gauzatzen saiatu ordez, artistak bideo guztiz erritualista eta parte-hartzailea sortu zuen. Fotogramako emakumeak lantegiko hondakin zaharkitu eta baliogabeez daude inguratua, baina zutik daude, harro, haien artean. Filmak ez dauka soinurik, isiltasuna baliatuz langileen ahots galduak adierazi nahian bezala. Esan liteke filma berez erresistentzia-ekimena dela, artistak eta langileek laster enkantean aterako den fabrika-espazio bat “okupatzen” baitute. Erresistentzia haren xedea ez zen kalte-ordaina jasotzea ez lan-eskaintzak hartzea, baizik eta duintasuna berreskuratzea, langile eta gizaki gisa. Chen Chieh-jenen iritzian, bere irudiek ez dute langileen edo talde kaltetuen izenean *hitz* egiten. Areago, emakume horiek “gu garela” erakusten digute irudiek. “Haien borroka ‘gure’ borroka da. Emakume horiek ahazten baditugu, geure burua ahaztuko dugu”¹. —LMJ [Lu Mingjun]

Oharra

1. Chen Chieh-jen, “*Jiagongchang: Taiwan chengyi nügong de shenti jingyan*” (*Fabrika*: Taiwango emakume arropa-langileen gorputz-esperientzia), *Yishu shijie* (*Art World*), 260. zkia., 2012ko urtarrila-otsaila. [itxuli]

2004: Shanghaiko Bienala: *Techniques of the Visible*, Shanghai Art Museum. Taipeiko Bienala: *Do You Believe in Reality?*, Taipei Fine Arts Museum. **2005:** Veneziako Bienala: *The Experience of Art. Storm Is What We Call Progress*, Arnolfini, Bristol. **2006:** Bienal Cuvée, OK Offenes Kulturhaus, Oberösterreich, Linz, Austria. **2008:** Les Ateliers de Rennes Bienala: *Crossing Values*, Rennes, Francia. **2010:** 4th Artes Mundi Prize, National Museum Cardiff, Gales. *On the Empire's Borders: Chen Chieh-jen 1996–2010*, Taipei Fine Arts Museum. São Pauloko Bienala: *There Is Always a Cup of Sea to Sail in*. **2013:** *Chen Chieh-jen: Factory, The Route, Empire's Border I & II*, Mudam Luxembourg. **2016:** *Prospectif Cinema*, Centre Pompidou, Paris

MARTXA LUZEA PROIEKTUA (LONG MARCH PROJECT)

104 *Martxa Luzea proiektua (Long March Project)* 1999–

Aribidean dauden proiektuak; parte-hartzaileak: artistak eta lekuan lekuko herritarrak, batzuetan dozena bat lagun eta besteetan zenbait milaka; ekitaldi bakoitzean artearen, iraultzaren eta gizartearen arteko erlazioak planteatzen dute. Ikerketan oinarrituriko jardueri dagokienez, badira ikuskizun bisualak, argitalpenak, performanceak, hitzaldiak eta gizarte-proiektu kolektiboak

Hainbat leku Martxa Luze historikoaren bidean zehar: Ho Chi Minh-en ibilbide historikoa Txina, Laos, Vietnam eta Kanbodian zehar; eta nazioarteko beste kokagune batzuk, Hego Korean, Estatu Batuetan eta beste.

Komisario burua: Lu Jie

1999an, Lu Jie-k, Goldsmiths unibertsitatean graduatuta, bere master-tesiko komisariotza-plana — *Martxa Luzea proiektua (Long March Project)*— praktikara eramatea erabaki zuen, eta helburu hura ikertzen eta antolatzen hasi zen. 2002ko ekainetik irailera arte, lau urteko prestakuntzaren ondoren, Lu Jiek abian jarri eta Qiu Zhijie komisariokidearekin batera antolatuta, *Long March: A Walking Visual Display* (Martxa Luzea: erakustaldi bisual ibiltaria) egin zen Armada Gorriaren Martxa Luzearen jatorrizko ibilbidean. Parte-hartzaileak Ruijin-etik abiatu ziren, hau da, Jiangxi probintziaz, eta hainbat lekutatik igaro ziren: Jinggang mendia; Daozhong, Guangxi probintzian; Lijiang eta Kunming, Yunnan probintzian; Lugu aintzira, Sichuan probintzian; Guiyang-Kunming burdinbide-linea; Zunyi eta Maotai, Guizhou probintzian; Xichang Sateliteen Jaurtiketa Zentroa, Moxi, Anshun-go lurraldea, eta Dadu ibaia, Sichuan probintzian, Pekinera itzuli baino lehen. Guztira, antolaturiko hogeitaz lekuetatik hamabitan egin zituzten ekitaldi artistikoak. Geldialdi bakoitzean, jarduera artistiko desberdinak egiten zituzten, lekua historiaren eta une hartako esperientziaren arabera, bertako artista eta erakunde kulturalekin elkarlanean.

Lu Jieren ikuspegitik, kanpaina militar hutsa baino gehiago izan zen Armada Gorriaren Martxa Luze historikoa. Denborarekin, zama ideologiko garrantzitsua hartu zuen, eta era askotako auziak hartzen

zituen: utopia sozialaren idealak; Txinak Mendebaldeaz duen ideia, Mendebaldeak Txinaz duena; modernizazioaren eraso eta hari eman zitzaizkion erantzunak; “erronesaldi” bat eta “bidaia” bat; generoa, klasea, jatorri etnikoa eta identitatea; masa-mugimenduak eta propaganda; teoria eta praktika; sekularitasuna eta erlijioasuna; anonimotasun kolektiboa eta gizabanakoaren eskubideak. Gai horiek esparru eta testuinguru metaforikoak eskaini zituzten proiektu nazional eta nazioarteko sail baten produkzioaren gainean eztabaidan jarduteko. Hala, Luk bi helburu nagusi zeuzkan *Martxa Luzea Proiekturako*. Lehenengoan, sorkuntza eta aurkezpen artistikoko eredu bizia eta arina lortu nahi zen, leku jakinetako herri-tradizioetan eta ekologistan oinarritua, artearen historia eta teoriarako eredu multimedia berria erabiliz hartarako. Bigarren helburua zen iraultzako eta bizi-esperientzia sozialistako mende bat berraktibatzea, gizarte txinatar garaikidea eratzen jarraitzen baitute, eta bertako herriaren memoria gisa pilatu baitira¹. Zentzu horretan, proiektu osoa zen historia berrikusteko ekintza, baita interbentzio sozialeko praktika ere. Guztira, berrehun eta berrogeita hamar artistak, tokiko kultura-langileek eta intelektualek parte hartu zuten proiektuan. Batzuek proiektu osoan parte hartu zuten, eta beste batzuek, berriz, geldialdi batean edo bitan. Esperientzia ibiltariak esperimentazioko, elkarlaneko eta interakzioko modu desberdinak erabili zituen memoria historikoa pizteko, horrela berriz analizatzeko zer modutan taxutu dituen gure bizitzak tradizio politikoak, eta nola dagoen orainaldiarekin lotua. Bitartean, proiektu horrek, artearen eta erakusketen hizkeretan egindako esperimentu gisa, artearen sistemak ipintzen dituen muga guztiak baztertu zituen, eta askatasun eta irudimen handiagoa eman zien artistei (baita tokian tokiko sortzaileei ere). Hala, esate baterako, Martxa Luzearen bidea kontrako norabidean korritzea zen Xiao Xiong-en plana, Yan'an-go amaierako puntutik Ruijinggo hasierako punturaino. Qin Ga-k ez zuen martxan parte hartu, baina, ekipoa geldialdi batera heltzen zen bakoitzean, tokiaren izena eranstean zion bizkarrean tatuatua zeukan Txinako mapari, bidaiaren amaieraraino. Gaur egun, Jiang Jie-k oraindik ere urtero jasotzen ditu Moxiko herriaren argazkiak, Sichuan probintzian, artistak oparitu zien artelanaren aurrean: *Dohaintza Armada Gorriarentzat: Martxa Luzeko bideko amei agurra* (*Gift to the Red Army: Salute to the Mothers of the Long March Route*, 2002-).

Talde hamabigarren geldialdira heldu zenean, bi komisarioak bat-batean ohartu ziren proiektua fokuratu zuten modua oso erraza zela iragartzen, oso axalekoa zela, eta proiektuaren jatorrizko asmoei traizioa egitera ere heldu zela. Wang Jianwei-k esan zuen bezala, “Ez ote zen hasi oraindik egiazko Martxa Luzea?”². Berehala erabaki zuten bertan behera uztea ondorengo geldialdiak eta plana berregokitzea, Pekinera itzulita. 2003ko apirilaren 13an zabaldu zen ofizialki 25.000 Cultural Transmission Center (25.000 Igorpen Kulturalako Zentroa); elkarrekin lotutako hainbat erakusketa esperimental aurkeztu zituen erakundeak. Irailaren 18an, 25.000 Igorpen Kulturalako Zentroaren lekuan, Long March Space (Martxa Luzea Espazioa) zabaldu zen, eta *Power of the Public Realm* (Esparru publikoko boterea) erakusketarekin nabarmendu zuen abagunea; *Martxa Luzea Proiektuaren* hamahirugarren geldialdia izan zen, eta Lu Jie eta Qiu Zhijie izan ziren komisarioak. Erakusketa hartan “Martxa Luzean” deskubrituriko lau herri-artista izan ziren: Li Tianbing, mendebaldeko Fujian eskualde sobietar iraultzaile ohitik zetorren argazkilaria; Jiang Jiwei, Guangxi probintziako egur-zizelkaria; Guo Fengyi, Shaanxi probintziako pintore herrikoia; eta Wang Wenhui, Yan'an-go Iraultzaren Museoko irakasle erretiratua, “Yan'an-go buztinezko eskulturaren erregea” ezizenaz ezaguna. Bere ñabardura antropologikoekin, artearen eta eguneroko munduaren arteko mugen analisia eta eztabaida hauspotzen zituen erakusketak, baita garaikidekotasuna zer den definitzeko moduaren auzia. Ondoren, Long March Space guneak hainbat proiektu bideratu zituen, honako hauek besteren artean: paper

ebakiz egindako eskularen azterlan bat Yanchuan konderrian, lehen eta bigarren hezkuntzako eskolatan eman ziren paper-ebaketako ikastaroekin batera; *Martxa Luzea proiektua: Yan'an*; Yang Shaobin-en ikatz-meatokiko proiektua; eta Tibeti buruzko landa-lan bat. Era hartan, nolabait ere, *Martxa Luzea proiektua* Txinako ezkerreko pentsamoldearen 1990eko hamarkadako goraldiaren jarraipena izan zen. Bere modura erantzun zion Txinan gaur egun jarraitzen duen “ezker-eskuin debatea” (*zuo you zhizheng*) delakoari, baita “Hu eta Wen-en politika berria” deituari ere (*Hu Wen xin zheng*). Ezker-eskuin debatearen gai nagusietako bat izan da nola birplanteatu modernotasun txinatarraren auzia ikuspegi global batetik, eta hasieratik aritu da Lu Jie hortaz hausnarrean.

Lu Jieren jatorrizko komisariotza-ideian, *Martxa Luzea Proiektua* ez zen Txinako tokiko historia eta errealitateetara mugatu, aldiz, nazioarteko ekitaldi baten gisa sortu zen. *Chinatown proiektua* izenekoan, *Martxa Luzea Proiektuaren* baitan, Txinarekin, Mendebaldearekin eta munduarekin loturiko auziak landu ziren. Horrez gainera, *Martxa Luzea: erakustaldi bisual ibiltaria* izenekoan, Jean-Luc Godard-en *La Chinoise* (1967), Michelangelo Antonioni-ren *Chung Kuo, Cina* (1972), Philip Haas eta David Hockney-ren *A Day on the Grand Canal with the Emperor of China* (1988) eta Txinari buruzko beste film klasiko batzuk ipini zituzten; Ingo Günther, Judy Chicago eta Wim Delvoye artista ez txinatarrak ere gonbidatu zituzten arte-proiektu hartan parte hartzera. Geroago, *Martxa Luzea Proiektua* garrantzi handiko erakusketetan eta arte-azoketan aurkeztu zen, ondoko hauetan: Yokohamako Trienala, Asia Pazifikoko Trienala, Auckland-eko Trienala, Asia Society-ren *Art and China's Revolution* (Artea eta Txinako iraultza) erakusketa, Rotterdameko Nazioarteko Arte Azoka, Busango Bienala eta New Yorkeko Performa. Erakusketa bakoitzean, *Martxa Luzea proiektua* saiatzen zen historia eta errealitateko esperientzia lokalekin konektatu, eta parte-hartze aktiboan eta artista lokalen erantzunean oinarrituriko proiektu berriak gauzatzen. Erakusketa bakoitzak hasiera berri bat edo bidaia berri bat zekarren. Hala, tokiko diskurtso-planteamendu eta testuinguru horretatik atera ziren, esate baterako, *Korea 2018*, *Harlem School of New Social Realism* (Harlem Errealismo Berriko Eskola) eta, bereziki, *Ho Chi Minh Trail* (Ho Chi Minh ibilbidea).

Long March Project: Ho Chi Minh Trail (Martxa Luzea Proiektua: Ho Chi Minh ibilbidea) 2008an hasi zen ofizialki, eta bereziki landu zituen Laos, Vietnam eta Kanbodia gurutzatzen zituen eta Vietnamgo gerrako logistikan garrantzi handiko elementua izan zen ezkutuko ibilbidearen historia nahasia, baita horrek egun oraindik duen garrantzia ere. 2010eko ekainetik uztailera, Lu Jie eta Gao Shiming antolatzaileak, hala nola Lu Xinghua, Wang Jianwei, Xu Zhen, Liu Wei, Zhang Hui, Johnson Chang Tsong-zung eta Wang Jiahao artista eta intelektualak Pekindik atera ziren Ho Chi Minh-en bidea egiteko, Phnom Penh, Ho Chi Minh Hiria, Hue, Vientiane, Hanoi, Youyi eta Guangxiko probintzia gurutzatuz. Zortzi urte lehenagoko Martxa Luzearen ibilbidea berriz egin ordez, proiektuaren xedea areago izan zen diskurtso-espazio bat bideratzea, hartan artistek, komisarioek eta tokiko intelektualek gai zabalak azter zitzaten, nola ziren independentzia, iraultza, erreforma soziala eta eskualdearen garapen ekonomikoa. Proiektua historiaren berrikusketa erabiltzen saiatu zen, globalizazioaren aroan mekanismo kontzeptualak eta eskualdeetako kulturen ekoizpenari zegozkionak garatzeko, eta, zentzu horretan, *Ho Chi Minh ibilbidea* oroitzapenen metaketa eta ekintza sozial hutsa baino zerbait gehiago izan zen. Historiaren eta errealitatearen arteko bidegurutzetan iraultza pertsonala ernatzea zuen egiazko xedea, hartara autonomia berri bat eratu eta Martxa Luzeak amaierarik ez duela gogorarazteko. Artegintzan hasiera berriak etengabe bilatzean datza haren garrantzia³. —LMJ [Lu Mingjun]

Oharrak

1. Lu Jie, argitaratu gabeko hitzaurrea, honetarako: “Long March: A Walking Visual Display/Changzheng: Yige xingzouzhong de shijue zhanshi”, 2003. [itzuli]
2. Lu Jie, egilearekin elkarriketan, 2016ko irailak 7. [itzuli]
3. Gao Shiming, *Zou zai Hu Zhiming xiaodao shang* (Ho Chi Minh ibilbidea eginez), hemen: *Changzheng Jihua: Hu Zhi Ming xiaodao* (Long March Project: Ho Chi Minh Trail), Fang Zengxian eta Xu Jiang (arg.), Pekin: Culture Art Publishing House, 2010. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2004: *Light as Fuck—Shanghai Assemblage 2000–2004*, Museum of Contemporary Art, Oslo. *Le moine et le démon: Art contemporain chinois*, Musée d’art contemporain de Lyon. Taieiko Bienala: *Do You Believe in Reality?*, Taipei Fine Arts Museum. **2005:** *Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists*, Vancouver Art Gallery. Yokohamako Trienala: *Art Circus-Jumping from the Ordinary*. Pragako Bienala. **2006:** Asia Pazifikoko Trienala, Queensland Art Gallery, Brisbane. São Pauloko Bienala: *Como viver junto*. **2007:** Performa, New York. Auckland-eko Trienala: *Turbulence*. **2008:** *Art and China’s Revolution*, Asia Society, New York. Busan-go Bienala: *Sea Art Festival: Voyage without Boundaries*. Guangzhouko Trienala: *Farewell to Post-Colonialism*. **2010:** Shanghaiko Bienala: *Rehearsal*

PROIEKTUAREN HISTORIA

2002: *Long March: A Walking Visual Display*, hainbat kokaleku Martxa Luzearen ibilbidean, Txina. **2004:** *Long March Project: The Great Survey of Paper-Cutting in Yanchuan County*, Yanchuan konderria, Txina. **2004–06:** *Yang Shaobin: 800 Meters Under*, Martxa Luzea Espazioa, Pekin. **2006:** *Long March Project: Yan’an*, Yan’an, Txina. **2006–09:** *Long March Project: Yanchuan Primary School Papercutting Education Project*, Yanchuan konderria, Txina. **2006–07:** *Long March Project: Why Go to Tibet*, hainbat kokaleku Tibetean. **2007–:** *Long March Project: Korea 2018*, hainbat kokaleku Korean. **2007–08:** *Long March Project: Yang Shaobin; X-Blind Spot*, Martxa Luzea Espazioa, Pekin. **2008–10:** *Long March Project: Ho Chi Minh Trail*, hainbat kokaleku. **2010–2011:** *Long March Education: Rhizome Forum*, hainbat kokaleku

SHANGHAI CONTEMPORARY ART ARCHIVAL PROJECT (SHANGAIKO ARTE GARAIKIDEAREN ARTXIBOAREN GAINeko PROIEKTUA), 1998-2012

105 Komisario gisa artistak berak jardundako erakusketak, sare sozialak eta tokiko artistentzako azpiegiturak sustatzeko, 1998–2012

15 erakusketa, Shanghaiko hainbat lekutan

Komisarioak (egindako erakusketa-kopuruaren arabera eta ordena kronologikoan): Xu Zhen, Yang Zhenzhong, Jin Feng, Alexander Brandt, Tang Maohong, Huang Kui, Yang Fudong, Liu Jianhua, Shi Yong, Shi Qing, Jin Feng, Zhou Xiaohu, Lu Xinghua, Ding Li, Philippe Pirote eta Colin Chinnery

106 BizArt Art Center, Shanghai, 1998–2010

Irabazi asmorik gabeko erakunde artistikoa, Shanghain eta beste toki batzuetan arte garaikidea sustatzeko xedea zuena, erakusketak eta beste jarduera artistiko batzuk antolatuz

164 arte-ekitaldi, besteak beste erakusketak, sinposioak, performanceak, proiektu publikoak eta egoitza-egonaldiak, hainbat herrialdetako 433 artistarekin

Sortzailea eta zuzendaria: Davide Quadrio; zuzendari artistikoa: Xu Zhen

107 Art-Ba-Ba Arte Garaikideko Komunitatea, 2006–

Foia Interneten, arte garaikideari buruzko eztabaida eta debate ireki eta anonimoak egiteko Art-ba-ba.com

Sortzaileak: Huang Kui, Jin Feng, Xu Zhen eta Yang Zhenzhong

1999ko apirilaren 10ean, zalaparta handiz zabaldu zen *Art for Sale* (Artea salgai) erakusketa, Xu Zhen, Yang Zhenzhong eta Alexander Brandt artistak komisario zirela, Shanghai Square saltegiko laugarren solairuko lokal huts batean, Shangaiko Huaihai kalean. Erakusketan hogeita hamahiru artistek parte hartu zuten, besteren artean Chen Shaoxiong, Geng Jianyi, Hu Jieming, Kan Xuan, Li Yongbin, Liu Wei, Davide Quadrio, Song Dong, Wang Shanxiang, Yang Fudong, Zhang Peili, Zhao Bandi eta Zhu Jia-k. Bi sailek osatua zen: bata “supermerkatu-espazioa” zen, eta hartan artistek salgai zeuden produktuen gisa saltzen zituzten beren artelanak, berez supermerkatukoak diren formulak baliatuz: iragarkiak, prezioa agertzen zuten etiketak, produktuak eskura miatu ahal izateko. Beste saila “instalazioetarako espazioa” zen, eta hartan artista-talde berak aurkezten zituen saltegiko espazioan erakusgai zeuden obrekin kontzeptualki lotuak zeuden artelanak. Erakusketa merkataritza-espazio batean antolatu zenez, eta, gainera, kanpotik egiazko denda emateko moduan diseinatu zelarik, inaugurazioak sekulako bisitariak erakarri zituen, besteak beste, artearen ohiko publikoa nahiz ustekabeen han ziren erosleak.

Erakusketen antolamenduaren usadio tradizionalei buruzko beste berrikuntza bat eginez, hiru komisarioek beren ekimenez bilatu zuten merkataritza-babesa, eta funtsak biltzeko ekitaldi bat antolatu zuten, baina haien itxaropenak ez ziren bete; diru-kopuru txiki bat besterik ez zuten bildu. Artistek berek ordaindu zuten erakusketaren gastuen parterik handiena. Erakustaldiaren legezotasuna bermatzeko xedeaz, Song Dongen aurkezpenaren bitartez, gaur desagertua den Arte Modernoko Zentroa, China National Publishing Industry Trading Corporation-en sail bat zena (Txinako Argitalpen Industriaren Merkataritza Korporazio Industrial Nazionalea), gonbidatu zuten antolatzaileek erakunde ostatu-emaila gisa. Lotura hura izanik ere, apirilaren 13an, erakusketa inauguratu eta hiru egun bakarrik pasatu zirela, Luwan-go barrutiko Segurtasun Publikoko Bulegoak itxi egin zuen, agintari eskudundunek hartarako baimenik eman ez zutela argudiatuta, obra batzuen edukia pornografikoa zela, eta, bereziki “supermerkatu” saila ez omen zela legezkoa. Biharamunean, *Xinmin Evening News* egunkariak erakusketa gogorkeriaz kondenatzen zuen editorial bat argitaratu zuen lehen orrian.

Art for Sale erakusketaren ondoren, haren artista-komisarioek ildo bereko erakusketa esperimentalak antolatzen jarraitu zuten, hala nola *The Same but Also Changed* (Gauza bera baina aldatua ere bai,

1999), *Useful Life* (Bizitza probetxugarria, 2000), *Port* (Portua, 2001), *Fang Mingzhen and Fang Mingzhu* (Fang Mingzhen eta Fang Mingzhu, 2002) eta *Dial 62761232-Courier Exhibition* (Markatu 62761232-Mezulari--erakusketa, 2004). Erakusketa berrienek ere —*Poster Exhibition* (Kartel-erakusketa, 2011), *Edit: Image Fetish and Phobia* (Editatu: irudiaren fetixek eta fobiak, 2012) eta *Inventing Ritual* (Errituala asmatuz, 2015)— *Art for Sale* erakusketaren bide beretik jarraitu zuten, erakusketen hizkuntza-jardunean zentratuz. Era berean, aipagarria da BizArt Art Center; Shanghain fundatu zen 1998an arte-zentro beregain eta irabazi asmorik gabeko gisa, Davide Quadrio artista, komisario eta proiektu-koordinatzaile italiarraren zuzendaritzapean. Izenak adierazten duen bezala, negozioa eta artea bateratzen ditu haren egitekoak. Xu Zhen 2000. urtean elkartu zen BizArt-era zuzendari artistiko gisa, eta erakusketez eta antzeko proiektuez arduratu zen. BizArt 2010ean itxi zen, eta berrehun erakusketa, performance, hitzaldi eta sinposio inguru antolatu zituen, haien artean *Tehching Hsieh—A Presentation of His Works* (Tehching Hsieh: Haren lanen aurkezpena, 2000ko azaroa), *Overseas Contemporary Chinese Art: Fei Dawei Lecture* (Arte txinatar garaikidea atzerrian: Fei Dawei-ren hitzaldia, 2000ko azaroa), *International Meeting between Autonomous Cultural Centers* (Zentro Kultural Beregainen Nazioarteko Bilkura, 2004ko iraila) eta *Polit-Sheer-Form Office in Shanghai* (Polit-Sheer-Form Office Shanghain, 2007ko abendua). Garai hartan Txinan aktiboenak ziren artista askok, haien artean Zheng Guogu, Liu Wei, Zhou Xiaohu, Shao Yi, Shi Qing, Liang Yue eta Jin Feng-ek, orobat parte hartu zuten han banakako erakusketetan eta erakusketa kolektiboetan.

2006an fundatu zuen Xu Zhenek Art-Ba-Ba Arte Garaikideko Zentroaren webgunea. Txinako foro publiko aktiboena izatera heldu zen, eta komentario anonimoak onartzen zituen online komunitate bakanetako bat. Art-Ba-Ba izenak hiru esanahi-geruza dauzka. Lehena, Ba-Ba, *Mila eta bat gau* obrako “Ali Baba eta berrogei lapurrak” ipuinetik dator, nahiz eta erreferentzia egiten dion Alibaba-ri ere — Jack Ma-k 1999an sortu zuen merkataritza elektronikoko plataformari—, eta, hortaz, arte garaikideari buruz informazioa, ezaupideak eta jakintza biltzeko espazio baten moduan taxutu zen. Bigarrenak, webguneak heziketa-betekizuna betetzen du; Ba-Ba adierazpideak “aita” esan nahi du txineraz, “aitaren irakasgaiei” egindako erreferentzia da, eta familia-esperientzia txinatarraren zutabeetako bat. Hirugarrena espazio irekia da, taberna bat edo kafetegi bat esate baterako, non mundu osoko artistak biltzea espero baita; “Ba”k berebat esan nahi du “taberna” edo “kafetegia” txineraz. Atzeritik zetozen arte garaikideari buruzko azken albisteak eta saiakera kritikoak itzultzeko eta zabaltzeko ere erabili zuen Xuk plataforma hori; testu hoberenetako batzuk *Geometry* (Geometria) eta *Outstanding Pages* (Orri nabarmenduak) argitalpenetan bildu ziren, eta eragin handia izan zuten artisten gainean.

Ekimen horiek guztiak —*Art for Sale* eta *Useful Life*, BizArtek bideratzen zituen jarduerak eta Art-Ba-Ba Interneteko plataformaren sorkuntza—, maila desberdinetan, Mendebaldeko irabazi asmorik gabeko arte-sisteman inspiratu ziren, baina, eta hau da garrantzitsua, inolako babesik jaso gabe sistemaren aldetik, erakusketa-instalaziorik gabe, diru-laguntzarik gabe. Artista gazte, sutsu eta idealistek bideratutako antolamendu espontaneo baten emaitza izan ziren, nagusiki Xu Zhen-ek eta Yang Zhenzhong-ek gidaturik, eta guztien ekimen indibidualak bateratu ziren “komunitate” utopiko bat sortzeko. Bada ahaztu behar ez den bereizkuntza garrantzitsu bat, ordea: 2000. urtea baino lehen, artista horiek beren kabuz jarduten ziren, eta artearen sistemaren bermerik gabe sortzen zituzten beren espazioak; gero, arte-sistema sendotuz joan zenean eta kapitala eskala handian hasi zenean esku hartzen, 2000. urtearen ondoren, praktika haien eginkizuna ez zen jadanik, besterik gabe, auto-antolamendua izan; aitzitik, artearen kapitalizazioaren eta haren kritikaren interferentzia-ñabardurak

hartzen hasi zen. Zentzu horretan, esan liteke “azpiegiturako proiektu” masibo bat izan zela hura Shanghaiko arte garaikidearentzat. Bitxia bada ere, esperimentu haiek, azkenean, zuzenean edo zeharka, arte-kapitalaren zerbitzura amaitu zuten. Arrazoi horrengatik, besteak beste, fundatu zuen gero Xu Zhen-ek Madeln Company, interferentziak eta kritikak kapital artistikoaren sistemaren barrutik egiteko.

Madeln Companyk 2009an ireki zituen ofizialki ateak. Madeln izenak bi esanahi ditu. Aurrenekoa izen ingelesa da, eta ekoizpena inplikatzan du. Bigarrena izen txinatarraren esanahia da (Mei ding, 没顶), eta “mugarik gabe” itzultzen da. Madeln proiektuan bat egiten dute Xuren identitateek artista, komisario eta enpresaburu gisa, Xuk berariaz ezabatu baititu horien arteko bereizketak. Oinarri horretatik abiatua, Madeln Company izenarekin, erakusketak egiten eta talde-erakusketetan parte hartzen hasi zen Xu. 2012an, aldi baterako erakusketak eta performanceak hasi zen antolatzen, Art-Ba-Ba Mobile Space izenpean, esperimentu berriak sustatzeko. Zentzu batean, BizArten luzapen bat zen hori, baina salbuespen batekin: jadanik ez zegoen erakusketa-espazio finkorik. Ekitaldi horiek artisten estudioetan egiten ziren, erakusketa-espazioetan, plaza publikoetan; edo sorkuntza-lana beste edozein tokitan egin zitekeen, modu irekian, beraz, museo eta galerietako “kubo zuri” delakoaren eredutik aldenduz.

Erakusketa-metodoei eta hizkuntza-formei dagokienez Xuren aurreko praktiken aztarren batzuk geratzen badira ere, erabat aldatu dira diskurtso-egitura eta ekoizpen-mekanismo orokorrak. Praktika horiek denek merkataritza edo kapitala ukitzen dutela da, ordea, auziaren muina. Xuren ikuspegitik, komertzializazioa izan da 2006az gero arte garaikide txinatarraren errealtate nagusia. Mende berriaren hasieran, Txinaren oparoaldi ekonomikoak eta galeria globalaren eta erakusketa-industrien zabalkundeak modu naturalean sustatu dute artearen merkantilizazioa. Gainera, 2006 inguruan, berregituraketa ekonomikoa eta Txinako higiezinaren merkatuaren gaineko kontrol berriak zirela-eta, arte garaikidearen sistemaren aldeko hautua egin behar izan zuen kapital pribatu askok. Garai hartan, komertzializazioa nagusitu zen artearen munduan, baina, industria ondo sustraiturik ez zegoenez, ezin izan ziren saihestu aktibo-burbuila batzuk. Zentzu horretan, esan liteke Xuren praktika dela, globalizazioa atzean duela, Txinako gizartearen, kulturaren eta arte-sistemaren irudikapen sintomatikorik egokiena. Irudikapen hori ez da jadanik kritika dogmatiko huts bat; aitzitik, bizkor ohartuta denboran zehar izandako aldaketek, interbentzio aktiboa erabiltzen du arte-sistema zurrundu eta kontserbatzaile baten aldera jotzen duen sistema kapitalistaren baitako indarra izateko, ostera ere barneko interferentzia-iturri edo eraikuntza-indar suntsitzaile bihurtzeko. Zentzu horretan, proiektu hau poparen estrategia kritikoenekin lotua dago. —LMJ [Lu Mingjun]

CAO FEI

108 *Zeinen utopia?* (*Whose Utopia*), 2006

Koloretako bideoa, soinuduna, 22 min. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, hauek emandako funtsekin erosia: International Director's Council eta Executive Committee Members, 2007.130

109 *RMB City: China Tracyren (Cao Fei izenaz ere ezagutzen da) Second Life hiri-planifikazio bat [RMB City: A Second Life City Planning by China Tracy (aka: Cao Fei)]*, 2007

Koloretako bideoa, soinuduna, 6 min. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, honek emandako funtsekin eresia: Young Collectors Council, Shanghai Tang-en funts erantsiekin, 2008.30

Cao Fei-ren jatorrizko Guangdong probintziako Perla Ibaiaren Delta da Txinako manufaktura-industriaren bihotza; hantxe jarri zituen abian Deng Xiaoping-ek bere erreforma ekonomiko kapitalistak 1992an, era hartan mundu modernoaren historiako urbanizazio- eta industrializazio-prozesurik handiena eta bizkorrena piztuz. Urtero-urtero, milioika eta milioika langilek, espezializatuak nahiz espezializatu gabeak, eskualde horretara emigratzen dute barrenaldeko probintzietatik, fabriketako lanaren eta “amets txinatarra”ren bila, eta langile-indar globalean txertatzean eskualde berriko hiri-paisaia eta egitura soziala aldatzen dute.

Guangdong probintziako Guangzhou hiriburuan hazi zen Cao Fei, hiria pop globaleko kultura-oldean murgildua zegoen garaian: Hong Kong britainiarreko telebista-ikuskizunak, Japoniako animea eta Estatu Batuetako hip hop musika. Bertako gazteen azpikulturek liluraturik, *COSplayers* (2004) bere lehen lanean, eraikuntza lanez jositako hirietan bizi ziren eta jokoetako pertsonaien moduan jantzea gustatzen zitzairen gazte haiek sumatzen zuten besterentzea eta eskapismo-irrika esploratu zituen Caok. Mundu birtualaren eta errealearen arteko paralelotasunak, utopia eta distopia, gorputza eta teknologia, bihurtu ziren haren sorkarien gai nagusiak.

2006an, Caok onartu zuen sei hilabeteko egoitza egitea Osram bonbillen fabrikari, Foshan-en, Guangzhouko aldirietako auzoan, Siemens-en Arte Programaren barruan. Terayama Shūji izeneko gerraondoko poeta, antzerkigile eta zinema-zuzendari japoniarraren obran inspiratuta, zeinaren *théâtre vérité* formulak jende arruntari agertokian parte harrarazten baitzion, proiektu interaktibo luze batean parte hartzeko eskatu zien Caok fabrikako langileei. *What Are You Doing Here?* (Zer ari zara hemen?, 2005–06) zuen izena proiektuak, eta besteak beste fabrikako bizi-kalitatearen gaineko galdetegiak, instalazioak eta langileen performanceak hartzen zituen bere baitan, baita fabrikako egunkari bat ere, *Utopia Daily*. Artista gisa zuen paperari zegokionez, Caorentzat garrantzitsua zen bigarren mailan geratzea eta bideratzaile gisa jardutea langileentzat, haien itxaropenak eta ametsak esploratzeko. “Ekoizpen globalizatuaren katean, negozio-sistema erraldoi eta konplexu horretan, gizabanako bakoitzak dauzkan sentimendurik intimoenetan zentratzen gara”, zioen Caok *Utopia Daily* egunkarian. “Arretaren erdigunean gizabanakoak ipintzen ditugu, berriz aurki dezaten beren balio pertsonala, sarritan ahaztu egiten baita merkataritza-balio handi bat sortzeko prozesuan zehar”¹.

Egonaldi haren ondoriozko obra, *Zeinen utopia?* (2006) bideoa fabrikaren produkzio-lineari buruzko dokumentazio neutro batekin hasten da: sekuentzia hipnotiko batek jarraitzen die bonbillei horiek etengabe mugitzen diren bitartean, muntaia-lineako gailuek delikatuki hartzen dituztenetik fabrikako langileen eskuetara heltzen diren arte; azken horiek filamentuak sartzen dituzte bonbilletan, kalitatea neurtzen dute, paketatzen dituzte, eta, azkenik, salgaiak kanporatzen dituzte. Ondoren bideoa zati surrealista batera igarotzen da, eta fabrikako langile horiek berberak ikusten dira, haietako bakoitza, gizona edo emakumea, ametsetan izan nahi duten pertsona bihurturik: dantzaria, gitarrista, edo tai-xiko

maisua. Beste ni amestu horiek banaka jokatzeko dute, batzuetan pertsonaiari dagokion arroparekin, ekoizpen-lineen edo biltegien eremu handien erdian. Langileen logelako leiho batetik begira dagoen emakume gazte batekin amaitzen da zatia; Txina berriaren panorama guztiz triste baten aldera begira dago, fabrika-eraikinen basamortu gris batera.

Zeinen utopia? lanaren azkeneko zatian langileen bideo-erretratu harrigarriak ageri dira, ekoizpen-aretoan, bakoitzak kameraren begiradari eusten diola, inguruan fabrikazioaren martxak jarraitzen duen bitartean. Caoren zuzendaritzak saihesten badu ere kapitalismo eta globalizazio azeleratuen ondorioen kritika esplizitua, behin eta berriz abesten du soinu-bandan ahots eten batek: “Zure bizitzaren parte bat joan da eta joan da, baina zu, eder hori, zu zeinena zara?”. “Amets txinatar” delakoak denontzako bizitza hobea agintzen duen bitartean, zutik jarraitzen du galderarik kezkagarrienak: laguntzen al digu amets horrek amets indibidualak eskuratzen?

Urtebete geroago, “amets txinatar” haren bere bertsioa kaleratu zuen Caok. *RMB City: China Tracyren (Cao Fei izenaz ere ezagutzen da) Second Life hiri-planifikazio bat* bideoak (2007) Caoren RMB City metropoli birtualean barna ibilbide basati bat egitera gidatzen ditu ikusleak, edo China Tracy-ren metropoli birtualean barna —hori baitu Caok izena Second Life-n—. RMB City, Caoren hitzetan, Txina hiritar berriaren “haragitze kondentsatua” da; izena renminbi-tik hartua du, txinatar diru ofizialetik, eta arkitektura-ikono famatuen distortsio zoroak agertzen ditu: garabi batean, mutur batetik Rem Koolhaas-en CCTV egoitza dago zintzilik, eta panda erraldoi makurtu bat bestetik; Shanghaiko Ekialdeko Perla Dorrea kolokan dabil alde batera makurtuta, eta aldi berean noria ikaragarri bat itzulika mugitzen den herriko heroiei egindako Monumentuaren gainean, uholdeek harturiko Tiananmengo plaza batean². Lantegiak, laino toxikoa eta publizitate-kartelak ere badira Txinako mikrokosmos birtual horretan, 2008an, Pekingo Udako Olinpiar Jokoen bezperetan.

RMB City Caok Second Life-n osorik zuzendu duen bigarren proiektua da. Second Life online-plataforma birtual bat da, eta hartan erabiltzaileek avatarrak aukera ditzakete gauzak erosteko eta saltzeko, eraikitzeko edo beste edonola jarduteko beste avatarrekin. Bere lehen proiektua, *i.mirror* (2007), Second Life-tik hartutako metraje batean oinarritzen den dokumental bat da, eta kontatzen du nolako lotura duen China Tracy-k, oso lotura erreala, emozionala, milaka kilometrora dagoen ezezagun batek kontrolaturiko beste avatar batekin. *RMB City* proiektuan, Caok aurrekaririk gabeko higiezin boomari eta harekin batera etorritako kontsumismo hiperaktiboari zuzentzen dio arreta. Istanbulko X. Bienalean (2007) obraren eredu bat aurkeztu ondoren, Caok higiezin-enpresa bat sortu zuen eta *RMB City*ren unitate birtualak saldu zizkien bildumazaleei eta erakundeei urte hartan bertan Art Basel Miami Beach-en, *RMB City*rekin elkarlanean jardungo zutelakoan eta hango espazioetan ekitaldiak antolatuko zituztelakoan. Gero mundu birtualerako kode bat eraikitzeko erabili ziren funtsak, Txina garaikideko egiazko higiezin garapena islatzen duen funtsak biltzeko prozesu batean. Ondoriozko uharte digitalaren utopia, Caoren hitzetan, hirigune baten “imitazio efektista bat da”: arkitektura-egitandi bikaina, apetatsua eta errespetugabea, Cao gaztea zeneko pop kultura bitxia eta txinatar paisaia-pinturaren konposizio-printzipioak nahasten dituen³.

Second Life programak eguneroko bizitzako egiak errefraktatzen dituen moduan sustraitzen da Caok hartan bitarteko gisa duen interesa. Unibertso digitalean dena posible bada ere, giza nolakotasunaren eta esperientziaren mende jarraitzen du, eta, hortaz, guk uste baino egia gehiago errebelatzen ditu.

RMB Cityri buruzko manifestuak honako hau azaltzen du: “Ikusten dugu nondik gatozen, aurkitzen ditugu errealdaren eta birtualaren arteko eremu zurbila betetzen duten ‘konexioak’, zeinen giltzarriek elkar eragozten, aberasten eta leuntzen duten. Ordena berriak jaiotzen dira, eta orobat jaiotzen dira jakintza berriak eta bitxiak”⁴. Bizitza errealdaren eta fantasiazkoaren arteko espazio intimoak, bai *cosplayeren* eta fabriketako langileen fantasia eskapistak badira, bai Second Life-ko jokalarien utopia artifizialak badira, santutegi futurista bat eskaintzen du teknologiaren erdian, guztiz gizatiarrak diren desira batzuentzat. —ST [Stephanie H. Tung]

Oharrak

1. Cao Fei, “What Are You Doing Here?: Introduction”, *Utopia Daily* (argitalpen independentea, Pekin), 2007ko urtarrilak 1, 2. or. [itzuli]
2. Cao Fei, “*RMB City: Online Urbanization*”, Cao Fei artistaren webgunea, kontsulta: 2016ko abenduak 15. [itzuli]
3. “*Cao Fei: Building RMB City*”, webgune eskusiboa, *Art21*, 2011ko abenduak 2. [itzuli]
4. China Tracy (Cao Fei), “*RMB City Manifesto*” *RMB City* proiektuaren webgunea, 2009ko maiatzak 26. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

108 **2005:** *Exchange Value of Pleasure*, Busan Museum of Art. **2006:** *Siemens Art Project 2006: What Are You Doing Here?*, Osram fabrika, Foshan, Guangzhou. **2007:** *Cao Fei: Whose Utopia?*, Orange County Museum of Art, Newport Beach, Kalifornia. *World Factory: Resistance and Dreams*, San Francisco Art Institute. *Whose Utopia*, Center for Contemporary Art, Kitakyushu, Japonia. **2009:** *A Certain State of the World*, Garage Museum of Contemporary Art, Mosku. **2010:** *Utopia Matters: From Brotherhoods to Bauhaus*, Deutsche Guggenheim, Berlin. **2011:** *Experimenta Utopia Now*, Albury Library Museum, Australia. **2014:** *Utopia for Sale?*, Maxxi, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Erroma. *Poetry and Dream*, Tate Modern, Londres. **2016:** *Cao Fei*, MoMA PS1, New York

109 **2007:** Istanbulko Bienala: *Not Only Possible, but Also Necessary: Optimism in the Age of Global War*. **2008:** *Our Future*, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin. *Cao Fei: RMB City*, Serpentine Gallery, Londres. **2009:** *NO LAB in RMB City*, Prospect.1 New Orleans, Contemporary Arts Center. *Re-installation of Cao Fei: RMB City*, Serpentine Gallery, Londres. *Cao Fei: Live in RMB City*, Shiseido Gallery, Tokio. **2010:** *Utopia Matters: From Brotherhoods to Bauhaus*, Deutsche Guggenheim, Berlin. São Pauloko Bienala: *There Is Always a Cup of Sea to Sail in*. **2015:** *Cao Fei: Splendid River*, Secession, Viena

ZHENG GUOGU

110 *Inperioen aroa (Age of Empires)*, 2001– ; izenburu berria: *Liao lorategia (Liao Garden)*, 2012an
Landa-garapeneko proiektua Yangjiang-en inguruetan, Guangdong probintzia

2005ean, Zheng Guogu *Inperioen aroa (Age of Empires)* hasi zen eraikitzen, arkitektura-multzo ikaragarri bat landaren eta hiriaren arteko mugan, Yangjiang-en, Guangdong probintziako kostaldeko hiri txiki batean. Proiektua 2001ean sortu zen, artistak bertakoei urbanizatu gabeko sail handi bat (5.000 metro karratu) erosi zienean, lege-transakzio badaezpadakoak eginez hartarako. Orube hartan, bere “inperio” propioa hasi zen Zheng eraikitzen, diseinu, bir-diseinu eta eraikuntzako prozesu etengabe baten bitartez. Jatorrizko egitura egin zenetik, *Inperioen aroa* gogotik hazi da, 400.000 metro karratutik gorako (40 hektarea gutxi gorabehera) lurrak hartzen dituen urbanizazio handi bat bihurtu den arte; hainbat eraikin dira, handiak, era askotako diseinu ezohikoak dituztenak, eta erdiko lorategi handi bat zeharkatzen duen kanal-sistema baten bitartez daude loturik.

Proiektu handinahi horren izenburua eta inspirazioaren parte handi bat Age of Empires online-jokotik dator, zeina aurrenekoz 1997an zabaldu baitzen. Estrategiako bideo-jokoen erara —jokalari asko, denbora errealean gertatzen diren jokoak eta gertaera historikoetan oinarriturikoak izaten dira—, joko horrek ere jokalarien eskuetan jartzen du historiaren patua, inperioak eraiki behar baitituzte eta aurrerapen teknologiko eta sozialaren mailak igo, bizirik jarraitu eta aurrera egin ahal izateko. Inperioak eraikitzeko jokoek, *Age of Empires* honek bezala, egitura koherente batez hornitu nahi du gainerakoan elkarrekin loturarik ez duten gertaeren mundu bat dirudien hori.

Jokoak bezala, Zhengen egiazko bizitzako “inperio” egiturak zentralizazio- eta anarkia-konbinazio konplexu bat hartzen du. Bere formarik libreenean, mikro-utopia bat da *Inperioen aroa*, eta esparru sozial osoko diseinatzaile-burua eta arkitektoa izatera jolas liteke Zheng hartan: egoitza-eraikinetan, paisaia-alorretan eta hainbat espazio sozialetan, nola diren te-etxe bat, ostatu bat, laneko eremu bat eta arte-estudio bat; denek dauzkate diseinu bitxi eta esperimentalak, Zhengek asmatuak. Artista nahiz artista ez direnei gonbita luzatzen zaie bertan bildu eta nahi dutena sortzeko, artearen izenean edo ez, ez baitago ez agindu ez jarraibide artistiko ofizialik. *Inperioen aroa* utopia bizidun bat eraikitzeko eginahal guztiz berezia da, eta, aldi berean, ondorengo proiektuetarako probaleku dinamiko eta malgua (besteak beste, Zheng 2002an fundatzaile-kidea izan zen Yangjiang Taldea proiekturako).

Yangjiang hiriaren baldintza bereziek eginkizun garrantzitsua bete dute Zhengen esperimentu bitxi eta anarkikoei laguntzeko orduan. Yangjiang, Txinaren hegoaldeko “bigarren edo hirugarren kategoriako” hiririk gehienak bezala, landa-hiriaren arteko trantsizioan dago murgildua, eta prozesu horrek berez dakar kaosa. Alabaina, proiektu horren nolakotasun utopikoa eta “salbuespenezkoa” ez da arazoetatik libre gertatu; lehen unetik bertatik aurre egin behar izan dio Zhengek Estatuaren burokraziari. Lege-estatus anbigua duela-eta, *Inperioen aroa* etengabe dago mehatxupean, behera botako ote duten udaletxeko nahiz probintziako agintariek. Araudiei eta legearen aplikazioari aurre egiteko helburuaz, eta proiektuarekin aurrera egiteko, bertako funtzionarioekin, nekazariekin eta beste talde eraginkorrekin negoziatuz, baita haiek erosiz ere, saihesten ditu Zhengek prozedura burokratikoak.

Inperioen aroa ez da gobernu lokalaren arauai aurre egiten dien Zhengen lehen proiektua. Haren obraren parte handi batek anarkiaren boterea neurri burokratikoaren bitartez. Lehenagoko proiektu baterako —*Zazpi apartamentu (Seven Condos, 2001–05)*—, zazpi apartamentu erosi zituen Zhengek Yangjiangen, birgaitu egin zituen, baimenik gabe, eta hiru solairuko etxebizitza indibidual handi bat egin zuen, “espazio publikoaren bizkarroia izango zen egitura pribatua” bihurtzeko asmoarekin¹. Nola lehen apartamentu-multzoak ez zuen inoiz lizentzia ofizialik izan, Zhengek esaten zuen proiektu hori “legez kanpoko eraikuntza bat [zela] legez kanpoko eraikuntza baten barruan”². Proiektu hartantxe saihestu zuen legea aurrenekoz, bertako funtzionarioekin negoziatuz bere helburua lortzeko. Indarrean diren neurriei eta arautegi lokalei itzuri egiteko moduak aurkituz, Zhengek arbuia egiten du gogo-molde burokratikoaren logika, eta agerian jartzen du zeinen urruti dagoen hark ustez omen daukan eraginkortasun arrazionalaren gauzatzetik. Burokraziak huts egin dezakeela frogatuta, Zhengen proiektuek Estatuaren boterearen nolakotasuna eta eraginkortasuna bera gezurtatzen dute, horrek neurri burokratikoetara jotzen baitu bere erabakien aplikazioaren oinarri nagusia direlakoan. —XZN [Xiaorui Zhu-Nowell]

Oharrak

1. Hu Fang (arg.), *Zheng Guogu: Jumping out of Three Dimensions, Staying outside Five Elements/Tiaochu sanjiwei buzai wuxingzhong*, Vitamin Creative Space, Guangzhou, 2007, orririk gabe [\[itzuli\]](#)
2. Zheng Guogu, egilearekin elkarriketan, 2017ko maiatza [\[itzuli\]](#)

BISHANGO KOMUNA (BISHAN COMMUNE), 2010-16

111 *Bishango komuna (Bishan Commune)*, 2010–16

Landaldeko komuna beregain baten proiektua Bishan herrixkan, Anhui probintzian

Jarduera sozialak ikerketa-egoitza, liburutegi eta liburu-denden inguruan, ikasketa-zentroa, denda bertako produktuentzat eta elkartzeko espazio komunak

Fundatzailea: Ou Ning, Zuo Jing-ekin

Azkenaldiko hamarkadotan, Txina oso bizkor “integratzen” joan da sistema kapitalista globalean, eta hala, urbanizazioaren, kontsumismoaren eta zatiketa sozialaren eraginak garrantzi handiko erronka bihurtu dira landa-eremuan bizi direnentzat. Gehiegizko garapen eta krisi sozio-ekologikoa dira gaur egun, landa-eremuko eremu urrunetan bereziki, Estatuaren eta gizarte osoaren aldetik berehalako erantzuna behar duten arazorik larrienak. Ironikoki, presio horrek kontzientzia eta konpromiso sozialeko ikuspegi berri bat eragin du kulturaren eta artearen munduetan, mundu horiek ere ekoizpen artistikoak,

kulturalak eta intelektualak kontsumoko ondasun bihurtzearen presioaren eta gizarte-harremanen merkantilizazioaren mende baitaude. Krisi etiko bat dagoelako sentipen gero eta handiagoa partekatzen dute. Beren osotasuna preziatzen dutenak erantzunen bila dabilta, gizarte-aldaketa bultzatzeko bideak asmatzeko eta garatzeko borrokan, mundu hobe eta nolabait ere utopiko baten bila. *Bishango komuna* da erantzun horietako bat, ikuspegi soziologikotik proiektu guztiz handinahia, artista/komisario bihurturiko Ou Ning hedabideetako aktibistarena, zeina berebat izan baita hiri-ikerlari eta -komentarista bikaina.

Landa-eremuko erreformatzaile aitzindarien adibide historikoetan inspiratuta —hala 1920ko hamarkadako Y. C. James Yen (Yan Yangchu) eta Peter Kropotkin “anarkista komunista” erreformatzaileengan, baita Erwin S. Strauss-en *How to Start Your Own Country* (Zeure herria nola sortu, 1979) obran ere—, Ou Ning konturatu zen zenbaterainoko garrantzia zuen landako erreformak Txinaren etorkizunerako. 2007an, Yenen pausoei jarraiki —haren esperimentuek landako komuna modernizatuak sortu, eta landa-eremuketan heziketa eta alor publikoa suspertzen zituzten—, bere ikerketa eta landako komuna eraikitzeke proiektua jarri zituen Ouk abian. 2010ean egoitza hartu zuen Anhui probintziako herri txiki batean, aurrekari historiko eta kultural aberatsak zeuzkan Bishan-en, eta komuna berri bat sortu zuen antzeko ideiak zituen lagun batekin, Zuo Jing, zeina inguru hartakoa baitzen; alor askotako intelektualak gonbidatu zituen gainera proiektuan parte hartzera. Moleskine koaderno batean idatzi zuen komuna eratzeke plana, komuna beregain baten oinarriak ipintzeko xedeaz, printzipio konstituzionalekin, erakunde sozialekin eta sinboloekin. 2010 eta 2016 bitartean, komunan sartzeari eskaini zitzaizkien dozenaka artista, arkitekto, poeta, idazle, kazetari, ikasle eta beste profesionalei, landako bizimodua iker zezaten eta bertako jendearekin elkarlanean jardun zitezen ekoizpen kulturalak sortzeko: hala nola, dokumental soziologikoak, literatura, eskulangintzako objektuak, eraikinak eta filmak. Txinako errealitate sozialaren eta etorkizunaren ezagutza sakonagoa eskuratzeari espero zuten, haren muin ekonomiko eta kulturala esploratuz: landako bizimodua. Aldi berean, solasaldien eta elkarlanaren bidez, parte-hartzaileak beren posizio deontologikoak hobeto ulertzen saiatu ziren. Eta hori baino garrantzitsuagoa da Ou eta Zuo eta haien “komuneroek” entitate sozial alternatibo bat sortu nahi zutela gobernuaren kontrolarekiko aski independentea izango zena, eta gai izango zena “hirugarren bide” bat zabaltzeko gizarte hobe baterako bidean, non askatasunaren, berdintasunaren, demokraziaren eta maitasunaren printzipioak planteatzen eta lantzen baitira. Gaur egun arte, obra kopuru handia sortu da —testuak, liburuak, diseinuak, filmak— abentura horren lehen pauso gisa. Ou Ningek eta Zuo Jingek gainera jaialdi bat antolatzen dute urtero, Bishan Harvestal¹, inguru hartako hainbat herritan, komunaren fundazioaren urteurrena ospatzeko. Sekulako erakusketak, filmen proiektzioak, performanceak eta azokak egiten dira, denak konbinaturik, herrietako biztanleen parte-hartze aktiboa dakarren jai-ekitaldi komun bat eratze aldera. Ipinia zen esperientazio sozialeko eta aldaketa kultureko oinarri bat. 2016an, herriko agintariak lekua uztera behartu zuten Ou Ning, eta komuna itxi egin zen. Historia modernoko proiektu utopiko asko bezala, haien santutegiak mehatxu egiten zien boterea eskuetan zeukatenei. —HHR [Hou Hanru]

Oharra

1. Harvestal, “Harvest” (Uzta) eta “Festival” (Jaialdia), “Uztaren Jaialdia” itzul daiteke [itultzaileen oharra] [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2010: *Detour: The Moleskine Notebook Experience*, Bund 18, Shanghai. **2011:** *Bishan Project*, Times Museum, Guangzhou. **2013:** Auckland-eko Trienala: *If You Were to Live Here... Eastern Promises: Contemporary Architecture and Spatial Practices in East Asia*, MAK, Viena. **2014:** *Cloud of Unknowing: A City of Seven Streets*, Taipei Fine Arts Museum. *Foresporgsler i jord og kunst*, Sonderholm 64, Aarhus, Danimarka. 2015: *Bishan Project*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. **2015:** *Back to the Land: School of Tillers in Shanghai*, The Blank Space, Shanghai

AI WEIWEI [III]

112 *Maitagarri-ipuina (Fairytale)*, 2007

Interneten bidez deitu eta bildutako 1.001 txinatar herritar arruntentzako ekitaldi parte-hartzailea, Kasseler bidaia, Ai Weiwei Documenta 12 erakusketarako antolaturiko proiektu gisa
Qing garaiko 1.001 egurrezko aulkiren instalazioa, kokaleku finkorik gabe, kontzentrazio publikoko eremuak sortzeko erakusketa esparruetan
Online-artxiboa eta materiala, blog bat, katalogo bat, dokumentalak eta argazkiak, eta galdetegiak

Jadanik 2007an, Txinak aurea hartu zien Estatu Batuei munduko rankingean, Interneteko erabiltzailekopuruari zegokionez. Milioi-laurden bat lagun konektatzen ziren egunero, eta gizabanakoak beren nortasuna, beren gizartea eta kanpoko mundua imajinatzen zuen modua aldatzen zuten era horretan. Online-leku berriek boluntarioak biltzen zituzten ordura arte eskuraezina zen informazio-zaparrada deskargatzeko eta itzultzeko, eta lehen zeharkaezinak ziren muga sozialen gainetik pertsonak elkarrekin konektatzeko, milioika lagunak komunitateak eratuz; laster izango ziren online-leku haiek Txinako erakunderik jendetsuena, Alderdi Komunista alde batera utzita. “Haiek denak” zioen Evan Osnos kazetariak Interneten erabiltzaile txinatar gosetuez, “erremediorik gabeko utopikoak ziren, teknologian zuten fedeagatik”¹.

Ai Weiwei izan zen komunikazio-plataforma berri horren garrantziaz konturatzen lehenetako bat. 2005ean zabaldu zuen bere bloga Sina webguneko atarian, eta Txinako Twitterreko erabiltzaile aktiboenetako bat bihurtu zen, 230.000 bat jarraitzaile baitzituen 2009 eta 2013 artean. Airentzat bereziki interesgarria zen Internetek duen ahalmena foro bat eskaintzeko eremu publikoan, hau da, gobernuaren zaintzaren helmenetik kanpo. Hori guztia aldatu egingo zen gero; baina, aurreneko urteetan, suspergarria gertatzen zen Interneten ahalmena bilkura-leku libre eta anonimo gisa. Interneten onarpen zabala Aik gizartearen gaitzei eskaintzen zien arreta handiagoarekin batera gertatu zen, gaitz haiek areagotu egin zirelarik gainera Txina Munduko Merkataritza Erakundean sartu ondorengo eta Olinpiar Jokoak ospatu aurreko aldian. Haren hainbat lanek aurre egiten zieten Txinako

Estatu autokratikoaren hutsuneei: *Txinako mapa* (*Map of China*) saila, Estatuak Taiwanen gainean egiten duen aldarrikapenaren gaineko parodia (2003–11); Pekinen urbanizazioaren inguruko dokumental amaigabea (2004); eta *Argi-iturria* (*Fountain of Light*, 2007) eskultura, Vladimir Tatlin-en dorre sobietar utopikoarena, alferreko argi-armiarma bat bezala erortzen dena. Internetekin, Aik bitarteko bat aurkitu zuen bere protesta azaltzeko eta herriaren ezinegona pizteko. Hamarkadaren amaieran jadanik, mundu osoan gero eta ospe handiagoa hartzen ari zelarik, galdera honek laguntzen zion ospearen zabalkundean: zer da Ai Weiwei, artista edo aktibista?

Munduari aurpegi irribarretsua eskaintzen zion bitartean herrialdeak giza eskubideen eta gizabanakoen bizitzaren aurrean agertzen zuten mespretxua zen Airen suminduraren objektua. Hala, egoera hori iraultzeko desira zegoen Airen Documenta 12 erakusketarako proposamenaren estrategiaren atzean. Roger M. Buegel eta Ruth Noack-ek *Migration of Forms* (Formen migrazioa) gaiaren inguruan antolatu zuten bost urtez behin Alemaniako Kassel hiri industrial eta tristean gauzatzen den erakusketaren 2007ko edizioa, eta 49 herrialdeko 109 artista bildu ziren han. Proiektu hartarako, hitzez hitz hartu zuen Aik migrazioaren kontzeptua. Xehetasun guztiak antolatu zituen 1.001 herritar txinatar arrunt jaialdiaren egoitzara eramateko; gizabanako bakoitzaren bizitzaren balioaren adierazgarria zen mila laguneko kopuru biribilaren gaineko “bata”. Jendea biltzeko osorik ordaindua zen bidaia hartarako, bere Sinako blogean ipini zuen Aik iragarpena. Hiru egunean 3.000 eskaera baino gehiago jaso zituen, Txinako Herri Errepublikako ia probintzia guztietako pertsonenak. Atzerrira inoiz bidaiatu gabeko pertsonen lehentasuna ematea erabaki zuen, edota, bidaiarientzat bisa berezi bat eskatu behar zelarik, agian behar bezalako nortasun-agiri nazionalik ere izan gabe, ekimen harekin bizitza betiko aldatuko zitzaienei. Azkenean, langabezia zeuden pertsonak, poliziako funtzionarioak, saltzaile ibiltariak, nora gabeko arloteak, ikasleak, nekazariak eta zailtasunak zituzten artistak (eta haien seme-alaba batzuk), bi eta hirurogeita bederatzi urte bitartekoak, bisa alemaniarrek eskuratu eta Kasselerara heldu ziren. Aik *Maitagarri-ipuina* deitu zion bere proiektuari, Kasseletik gertu jaiotako ziren Grimm anaiei erreferentzia eginez, eta keinu bat eginez beren herritik sekula aterako zirenik ere bururatu ez zitzaizen 1.001 laguneko gogoan zuten ametsari².

Bidaia antolatzeaz eta pasaporteak eskuratzetik gainera, Ai Weiwei Studio-k *Maitagarri-ipuina* proiektuan parte hartu zutenen ekipaiaren eta arroparen pieza bakoitza diseinatu zuen, eta Kasseleko ehun-fabrika zahar bat birgaitu eta haientzako aldi baterako egoitza bihurtu zuen, non bost sukaldari txinatar ere baziren. Parte-hartzaileei, iristen zirenean, USB memoria bat ematen zitzaien, F1001 logoarekin, proiektuari buruzko informazioa zeukana, eta Documentan sartzeko balio ziena, non turista kulturalen moduan mugitzen baitziren erakusketan barna, eta haren arte biziko forma baten gisan. *Maitagarri-ipuina* proiektuan funtsezkoa izan zen Aik esperientzia inbidual bakoitzaren inguruan sorturiko dokumentazioa: elkarrizketa filmatuak, August Sander-en estiloko erretratu-sail bat eta laurogeita hemeretzi puntuko galdetegi bat, galdetzen zuena, besteak beste, “Sukaldean badakizu?” eta “Santuak existitzen dira?”. Airen kode uniformeek Txinako gizarte zibila gidatzen dutenak imitatzen zituzten, baina, ezkutuan, prozesuak berebat argitzen zuen nola bizitza bakoitzak bere bideari jarraitzen dion, haiek gogoan hartu gabe. Eta hantxe zetzan magia.

Maitagarri-ipuina arteari buruzko *Living as Form* (Bizitza forma gisa, 2012) azterlanaren baitakoa zen, Creative Time-ko Nato Thompson komisarioak gidaturik. Aldez aurretik zedarritutako kubo zuriko galeria-espaziotik at, mundu errealean funtzionatzen duten gertaera komunitario horiek zerbait

gehiago egiten dute, galeriaren eta artearen eta artearen eta ikusleen arteko mugak lausotzea baino. Liburuan, Claire Bishop arte-historialariak adierazten du arte parte-hartzaileak zenbateraino bultza dezakeen publikoa “ordena ideologiko nagusiak eragindako alienazio-egoera batetik emantzipatzera, bai kapitalismo kontsumistatik, bai sozialismo totalitariotik edo diktadura militarretik ere”³. Proiektu askok, haien artean Ai Weiweiren *Maitagarri-ipuina* izenekoak, alternatiba bat eskaintzen diote hainbat bidegabekeriari, askatasun indibidualaren eskuragarritasunari adibidez, utopia modernoaren historiari lotuz. Honela bukatzen du:

Jendea bitarteko gisa erabiliz, arte parte-hartzaileak beti izan du estatus ontologiko bikoitza: munduko gertaera bat da eta mundutik bereizita dago [...]. Hortaz, gai da bi mailatan komunikatzeko —parte-hartzaileei eta ikusleei— eguneroko diskurtsoan erreprimitzen diren paradoxak, baita munduak eta gure erlazioak berriz imajinatzeko dugun gaitasuna zabaltzen duten esperientzia zital, aztoragarri eta atsegin-emaileak sortzeko ere⁴.

Maitagarri-ipuina ekitaldiaren baitan, Portikus erakusketa-aretoaren zuzendari Daniel Birnbaum-ek elkarrizketa bat egin zion Ai Weiweiri. Birnbaumek galdetu zion: “Zer gomendatuko zenieke gaur egun artista txinatar gazteei?”. Eta hona nola erantzun zion Aik galdera hari: “Askatasunaren alde borrokatu. Ahaztu artea”⁵. —AM [Alexandra Munroe]

Oharrak

1. Evan Osnos, *Age of Ambition: Chasing Fortune, Truth, and Faith in the New China*, Farrar, New York: Straus and Giroux, 2014, 137. or. [itzuli]
2. Bidaia batzuk ezeztatu zirela-eta, 995 izan zen guztira parte-hartzaileen kopurua *Maitagarri-ipuina* proiektuan. Ondo ondoko bost taldetan bidaiatu ziren Kasselera, talde bakoitzean ehundaka pertsona zeudela, 2007ko ekainaren 12tik uztailearen 11ra arte [itzuli]
3. Claire Bishop, “Participation and Spectacle: Where Are We Now?”, hemen: *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011*, Nato Thompson (arg.), New York: Creative Time Books; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012, 36. or. [itzuli]
4. *Ibid.* 45. or. [itzuli]
5. “Ai Weiwei Interviewed by Daniel Birnbaum” hemen: *Ai Weiwei: Fairytale; A Reader*, Lionel Bovier eta Salome Schetz (arg.), Zurich: JRP/Ringier; Luzerna: Einfache Gesellschaft Fairytale, 2012, 113. or. [itzuli]

AI WEIWEI [IV]

113 Herri-ikerketa (*Citizens' Investigation*), 2009ko martxoak 20–2010eko maiatzak 12
Interneten bitartez deitu eta bildutako herritar indibidualek beren kabuz antolaturiko ikerketa-kanpaina

eta ekimena, 2008ko lurrikarak Sichuan-en suntsituriko eskola-eraikinetan hildako ikasleen izenak jakiteko helburuarekin. 160 boluntariok egin zuten ikerketa, eta lurrikarak gehien eragindako eremuak hartu zituen: 14 konderri, 74 hiri eta 300 eskola baino gehiago.

Herri-ikerketa egiteko azterlanaren prozesuaren online-argitalpena, hil ziren 5.386 ikasleren izenak eta adina ageri ziren erregistroa. Ikerketa-proiektu sozial honen jardueri eta ondorioei buruzko argibide gehiago eskaintzen dituzten dokumentalak eta argazkiak.

Ai Weiweiren instalazio-sorta bat, lurrikara gertatu zen lekuetatik zetozen barra indargarriz eginak, *Zuzenak* (*Straight*, 2008–12) izenekoa. Eskultura publiko monumental bat, haurren motxilek osatua, *Gogoan* (*Remembering*, 2009) izenekoa, Haus der Kunst-en eskaeraz egina, Munich

Ai Weiwei Herzog & de Meuron-entzat arte-aholkulari gisa lanean hasi zenean Pekingo Estadio Nazionalaren diseinuan, erabat aldatzen hasia zen artistak gobernu txinatarraren gainean zuen iritzia. 2008ko Olinpiar Jokoak ospatu baino lehentxeago, nazio osoak hartarako egindako ahalegina kondenatu zuen, esanez “irribarre faltsu” bat zela, alderdi bakarraren mendeko herrialdearen egoera kezkarria mozorrotzen zuena. Suminduta arrunt elite kultural eta intelektualeko kideek berek ere defendatzen zuten asepsia ofizialarekin, *The Guardian* aldizkarian argitaratu zen elkarrizketa batean adierazi zuen Aik bere ukoa Olinpiar Jokoei, propaganda hutsa zirelakoan¹. Egunero plazaratzen zituen tankera horretako iritzia, esanez: “Nire jarrera eta nire bizitza-estiloa dira nire arterik garrantzitsuenak”².

2008ko maiatzaren 12an, arratsaldean, 8.0 magnitudeko lurrikara batek astindu zuen Wenchuan konderria, iparraldeko Sichuan probintzian; eremu menditsu bat erraustu eta 70.000 bat lagun heriotza eragin zuen, haien artean lurrikara gertatu zenean eskolan ziren milaka neska-mutilena. 370.000 zauritu izan ziren eta milioika pertsonak etxea galdu zuten. Wenchuangoa izan zen Txinako hondamendi natural okerrean 1976ko Tangshan-go lurrikaraz geroztik; hori zoritxar-seinale gisa interpretatu zuen jendeak, gertatzear zen Mao Zedong-en heriotzaren ondoren etorriko zenaren seinale gisa. Sichuango tragedia Olinpiar Jokoak baino hiru hilabete lehenago gertatu zen, eta ezohiko elkartasun nazional bateratua eragin zuen puska batez. Baina dohaintzak heldu ahala, komunikabideek eta jendeak galdera kezkarria baten inguruan bildu zituzten indarrak: zergatik erori ziren halako erraztasunez Estatuak eraikitako eskola-eraikinak, milaka haur bizirik hobiratu, beste eraikin batzuek astinaldiari eutsi zioten artean?

Egun gutxiren buruan, Ai Weiwei eta haren lankideak Beichuan-era joan ziren, alderdi kaltetuenetako bat zenera, eta “sufrimendu eta izu mugagabearen lekukoak izan ziren”³. Eszenak filmean eta argazkietan grabatu zituzten, eta irudiak eta komentarioak Airen blogera igo zituzten, zeinak oso hedapen handia baitzuen. Ekainean jadanik, hurrengo urtean landuko zuen bidegabekeria salatu zuen Aik; horren ondorioz, bloga itxi zioten, poliziak gau batean eraso egin, eta buruko hemorragia bat eragin zion: 2011ko apirilean, atxilotu eta kartzelan sartu zuten, “Estatuaren boterearen kontrako subertsioa” egotzita. Baina gero eta argiagoa zen ustelkeria izan zela Sichuango eskolen eraikuntzaren kalitate txarraren kausa, eta gobernuaren maila gorenetan bitartekoak ari zirela prestatzen “tofu-hondakinen eskolak” deitzen hondamendia zabaldu ez zedin.

Lurrikara gertatu eta hamar hilabete geroago, Sichuan probintziako gobernuak itxi egin zuen biktimen kopuruari buruzko ikerketa bat-batean, argudiatuz “zaila zela kopuru zehatza ematea”⁴. Ez zieten

jaramonik egin Ai Weiwei Studioren eta beste aktibisten eskaerei. Orduan jarri zuen Aik abian, 2009ko martxoaren 20ko data zeukan azalpen batean, *Herri-ikerketak*. Honako hitz hauekin eskatu zuen boluntarioen elkarlana:

Eskola-umeen heriotzak ez duela beraiekin batere ikustekorik diote [...]. Gertakariak ezkututzen dituzte, eta, 'egonkortasunaren' izenean, egia jakitea eskatzen duten hildako haur horien gurasoak auzipetzen, mehatxatzen eta espetxeratzten dituzte [...]. Zendutako neska eta mutil bakoitzaren izenak jakingo ditugu eta gogoratuko ditugu [...]. Zuen ekintzek sortzen dute zuen mundua⁵.

Maiatzaren 12an, Sichuango lurrikara gertatu eta handik urtebetera hain zuzen, Airen *Herri-ikerketak* hildako 5.386 ikasleen izen-zerrenda argitaratu zuen. Taldearen aurkikuntza tristeak Interneten bidez zabaldutako ziren, eta nazioarteko hedabideen arreta erakarri zuten, noiz eta nazioa gorenean egon behar zenean Olinpiar Jokoei eman zitzaizen estaldurarekin. Baina Airi zegokionez, haren amorraren muinak ez zuen atzera egin. Haur errugabe haien heriotzak ustelkeria bera baino gauza okerrago bat agertzen zuen: gizabanakoen bizitzarekiko interes eskasa, nolabait ere gizarte txinatarrean arazo endemikoa zena.

Herri-ikerketak honekin eta Ai Weiweik haren ondorio gisa sortu zituen beste obrekin, esparru sinonimoak bihurtuko ziren artea eta aktibismoa. *Zuzenak* (2008–12) gela baten neurriko hainbat instalazio dira, Sichuango hondakinetatik atera eta zuzendutako barra indargarri metatuez osatuak, lekukotasun soil eta elegiakozko hainbat tona eratuz. 2009ko Haus der Kunst aretoko interbentzioarako, Aik milaka haur-motxila ipini zituen Hitlerren garaiko eraikinaren fatxadan, eta ama baten oroitzapena zen esaldi bat eraiki zuen haiekin: “Zoriontsu bizi izan zen mundu honetan zazpi urtez”. Airen Txinako hutsune politiko, legezko eta moralei egindako eraso latzek arrisku larrian ipini zituzten bera eta bere lankideak, baina hedabideetan zuen ospea eta Interneten zuen jarraitzaile-kopurua handitzeak asko zabaldutako zituen bere protestak, eta jaso zuena baina tratatu okerragoa jasotzetik babestu zuen. Sichuanekin, fama globaleko “artista disidente txinatarra” bihurtu zen Ai, eta haren patua apustu arriskutsua zen bai Txinarentzat bai Mendebaldeko demokrazientzat; izan ere, bi alderdiek zekiten, balio liberalak bere balio propioak zirelakoan defendatzen zituen artistak. Teknologian zuen fede utopikoak indarturik, Airengan bat egin zuten justizia sozialaren aldeko aktibismoak, mundu osoan zabaldutako fama artistikoak eta sarean zuen presentziak, eta horrek guztiak bide berri bat zabaldutako zituen Interneten aroko arte bat sortzeko, eragin politikoa izango zuena, parte-hartzailea eta sozialki konprometitua. —AM [Alexandra Munroe]

Oharrak

1. Hemen aipatua: Jonathan Watts, “[Olympic Artist Attacks China's Pomp and Propaganda](#)”, *The Guardian*, 2007ko abuztuak 8. [itzuli]
2. Evan Osnos, *Age of Ambition: Chasing Fortune, Truth, and Faith in the New China*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014, 183. or. [itzuli]

3. Ai Weiwei, "Blog Post: Truth, Responsibility, Rights" (2009ko martxoak 20), hemen: *Ai Weiwei Disposition*, Maurizio Bortolotti (arg.), Londres: Koenig Books; Venezia: Zuecca Project Space, 2013, 32. or. [itzuli]
4. Gertaren kronologia baterako, ikus *ibid.*, 51–52. or. [itzuli]
5. Ai Weiwei, "Truth, Responsibility, Rights", hemen: *ibid.*, 32. or. [itzuli]

CAI GUO-QIANG [II]

114 *Pekingo 2008ko Olinpiar Jokoen inaugurazio-zeremoniarako su artifizialen proiektua*

(*Fireworks Project for the Opening Ceremony of the 2008 Beijing Olympic Games*), 2008

Su artifizialak, Pekin, 2008ko abuztuak 8, 20:00. Nazioarteko Olinpiar Batzordeak eta Pekingo Batzorde

Antolatzaileak XXIX. Olinpiar Jokoen eskatuta eginak. Honen eskaintza: Cai Studio

Bideo-dokumentazioa: *Pekingo 2008ko Olinpiar Jokoen inaugurazio- eta amaiera-zeremonietarako su artifizialak* (*Fireworks for the Opening and Closing Ceremonies of the 2008 Beijing Olympic Games*), 2011. Kolorezko bideoa, 5 min 59 s. Editoreak: Araki Takahisa, Bonnie Huie, Lauren Petty eta Zhang Keming.

Honen eskaintza: Cai Studio

1993an aurkeztu zuen Txinak aurrenekoz Olinpiar Jokoen bere hautagaitza, baina atzera bota zuten. Hurrengo urteetan, obsesio bat izan zen alderdiko liderrentzat Jokoak eskuratzea, Tiananmengo 1989ko gertaeren ondoren zilegizkotasuna berreskuratzeko borrokan zeuden artean, bai Txinaren barruan bai atzerrian; izan ere, ez zuten lortu gertakari haren inguruko albisteak nazioarteko gaitzespena saihesterik. Pekin 2008ko Jokoak hartuko zituen hiria zela iragarri zenean, 2001eko uztailak 13an, alderdiaren obsesioa nazio osoarena bilakatu zen bat-batean. Tiananmengo plazan ipinitako erloju erraldoi batek Jokoak hasteko falta ziren segundoak markatzen zituen bitartean, kalkulatzeko da alderdiak 43.000 milioi dolar estatubatuar gastatu zituela alboetan arrosondoak zeuzkaten autobideak, estadio ikusgarriak, munduko aireporturik handiena, parke berriak eta metro-lineak eraikitzen, munduari egin zion agindua betetzeko: "Pekinek ongi etorria ematen dizuel!". Txinaren bi berezitasunak, munduko superpotentziarik berriena izatea eta Estatu autoritariorik handiena edukitzea, biak konbinatu ziren Olinpiar Jokoen inaugurazio-zeremoniarik arranditsuen izan zen hartan. Zuhurtasunez zebilen nazioarteko komunitatea lasaitu eta ase nahian bezala, "Mundu bat, amets bat" izan zen Pekingo Olinpiar Jokoen eslogana.

Cai Guo-Qiang inaugurazioko eta amaierako zeremoniarako su artifizialak diseinatzera gonbidatu zuten. Efektu bisualen eta berezien zuzendari gisa, Zhang Yimou sorkuntza-zuzendari orokorrek lan egin zuen; hura izan zen zinemagile txinatarren arteko lehenetako bat nazioarteko onespina jasotzen, bi hamarkada lehenago, *Red Sorghum* (1987) eta *Raise the Red Lantern* (1991) filmekin. Koreografo, konpositore, animazio-ingeniari eta 10.000 lagunekin elkarlanean, aurrekaririk gabeko ikusle-multzo batentzako ikuskizun bat prestatu zuten: Estadio Nazionalean, 100.000 ikusle zuzenean, eta lau mila milioi ikusle telebistan guztira. Estadioari "Txori-habia" ezizena ipini zioten, egitura eratzen duten

metalezko barra elkargurutzatuen nahaspilagatik, eta segituan bihurtu zen ikono bat; Jacques Herzog-ek eta Pierre de Meuron-ek diseinatu zuten, Ai Weiweirekin elkarlanean, baina artistak azkenean protesta egin zuen Jokoen burugabekeriagatik, “gobernuaren burokraziaren emaitza, eta ez herritar libreen artean sorturiko ospakizun eta adierazpide naturalak” zirela esanez¹. Cairentzat, erronka logistikoak ezin alderatu ziren Hegoaldeko artista izateagatik eragin zizkioten presioekin, areago gainera 1986az gero Txinatik kanpo bizi izan zelarik, eta halako esanahi politiko handia zuen sinbolo nazional bat sortzera itzuli zelarik.

Caik “eztanda-ekitaldiak” deitzen zituen bere su artifizialak. 1980ko hamarkadaren amaiera aldean Japonian bizi zela hasi zen bolborazko kartutxoak eta metxak erabiltzen eztanda bizkorrek sortzeko, lurraren mailan; leku jakin baterako berariaz eginak, eta jendaurreko arte-ekitaldiak izaten ziren. Liluratuta geratzen zen ikusita nola eztandak gauza ziren “kontzientzia hutsala asaldatzeko”². Haren lanak bienalen zirkuituan onespena eskuratu ahala, elkarlanean hasi zen pirotekniko profesionalekin, teknologia konputarizaturik erabiliz eztanda-ikonografia landuagoa eta iraunkorragoa lortzeko. Baina onartzen bazuen ere su artifizialen ikuskizunek izan ohi duten helburu tradizionala ospakizunezkoa izaten dela, beti interesatu zitzaion gehiago eztanda-ekitaldiak artegintza-forma aldi laburtzat hartzeko aukera, toki jakin baterako berariaz diseinaturik, eta gaia suntsiketaren eta sorkuntzaren arteko dialektika kritikoa zuena. Caik bolboraren eta Txinaren artean egiten den identifikazio nabarmena baliatu zuen — bolbora elixir taoista baten moduan asmatu zen, eta gatzu edo nitroaren eztanda-ahalmena bihurtu zen Txinako asmakari moderno famatuena—, eta katarsiarekin eta bortizkeriarekin berdindu zuen³.

Caik inaugurazio-zeremoniarako diseinatu zituen su artifizialen ikuskizunen artean, aurrenekoa zeruan zabaldu ziren hogeita bederatzia “oinatz” erraldoiren sail bat izan zen, sekuentzialki jaurtikiak, segundoko bana; Pekingo ardatz historikoaren gainean, Tiananmengo plazatik igaro ziren Estadio Nazionalerainoko sprint sutsu batean. Zenbaki horrek Olinpiar Joko guztiak sinbolizatzen zituen, Pekinekoak barne, aro modernoko XXIX.a baitziren. Bigarren ekitaldian, berriz, ikusi zen nola hogeita bederatzia “oinatz” haiek, Estadio Nazionalaren gainean, elkarrekin gurutzatzen ziren bost argi-dorre bihurtzen ziren, bost olinpiar eratzun eratuz. Cairen olinpiar su artifizialak, bestalde, *Sinetsi nahi dut* (2008) Guggenheimeneko atzera begirako erakusketaren aurkezpenaren aldi berean gertatu ziren, zeina Txinako Arte Museo Nazionalean egin baitzen. Galdetu ziotenean gero Cairi zer irizten zion Londresko amaiera-zeremoniako ikuskari irrigarri samarrari, honako hau esan zuen: “Horrek frogatzen du nolako askatasuna duten Erresuma Handian egiaz. Ez dute zertan ezer frogatu”⁴. —AM [Alexandra Munroe]

Oharra

1. Hemen aipatua: Flora Zhang, “China’s Olympic Crossroads: Bird’s Nest Designer Ai Weiwei on Beijing’s ‘Pretend Smile’”, Rings (bloga), *New York Times*, 2008ko abuztuak 4. [itzuli]
2. Hemen aipatua: Alexandra Munroe, “Explosion Events”, hemen: Thomas Krens eta Alexandra Munroe, *Cai Guo-Qiang: Quiero creer*, erak. kat., Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2009, 132 or. [itzuli]
3. “What gunpowder gave back to me was destructive. It could be completely annihilating. The day it no longer has that destructive power for me may be the point to exit this stage” [“Bolborak itzultzen zidana

suntsitzailea zen. Erabat deuseztailea izan zitekeen. Gaitasun suntsitzaile hori ez daukan eguna izan liteke beharbada niretzat agertoki honetatik ateratzeko unea”] Cai Guo-Qiang, hemen aipatua: Arthur Lubow, “*The Pyrotechnic Imagination*”, *New York Times Magazine*, 2008ko otsailak 17. [itzuli]

4. Cai Guo-Qiang, egilearekin elkarriketan, New York, 2011ko ekainak 21. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2008: *Pekingo 2008ko udako Paralinpiar Jokoen amaiera-zeremoniarako su artifizialen proiektua (Fireworks Project for the Closing Ceremony of the 2008 Beijing Summer Paralympic Games, Beijing)*. **2009:** *7th Hiroshima Art Prize*, Hiroshima City Museum of Contemporary Art. *Cai Guo-Qiang: Hanging Out in the Museum*, Taipei Fine Arts Museum. Habanako Bienala: *Meeting Point*, Convento de San Francisco de Asís. *Cai Guo-Qiang: Sinetsi nahi dut*, Guggenheim Bilbao Museoa. *Cai Guo-Qiang: Travels in the Mediterranean*, Musée d'art moderne et d'art contemporain, Niza. **2011:** *Cai Guo-Qiang: Saraab*, Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha. **2013:** *Cai Guo-Qiang: Da Vincis do Povo*, Centro Cultural Banco do Brasil eta Prédio Histórico dos Correios, São Paulo; 2013an toki hauetara eraman zuten erakusketa: Centro Cultural Banco do Brasil eta Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro; eta Centro Cultural Banco do Brasil eta Museu dos Correios, Brasil. **2014:** *Cai Guo-Qiang: The Ninth Wave*, Power Station of Art, Shanghai

SARAH MORRIS

115 *Pekin (Beijing)*, 2008

35 mm-ko filma, soinuduna, 84 min 47 s. Artistaren eskaintza

Sarah Morris artista estatubatuarrek 1998an egin zuen lehen filma, *Midtown*; 10 minutu irauten zuen, eta Manhattanango eraikin modernoan artean nora gabe dabilen pertsonaia izengabeei buruzkoa zen. Hurrengo hamarkadan, Las Vegas, Washington, D.C., Miami, Los Angeles eta Munich esploratu zituen, bere estilo bereizgarria bihurtu zena baliatuz: ustegabeko angeluetatik egindako urrutiko harraldiak, Liam Gillick artistaren musika elektronikoa hipnotikoa lagundurik, lehen begiratuan ikusten ez direnak azaltzeko. “Nire lanaren parte bat planteamendu bat ipintzean datza, eta hori gero sistema ireki bihurtzen utzi, egiten utzi”, esan du Morris-ek¹. Film horiek erronka egiten diote kontaketa-sekuentzia zuzenari, eta ikuslea gonbidatzen dute beren esperientzia propioa eta bere alde aurreko ideiak obrarekin elkarriketan jartzera, harraldi hain argiro deiktikoekin, non abstraktuak gertatzen baitira. Modu horretan, artistaren koadro abstraktu geometrikoen proiektu luzearekin lotzen dira; horien tituluak hiri garrantzitsuekin eta mundu zabaleko gertaerekin erlazionaturik daude.

Hiriburua (*Capital*, 2000) lanean, Etxe Zuriaren barneko eszenek, Clinton familiaren beheraldien garaian, hurbiltasun-maila harrigarria bat jartzen dute agerian, komunikabideetako albisteen

protagonisten erretratuak konplikatzean datzan arte-proiektu baten zerbitzura, haiek ezusteko modu intimoetan aurkeztuta. Horixe da Morrisek *Pekin* (*Beijing*, 2008) obran garatzen duen eredu estetikoak: hiriaren erretratu bat film luzean, Olinpiar Jokoen garai itxaropen-sortzailean egina. Hegazti-haztegi bateko ahateen plano orokor batekin hasten da filma —hegaztiekin ez dakite erreta jango dituztela gero—, eta eguneroko bizitza hutsaleko eta Olinpiar Joko ikusgarrietako errealitate bikoitzak interpretatzen ditu gero. Morrisek, nazioarteko kazetari eta intelektual txinatar askok bezala, Olinpiar Jokoak melodrama transnazional baten moduan ulertu zituen, Txina superpotentzia gisa piztu zela-eta XXI. mendeko munduko agertokian. Kontakizun hartako irudi nagusiek —Henry Kissinger eta Michael Phelps, Lang Lang eta Liu Qi (Pekingo alkate ohia), batzuen batzuk aipatzearen— hartzen dute lehen planoak. Morrisentzat, zeinaren zinema-ekoizpenean berebat dauden *Points on a Line* (2012) —Ludwig Mies van der Rohe eta Philip Johnson erraldoi modernoekiko buruzko filma—, interes berezia du Jokoen inguruan sortu zen arkitekturak: Rem Koolhaas eta Ole Scheeren, CCTVaren eraikinaren diseinatzaileak, eta Jacques Herzog, Estadio Nazionalarena, maisu ezkutuen moduan daude filmean; ikuskizunaren maisuak ez badira ere, badira behintzat haren atzean dagoen diskurtsoarenak. Ia hamarkada bat geroago ikusirik, “une historiko ohiz kanpoko baten dokumentu” hunkigarri baten gisa nabarmentzen da Morrisen *Pekin* hau.—PT [Philip Tinari]

Oharrak

1. Cay Sophie Rabinowitz, “[Interview: Sarah Morris](#)”, *Art in America* 96, 10. zkia., 2008ko abendua. [itzuli]

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2009: *Sarah Morris: Gemini Dressage*, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt. *Sarah Morris: China 9, Liberty 37*, Museo d'Arte Moderna di Bologna. *Morality*, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam. **2010:** *Media City Seoul:sx*, Seoul Museum of Art. **2011:** *MMK 1991–2011: Twenty Years of Presence*, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt. **2015:** *Adventures of the Black Square: Abstract Art and Society 1915–2015*, Whitechapel Gallery, Londres. *Sarah Morris: Astros Hawk*, M—Museum Leuven, Belgika. **2017:** *Sarah Morris: Falls Never Breaks*, Kunsthalle Wien, Viena

GU DEXIN [III]

116 2009-05-02, 2009

Pintura zur gainean, 74 panel: horietatik 64 panel 200 × 110 cm gutxi gorabehera, eta 10 panel 100 × 110 cm gutxi gorabehera; zementua eta laka gorria, 45 × 590 × 590 cm; eta bideo-instalazioa, koloretan, soinurik gabea, 3 min. Honen eskaintza: GALLERIA CONTINUA, San Gimignano/Pekin/Les Moulins/Habana

1980ko hamarkadaren hasieran lanean hasi zenetik, Gu Dexin-ek pinturak, eskulturak eta instalazioak sortu ditu, beti ere ageriko sinbolismoari uko eginez, lantzen aritu denaren ezaugarri materialaren mesedetan, izan material hori buztina, plastiko industrialak, haragia edo fruta. Helduaroko obraren titulatuak, besterik gabe, amaitu ziren data izan dira: soluziorik hoberena, inondik ere, obraren beraren objektu fisikoan dagoena baino harantzagoko inplikazio oro saihesteko. 85eko Uhin Berria mugimenduko kide gisa, eta arte txinatar kontzeptualistako Ukimen Sentipena eta Neurketa Berria talde goiztiarretako funtsezko irudi gisa, Txinako arte garaikidearen bilakaera osoa bizi izan du Guk, eta bilakaera horren lekukoa izan da. Haren kritika hotzek bere ingurune politiko, sozial eta kulturalako geruzetan dauden botere eta ideologiaren mekanismoak jartzen dituzte agerian, sarritan prozesu natural jakin batzuk lehen mailan aurkeztuta, usteldura esate baterako. Jarrera hori baldintza bat bezala onartzen du egileak, aldeztetik antolatutako edonolako estrategiak baztertuz. “Ezertxo ere ez dago nik egin nahi dudarik” esan zuen behin. “Pentsatzeko denbora izan, hori da nik nahi dudana [...] Ez dut gizadian sinesten”¹. Modu berezian, Gu da bere belaunaldiaren kontzientzia.

2009ko maiatzaren 2an, une horretaraino bere obra izan zenaren guztiz bestelako azalpen bat aurkeztu zuen Guk munduaren aurrean. 798 Arte Barrutiko Galleria Continua aretoan ipini zen, eta erakustaldiaren izenburua, besterik gabe, inaugurazioaren data zen: 2009-05-02. Hiru osagai zeuzkan: sabai-leihoan, bideo-kiribil batzuek espazioko leiho fisikoak estaltzen zituzten telebisten pantailetan, etengabe agertuz hodei zuriak zeru urdinen gainean hurrenkera atseginean flotatzen. Galeriako zoruaren erdian, zementuzko plataforma bat zegoen, esaldi bakarra idatzia zuena: igo gaitezke zerura. Eta hori baino garrantzitsuagoa: espazio karratua inguratzen zuen friso baten moduan, panel-sorta bat zegoen, gobernuaren eraikinen kanpoaldean egon ohi diren kartel ofizialeko songti-karaktere eta kolore gorrimin tipikoan idatzitako hamaika esaldirekin. Testua dena segidan zegoen idatzia, puntuaziorik gabe, eta panel guztietan errepikatzen zen:

Jendea hil dugu gizonak hil ditugu emakumeak hil ditugu zaharrak hil ditugu
haurrak hil ditugu jendea jan dugu bihotzak jan ditugu giza burmuinak jan
ditugu jendea jo dugu jendea kolpeka itsutu dugu jendea aurpegian jo dugu
aurpegia txikitu arte

Esaldi horiek, nahasiak baina errepikapenean ezagutzeko modukoak, Lu Xun idazle iraultzaile modernoaren maisulana gogorarazten dute, *Ero baten egunkaria* (1918), zeinean protagonista pixkana-pixkana konturatzen baita kanibalez inguratua dagoela. Azalpenezko enuntziatuak eta erruduntasun-onespen esplizituak diren neurrian, lerro horiek oroitzapena sublimatzen dute, testuak eta irudiak elkar desorekatzen duten bitartean. Geometria zurrun batek egituratzen du aurkezpena, bai hizkuntza-erretorikari, bai forma bisualari dagokionez (panelak gero 2010eko Gwangjuko Bienalean jarri ziren ikusgai, Massimiliano Gioni komisario zela, Carl Andre-ren labirinto itxurako zurezko kubo baten inguruan zintzilikaturik, karratu bat eratuz). Esaldi horien subjektuak —zehaztu gabeko *gu* batek— egintza ezin pentsatzuko erantzukizuna bere gain hartzen duenez, obrak ikuslea ere inplikatzeko du ordena sozialaren azpian dagoen bortizkeria. Eta horrekin artistak gu guztiok hartzen gaitu kontuan.

Guren [2009-05-02](#) erakusketarako hautatu zen data ez zen oharkabea hartu. Erakusketa Tiananmengo plazako Ekainaren 4ko Gertaeren hogeigarren urteurrenaren garaian egon zen zabalik —urteurrena isiltzeko eginahalak egin ziren—, eta bideoa pantailetan ikusi eta oholtzan grabatuta

dagoen “zeruak” Tiananmengo “tian”ari (天) egiten dio erreferentzia, Zeruko Bakearen Atea baita. Hura ez zen oroigarri arrunta. Erakusketan, 2009-05-02 bere azken artelana zela jakinarazi zuen Guk. Handik aurrera, Gu guztiz desagertu zen artetik eta artearen mundutik, artea, haren iritzian, berak onetsi nahi ez zuen sistema politiko, kultural eta moral baten konplize egin baitzen. Baliteke, beste edozein objektu edo irudi baino gehiago, uko horixe izatea Guren artelanik iraunkorrena. —AM eta PT [Alexandra Munroe eta Philip Tinari]

Oharrak

1. Hans Ulrich Obrist, Gu Dexin-i egindako elkarrizketa, hemen: *Hans Ulrich Obrist: The China Interviews*, Hong Kong: Office for Discourse Engineering, 2009, 173. or. [\[itxuli\]](#)

ERAKUSKETA HAUTATUAK

2009: 2009-05-02, Galleria Continua, Pekin. **2010:** Gwangjuko Bienala: *10,000 Lives*. **2012:** *The Important Thing Is Not the Meat*, Ullens Center for Contemporary Art, Pekin

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

ERAKUSKETAK, EKITALDIAK ETA PROIEKTUAK

ANTHONY YUNG ETA JANE DEBEVOISE

Txinako arte garaikideko adibiderik hoberenei ausardia eta anbizioa darie, urduritasuna eta kementa, baita halako errebeldia-dosi zuhurgabe bat ere. Obra gordinak izan daitezke, eta badute batzuetan halako agresibitate bat ere kritika eta autosatira soziala egiterakoan. Baina, salbuespenik gabe, konbentzionalismoei eta bertan goxo egiteari uko egiten dien espiritu bat gauzatzen dute, eta, zentzu horretan, lehendik ezarritako arauen balorazio berri bat eragiten eta proposatzen dute. Beren bertsiorik ilunenean ere, obra hauek optimismoaren haziak dauzkate beren baitan, eta aldaketa sozial positibo bat katalizatzekeo desira adierazten dute.

Ondoren, 1989 eta 2008 bitartean egindako erakusketa hautatu batzuk aztertuko ditugu; erakusketa haietan, ikusgai jarri zen errealismo akademikoaren eta tintako pinturaren arau konbentzionalak gainditzen zituen arte txinatar bat, eta haien ordeztarte kontzeptuala, instalazioak, performancearen artea eta denboran oinarriturikoa, bideoa barne, aurkezten ziren. Esperimentazioaren onespina, gobernuak kontrolaturiko *establishment* kulturalaren baitan, ofizialki behintzat, 1989ko ekainaren 4ko Tiananmen plazako gertaerekin amaitu zen, eta haren ondorioz, beren obrak jendaurrean azaltzeari zegokionez, oso aukera murriztekin geratu ziren lan ez konbentzionalak egiten zituzten artistak. Hura zela-eta, 1990eko hamarkadan zehar, etorkizunera begiratzen zuten artistek eta Txinan geratu ziren haien aitzindariak eskala txikiko erakusketetara jo zuten, eta denbora jakin batez beraiek finantzatu zuten beren lana, beraiek antolatzen zituzten erakusketak eta leku alternatiboetan egiten zituzten, etxe partikularretan adibidez, behe-solairu alokatuetan, fabrika abandonatuetan, baita aire zabalean ere. Erakusketa haiek erraz eta azkar moldatzeko modukoak ziren, eta itxura arduragabea izaten zuten askotan; probokatzailak izaten ziren ia beti, eta erronka bat ziren artearen definizio politikoki onargarrientzat. Aldi berean, kritika zorrotza egiten zieten, besteren artean, kontsumismo gero eta handiagoari, urbanizazio bizkorrari eta haien ondoriozko gorabehera fisiko eta psikologikoei. Joera nagusiaren bazterrean egoteak zekarren segurtasun-faltaz gainera, erakusketa haiek zentsura-mehatxupeko giro batean egiten ziren —hori gutxiena—, zuzen-zuzenean zentsuraren mendean ez bazen.

Erronka guztiz diferenteak topatzen zituzten era hartako erakusketak Txina kontinentaletik kanpo antolatzen zituztenek. Baliabideak ez ziren muga larria, eta erakusketa gehienak museo ezagunetan ospatu ziren edo erakundeen aski laguntza handia jaso zuten. Baina profil erlatiboki handia zuten erakusketa haien komisarioek Mendebaldeko estereotipoei aurre egin behar zieten, haiek arte txinatarra karikaturizatzen baitzuten, eta politikoki disidentea zelakoan edo kulturalki modernotasunaren aurreko tradizioekin lotuak zeudelakoan agertzen zuten, tintako pinturarekin eta kaligrafiarekin esate baterako. “Txinatartasunaren” definizio hain mugatuak desmuntatzeko eta zabaltzeko xedez, komisarioek hainbat eratako estrategiak hartu zituzten. Batzuek praktika kultural konplexu baten barruan —literatura, musika, zinema eta antzerkia hartzen zituen bere baitan— ezarri zuten arte txinatarra, nazioartekotzat

har zitekeen abangoardia batekin zituen konexioak azpimarratzeko era hartan. Beste batzuek artistaren esperientzia indibiduala eta hark gertueneko inguruarekin zuen erlazioa azpimarratzen zuten, kokaleku jakin baterako interbentzio bereziak eskatuz. Eta baziren praktika artistiko malguetan eta sarritan iraupen gutxikoetan zentratzen zirenak ere, muga kulturalak eta politikoak gainditzen zituzten ezaugarri transnazionalak azpimarratzeko.

2000. urteak bihurgune bat markatu zuen arte txinatarren garapenean. Shanghaiko Nazioarteko Lehen Bienalaren inaugurazioarekin, eta 1989ko *China/Avant-Garde* erakusketaren ondoren aurrenekoz, arte esperimentala onik hartu zuen berriz ere gobernuak kontrolaturiko museo publiko nagusiak. Mugatua zen oraindik ere erakunde ofizial batean erakuts zitekeena; baina erakusketetan parte hartzen zuten artista gehienak, edota egokitu beharra zuten haietan inplizitua zegoen kontratu sozialera, edo zirkuitu nagusietatik kanpo edota erakusketa sateliteetara eraman behar zituzten beren esperimenturik erradikalenak. Ondorengo urteetan, ikaragarri gehitu ziren artistentzako zeuden baliabideak. 1989 eta 2008 bitarteko hameretzi urteko aldian, hamar aldiz biderkatu zen Txinako ekonomia, eta munduko ranking ekonomikoan hamaikagarren postutik hirugarrenera igaro zen, aurretik Estatu Batuak eta Japonia bakarrik zeuzkala. Artista txinatarren talentua, esperientzia eta nazioarteko fama beren interes politikoak eta ekonomikoak sustatzeko baliatuz, eraikuntzaren industriak artebarrutiak eta arte garaikideko museoak planifikatu zituen; aldi berean gobernuaren mendeko erakundeek erakusketak sustatu zituzten atzerrian, garrantzi handiko ekitaldietan —besteak beste, Veneziako Bienalean—, eta haietan inbertitzaileek goraka bultzatzen zituzten artista hautatuen prezioak, aurrekaririk ez zuten mailetaraino. Horren ondorioz, gauza naturala gertatu zen Txinako artista aipagarrienetako batzuei eskatzea parte hartzeko mirari ekonomiko txinatarren ospakizunean, zeina denbora guztietako erakustaldi zirraragarrienetako bat izango baitzen: 2008ko Pekineko Udako Olinpiar Jokoen inaugurazioa. Baina Olinpiar Jokoen erakutsi ziren aberastasunak eta ikuskariak, erronkak ez ezik, artistei eta komisarioei eskaintzen zitzaizkien aukerak ere agertu zituzten, agenda politiko nazionalisten eta kapital globalaren fluxuen efektu homogeneizatzaileen efektuei aurre egiteko egiten zituzten eginahaletan.

Erakusketen deskribapenak ordena kronologikoan eskaintzen dira, eta erakustaldien garapenari buruzko informazioa ematen da deskribapen bakoitzaren aurretik (iragarri gabeko klausurak barne), eta berebat agertzen dira lurralde nazionalako kokalekuak eta erakusketa ibiltarien Txinaz kanpoko egoitzak, antolamenduaren ardura zuten komisarioak, erakunde babesleak eta parte hartu zuten artistak. Hogeia artistatik gora parte hartu zuten erakusketak direnean, izen hautatuen zerrenda bat ematen da; [Asia Art Archive](#)-en eskuragarri daude zerrenda osoak. Erakustaldiekin batera egin ziren argitalpenak halakoak egin zituzten erakusketetan bakarrik ageri dira; “argitalpen independentea” esapideak gobernuaren mendeko liburategietan banatu ez ziren testuei egiten die erreferentzia, hau da, zirkuitu ofizialetik kanpo egin zirenei; gehienetan komisarioek eta/edo artistek egiten zituzten, erakusketan bertan banatzeko, modu informalean.

CHINA/AVENT-GARDE

ARTE GALERIA NAZIONALE, PEKIN, 1989KO OTSAILAK 5-19
(AGINTARIEK BI BIDER ITXIA, OTSAILAREN 5ETIK 9ERA ETA
OTSAILAREN 14TIK 16RA)

Artistak: 186 artista, haien artean Chen Zhen, Ding Fang, Ding Yi, Geng Jianyi, Gu Dexin, Wenda Gu, Ren Jian, Song Haidong, Song Yongping, Wang Guangyi, Wang Luyan, Wang Youshen, Wu Shanzhuan, Xiamen Dada group, Xiao Lu, Xu Bing, Yang Jiechang, Yu Youhan, Zhang Peili eta Zhang Xiaogang

Antolatzaileak: Gao Minglu, eta harekin batera Fan Di'an, Fei Dawei, Gan Yang, Hou Hanru, Kong Chang'an, Li Xianting, Liu Dong, Liu Min, Liu Xiaochun, Tang Qingnian, Wang Mingxian, Yang Lihua, Zeng Chaoying, Zhang Yaojun, Zhang Zuying eta Zhou Yan

Argitalpena: China/Avant-Garde, Guangxi People's Publishing House, Nanning, 1989, Gao Minglu-ren hitzaurrearekin, 48 orri, zenbakitu gabeak; txineraz eta ingelesez

China/Avant-Garde erakusketa garrantzitsua ez zen bakarrik izan Txinako museo publiko nagusietako batean egin zen arte esperimentaleko aurreneko erakustaldia eta erakustaldirik zabalena; orobat izan zen azkena, hurrengora arte gutxienez hamar urte itxoin beharko baitziren¹. Haren aurretik izan zen asmoa, 85eko Uhin Berriaren mugimenduari buruz erakusketa zabal bat egitea, bertan behera utzi zen gobernuaren 1987ko Liberalizazio Antiburgeseko Kanpainarekin. Erakusketaren azken aurkezpena zela-eta, antolatzaileen eta artisten artean egin ziren debateetan, Uhin Berriari buruzko azterlan akademikoa egin nahi zutenak zeuden mutur batean, eta beste muturrean, berriz, kokagunea dadaisten modura okupatu eta artearen *establishment* ofiziala erasoz hartu nahi zutenak zeuden.

Antolatzaileen batzordean baziren arte garaikidearen inguruan eratutako komunitateko zenbait kide eskarmentu handikoak, besteak beste Gao Minglu eta Li Xianting artista garrantzitsuak. Batzordeak ardura handiz hautatu zituen herrialde osoko artisten obrak, hainbat bitartekotan, eta 85eko Uhin Berriak hartzen zituen jardueren espektroa irudikatzen zuten oro har. Gao Minglu egon zen babesleekiko eta burokrazia kulturalak kontserbadorearekiko negoziazio konplexuen buruan, eta museo-agintariekin eta Artista Txinatarren Elkartearekin jardun behar izan zuen besteak beste. Eztabaida nekagarrien ondoren, Gaok lortu zituen beharrezko onepenak, beti ere baldintza bat betetzen bazen: zuzeneko performancerik ez izatea.

1989ko otsailaren 5ean aurkeztu zen erakusketa, eta 300 bat obra jarri ziren ikusgai, 186 artistarenak, Pekineko Arte Galeria Nazionalean (gaur egun Txinako Arte Museo Nazionalea), hain zuzen ere artista batek bere bizitzan erakusketa bat jar lezakeen txinatar erakunde izen handikoenean. Azpimarratzekoak ziren Wang Guangyi-ren *Mao Zedong: AO* obra bigun ausarta; Zhang Peili-ren *X?* serieko pinturak, Gu Dexin-en *Plastikozko Piezak - 287* (*Plastic Pieces—287*), plastiko erre eta itxuraldatutako piezen instalazio bat, Xu Bing-en *Zeruko Liburua* (*Book from the Sky*) eta Huang Yong Ping-en *Arte Galeria Nazionalea eramanez* (*Towing Away the National Art Gallery*). Erakusketan ez ziren bakarrik jaso orain historikoak diren obra hauek; izan ziren zuzeneko saio batzuk ere, iragarri ez zirenak, eta, esan den

bezala, berariaz debekatuak zeudenak. Wu Shanzhuan-ek 30 kilogramo ganba izoztu eraman zituen Zhoushan-etik —haren jaioterria den uharte-hiria da—, eta museoaren barruan ipinitako fikziozko merkatu-postu batean saldu zituen inaugurazioaren egunean, Txinan gertatzen ari ziren komertzializazio hasi berriari eta azken erreforma ekonomikoei erreferentzia eginez. Orobat inaugurazioaren egunean, jendez gainezka zegoen harrera-aretoan, bi ordu ere ez zirenean zabaldu zela, Xiao Lu-k pistola mailegatu bat hartu eta tiro egin zuen *Elkarriketa* (*Dialogue*) instalazio artistikoaren gainean. Tiroen performance haren ondorioz, segituan itxi zen erakusketa, eta polizia galdeketa bat egin zien artistari eta Tang Song haren ikasketa-lagunari². Erakusketa handik egin gutxira zabaldu zen berriz, baina segituan itxi zen osteraren ere, “bonba-mehatxu” bat heldu baitzen museora — inondik ere performance moduko beste obra artistiko bat— eta azkenean berriz ireki zen, eta irekita egon zen iragarritako klausura-data arte, otsailak 19.

Museoko arau oinarritzak eta nagusia hautsi zelarik, eten egin zen antolatzaileen eta Txinako agintaritzaren kultural ahaltsuaren arteko akordio delikatuak; porrot egin zuten Gao Minglu-ren ahaleginek Estatuak onetsitako kontagintza artistikoa zabaldu eta hartan arte esperimentalaren sartzeko. Eta baldin edonolako abagunerik bazen adiskidetzeko, komisarioek 2.000 RMB-ko isun bat ordaindu eta bi urtez erakusketak antolatzeko debekua onartu ondoren, guztiz desagertu zen urte hartako ekainaren 4an. Tiananmengo plazako gertaeren ondoren, eta hurrengo hamarkadako zatirik handienean, galarazi egin zitzaion arte esperimentalari Estatuaren mendeko erakusketa-egoitza gehienetarako sarbidea, eta, hartara, Txinako artegintzaren joera nagusiaren urrutiko bazterretan geratu zen esperimentazioa.

Oharra

1. Erakusketaren titulua ingelesez *China/Avant-Garde* da (Txina/Abangoardia), baina txineratik hitzez hitz itzuliz gero, beste hau da: “Txinako arte modernoaren erakusketa” (*Zhongguo xiandai yishuzhan*). [itzuli]
2. Artistak pistola batekin tiro egin zuen ekitaldiaren analisi baterako, ikus Xiao Lu-ren *Dialogue* nobela autobiografikoa, baita Gao Minglu-ren hitzaurrea ere, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2010. [itzuli]

CHINE DEMAIN POUR HIER

POURRIÈRES, FRANTZIA (HAINBAT KOKAGUNETAN)

1990EKO UZTAILAK 7-31

Artistak: Cai Guo-Qiang, Chen Zhen, Wenda Gu, Huang Yong Ping, Yan Pei-Ming eta Yang Jiechang

Komisarioa: Fei Dawei

Antolatzailea: Les Domaines de l'Art

Argitalpena: *Art chinois 1990: Chine demain pour hier*, Editions Carte Segrete, Paris, 1990, Fei Dawei-ren argit., Julien Blaine, Chen Ying-Teh, Chiba Shigeo, Fei Dawei, Monica Dematte, Noël Dutrait, Marc Le Bot, Bernard Marcadé, Yves Michaud, Tong Dian eta besteren testuekin, 101 orri; frantsesez

Chine demain pour hier aire zabaleko erakusketa bat izan zen, 1990ean egin zena Frantziako hego-ekialdeko hiri txiki bateko hainbat kokagunetan. Fei Dawei izan zen komisarioa; Artearen Historian lizentziatua zen (1985ean Pekineko Akademia Zentralean), *Chine/Avant-Garde* erakusketaren antolamendu--batzordearen kidea izan zen, eta Jean-Hubert Martin-en laguntzailea artista txinatarren hautaketan *Magiciens de la terre* oinarritzko erakusketan (Paris, 1989). Erakusketan baziren leku jakinetarako berariak prestaturiko obrak, 1980ko hamarkadaz gero Txinatik kanpo bizi ziren sei artista txinatarrek eginak: Cai Guo-Qiang, Chen Zhen, Wenda Gu, Huang Yong Ping, Yan Pei-Ming eta Yang Jiechang.

Fei-ren jardunbideak gogoan hartuta, hiriaren testuinguru sozial, kultural eta historikoari egokitzen zitzaizkien obrak sortu zituzten artistek. Yan Pei-Ming-ek erretratuak margotu zituen hiriko garaje batzuetako ate batzuetan; Yang Jiechang-ek bere *100 tinta-geruza* (*100 Layers of Ink*) saileko obra bat ipini zuen bertako monasterio batean, artistaren arabera, Budaren gorputzaren erlikia bat ezkutatzen zuen lur-muino baten aurrean; Chen Zhen-ek eguneroko objektu baztertuak zintzilikatu zituen (laurogeita hemeretzi) baso kiskali bateko zuhaitzetan, besteak beste telebista hondatu bat, bizikleta bat eta automobil-pneumatiko zahar bat; eta Cai Guo-Qiang-ek ekitaldi bat proposatu zuen dragoi-formako eztanda bat eraginez, zeina Mont Sainte-Victoireko aldapan gora igotzeko, hau da, Paul Cézanneren koadro ezagunenetako batzuen gaia izan zen Proventzako menditik. Huang Yong Ping-ek eta Wenda Gu-k dimentsio handiko obrak sortu zituzten hiriaren landa-inguruetan.

Erakusketarekin batera, kontzertu bat eskaini zen, Chen Qigang, Pan Huanglong eta Tzeng Shing-Kwei konpositore txinatarren obrekin, baita nazioarteko sinposio bat ere, “Cultural Misunderstanding: The Illusion of the Other” (“Gaizkiulertu kulturala: ‘bestearen’ ilusioa”). Sinposioko aktetan adierazten zen bezala, Fei Dawei-k eta beste batzuek, haien artean Hou Hanru-k eta Huang Yong Ping-ek, premia larria sumatzen zuten identitate kulturala testuinguru globalean berriz definitzeko. Artearen sistema globalean txertatzen ari ziren artista txinatarrek aurre egin behar zieten erronkak deskribatuz, Fei-k Mendebaldeko publikoaren itxaropen exotikoak azpimarratzen zituen, haren arabera publiko hura tradizionalak deituriko elementu txinatarrek nahiz disentsio politikoaren aztarrenen bila baitzebilen¹. Era berean, Fei-k gogoan hartu zituen Txina kontinentalean zeuden lankideek adierazitako kritikak, Li Xianting-ek egindakoa haien artean, susmo txarrez erreparatzen baitzion hark diasporako arteari, jakinaraziz ezen “arteak bere aberri kulturaletik alde egiten duenean, behera egiten du[ela] nahitaez”².

Txina barrutik zetorren kritika haren erreakzio gisa, eta Mendebaldeko publikoaren itxaropen kultural eta politiko estereotipatuei erantzun ahal izateko, itxaropen haiek aldatzeko xedeaz, artearen indibidualismoa eta giza eginahalaren talde-nolakotasuna defendatzen zituen Fei komisarioaren ikuspegiak. 1994ko artikulu batean, argudiatzen zuen antzua gertatzen zela dikotomiak azpimarratzea, esate baterako, “posizio txinatarra” “Mendebaldeko kultura” izenekoaren aurrez aurre. Seinalatuz nola Mendebaldeko artistek (John Cagek esate baterako) kultura txinatarren kontzeptuetara jotzen duten eta alderantziz, “aberrri” kontzeptua erabat baztertzea proposatu zuen Fei-k, bide horretatik baizik ez baitzuen arteak lortuko diferentzia nazionalak eta kulturalak gainditzea, eta giza espezie osoarenak

diren galderak egitea³. Kokagunearen berezitasunak eta giza kezken unibertsaltasuna azpimarratzek elikatu zuten Fei-ren ondorengo proiektuen ikusmoldea, besten artean *Exceptional Passage* (Fukuoka, Japonia, 1991) eta *Promenade in Asia* (Tokio, 1994) proiektuena.

Oharrak

1. Ikus "Cultural Misunderstanding: The Illusion of the Other" sinposioaren transkripzioa, 1990eko uztailak 8. Asia Art Archive-n eskura daiteke, Hong Kong (web-aren bitartez bakarrik). [itzuli]
2. Fei Dawei, "Does a Culture in Exile Necessarily Wither? A Letter to Li Xianting" (1991), itzulp. Phillip Bloom, hemen: *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, argit. Wu Hung, Peggy Wang-en lankidetzarekin, Museum of Modern Art, New York, 2010, 252. or. Lehenik honela argitaratua: "Liu wenhua biran kujie?—Gei Li Xianting de yifengxin" hemen: *Piping de shidai* (Kritikaren aroa), 1. alea, argit. Jia Fangzhou, Guangxi Fine Arts Publishing House, Guangxi, 2003, 153–62. or. [itzuli]
3. Fei Dawei, "Neixin de chuzou" (Barneko ni-aren erbestea), *Jiangsu huakan* (*Jiangsu Pictorial*), 2. zkia., 1994, 19. or. [itzuli]

NEW GENERATION ART

TXINAKO HISTORIAREN MUSEO NAZIONALE, PEKIN
1991KO UZTAILAK 9-14

Artistak: Chen Shuxia, Liu Qinghe, Pang Lei, Shen Ling, Song Yonghong, Wang Hao, Wang Hu, Wang Huaxiang, Wang Jinsong, Wang Youshen, Wang Yuping, Wei Rong, Yu Hong, Zhan Wang, Zhou Jirong eta Zhu Jia

Komisarioak: Wang Youshen, eta harekin batera Shao Dazhen, Fan Di'an, Kong Chang'an, Yi Ying, Yin Jinan eta Zhou Yan

Antolatzailea: *Beijing Youth Daily*

Argitalpena: argitalpen independenteko liburuxka, 1991. Fan Di'an, Yi Ying eta Zhou Yan-en testuekin. 14 orri, zenbakitu gabeak; txineraz

1989aren ondoren, Estatuak kudeaturiko museo gehienek saihestu egin zituzten, ez bazituzten zuzenean baztertu, Estatuak onartutako gaietatik eta estilotik urruntzen ziren azkenaldiko praktika artistiko guztiak. Onar zitezkeen arte-formen artean tintaz egindako margolan interesgabeak zeuden, eta gai nostalgikoak edo heroikoak, xehetasun handiz eginak mihise gaineko olio-pintura erabiliz. New Generation Art erakusketa, Txinako Historiaren Museo Nazionalen antolatua (gaur egun Txinako

Museo Nazionale), Tiananmengo plazan, *Beijing Youth Daily* egunkari ofizialaren fundazioaren hamargarren urteurrena zela-eta egin zen eta, hortaz, arauaren salbuespen bat izan zen.

Hark ez zuen esan nahi erakusketan aurkezturiko obrak askorik aldentzen zirenik lan ortodoxotzat hartzen zirenetatik. Gehien-gehiena, aski neurritsua zen, baita oso diskretua ere. Hamasei artistak parte hartu zuten, eta Pekineko Arte Ederretako Akademia Zentralean (CAFA) lizentziatu berriak ziren haietatik hamabi. Kontraste nabaria sortuz bi urte eskas lehenago egindako *China/ Avant-Garde* erakusketaren estrobertsioarekiko, ematen zuen *New Generation Art* erakusketak barrenaldera egiten zuela, ia-ia dokumental bati zegokion arreta jartzen baitzen eguneroko alderdietan, alderdi pertsonalean eta gertueneko hiri-ingurunean. Yi Jinan kritikari-komisarioa eta, 1999az gero, CAFAn Artearen Historiako irakaslea zenak, belaunaldi-aldaketa gisa definitu zuen hura. Parte hartzen zuten artistek, hala idatzi zuen, 1960ko hamarkadan jaiotako “belaunaldi berri” batekoak ziren. Ez ziren inoiz izan Guardia Gorriko kideak, ez zituzten “bidali” landaldera Iraultza Kulturalaren garaian, eta, hortaz, haiek ez zeuzkaten 85eko Uhin Berriko kideak markatu zituzten “oroitzapen historiko sakonak eta gogo-orbainak”, gehienak 1950eko hamarkadan jaiotakoak baitziren¹.

Garage Show izeneko erakusketak ez bezala (hark askotariko bitartekoak nahasten zituzten lanen, instalazioen eta bideoaren alde egin baitzuen), eta Wang Youshen-en obra baten salbuespenarekin — *Beijing Youth Daily*ren editore artistikoa zen Wang Youshen, eta egunkari-paperez egindako gortina zeharrargien horma luze bat zen haren obra— *New Generation Art* erakusketak olio-pintura figuratiboa aurkeztu zuen gehienbat; hala, estilo haren adierazgarriak dira Song Yonghong-ek bere senideei eta adiskideei egindako erretratuak, bitxiak eta sarritan voyeurismora jotzen zutenak. Era berean, adierazgarriak ziren Yu Hong-en pinturak, non bere eskola-lagunak aurkezten baitzituen, une pribatu batean harrapatuta, espazio zehazgabe batean eskegita baleude bezala².

Era askotakoa izan zen kritikak erakusketaren aurrean izan zuen erreakzioa. Hou Hanru-k, *China/Avant-Garde* erakusketako batzorde antolatzaileko kideak, kritikatu egin zuen esanez oso itxia zela, eta gehiegi azpimarratzen zuela maisutasun teknikoa³. Zhou Yan, kritikaria eta arte-historialaria, barkaberagoa izan zen, esanez arte hark “arte huraxe bera mespretxatzen zuela eta burlatia zela argi eta garbi”⁴. Alabaina, argi dago erakusketan parte hartu zuten artistek ez zutela proiektu soziopolitiko handietan inplikatzeko interesik, ez modu nabarmenean behintzat, 85eko Uhin Berriko aitzindariak inplikatu ziren bezala. Hautatu zuen adierazpidea ere ez zen formatu konbentzionaletatik askorik aldentzen. Motibo horiek direla-eta, segur aski, Tiananmenen ondorengo aroan, aurrerako bide potentzial baten eskaintzan datza erakusketa honen garrantzi iraunkorra, eta baliagarria izango zen erresistentziaren eta onarpenaren, esperimentalismoaren eta prestakuntza akademikoaren arteko oreka bilatzen zuten arte-eskoletako zenbait lizentziaturentzat.

Oharra

1. Yin Jinan, “New Generation and Close Up Artists”, Lee Ambrozy-ren itzulpen, hemen: Wu, *Primary Documents*, 155. or. Lehenik honela argitaratua: “Xin shengdai yu jin jüli”, hemen: *Jiangsu huakan (Jiangsu Pictorial)*, 1. zkia., 1992, 16–17. [itzuli]

2. Pekinen 1990eko hamarkadaren hasieran egin ziren eta pintura-teknika errealistaren eta gai figuratiboen aldeko joera zuten beste erakusketen artean, aipatu behar dira Liu Xiaodong, Yu Hong eta Shen Ling-entzat egindako banakako erakusketak; Zhao Bandi eta Li Tianyuan-entzat eta Song Yonghong eta Wang Jinsong-entzat antolaturiko bi artisten erakusketak; eta zortzi emakume artistaren obra aurkezten zuen talde-erakusketa bat, *The World of Women Artists* izenekoa. Ez da ahaztu behar *New Generation Art* erakusketak hainbat emakume artista aipagarri aurkeztu zituela, besteren artean Chen Shuxia, Yu Hong, Shen Ling eta Wei Rong. [itzuli]
3. Ikus Fan Di'an eta Hou Hanru, "From the Barrel of a Gun", itzulp. Linda Jaivin, *Art and Asia Pacific*, 1993ko ekaina, 46. or. [itzuli]
4. Zhou Yan, "Tiaokan yu zichao, yizhong xintai de shijue biaoqian" (Bere burua mespretxatzen du eta guztiz burlartia da: ikusmolde baten irudikapen bisuala), *Beijing qingnianbao* (*Beijing Youth Daily*), 1990eko abenduak 18, galeriaren orria, 7. or. [itzuli]

GARAGE SHOW: THE ACTUALITY OF THE EXPERIENCE AT THE MOMENT

SHANGHAI EDUCATION HALL (SOTOA),
1991KO AZAROAK 22-24

Artistak: Geng Jianyi, Gong Jianqing, He Yang, Hu Jianping,
Ni Haifeng, Song Haidong, Sun Liang eta Zhang Peili

Antolatzaileak: Song Haidong eta erakusketan parte hartu zuten beste artista batzuk

Garage Show: The Actuality of the Experience at the Moment izan zen inondik ere Ekainaren 4ko Gertaeren ondoren inauguratu zen arte esperimentaleko lehen erakusketa, eta Song Haidong, Zhejiangeko Arte Ederretako Akademiako (Txinako Arte Akademia da gaur egun) Eskulturako sailako lizentziatuak antolatu zuen Hangzhoun. Shanghai Education Hall-eko sotoan ipini zen, eta hiri hartako eta inguruetak artistek parte hartu zuten, besteak beste Song-en promozio hiru lagunek, Hangzhouko Geng Jianyi-k eta Zhang Peili-k, eta Zhoushaneko Ni Haifeng-ek. Erakusketak, Zhejiangeko Akademiako ikasle askoren joera iraunkorra azpimarratuz, argi azaldu zuen praktika kontzeptualen, instalazioen eta denboran oinarritutako arte-praktiken lehentasuna, asto-pinturaren eta eskulturaren aurrez aurre. Erakusketa hartako obra adierazgarri batzuk izan ziren Geng Jianyi-k liburu gaizki inprimatu eta ezin irakurrizkoekin egin zituen ikerketak, Ni Haifeng-en osagai elektronikoen eta grafiti burugabeen nahaspilak, eta eguneroko objektuak eta eskultura klasikoaren elementuak elkarren gainka jartzen zituzten Song Haidong-en eraikuntza multimediak. Ekarpenik nabarmenen artean, aipa daiteke Zhang Peili-ren bideo-instalazio bat, *Higieneari buruzko dokumentua, 3. zkia*. (*Document on Hygiene No. 3*, 1991), non oilasko bizi bat, gero eta bustiagoa, behin eta berriz garbitzen zuten xaboi-urarekin. Bideoarte txinatarraren adibide goiztiar hura bertako nahiz nazioarteko artistek ikusi zuten, baita erakusketa bisitatu zuten arte-arduradun bakan baina eragin handiko batzuek ere; haien artean,

Tokioko Arte Modernoko Museo Nazionaleko arte-arduraduna zen Chiba Shigeo-k; Hans van Dijk eta Andreas Schmid-ek, zeinak garai hartantxe bete-betean ari baitziren arte garaikideko erakusketa bat antolatzen Berlinen (sarrera bat eskaintzen diogu aurrerago erakusketa horri); Li Xianting kritikari eta komisarioak, zeina funtsezkoa izan baitzen Pekingo 1989ko *China/Avant-Garde* erakusketaren antolamenduan; eta Nicholas Jose-k, Australiaren Txinako kultura-agregatua izan zenak, zeina, Li-rekin batera, arte garaikide txinatarrari buruzko erakusketa-sail bat antolatzen ari baitzen, eta haien artean zegoen 1993ko Hong Kongeko *China's New Art, Post-1989* (erakusketa horri sarrera bat eskaintzen diogu aurrerago).

Aurreko hamarkadako arte berrizaleko beste erakusketetan gertatu zen bezala, artistek jarri zuten abian eta zabaldu zuten *Garage Show*, eta argi bazegoen ere denentzat zegoela irekita, bisitariak zirkulu nahiko txikia eta itxia osatu zuten; artistak, zaleak eta adiskideak. Baina 85eko Uhin Berrian nagusitutako espiritutik aldenduz, *Garage Show* erakusketaren helburua, harekin alderatuz gero, ez zen inola ere hain handinahia. Urruti geratzen ziren erretorika jasoaz adierazitako desira utopikoak; desagertuak ziren berebat gizarte txinatarrak bere osotasunean “modernizatzeko” desirak, hura baitzen 1980eko hamarkadan erreformaren aldeko intelektual askoren desira. Aitzitik, *Garage Show* erakusketetak plataforma bat eskaini nahi izan zuen esperimentaziorako eta antzeko planteamenduak zeuzkaten artisten eta profesionalen arteko truketarako, hain zuzen ere 1989aren ondorengo politika murriztaileak konbentzionala zenetik apartatzen ziren eta gizarte-apurtzaileak izan zitezkeen jendaurreko hartu-emanak guztiz mugatuak ziren garai batean.

CHINA AVANTGARDE

HAUS DER KULTUREN DER WELT, BERLIN,
1993KO URTARRILAK 30-MAIATZAK 16RA

Beste egoitzak: Kunsthall Rotterdam (1993ko maiatzaren 29tik 1993ko abuztuaren 22ra); Museum of Modern Art, Oxford (1993ko irailaren 4tik 1993ko urriaren 24ra); Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense, Danimarka (1993ko azaroaren 12tik 1994ko otsailaren 6ra); eta Roemer-und Pelizaeus-Museum Hildesheim, Alemania (1994ko ekainaren 17tik azaroaren 27ra)

Artistak: Ding Yi, Fang Lijun, Geng Jianyi, Gu Dexin, Huang Yong Ping, Lin Yilin, Ni Haifeng, Wang Guangyi, Wang Jinsong, Wu Shanzhuan, Yan Pei-Ming, Yu Hong, Yu Youhan, Zhang Peili, Zhao Bandi eta Zhao Jianren

Komisarioak: Hans van Dijk, Jochen Noth eta Andreas Schmid

Argitalpena: *China Avantgarde*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 1993, Jochen Noth, Isabel Pöhlmann eta Kai Reschkea-ren argitalpena, Hans van Dijk, Li Xianting, Lang Shaojun, Jochen Noth, Pi Daojian eta Zheng Shengtian-en saiakera-lanekin, besteak beste. 328 orri; alemanieraz, ingelesko eta txinerazko edizioekin

1993. urteak mugarri bat markatu zuen arte garaikide txinatarrean, urte hartan zazpi erakusketa egin baitziren Txinatik kanpora¹. Aurrenekoa, *China Avantgarde*, urtarrilean inauguratu zen Haus der Kulturen der Welt-en, Berlinen (HKW), Europako beste egoitzetara joan baino lehen. Bi alemaniarrek antolatu zuten, Jochen Noth-ek, zeinak Txinan lan egin baitzuen, Radio Beijing irratian eta truke akademikorako zerbitzu alemaniarrean, eta Andreas Schmid-ek, zeina kaligrafia ikasten jarduna baitzen Zhejiang Arte Ederretako Akademian (gaur egun Txinako Arte Akademia) Hangzhou-n, Nanjing-en hizkuntza eta kultura txinatarrek ikasia zen Hans van Dijk holandar diseinatzailearekin batera. Hirurak atera ziren Txinatik eta itzuli ziren beren sorterrira 1980ko hamarkadaren amaieraren aldean, eta zenbait urtez ahalegindu ziren erakusketak Europan antolatzen, Txinan ezagutu zuten arte berria erakutsi nahian. Alabaina, ahalegin haiek murriztuak gertatu ziren europar (eta estatubatuar) zenbait politika-jardunbideren ondorioz, Tiananmengo krisiaren ondoren, Txinarekiko trukea murriztea baitzuten helburua. HKWk onartu zuen erakusketa 1991n egiteko proposamena, eta haren ondoren Noth, Schmid eta Van Dijk, HKWren ordezkaria zen Wolfger Pöhlmann-ekin batera, ikerketa-bidaia hasi ziren egiten Txinara, Estatu Batuetara eta Europako beste herrialdeetara.

Erakusketaren tituluan bertan Pekineko 1989ko *China/Avant-Garde* erakusketaren tituluari erreferentzia eginez, Txinan nabari zen jarrera kultural aurrerakoa azpimarratu nahi zuten komisarioek, jarrera hark erronka egiten baitzion joera nagusiaren eta *establishment*aren kultura ortodoxoari, komisarioen iritzian Europan desagertua zen oposizio-espíritu bat adieraziz. Orobat nahi zioten aurkeztu Mendebaldeko publikoari 1985 eta 1993 bitarteko arte txinatar esperimentalaren sorta zabala, “[Europan] diren aurreiritziak eta kliseak zuzentzeko”². Erakusketako obrak, modu orokorrean, bi kategoria handitan sailka daitezke: lehenengoa obra kontzeptualari dagokiona da, instalazio eta bideoarena, Geng Jianyi, Gu Dexin, Ni Haifeng, Zhang Peili eta beste zenbaiten ekarpenekin. Bigarren kategoriak pintura-esperimentazioa agertzen zuen, pop politikoaren eta errealismo zinikoaren adibideak barne (ondorengo sarreran definituak), Fang Lijun, Yan Pei-Ming eta Yu Youhan artistenak.

Erakusketaren beraren ondoan, hainbat programa osagarri izan ziren: Bei Dao, Gu Cheng eta Mang Ke poeta garaikideen irakurraldiak; *Godoten esperoan* obraren egokitzapen bat, Meng Jinghui-k zuzendurik; Qu Xiao-Song, Tan Dun eta beste musikagile txinatar gazteen musikaren interpretazioa; zuzendari txinatarren filmen proiektzioa, hala nola Wu Wenguang eta Zhang Yuan-en filmena; eta sei orduko rock-kontzertu bat, zeinean parte hartu baitzuten Cui Jian-ek, Tang Dynasty-k eta Cobra banda femeninoak. Kontzertuak entzule asko bildu zituen eta dokumental bat egin zen, musika-taldeko kideekiko elkarrizketak ere eman zirena³.

Katalogoa izan zen erakusketaren beste ekarpen garrantzitsu bat. Erakusketan aurkezturiko hamasei artistez gainera, katalogoan beste berrogei profesional garaikidek ere egin zituzten ekarpenak, eta espezialista eta kritikari ezagunen saiakera-lanak ere baziren, arte bisualak baina harantzago zihoazen gaiei buruzkoak, musika eta literatura ere lantzen baitzituzten. Txineraz, ingelesez eta alemanieraz argitaratu zen, eta haxe da oraindik ere Txinako 1980 eta 1990 bitarteko arteaz dagoen erreferentziarik hoberenetako bat.

Oharrak

1. Ikus hemen urte hartako erakusketen zerrenda osoa: Jane DeBevoise, *Between State and Market: Chinese Contemporary Art in the Post-Mao Era*. Brill, Boston, 2014, 267. or. [\[itzuli\]](#)
2. Andreas Schmid, "The Dawn of Chinese Contemporary Art in the West: A Look Back at the Making of the Exhibition China Avantgarde, 1999", hemen: *Negotiating Difference: Contemporary Chinese Art in the Global Context*, argit. Birgit Hopfener, Franziska Koch, Jeong-hee Lee-Kalisch eta Juliane Noth, VDG, Weimar, Alemania, 2012, 288. or. [\[itzuli\]](#)
3. [Ikus \[itzuli\]](#)

CHINA'S NEW ART, POST-1989

HONG KONG ARTS CENTRE ETA HONG KONGEKO UDALETXEA,
1993KO URTARRILAK 31-OTSAILAK 25

Beste egoitzak (batzuetan zerbait aldatuta): Hanart Gallery, Taipei (1993ko martxoaren 6tik 31ra); Museum of Contemporary Art, Sidney (1993ko ekainaren 2tik abuztuaren 15era); Melbourne International Arts Festival 1993 (*Mao Goes Pop* titulupean); Marlborough Fine Art, Londres (1993ko abenduaren 7tik 1994ko otsailaren 12ra); Vancouver Art Gallery (1995eko apirilaren 12tik maiatzaren 28ra); University of Oregon Museum of Art, Eugene (1995eko abenduaren 17tik 1996ko otsailaren 28ra); Fort Wayne Museum of Art, Indiana (1996ko martxoaren 23tik maiatzaren 11ra); Salina Art Center, Kansas (1997ko maiatzaren 11tik 14ra); Chicago Cultural Center (1997ko ekainaren 7tik abuztuaren 8ra); eta San Jose Museum of Art, Kalifornia (1997ko irailaren 5etik azaroaren 2ra)

Artistak: berrogeita hamar inguru, haien artean Ding Yi, Fang Lijun, Feng Mengbo, Geng Jianyi, Gu Dexin, Wenda Gu, Li Shan, Liu Wei, Liu Xiaodong, Neurketa Berria Taldea (New Measurement Group), Qiu Zhijie, Wang Guangyi, Wang Youshen, Wang Ziwei, Wu Shanzhuan, Xu Bing, Yu Youhan, Zeng Fanzhi, Zhang Peili eta Zhang Xiaogang

Komisarioak: Johnson Chang Tsong-zung eta Li Xianting

Antolatzailea: Hanart TZ Gallery, Hong Kong

Argitalpena: *China's New Art, Post-1989*, Hanart TZ Gallery, Hong Kong, 1993, Valerie C. Doran-en argit., Johnson Chang Tsong-zung, Fei Dawei, Francesca Dal Lago, Li Xianting eta besteren lanekin. 232 orri; ingelesez, 107 orriko txinerazko material erantsiarekin, ale batean. Argitalpen berrikusia, 2001ean Asia Art Archive-k argitaratua, Hong Kong, 360 orri; ingelesez eta txineraz.

China Avantgarde erakusketaren aldean, hura Berlinen inauguratu baitzen, honako honen bezperan hain zuzen (ikus aurreko sarrera), *China's New Art, Post-1989* erakusketa zabalagoa eta ausartagoa izan zen. 200 obratik gora osatzen zuten, berrogeita hamar bat artistarenak, eta erakustaldia bi egoitzetan egin zen, Hong Kongeko Arteen Zentroan (Hong Kong Arts Centre) eta Hong Kongeko Udaletxean, bost urtez atzerian bidaiatzeaz gainera.

Hong Kongeko Hanart TZ galeriako zuzendari Johnson Chang Tsong-zung-ek eta Li Xianting kritikari eta komisarioak antolatu zuten erakusketa hau, eta, Chang-en hitzetan, “1990eko hamarkada ezaugarritzen duten azpiko joera artistikoak eta sentiberatasun kultural orokorrak argitzea” zuen xedea¹. Helburu horrekin, oparotasunez ilustraturiko katalogoan baziren adituen saiakerak, Txinako arte berriaren kronograma ilustratu bat 1930eko hamarkadatik 1989ra arte zihoana, eta 1990eko hamarkadaren hasierako performancearen artearen dokumentazioari eskainitako sail bat. Katalogoa sei kategoriatan zegoen zatitua, eta kategorია bakoitzaren titulu deskribatzaileek funtsezko kontzeptuak egituratzen zituzten, hamarkadako azken urteetako garapenak iragarritzeko aldi berean: “Pop politikoa”, “Errealismo zinikoa”, “Espiritu erromantiko zauritua”, “*Bondage* emozionala: fetixismoa eta sado-masokismoa”, “Errituala eta purgazioa: *endgame* artea” eta “Gogoaren barne-azterketa eta erretiroa formalismoan”. Kategoría hauetako lehen biek arreta handiagoa izan zuten komunikabideen aldetik. Li Xianting-ek hautatu zituen sailotako artelanik gehienak, hark hasieratik identifikatu eta defendatu baitzituen bere margolariak. Pop politikoaren eta errealismo zinikoaren arteko mugak aski lausoak ziren kasu batzuetan, bi joeretan agertzen baitzen kolore bizien erabilera bera eta umore beltzarekiko eta satira errespetugabearekiko interes bera, baina aldi berean argiak ziren diferentziak ere. Pop politikoak sarritan bereganatu zituen Kultura Iraultzaren propagandaren ikonoak, haien esanahia itxuraldatzeko edo bihurritzeko asmoz: gogora ekar litezke Maoren erretratuak eskuarekin agur eginez, ehun loredunez estalita —Yu Youhan-en obra—, eta Askapenerako Herri Armadako soldaduak, eskuetan, armen orde, lumak eta pintzelak dauzkatela, Wang Guangyi-ren lanean bezala. Errealismo zinikoko pintoreek, berriz, begiratu errukigabea egin zieten beren senide, adiskide eta auzokoei, gizarte apatiko eta alienatu bat erakusteko, Fang Lijun-en pertsonaia aspertu eta burusoiletan ageri den bezala, eta orobat Liu Wei-k bere gurasoei egiten dizkien erretratu gaiztoetan, begi biribil-biribilekin eta azal guztiz zimurtuarekin. Kolore biziko pintura haiek ia-ia kartelak ematen zuten, eta asko zabaldu ziren prentsaren bidez. 1993an jadanik, Wang Guangyi-ren koadro bat argitaratu zuten *Flash Art* aldizkariaren azalean, eta Fang Lijun-en beste bat *New York Times Magazine* aldizkariaren azalean agertu zen². Denborarekin, obra ezagun hauek oso prezio altuak izatera heldu dira artearen merkatu globalean.

Baina alde batera utzirik erakusketa honetako artista asko, Chang eta Li komisarioek etenik gabe egin zuten lana, elkarrekin nahiz banaka, arte txinatar garaikidea ikusgaiagoa egiteko ahaleginean, huraxe izan zen *China's New Art, Post-1989* honen ekarpenik garrantzitsuenak. Chang-ek geroago egin zituen saioetan, aipagarriak dira São Pauloko 22. eta 23. Bienalak, 1994 eta 1996an hurrenez hurren; Veneziako Bienala, 1995ean; eta Fruitmarket Gallery, Edinburgo, 1996an. Edinburgoko erakusketa —*Reckoning with the Past*—, Txina kontinentaleko artistez gainera, Taiwan eta Hong Kongekoek ere parte hartu zuten³.

Oharra

1. Johnson Chang Tsong-zung, “Into the Nineties”, hemen: *China's New Art, Post-1989*, argit. Valerie C. Doran, erak. kat., *Hong Kong Arts Centre and Hong Kong City Hall*, Hanart TZ Gallery, Hong Kong, 1993, 1. or. [itzuli]
2. Fang-i dagokionez, ikus *New York Times Magazine*, 1993ko abenduak 19. Ale horretan berebat, ikus Andrew Solomon, “Their Irony, Humor (and Art) Can Save China”, 42–45, 66, 70–72. or. Wang-i dagokionez, ikus *Flash Art* 25, 162. zkia., urt/otsaila, 1992. [itzuli]

3. Li Xianting-ek, Francesca Dal Lago-rekin batera, 1993ko Veneziako Bienalaren zuzendari Achille Bonito Oliva-ri lagundu zion artista txinatarrak hautatzen *Passage to the Orient* izeneko erakusketaren sailerako. [itzuli]

OPEN-STUDIO SERIES

12 BAOFANG HUTONG, DONGCHENG-EKO BARRUTIA, PEKIN,
1993-95

Artistak-antolatzaileak: Lin Tianmiao eta Wang Gongxin.

1993aren ondoren antolatu ziren oihartzun handiko erakusketa instituzionalekin kontraste handian, bakanak izan ziren Txinaren barruan era honetako erakusketak egiteko aukerak. *New Generation Art* (1991) erakusketaren salbuespen bitxiarekin, eta alde batera utzita unibertsitateetako galerietan tarteka egiten ziren erakusketak –besteak beste, Capital Normal University-n eta Arte Ederretako Akademia Zentralen egindakoak–, gobernuak finantzaturiko egoitza instituzionalek ia beti baztertzen zituzten arte kontzeptuala, denboran oinarrituriko artea eta performance artea, eta, hartara, artista gazte eta anbizio handikoek beren gisa moldatu behar izaten zuten. Batzuek galeria komertzialetara jo zuten, 1990eko hamarkadan zabaltzen hasia zen aukera. Beste batzuek gaur egun erakusketa inprobisatuak deituko genituzkeenak antolatzen zituzten, espazio publiko eta semipublikoetan, hala nola parkeetan, hoteletan eta jatetxeetan. Eta beste batzuek ekitaldi pribatuak edo erdipribatuak antolatzeko aukeraren alde egin zuten; adiskideak edo artearen munduko pertsonak bakarrik joaten ziren haietara, eta ezohiko tokietan egiten ziren, baita etxe partikularretan ere. Lin Tianmiao-k eta Wang Gongxin-ek Estatu Batuetan zenbait urte eman ondoren antolatu zuten *Open-Studio Series* azken joera horren adibidea da.

1982an lizentziatu ondoren Capital Normal University-ko Arte Ederretako Sailean, eta hainbat urte pasatu ondoren olioko pintore errealista eta fakultateko irakasle gisa lanean, Wang Gongxin atzerriara bidali zuten 1987an, estatuak finantzaturiko irakasle bisitari gisa New Yorkeko Estatuko Unibertsitatara Cortland-en eskolak ematera. Urtebete geroago, emazteak eta biek Brooklyn-en hartu zuten aldi baterako egoitza, eta han hasi zen Wang instalazioekin eta bideoarekin esperimentatzen. Lin-ek, emazteak, ehun-diseinatzaile gisa lan egiten zuen familiari eusteko, eta ikasten jarraitu zuen New Yorkeko Art Students League-n.

Bikotea *Open-Studio* ekitaldiak hasi zen egiten beren etxean —estilo tradizionalakoa zen, 200 metro karratuko patioarekin—, Pekineko erdialdean, hirira itzuli eta handik gutxira, 1993an. Iraupen laburreko eta nolakotasun erdi pribatuko erakusketa haixetan hainbat instalazio aurkeztu zituzten: *Gris jateko ona* (*Edible Grey*, 1994ko abuztua), *Brooklyngo Zeruia—Zulo bat induskatuz Pekinen* (*Sky of Brooklyn—Digging a Hole in Beijing*, 1995eko martxoa) eta *Harilketaren Ugaltzea* (*The Proliferation of Thread*

Winding, 1995eko maiatza). Dagoen kokagunerako berariaz egina dela azpimarratzen duelako gertatzen da batez ere nabarmena saila. *Brooklyngo Zerua* obrarako, 3,5 metro sakon zen zulo bat egin zuen Wang-ek lurrean, eta han pantaila bat ipini zuen, non hodeiak mugituz ageri baitziren, bikotearen Brooklyneko etxearen teilatutik filmatuta. *Harilketaren Ugaltzean*, Lin-ek gela huts bat esparru klaustrofobikoa bihurtu zuen, milaka orratzekin zulatuz ohe estu bat, zeinaren lau izkinatatik hari zuria baitzegoen zintzilik, matazetatik askatua.

Erakusketak etxe partikularretan egiteko fenomeno hau 1970eko hamarkadan gertatu zen antzeko joera batekin lotu du Gao Minglu-k, eta joera horri “apartamentuko artea” deitu dio. 1990eko hamarkadaren lehen erdiko beste adibide batzuk dira Francesca Dal Lago komisarioak Pekineko auzo diplomatikoko egoitzetan antolatu zituen erakusketak, besteak beste, Fang Lijun, Liu Wei eta Zhang Peili-ren lanak aurkeztuz; eta Qin Yufen eta Zhu Jinshi artistek Alemaniatik itzuli zirenean antolatu zituztenak, besteren artean sei artistak egin zuten *Post-1 October* erakusketa.

IMAGE AND PHENOMENA: '96 VIDEO ART EXHIBITION

TXINAKO ARTE AKADEMIA, HANGZHOU,
1996KO IRAILAK 14-19

Artistak: Chen Shaoping, Chen Shaoxiong, Gao Shiming, Gao Shiqiang, Geng Jianyi, Li Yongbin, Lu Lei, Qian Weikang, Qiu Zhijie, Tong Biao, Wang Gongxin, Yan Lei, Yang Zhenzhong, Zhang Peili eta Zhu Jia

Komisarioak: Qiu Zhijie eta Wu Meichun

Argitalpenak: argitalpen independenteko bi foileto, *Documents on Video Art* (Bideoarteari buruzko dokumentuak) (76 orri) eta *Art and the Historical Consciousness* (Artea eta kontzientzia historikoa) (41 orri). Qiu Zhijie-k eta Wu Meichun-ek egindako bilduma, artisten azalpenekin, aurkezturiko obren irudiekin, kritikari eta espezialista txinatarren testuekin, eta Mendebaldeko bideoaren eta arte garaikidearen gaineko testu itzuliekin.

Image and Phenomena: '96 Video Art Exhibition Hangzhouko Arte Akademia Txinatarreko bilkura-gela birmoldatu batean ospatu zen, eta Txinan egin zen aurreneko erakusketa handia izan zen denboran oinarrituriko bitartekoei bereziki eskaini zitzaiena, bideoarteari hain zuzen. Komisarioak Qiu Zhijie eta Wu Meichun izan ziren, Zhejiang Akademiako lizentziadunak biak, eta Pekin, Guangzhou, Hangzhou eta Shanghaiko hamabost artistaren hamasei obra aurkeztu ziren erakustaldian. Erakusketako hainbat obrak leku bat eskuratu dute historian, honako hauek bereziki: Chen Shaoxiong-en *Ikusmen-egokitzaile*, 2. zkia. (*Sight Adjuster No. 2*), Li Yongbin-en *Aurpegia 1* (*Face 1*), Wang Gongxin-en *Bankua* (*Bench*) eta Zhang Peili-ren *Badaezpadako Plazera* (*Uncertain Pleasure*).

Txinako bideoartearen historia ez da luzea. 1980ko hamarkadan, eta 1990eko hamarkadaren erdialdera arte, bideo-ekipoak izugarri garestiak gertatzen ziren, eta oso pertsona gutxik zeukaten halakorik. Alabaina, maileguan hartzen zitzairen, edo alokatu egiten zitzairen, telebista-produktoreei, zinema-akademieiei edo enpresa pribatuei, eta zuzeneko emanaldiak dokumentatzeko erabiltzen ziren normalean. Era horretako obra baten adibidea da Zhang Peili-ren *30 x 30*, non artistak ispilu bat hautsi eta tema handiz zati hautsiak jaso eta berregiten baitzituen (ikus *Garage Show* sarrera, han deskribatzen da Zhang-en beste bideo-lan goiztiar bat).

Gobernuak finantzaturiko erakunde gehienek ez zituzten jendaurrean aurkeztu nahi izan arte-praktika konbentzionalak ez zirenak, besteak beste bideoarte. Alabaina, unibertsitate batzuk, gobernuak finantzatzen eta kontrolatzen zituen arren, irekiagoak izan ziren. Zentzu horretan, aipagarria da Zhejiangeko Akademia, ez bakarrik arte esperimentaleko erakusketa honen eta beste batzuen egoitza zelako, baita ere, 1980ko hamarkadatik aurrera, arte berri baten inkubagailua izan zelako. Era berean, leiho bat zabaldu zion Txinatik kanpoko arteari, atzerritik etorritako artistek eta adituek emandako hitzaldiak eta maisu-eskolak antolatuz. 1990ean, Hanburgoko Arte Ederretako Unibertsitateko artista eta irakaslea zen Ernst Mitzkak hitzaldi bat eman zuen Europako eta Iparramerikako bideoarteari buruzkoa Zhejiangeko Akademian, Bill Viola, Peter Campus eta beste zenbaiten obrak erakutsiz¹.

Jende gutxi joan zen *Image and Phenomena* ikustera —artistak berak eta haien gertueneko zirkulukoak besterik ez—, baina hura ohiko gauza zen; era hartako erakusketa gehienak oso pertsona gutxik ikusi ohi zituzten zuzenean. Alabaina, izan zen gauza bat guztiz ezohikoa, eta hura izan zen komunikabideek jarri zioten arreta: telebista-kate lokalek komisarioekiko elkarrizketak eta erakusketaren irudiak zabaldu zituzten. Era berean, esan behar da aldi berean sinposio bat antolatu zela eta bi lan argitaratu zirela, erakusketa osatu zutenak: *Documents on Video Art* eta *Art and the Historical Consciousness*, non agertu baitziren ingelesez idatzitako liburuen zati itzuliak, besteak beste Arte Modernoko Museoaren 1989ko *The Arts for Television* liburukoak. Oro har, erakusketa, sinposioa eta argitalpenak har daitezke “filosofiari, fenomenologiari, zinemaren teoriari eta artearen historiari buruzko debateen elkargunean artea kokatzeko saio kontziente bat direlakoan”². *Image and Phenomena*, zeinaren helburua baitzen bideoarte zilegiztatzea aberastasun handiko eta historikoki garrantzitsua zen sorkuntzaren adierazpen-eremu gisa, aitzindaria izan zen Txinako artisten artean denboran oinarrituriko bitartekoen erabilera gero eta zabalagoan.

Oharra

1. Katherine Grube, “*Image and Phenomena: Video Art and Exhibition-Making in 1990s China*”, 2014ko abuztuaren 7an emandako hitzaldia, *Asia Art Archive in American*, New York; transkripzioa [itzuli]
2. *Ibid.* [itzuli]

ANOTHER LONG MARCH: CHINESE CONCEPTUAL ART 1997

CHASSÉ KAZERNE, BREDA, HERBEHEREAK,
1997KO MAIATZAK 31-ABUZTUAK 3

Artistak: Chen Shaoxiong, Chen Yanyin, Feng Mengbo, Geng Jianyi, Gu Dexin, Li Yongbin, Liang Juhui, Lin Tianmiao, Lin Yilin, Liu Xinhua, Ma Liuming, Wang Jianwei, Wang Youshen, Xu Tan, Yin Xiuzhen, Zhang Peili, Zhou Tiehai eta Zhu Jia

Komisarioak: Marianne Brouwer eta Chris Driessen

Antolatzaileak: Fundament Foundation, Breda

Argitalpena: *Another Long March: Chinese Conceptual and Installation Art in the Nineties*, Fundament Foundation, Breda, 1997, Chris Driessen eta Heidi van Mierlo-ren argit., Marianne Brouwer, Fei Dawei, Hou Hanru eta besteren saiakerekin, 143 orri; ingelesez eta holandesez.

1990eko hamarkadaren erdialdean jadanik, gero eta maizago eta erregularrago joaten ziren Txinako hainbat artista Europara, erakusketetan parte hartzera eta leku jakinetarako eskaera bereziei erantzutera. Erakusketarik garrantzitsuenen artean, *Heart of Darkness* aipatu behar da, Marianne Brouwer-ek antolatua 1995ean Otterlo ko Kröller-Müller Museum-en, Herbehereetan, zeinaren helburua baitzen “ikusgai egitea arteari eta identitate kultural globalei buruzko debateak a priori ezkututzen duen hura”¹. Estrategia kontzeptualekin lan egiten zuten artistak aurkeztu ziren erakusketan, besteren artean Cai Guo-Qiang, Chen Zhen, Wenda Gu eta Huang Yong Ping. Orobat 1995ean, *Asiana: Contemporary Art from the Far East* egin zen, Veneziako 46. Bienalaren erakusketa satelite bat; komisarioak Achille Bonito Oliva eta Gino Di Maggio izan ziren, eta Txina, Korea eta Japoniako artistak aurkeztu ziren. Fei Dawei-k hautatu zituen Txinako artistak: Gu Dexin eta Yang Jun. Hurrengo urtean, Fundament Foundation irabazi asmorik gabeko erakundeak, zeinak Bredan baitzuen egoitza, Herbehereetan, nazioarteko hamar artista gonbidatu zituen, haien artean Gu Dexin, *Shelter at Wolfslaar* izeneko erakusketa batean parte hartzera. Bredatik gertu dagoen etxalde bat da Wolfslaar, eta leku hartarakoxe instalazio berezi bat sortu zuen Gu-k: plastikozko lore gorrien sail bat landatu zuen, belarretan ipinitako beirazko ate altu batzuk inguratzen zituela, etxe dotorearen fatxada islatzen zutenak. Fundament-ek 1997an gonbidatu zuen Gu berriz, beste hamazazpi artista txinatarrekin batera, *Another Long March: Chinese Conceptual Art 1997* izeneko erakusketa antolatuz.

Another Long March Txinako arte berrian kontzentratu zen, Marianne Brouwer eta Chris Driessen komisarioen iritzian arte hura ez baitzen behar adina ezagutzen Mendebaldean, “beharbada hain atipikoki ‘txinatarra’ gertatzen delako”². Uko eginez guztiz mihise gaineko pinturari, komisarioek instalazio bereziak proposatzera gonbidatu zituzten artistak, XIX. mendeko barrakoi militar batzuetarako, zeinak errefuxiatu-zentroak bihurtu baitziren 1993an, eta une hartan birmoldatu behar ziren hiriko museo eta artxibo gisa berriz zabaltzeko 1998an. Eraikineko patioko eremu batzuk platano, sagar eta marrubiz estaltzea izan zen Gu Dexin-en erantzuna, eta haiek jan egin zitezkeen edo usteltzen utzi. Wang Youshen-ek argazki baten erreprodukzio anpliatua ipini zuen fatxadako leiho batean; Sarajevon 1993an, Bosniako gerraren garaian, neska ederren lehiaketa batean hartua zen, eta

argazkian emakumeak hitz hauek idatzita zeuzkan pankarta bati eusten ageri ziren: “Ez horiei utzi gu hiltzen”. Zhou Tiehai-k korneta bat joka ipini zuen, aditu zezaketen pertsonak eguneroko eginkizunen zerrenda bat egitera bultzatuko balitu bezala. Yin Xiuzhen-ek logela izandako aretoan oheak ipini zituen osterara ere asiloa eskatzen zutenentzat, eta zementuz estali zituen koltxoak, mantak eta burkoak. Gero oheko arropa suntsitu zuen, zulo belztuak, hautsa eta hondakinak uzten zituzten eztrandekin. Komisarioen arabera, Txinako artelaneek “klastrofobia- eta konfinamendu-sentimenduak, hala nola pribatutasunaren eta kontrol sozialaren arteko elkarreraginaren psikologia” lantzen zituzten 1990eko hamarkadan³. Yin-ek obrak zerrenda hari Bredako errefuxiatuak inondik ere libratu ziren baina gaur egun oraindik beste pertsona askori eragiten dieten bortizkeria fisiko eta psikologikoko baldintzak erantsi zizkien.

Oharrak

1. Marianne Brouwer, *Heart of Darkness*, erak. kat., Kröller-Müller Museum, Otterlo, Herbehereak, 1995, 13. or. [\[itxuli\]](#)
2. — eta Chris Driessen, *Another Long March in Another Long March: Chinese Conceptual and Installation Art in the Nineties*, argit. Driessen eta Heidi van Mierlo, erak. kat., Fundament Foundation, Breda, Herbehereak, 1997, 11. or. [\[itxuli\]](#)
3. *Ibid.*, 25. or. [\[itxuli\]](#)

WILDLIFE

PEKIN, CHENGDU, GUANGZHOU, SHANGHAI
ETA TXINAKO BESTE HIRI BATZUK (ZENBAIT LEKU),
1997KO MARTXOTIK 1998KO MARTXORA

Artistak: hogeita zazpi artista, besteak beste Chen Shaoxiong, Dai Guangyu, Hu Jianping, Liang Juhui, Lin Yilin, Ma Liuming, Qiu Zhijie, Shi Yong, Song Dong, Wang Gongxin, Wang Jin, Weng Fen, Xu Tan, Yin Xiuzhen, Yu Ji, Zeng Xun, Zhang Huan, Zheng Guogu, Zhu Fadong eta Zhuang Hui

Komisarioak: Guo Shirui eta Song Dong

Antolatzailea: Contemporary Art Center Co. Ltd., Pekin

Argitalpena: argitalpen independenteko katalogoa, 1998, 123 orri; txineraz

1980ko hamarkadaren erdialdeaz geroztik, behin eta berriz agertu da arte txinatarrean erakustokiaren forma, funtzioa eta autoritatearen kontzeptua zalantzan jartzearen gaia. Kritika hauen aurrenetako adibideen artean, aipatzekoak dira *The Events Exhibition That Took Place at the Exhibition Hall of the*

Fujian Art Museum (1986), ekitaldi-sail aztoragarri bat, Huang Yong Ping-ek eta Xiamengo Dada taldeko beste kide batzuek antolatua; eta *Procedure of Ask First, Shoot Later—About X?* (1987), Zhang Peili-rena, non obra ikusteko argibide-multzo ulergaitz bat ematen baitzen.

1990eko hamarkadan ikaragarri jaitsi zenez gero arte esperimentala ikusgai jartzeko aretoen kopurua, nazioarteko erakusketa-egituren kritika era berean bihurtu zen artelanak aurkezteko kokagune alternatiboen bilaketa praktikoa. Gorago esan den bezala, leku ezohikoetan hasi ziren artistak beren obra aurkezten, lokal alokatuetan adibidez, etxebizitza partikularretan, edota unibertsitateen galerietan. Azken horren adibideen artean, *Beijing Youth Daily* egunkarian argitaratuko proposamen-sail bat aipa daiteke: *1994 Interior Design Invitational, The Date 26 November 1994 as a Reason* (1994) eta *45 Degree as a Reason* (1995), azken biak Geng Jianyi-k antolatuak. *Wildlife* izan zen beste bat (1997)¹.

Wildlife Song Dong artistak eta Pekinen kokatua zegoen iraupen-laburreko Contemporary Art Center Co. Ltd. antolaturiko erakusketa bat izan zen, Guo Shirui-ren zuzendaritzapekoa². Hogeita zazpi artista gonbidatu zituzten urtebeteko iraupena izan zuen proiektu honetara, Txina kontinentaleko hirietakoak —Pekin, Chengdu, Guangzhou, Haikou, Luoyang, Shanghai eta Yangjiang—, instalazioak, performanceak edo aire zabaleko kokalekuetarako berariaz egindako proiektuak sor zituzten. 123 orriko argitalpen batean, interbentzio gehienbat aldi batekoak ziren hauen zirriborroak eta dokumentazio fotografikoa bildu ziren, baita haien lokalizazioaren mapa ere.

Song Dong-en hitzetan, proiektuaren helburua “erakusketenak ez diren espazioekin” eta “erakusketenak ez diren formekin” esperimentatzea zen, baita artea jendaurrean aurkezteko modu berriak aurkitzea ere, modu deszentralizatu batean, hau da, eskualdeetako lekuetan eta, berariaz, Pekin bezalako gune artistikoetatik kanpo, artistak gero eta kopuru handiagoan ari baitziren biltzen han³. Obrarik aipagarrien artean, aipa daiteke *Kaleko Paisaia* (*Street Scenery*) saila, Chen Shaoxiong-ena; Zhuang Hui-ren *Nire talde-argazkia 318 polizia-ofizialekin, maiatzak 13* (*My Group Photo With 318 Police Officers, 13 May*) eta Zhang Huan-en *Urmael bateko uraren maila jaso* (*To Raise the Water Level in a Fish Pond*). Azken proiektu horrentzat, artistak eskatu zien berrogei langile emigranteri zutik posatzeko ur erreko urmael batean, ura bular biluziaren mailaraino heltzen zitzaiela. Artista elkartu zitzairen, mutil bat lepoan zeramala, eta denak elkarrekin uraren maila igotzen saiatu ziren, alferrik ordea.

Wildlife erakusketako lan aitzindarien artean —lan haiek Txina barruko eta kanpoko artisten arteko truke gero eta handiagoa azpimarratu zuten—, aire zabaleko zenbait proiektu zeuden, leku jakin baterako berariaz eginak, esate baterako Betsy Damon artista eta Keepers of the Waters GKEren zuzendari estatubatuarrek antolatuak. Damon-ek Song Dong eta Yin Xiuzhen-ekin lan egin zuen, beste artisten artean, Lhasan (Tibet), 1996an. Urte hartan bertan, Song Dong-ek, Lin Yilin-ek eta Taiwan eta Hong Kongeko beste artista batzuek aire zabaleko instalazio bat aurkeztu zuten Oscar Ho Hing-kay-ren *Outside the White Cube* erakusketan, Hong Kongen.

Oharrak

1. Hona hemen tituluaren itzulpen osorik deskribatzailea: *Wildlife: An Experimental Art Project Held Outside Conventional Exhibition Spaces and Devoid of Conventional Exhibition Forms, Commencing Jingzhe Day*,

1997. *One of the Twenty-Four Divisions in China's Traditional Calendar, Which Marks the Moment in the Year When Animals Wake Up from Hibernation and When All Creatures Revive*. See Wu Hung, *Exhibiting Experimental Art in China* (Basa bizitza: proiektu artistiko esperimentalak, erakusketa-espazio konbentzionalatik kanpo egina eta erakusketa-forma konbentzionalak gabetua; Jingzhe Egunean hasten da, 1997. Txinako egutegi tradizionalaren hogeita lau zatiketako batean, zeinak markatzen baitu animaliak hibernaziotik esnatzen diren eta izaki guztiak pizten diren urteko unea. Ikus Wu Hung, *Arte Experimentalak* erakusgai Txinan), Smart Museum of Art, Chicagoko Unibertsitatea, Chicago, 2000, 143. or. [itzuli]

2. Ikus *ibid.*, 99–100, 143–47. or. [itzuli]

3. *Ibid.*, 143. or. [itzuli]

CITIES ON THE MOVE

SECESSION, VIENA,
1997KO AZAROAK 26–1998KO URTARRILAK 18

Beste egoitzak: CAPC–Musée d'art contemporain de Bordeaux (1998ko ekainaren 4tik abuztuaren 30era); P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York (1998ko urriaren 18tik 1999ko urtarrilaren 17ra); Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Danimarka (1999ko urtarrilaren 22tik apirilaren 21era); Hayward Gallery, Londres (1999ko maiatzaren 13tik ekainaren 27ra); Bangkok, hainbat lekutan (1999ko irailaren 9tik urriaren 30era); eta Arte Garaikideko Kiasma Museoa, Helsinki (1999ko azaroaren 6tik 2000ko urtarrilaren 9ra)

Artistak: egoitzaren arabera aldatzen ziren: Cai Guo-Qiang, Chen Shaoxiong, Chen Zhen, Geng Jianyi, Huang Yong Ping, Liang Juhui, Lin Yilin, Ellen Pau, Shen Yuan, Shi Yong, Wang Du, Wang Jianwei, Xu Tan, Yin Xiuzhen, Zhan Wang, Zhang Peili, Zheng Guogu, Zhou Tiehai eta Zhu Jia

Komisarioak: Hou Hanru eta Hans Ulrich Obrist

Antolatzailea: Sezesioa, Viena, eta CAPC–Musée d'art contemporain de Bordeaux

Argitalpena: *Cities on the Move*, Hatje Cantz, Ostfildern, Alemania, 1997, Hou Hanru eta Hans Ulrich Obrist-en argit., 451 orri; ingelesez, banakako katalogoekin edo zegokion egoitzarako argitaraturiko foiletoekin

1980ko eta 1990eko hamarkadak, Txinan, hazkunde ekonomiko bizkorreko eta emigrazio masiboko aldia izan ziren, landaldeko probintzietatik milioika nekazarik alde egin baitzuten hiriguneetan lan egiteko. Garapen sozioekonomiko bizkor horrek oso azkar aldatu zituen Pekin, Guangzhou eta Shanghai, eta kontrolik gabe hazi ziren metropoliak bihurtu ziren; haien ondotik, beste horrenbeste gertatu zen Hong Kongen, Taiwanen, Ozeano Bareko kostalde osoan eta Asiako hego-ekialdean. Ereku Ekonomiko Berezi batzuetan, Shenzhenen esate baterako, hiri osoak eraiki ziren lehen arroz-saila besterik izan ez zen tokietan, eta ezin sinetsizko abiadan. Indar eta bultzada, nahasmendu eta lekualdaketa aldi hartan sortu ziren “kasualitateen, akzidenteen eta inperfekzioen erabilera abantailatsurekin” txundituta, Rem Koolhaas-ek “Berealdiko Diferentzien Hiriak” izendatu zituen mugimendu haren ondorioz sortu ziren hiri-komunitateak¹.

Bere mendeurrena ospatu behar zuela-eta, Vienako Sezesioak Hans Ulrich Obrist gonbidatu zuenean Asiari buruzko erakusketa bat antolatzeraz, hark eta haren lankide Hou Hanru arte-komisarioak fenomeno hori bera landu zuten bereziki: eskualde jakin batean lan egiten zuten artisten eta arkitektoen esperientzia definitzen zuten eta beren sormena garatzera zeramaten baldintzak definitzen zituzten asiar hiriena. Antolatu zen erakusketak ez ezik, katalogoak ere islatzen zituen komisarioek miresten zituzten jarduera behin-behineko eta inprobisatuak. Proposamenak aurkeztera gonbidaturiko artista, diseinatzaile eta arkitektoetatik, hogeita zortzi aukeratu zituzten, eta haien zirriborroak, argazkiak eta gutunak —asko eta asko postaz edo telefax-ez bidaliak— bizkor-bizkor inprimatu ziren zuri-beltzean eta 451 orriko ale batean pilatu ziren, koaderno moduan.

Instalazioa bera ere aski inprobisatua gertatu zen. Yung Ho Chang arkitektoak metalezko aldamioak jaso zituen, eraikuntza-lanetan erabiltzen direnen tankerakoak, erakusketa aldi bateko espazioetan zatitzeko, eta haietan artista asko elkartzen ziren beren obra sortu eta erakusgai jartzeko. Obristek azaldu zuen bezala, “erakusketak ez zuen hiri bat erakusgai jartzeko asmorik; hiri bat izan, eta hiri batek bezala funtzionatu nahi zuen”². Huang Yong Ping-ek buztinezko dordoka batzuk ipini zituen lurrean, poste metalikoen inguruan; Shen Yuan-ek eskuz egindako misil-jaurtigailuez hornituriko bizikleta batzuk aurkeztu zituen; eta Cai Guo-Qiang-ek *putting green* aldapatsu bat ipini zuen korridore estu batean, Red Golf deitu zuena, non bolak nekez heltzen baitziren beren helmugara: hainbat bandera nazionalen markaturiko zuloak. Alboko areto batean, Zhou Tiehaik eskuz margoturiko paperez egindako *collage* bat itsatsi zuen horma batean, poster iraultzaile ikur-handi baten bertsio nahiko zikin baten antzeko samarra, non irakurtzen baitzen: “Shanghai Asia’s Top City of the Future?” (“Shanghai, Asiaren Etorkizuneko Lehen Hiria?”).

Erakusketa egoitza askotara joan zen, eta aldi bakoitzean aldatu egiten zen, islatzen zuen hiri-esperientziaren arabera, aukera berriak sortuz leku bakoitzari emandako erantzun gisa. New Yorkeko P.S.1 Contemporary Art Center-en (gaur egun MoMA PS1), muga logistikoak zirela-eta, erakusketa, Cai-ren *putting green* ezinezkoaren eta beste zenbait obrarekin salbuespenarekin, forma birtualean agertu zen gehienbat, bideo eta dokumentazioko proiektzioen bitartez. Bangkok-en, erakusketa jaialdi bat izan zen, hainbat eratako emanaldi eta interbentzioekin, eta hiri osoko kokagune askotan egin ziren eskala txikiko erakusketekin.

Kaleko kaosean eratzen den sormen-indarra, geroago, hainbat erakusketatan garatu zuen Hou-k, besteak beste Veneziako 50. Bienalean egin zuen interbentzioan (2003); *L.E.–Larrialdi Eremua* (*Z.O.U.–Zone of Urgency*) zuen izena, eta berebat zentratu zen Asiako eta beste eskualdeetako artisten brikolaje-asmamenean³.

Oharrak

1. *Great Leap Forward*en aipatua, argit. Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas eta Sze Tsung Leong, Taschen, Kolonia; Harvard Design School, Cambridge, Massachusetts, 2001, 704. or. [itzuli]
2. Hans Ulrich Obrist eta Hou Hanru “*Cities on the Move*”ri buruz hizketan, *Kiasma* 2, 5. zkia., 1999. [itzuli]

3. *Z.O.U.—Zone of Urgency* Veneziako 50. Bienaleko Arsenale sailean egon zen, eta Canton Express Z.O.U.ren azpisail bat izan zen, Librería Borges Arte Garaikideko Institutuaren, Elefante Isats Handia Lantaldearen, Yangjiang taldearen, Vitamin Creative Space-ren eta U-thèque-ren jarduera kolektiboetan zentratu zena. [itzuli]

TRACE OF EXISTENCE: A PRIVATE SHOWING OF CHINESE CONTEMPORARY ART '98

ART NOW STUDIO, YAOJIAYUAN VILLAGE NORTH,
CHAOYANG-EKO BARRUTIA, PEKIN,
1998KO URTARRILETIK MARTXORA

Artistak: Cai Qing, Gu Dexin, Lin Tianmiao, Qiu Zhijie, Song Dong, Wang Gongxin, Wang Jianwei, Yin Xiuzhen, Yung Ho Chang, Zhan Wang eta Zhang Defeng

Komisarioak: Cai Qing eta Feng Boyi

Antolatzaileak: Art Now Studio, Pekin

Argitalpena: argitalpen independenteko liburuxka, 1998, Feng Boyi eta Cai Qing-en argit., 62 orri; ingelesez eta txineraz

1990eko hamarkadaren amaieran hasi ziren indarrez zabaltzen arte esperimentaleko erakusketak, eta, Wu Hung-ek esan zuen bezala, “arte esperimentala publikoarengana heltzeko egiten zen etengabeko eginahalaren paraleloan, kontrako zentzuan zihoan beste mugimendu bat agertu zen, erakusketak itxiak (pribatuak edo erdipribatuak) erradikalagoak eta ‘zailagoak’ bisitatzen izan zitezen tematua”¹. *Wildlife* erakusketak eskatu zien artistei espazio publikoetan lan egiteko, eta lehen helburuaren adibide berritzailea izan zen; *Trace of Existence: A Private Showing of Chinese Contemporary Art '98* erakusketak, berriz, kontrako zentzuko mugimendu bat markatu zuen.

Trace of Existence elkarlanean antolatu zuten Cai Qing-ek eta Feng Boyi-k, Cai-ren arreberen jabetza zen Art Now Studio enpresaren fabrika abandonatu batean². Cai Zhejiangeko Arte Ederretako Akademian lizentziatu zen (Txinako Arte Akademia da gaur egun) 1980ko hamarkadaren amaiera aldean, gero aldi batez Alemanian bizi izan zen, eta 1990eko hamarkadan Txinara itzuli zen, bertako artea sustatu nahian. Feng Boyi-ek ere helburu bera zuen, eta ondorengo hau idatzi zuen erakusketaren katalogoan: “Arte esperimentalak ez daukalako leku egokirik arte txinatarreko erakusketen *establishment*aren esparru ofizialetan, zaila gertatzen da arte hau irekitasunez eta askatasunez erakusgai jartzea. Hortaz, Pekineko hegoaldeko aldirietan bertan behera utzitako fabrika pribatu bat hautatu dugu erakusketa-espazio gisa. [...] Kokagune hori dela medio, hiri-espaziotik landaldeko espaziora igaro daiteke gure erakusketa, zentzu geografikoan, eta zentrotik periferiara, zentzu kulturean [...] eta] arte esperimentalak Txinan daukan posizio periferikoa islatzen du”³.

Berebat zegoen Feng kezkatua artista txinatarrek artearen sistema globalean zuten bigarren mailako posizioarekin: “Artista txinatarrek nazioarteko arretaren fokupean badaude ere —idatzi zuen—, Mendealdeko komisario-ikuspegi batek baldintzatzen du haien komunikatzeko gaitasuna [...] maila berean. Egoerak bere horretan jarraitzen duen bitartean, Mendealdeko komisarioen sentikortasunera beharko dute artista txinatarrek egokitu, eta Mendealdeak ‘arte txinatar garaikidea’ izan behar lukeenaz daukan irudia onartu beharko dute”⁴. Ikuspegi hori zuzentzeko, Feng-en *Trace of Existence* eraskusketarako zuen komisariotza-planteamenduak Txinako “esperientzia pertsonala” eta “ekoizpen artistikoaren testuinguru soziala” azpimarratzen zituen. Song Dong-ek hainbat bideo proiektatu zituen, non bera agertzen baitzen 1.250 kilogramo aza ozpinetan prestatzen buztinazko hamabi upel handietan, eta fabrikako tabernan jarri baitzituen ikusgai. Inaugurazio-ospakizunean, aza gehiago prestatu zuen. Obrak iragan hurbila gogorarazteko balio izan zuen, aza zenean txinatarrek, iparraldeko biztanleek batez ere, urte osoan eskura zezaketen barazki bakanetako bat. Cai Qing-ek nekazari bat kontratatu zuen lurra eskuz landa zezan eta gero txanponak erein zitzain hazien ordezt, adieraziz era horretan pertsona guztien aberastasun-desira.

Gu Dexin-ek, berriz, 100 kilogramo txerri-muin gordin ipini zituen mahai-zapi gorri ilun baten gainean, areto huts baten erdian. Mahaiaren atzean zegoen pareta batean ere zapi gorri handi bat ipini zuen. Banketearen mahai odoltsuaren irudiak (eta usainak) eta paretako oihal gorriak, zeinak modu susmagarrian oroitarazten baitzuen bandera nazional txinatarra, berebiziko inpaktua eragin zuten dudarik gabe⁵.

Oharra

1. Wu Hung, *Making History: Wu Hung on Contemporary Art* (Timezone 8, Hong Kong, 2008, 172–73 or. [itzuli])
2. Feng Boyi, Anthony Yung-ekin hizketan, Pekin, 2016ko abenduak 4. [itzuli]
3. Feng Boyi, “The Path to *Trace of Existence* (*Shengcun henji*): A Private Showing of Contemporary Chinese Art”, hemen: Wu, *Primary Documents*, 339–40 or. Lehenik honela argitaratua: “Shengcun henji de jienji”, hemen: *Trace of Existence: A Private Showing of Chinese Contemporary Art '98/ Shengcun henji: '98 Zhongguo dangdai yishu neibu guanmo zhan*, Feng eta Cai Qing-en argit., erak. kat., Art Now Studio, Pekin, 1998, 9–11 or. Feng-ek argitaratzaile gisa lan egiten bazuen ere Artista Txinatarren Elkartearen —gobernuak kudeatzen zuen erakunde guztiz kontserbadorea—, Ai Weiwei, Xu Bing eta Zeng Xiaojun-ekin elkarlanean egin zuen *Liburu estalki-beltza* lanean (1994) agerian geratu zen arte esperimentalarekin zuen konpromiso iraunkorra. [itzuli]
4. *Ibid.*, 338 or. [itzuli]
5. *Ibid.*, 340 or. [itzuli]

INSIDE OUT: NEW CHINESE ART

ASIA SOCIETY GALLERIES, NEW YORK

ETA P.S.1 CONTEMPORARY ART CENTER, LONG ISLAND CITY, NEW YORK,

1998KO IRAILAK 15-1999KO URTARRILAK 3

Beste egoitzak: San Francisco Museum of Modern Art eta Asian Art Museum of San Francisco (1999ko otsailaren 26tik 1999ko ekainaren 1era); Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México (1999ko uztailaren 9tik urriaren 10era); Tacoma Art Museum eta Henry Art Gallery, Seattle (1999ko azaroaren 18tik 2000ko martxoaren 7ra); National Gallery of Australia, Canberra (2000ko ekainaren 3tik abuztuaren 13ra); eta Hong Kong Museum of Art (2000ko irailaren 22tik 2000ko azaroaren 8ra)

Artistak: hirurogeita bost artista eta talde, haien artean Cai Guo-Qiang, Chen Shaoxiong, Geng Jianyi, Wenda Gu, Huang Yong Ping, Liang Juhui, Lin Yilin, Neurketa Berria taldea, Qiu Zhijie, Song Dong, Song Yongping, Wang Gongxin, Wang Guangyi, Wen Pulin, Wu Shanzhuan, Xu Bing, Xu Tan, Yin Xiuzhen, Zhang Huan eta Zhang Peili

Komisarioa: Gao Minglu, Gary Garrels eta Colin Mackenzierekin batera

Antolatzailea: Asia Society, New York eta San Francisco Museum of Modern Art

Argitalpena: *Inside Out: New Chinese Art*, University of California Press, Berkeley; Asia Society, New York; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1998, Gao Minglu-ren argit., Norman Bryson, Johnson Chang Tsong-zung, David Clarke, Gary Garrels, Colin Mackenzie eta Wu Hung-en saiakerekin, besteren artean, 223 orri; ingelesez.

1980 eta 1990 hamarkadetan, arte garaikide txinatarak ez zuen oihartzun handirik izan Estatu Batuetan Europarekin alderatuta, arte hura erakusketa bakan batzuetan besterik ez baitzen aurkeztu, eta erakusketa haiei ez zitzaien jaramon handirik egin hedabideetan¹. *China's New Art, Post-1989* erakusketa bera, hainbat urtetan bidaiatzen jardun bazuen ere, oharkabean gertatu zen ia osorik, eta aldi bakarrean aipatu zen zirkuitu ofizialeko arte-aldizkari garrantzitsu batean². Hainbat analisiren arabera, garai hartako *Art in America*, *Artforum* eta *ARTnews* iragarkirik gabeko orrietatik, ehuneko bat baino gutxiago eskaini zitzaion Txinatik zetorren arteari; eta horrez gainera, Estatu Batuetan eta Europan bizi ziren artista-zerrenda murriz bati zegokion, gehienetan Cai Guo-Qiang, Chen Zhen eta Xu Bing-i³.

Arreta-falta hura zuzentzen hasi zen, ordea, 1998. urtean, *Inside Out: New Chinese Art* inauguratu zenean New Yorkeko hiriko bi egoitzetan: Asia Society eta P.S.1 Contemporary Art Center (gaur egun MoMA PS1). Erakusketa gero San Franciscora eta Washingtingo estatura aldatu zen, baita Mexiko, Australia eta Hong Kongera ere. Gao Minglu zen komisarioa, eta erakusketa zabalak pintura-obrak, instalazioak, argazkia, bideoa eta performancea aurkezten zituen, hirurogeita bost artistak eta taldek eginak. Hautaturiko sortaren zabaltasunak eta kalitateak Txinako arte garaikidaren funtsezko garapenen testu-liburu batena zirudien erakusgai bat aurkezten zuten, 85eko Uhin Berriaren mugimendutik hasi, pop politikotik eta errealismo zinikotik igaro eta erakusketaren beraren uneraino heltzen ziren erakusketarrako propio sortutako hainbat pieza barne, besteak beste Cai Guo-Qiang-en [*Zure etsaiaren*](#)

geziak maileguan hartuz (*Borrowing Your Enemy's Arrows*) eta Wenda Gu-ren *Zeruaren Tenplua* (*Temple of Heaven*). Arte txinatarren aurreko aurkezpenetan ez bezala, erakusketa hartan izan ziren Taiwango eta Hong Kongeko artistak, era horretan kulturalki zabalagoa den *huaren* kontzeptua baliatuz (zeina itzultzen baita, bai “txinatar hizkuntzako” herri gisa, bai “etnikoki txinatar” gisa).

Orduko hartan, Estatu Batuetan egoitza zuten kritikariek eman zuten erakusketaren berri. Eleanor Heartney-k hau idatzi zuen *Art in America*: “Testuinguru honetakoak diren pertsona ondo informatuen presentziak [komisarioen] taldean” bermatzen du “obra hautatuek saihestu dutela exotismoaren tranpa, zeinak aste asiarreko erakustaldi asko nortasun etnikoaren ageriko tranpetan zentratzera baitaramatza”⁴. Holland Cotter-ek zuhurrago jokatu zuen *New York Times*en idatzi zuenean. “Arazoak badira. Tradizio txinatar klasikoaren miresle puristek [...], inondik ere, mespretxatu egingo dute obra hauen parte handi bat, modaren mendekoak eta burutugabeak direlakoan, nekez txinatarrak. Baina Mendebaldeko arte garaikidea ondo ezagutzen duen edonor [...] konturatuko da arte hau ez dagoela egunean, baina beste arrazoiengatik, lehen begiratuan aurkituko baititu Mendebaldeko ohiko estiloak, ez besterik, nola diren surrealismoa, kontzeptualismoa, etab., behin eta berriz erabiliak, ukitu postmodernoekin han eta hemen eguneratuak. Ez iritzi bat ez bestea ez da guztiz okerra. Baina biek uzten dute bazterrean gutxi gorabehera hamarkada bat eta erdi besterik ez daukan arte baten historia zabalagoa, konplikatuagoa eta sarritan kontraesankorra, eta argiaren abiadan aldatzen ari dena”⁵.

Oharrak

1. Pasadenako Pacific Asia Museum-en, Kalifornian, bi erakusketa egin ziren: *Beyond the Open Door: Contemporary Paintings from the People's Republic of China* (1987) eta *I Don't Want to Play Cards with Cézanne and Other Works: Selections from the Chinese 'New Wave' and 'Avant-garde' Art of the Eighties*. Biek izan zuten Zheng Shengtian, Zhejiang Akademiako katedradun-ohiaren aholkularitza. 1993an zabaldu zen, *Fragmented Memory: The Chinese Avant-Garde in Exile*, erakusketa, Julia F. Andrews eta Gao Minglu zirela aholkulariak, Ohioko Wexner Center for the Arts-en, leku hartarako berariaz egindako instalazioekin. Egileak Huang Yong Ping, Wenda Gu, Wu Shanzhuan eta Xu Bing izan ziren. [itzuli]
2. “Banned Art from China Tours the U.S.”, *Art in America* 83, 10. alea, 1995eko urria, 33. or. [itzuli]
3. Jane DeBevoise, “Chinese Contemporary Art: At the Margin of the American Mainstream”, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 4, 2. zkia., 2005eko ekaina, 67–68. or. [itzuli]
4. Eleanor Heartney, “The Children of Mao and Coca-Cola”, *Art in America* 87, 3. zkia, 1999ko martxoa, 47. or. [itzuli]
5. Holland Cotter, “*Art That's a Dragon with Two Heads*”, *New York Times*, 1998ko abenduak 13. [itzuli]

POST-SENSE SENSIBILITY: ALIEN BODIES AND DESILUSION

SHAOYAOJU EGOITZA-MULTZOA, PEKIN (SOTOA)
1999KO URTARRILAK 9 ETA 10

Artistak: hogeita bi artista, haien artean Chen Lingyang, Chen Wenbo, Feng Qian Yue, Gao Shiming, Jiang Zhi, Liu Wei, Lu Lei, Qin Ga, Qiu Zhijie, Shi Qing, Sun Yuan, Wang Wei, Weng Fen, Wu Ershan, Xiao Yu, Yang Fudong, Yang Yong, Zhang Donghui, Zheng Guogu eta Zhu Yu

Komisarioak: Qiu Zhijie eta Wu Meichun

Argitalpena: argitalpen independenteko liburuxka, 1999, Wu Meichun-en eta Qiu Zhijie-ren saiakerekin, 54 orri (zenbakitu gabeak); ingelesez eta txineraz

Aldi labur batez, 1998 eta 2000 bitartean, izan ziren erakusketa batzuk Txinan artistek giza gorpuak, gorputzaren zatiak eta animalia bizi eta hilak erabili zituztenak, eta sortu zituzten batzuetan irigarriak, nazkagarriak eta txundigarriak, eta, behin edo behin, guztiz hunkigarriak gertatzen ziren obrak. Ez da harritzekoa tabuak apurtu nahi dituzten esperimentu hauek artistek berek antolatutako eta finantzaturiko erakusketetan aurkeztea; oso iraupen laburreko erakusketak izaten ziren, eta atea itxita edo erdi itxita egiten ziren. Adibiderik muturrenekoei zuku galanta atera zieten komunikabideen zalapartak asko gogorarazten zuen Londresko Academy of Arts-en (1997) eta Brooklyn Museum of Art-en (1999) Charles Saatchik antolatutako *Sensation* erakusketak sortu zuena. Alabaina, Qiu Zhijie-k eta Wu Meichun-ek, zeinek bi urte eskas lehenago *Image and Phenomena* bideoarteko erakusketa garrantzitsua antolatu baitzuten, ez zuten halako osperik desiratzen *Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion* antolatu zutenean. Aitzitik, arte garaikidean oro har ikusi zuten joera bati emandako zuzeneko erantzun gisa pentsatu zuten erakusketa.

Qiu eta Wu-rentzat, gauza aspergarria izatera heldu zen artea. Estrategia kontzeptual intelektualizatu egitea batzuek murriztu egin zuten arteak duen gaitasuna erreakzio emozionalak eragiteko, errailetatik ateretako erreakzioak sorrarazteko; eta estimulu berri baten premia zeukan. Hala, “zentzuak astintzeko” eta “gogoari eraso egiteko” antolatu zuten *Post-Sense Sensibility*. “Pertzepzioaren intentsitatearen” garrantzia azpimarratu nahian, artista gazteak hautatu zituzten; gehienak hogeita eta hogeita hamar urte pasa bitartekoak ziren, eta “esperientzia fisiologiko eta psikologikoaren behearen mailan, maila oinarritzat” zuzeneko erantzun pertsonala eta irudimenezkoa sorrarazten kontzentratu ziren¹.

Post-Sense Sensibility 1999aren urtarrilaren 9an inauguratu zen Pekineko egoitza-eraikin bateko soto alokatu batean. Bi egunez luzatu zen, eta zentsurarik ez zedin izan, publizitatea gutxienera murriztu zen. Komisarioek bi joera bereiztu zituzten obretan: “gorputz arrotzak” (“gorputz fisikoaren distortsioak” tituluarekin ere itzuli izan zen zenbaitetan), eritasunak edo akats biologikoak bezalako mutazio naturalen ondorioz sortuak, edo mutazio artifizialen ondoriozkoak, kirurgia estetikoak eta manipulazio genetikoak eraginak; eta “eldarnioa”, zeina baitzeturten “gogoaren mutaziotik”. Qiu-ren beraren

azalpenaren ondorioz, “sendatzeko eta gaizkiaz libratzeko bitartekoa gertatzen da eldarnioa” “ilusio artistikoa bihurtzen denean”².

Wang Wei-ren *Segundo baten 1/30 urpean* obran (*1/30 Second Underwater*) baziren, besteak beste, formatu handiko argazkiak, non gizon batzuk ageri baitira urpean murgilduta –harrapatuta?– hitz egiteko eta arnasa hartzeko borrokan. Wu Ershan-en *Bilera* lanean (*Gathering*), barazkien eta fruitu freskoen sorta estutuak armadura altu eta sendo bati lotuak daude, ahate, oilasko eta uso biziak bizi ziren paisaia emankor bat sortzeko. Haren *Arte bisuala, erantsi olio! Martxa, aurrera!* (*Visual Art, Add Oil! March Forward!*) izeneko performancearentzat, plastikozko tanke militar txiki batzuk ogi-arrautzetan pasatu eta frijitu egin zituen Zheng Guogu-k. Obrarik eztabaidatuena Sun Yuan-en *Eztia* (*Honey*) instalazio latza izan zen. Ilunpetan zegoen gela batean, metalezko ohe bikoitz bat ipini zuen artistak, izotzeko blokez estalia, gizon baten gorpuaren burua zeukala erdian txertatua. Haren aldamenean, igurtziz kasik, hilik jaiotako ume txiki baten gorpu guztiz garatua zegoen. Erakusketako beste edozein piezak baino areago, eszena aztoratzaile baina samur hark Qiu-k eta Wu-k lortu nahi izan zuten efektua eskuratu zuen: ikusleen zentzuak astintzea.

Oharrak

1. Qiu Zhijie eta Wu Meichun, “Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion”, itzulp. Wu Hung eta Peggy Wang, hemen: Wu, *Primary Documents*, 273. or. Lehenik honela argitaratua: “Yixing yu wangxiang”, hemen: Wu Meichun eta Qiu Zhijie, *Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion/Hou ganxing: Yixing yu wangxiang*, argitalpen independentea, Pekin, 1999, 1. or. Katalogoaren jatorrizko azpititulua *Alien Bodies and Delusion* bada ere, Wu Hung eta Peggy Wang-ek txinatar hitza “distorted” (“distorsionatuak”) itzuli zuten, eta ez “alien” (“arrotzak”). [itzuli]
2. *Ibid.*, 271. or. [itzuli]

ART FOR SALE

SHANGHAI SQUARE, 138 MIDDLE HUAIHAI ROAD, SHANGHAI
1999KO APIRILAK 10-25 (APIRILAREN 13AN ITXI ZEN, POLIZIAREN AGINDUZ)

Artistak: hogeita hamahiru artista, besteak beste Alexander Brandt, Chen Lingyang, Chen Shaoxiong, Geng Jianyi, Hu Jieming, Kan Xuan, Li Yongbin, Liang Yue, Liu Wei, Shi Yong, Song Dong, Wu Ershan, Xiang Liqing, Xu Zhen, Yang Fudong, Yang Zhenzhong, Yin Xiuzhen, Zhang Peili, Zhao Bandi, Zheng Guogu, Zhu Jia eta Zhu Yu

Komisarioak: Xu Zhen, Yang Zhenzhong eta Alexander Brandt

Antolatzailea: Contemporary Art Center Co. Ltd., Pekin

Argitalpena: argitalpen independenteko liburuxka, 1999, artisten azalpenekin eta Johanna Ransmeier-ren saiakera-lan batekin, 64 orri (zenbakitu gabeak); txineraz eta parte batzuk ingelesez.

1996an, artelan bat sortzeko eskatu zioten Wang Jin-i, Zhengzhou hirian, Henan probintzian, saltegi bat zabaltzen zela han ospatzeko; artistak ehunka kontsumo-produktu berri txertatu zituen 30 metro zabal zen izotzezko pareta batean, ikusteko gero nola bertako jendeak pareta aizkorakadaka hausten zuen, objektuak harrapatu ahal izateko. Wang-en proiektuak Txinako 1990eko hamarkadaren amaierako kontsumismo gero eta handiagoa salatzen zuen, 1999ko *Art for Sale* erakusketak (jatorrizko titulu txinatarren ordez, *Supermarket* titulua ematen zaio batzuetan ingelesez) modu argiagoan azaltzen zuen joera. Xu Zhen, Yang Zhenzhong eta Alexander Brandt komisario-artistek Shanghaiko erdi-erdian zegoen saltegi batean alokatu zuten espazio batean antolatu zuten erakusketa. Artistak pozez zoratzen zeuden saltegiak eskaintzen zituen aukera artistikoak balia zitzaketelako, baina beste helburu bat ere bazuten, aurrekoaren kontrakoa beharbada: komertzializazioak hirian eta arte garaikidearentzat eta haien publikoentzat sortu zituen erronkak kritikatzeko¹.

Erakusketa bi partetan zatitua zegoen. Aurreko partean, publikoak beirazko ateetatik eta erakusleihoko batetik ikusten zituela, apal batzuk zeuden, lerrokaturik, kontsumoko objektuak eskala txikian erakusten zituztenak, komisarioek eta haien adiskide artistek diseinatuak eta paketatutak. Haien artean baziren zakil formako xaboi-puskak, Hu Jieming-ek eginak; baziren txerri-apatxak, Liu Wei-k egindako bitxiak zituztela apaingarri, eta balizko giza burmuinezko purez betetako pote batzuk, Zhu Yu-k eginak. Erakusketaren bigarren parteak ildo beretik jarraitzen zuen. Hu Jieming-en beste obra batean, ilunpetan zegoen gela batean, masturbatzen ari zen gizon baten bihotz-erritmoari jarraitzen zion doinu bat jotzen zuen pianola batek. Haren aldamenean gizon haren bideo bat ikusten zen. Alexander Brandt-ek logela baten instalazioa diseinatu zuen, agertoki egokia sortuz prostituta batekin erlazio “serio” bati heldu ahal izateko². Eta handik ez oso urruti Xu Zhen-en hiru kanaleko obra zegoen: *Gorputzaren barruan (Inside the Body)*, non bi gazte ikusten baitziren, gizona eta emakumea, elkarren ondoan eserita binilozko sofa batean, beren buruari eta elkarri usain hartuz.

Erakusketak publiko orokorreko pertsona asko erakarri zituen, eta haietako batzuek erosketak ere egin zituzten (giza burmuinezko sei potetatik bost saldu omen ziren)³. Baina hiriko egunkarietan argitaratu ziren kexuak zirela-eta, inaugurazioa egin eta bi egun geroago, “salgaiak”, baita instalazioak eta bideoak ere, agintariei emateko eskatu zuen poliziak, ikuskatu ahal izateko⁴. Biharamunean itxi zen erakusketa.

Art for Sale eta hurrengo urtean Shanghaiko Eastlink galerian egin zen *Fuck Off* erakusketa famatuaren ondoren, (beste sarrera batean azaltzen da, aurrerago), Shanghaiko arte esperimentaleko erakusketak espazio aski mugatueta itzuli ziren, besteak beste BizArt Art Center-era, non Txinako artista berrizaleenetako batzuk elkarlanean aritu baitziren hainbat erakusketatan, Davide Quadrio komisarioarekin eta beste batzuekin: *Fan Mingzhen and Fan Mingzhu: Glad to Meet You* (edo *The Twins Exhibition*), 2002, eta *Dial 62761232* (edo *The Courier Exhibition*), 2004.

Oharra

1. Alexander Brandt, Xu Zhen eta Yang Zhenzhong, “Supermarket (Chaoshi zhan): Information for Sponsors”, itzulp. Wu Hung, hemen: Wu, *Primary Documents*, 338. or. Lehenik honela argitaratua: “Chaoshi zhan: Zhi zanzhu shang”, argitalpen independentea, Shanghai, 1999. [itzuli]

2. Ikus. [itzuli]
3. Wu, *Exhibiting Experimental Art in China*, 173. or. [itzuli]
4. Kexu haien artean, aipatzekoa da “*Chaoshi yishuzhan* bulun bulei” (*Art for Sale* erabateko zentzugabekeria da) (1999ko apirilak 13) eta “Ruci yishu” (Hori artea) (1999ko apirilak 14), biak *Wenhui bao* egunkarian argitaratuak (*Wenhui Daily*). Izan zen beste artikulua bat xeheagoa, “*Chaoshi yishu ciji? exin?*” (“Supermarket Art”, zirrargarria edo nazkagarria?), *Xinmin zhouban* (*Xinmin Weekly*) aldizkarian argitaratua (1999ko apirilak 19). Argibide gehiagorako, ikus “Supermarket: A Memorandum”, hemen: Wu, *Exhibiting Experimental Art in China*, 176. or. [itzuli]

INFATUATED WITH INJURY

ESKULTURARI BURUZKO IKERKETA INSTITUTUA,
ARTE EDERREN AKADEMIA NAGUSIA, PEKIN,
2000KO APIRILAK 22

Artistak: Datong Dazhang (Zhang Shengquan), Peng Yu, Qin Ga, Sun Yuan, Xiao Yu, Zhang Hanzi (Zhang Donghui) eta Zhu Yu

Komisarioa: Li Xianting

Antolatzailea: Eskulturari buruzko Ikerketa Institutua, Arte Ederren Akademia Nagusia, Pekin

1990eko hamarkadaren amaiera aldera giza eta animalia-erraeekin esperimentuak egin zituzten zenbat artista ikaskideak izan ziren Arte Ederren Akademia Nagusiari (CAFA) elkartutako institutuan: Qin Ga, Sun Yuan eta Zhu Yu. Era hartako obren lehen erakustaldietako baterako —*Inlaid* (1998), CAFAn Eskulturako saileko korridore batean egin zen—, Sun-ek pareta zuri lau batean finkatu zituen arrainak, otarrainak eta dordokak, bizirik denak, argi-elementu apaingarriak balira bezalaxe, eta hantxe geratu ziren, hil ziren arte. Qin-ek, Sun-ek eta Zhu-k, Peng Yu eta Xiao Yu-rekin batera, era hartako beste erakusketa batzuetan ere parte hartu zuten, besteak beste *Post-Sense Sensibility* eta *Infatuated with Injury* izenekoetan (2000)¹. Azken hori CAFAn Eskulturari buruzko Ikerketa Institutuan egin zen, *Open-Studio* programaren parte gisa, Zhan Wang artistak antolaturik. Erakusketa, argi zegoen, institutu barneko ekitaldi bat zen, itxia, eta hiru orduz besterik ez zen luzatu, baina berrehun bisitari inguru erakarri zituen².

Post-Sense Sensibility erakusketan jadanik ikertu zuten bizitzaren eta heriotzaren gaia zabalduz, Sun Yuan eta Peng Yu plataforma goratu batean eserita ageri ziren, haien zainetatik odol-transfusio bat egiten zitzairen bitartean hilik jaiotako siamdar biki batzuei, zeinak egileen artean baitzeuden, metalezko erretilu baten gainean ipiniak. Beste obra batean, Peng Yu lurrean eserita zegoen altzoan umetxo

baten gorpua zeukala, eta giza gantz likuatua ematen zion gorpuari jaten. Zhu Yu-k bere sabeletik kirurgikoki kendu zioten larruazal-puska bat hildako txerri baten gorputzari josi zion, eta Qin Ga-k emakume baten gorpua ipini zuen arrosa gorriak txertatuak zeuzkan izotzezko blokeen plataforma handi baten gainean zutik. Orobat jarri ziren erakusketan Datong Dazhang-en (Zhang Shengquan) obrak eta idatziak; bere buruaz beste egin zuen milurteko berriaren lehen egunean, suizidioa zela bere azken ekimen artistikoa aldarrikatuz.

Erakusketa hura zela-eta, hona zer azaldu zuten artistek: “Beti aztertu nahi izan ditugu gizakien existentziari eta heriotzari buruzko funtsezko arazoak”³. Ikusi zutelarik arte-eskoletan eta baita esperimentu zientifikoetan ere heziketa-helburuekin erabiltzen zirela giza espezimenak, ondoko hau jakinarazi zuten: “Gu giza gorputzarekin ari gara esperimentatzen, zuzenean hartuta hura material artistiko gisa”. Harekin, espero zuten “Sartaldeko eta Sortaldeko konbentzionalismo kulturalak gainditzea, arau etiko intuitiboei erronka egitea, pentsatzera eta gauzak objektibotasun eta independentzia handiagoz planteatzera jendea bultzatzea”⁴. Erakusketaren komisarioak, Li Xianting-ek, eguneroko bizitzako topaketekin alderatzen zituen artelanak —mahaian afaltzeko orduan eta film herrikoietan—, baina esan zuen artistek balioa handitu zutela, auzitan jarri jarduera haiek berekin zekarten bortizkeria, aldi berean latzak, higuin garriak eta etsigarriak baitziren⁵.

Erakusketa amaitu eta gero, CAFAk ikerketa bat jarri zuen abian, eta, 2001eko apirilean, honako hau igorri zuen Kultura Ministerioak: “Artearen’ izenean egiten diren lizunkeriazko ekitaldi eta erakustaldi odoltsu eta basati guztiei amaiera emateko erabakiari buruzko jakinarazpena”; eta halaxe bukatu ziren artistek, jendaurrean behintzat, gorpuez, gorputzaren zatiez eta animaliez beren obretan egiten zuten erabilera⁶.

O h a r r a k

1. Beste erakusketa orobat makabroen artean daude: *Counter-Perspective: The Environment and Us*, Pekineko Jianshe Unibertsitatea, 1998; *Life and Culture* (egoitza-erakin bateko sotoan, Bei Sanhuan lu-ko 10. zenbakian, Pekin, 1999; *Food as Art*, Club Vogue, Pekin, 2000; eta *Hurt*, artistaren biltegia, Pekin, 2000. [itzuli]
2. Wu, *Exhibiting Experimental Art in China*, 205. or. [itzuli]
3. Wu Hung, “Infatuated with Injury: Open Studio”, hemen: *ibid.*, 207–08. or. [itzuli]
4. *Ibid.* [itzuli]
5. Li Xianting, “Dui shanghai de milian cezhan shouji” (Komisariotza-oharrak *Infatuated with Injury*-ri buruz), hemen: “Yijian de mingfang: cong guojia yishi xingtai zhong chuzou” (Arte-kritikaren oparoaldia: ideologia nazionalistik urrunduz), *Artoday*, Taipei, 2010, or. 118–132. Ikus berebat Sun Yuan eta Peng Yu, Li Xianting-ek *elkarriketatuak*. [itzuli]
6. Ikus “Ministry of Culture Notice”, itzulp. Lee Ambrozy, hemen: Wu, *Primary Documents*, 276–77. or. Lehenik 2001eko apirilaren 3an igorria, titulu honekin: “Wenhua bu guanyu jianjue zhizhi yi ‘yishu’ de mingyi biaoyan huo zhanshi xuexing canbao yinhui changmian de tongzhi”. [itzuli]

FUCK OFF

EASTLINK GALERIA ETA BILTEGIA, SHANGHAI,

ETA DING YI-REM ESTUDIOA, SHANGHAI

2000KO AZAROAK 4-20 (AGINTARIEK ITXIARAZI ZUTEN ASTEBETEREN BURUAN)

Artistak: berrogeita zortzi artista, haien artean Ai Weiwei, Cao Fei, Chen Shaoxiong, Datong Dazhang (Zhang Shengquan), Ding Yi, Gu Dexin, He Yunchang, Lin Yilin, Peng Yu, Qin Ga, Rong Rong, Song Dong, Sun Yuan, Wang Xingwei, Xiao Yu, Xu Tan, Xu Zhen, Yang Zhenzhong, Yang Zhichao eta Zheng Guogu

Komisarioa: Ai Weiwei eta Feng Boyi

Antolatzailea: Eastlink galeria, Shanghai

Argitalpena: *Fuck Off*, Eastlink galeria, Shanghai, 2000, Hua Tianxue, Ai Weiwei eta Feng Boyi-ren argit. 196 orri; ingelesez eta txineraz

2000. urtean jadanik, oparoaldi handia bizi zuen ekonomia txinatarrak, kostaldeko hiri garrantzitsuenetan behintzat, eta, txosten ofizialen arabera, 600 milioi pertsona baino gehiago atera ziren pobretasunetik 1980ko hamarkadan abian jarri ziren erreforma ekonomikoak aplikatu zirenetik¹. Arteetan ere funtsezko aldaketak izan ziren urte hartan. Gero eta artista gehiago gonbidatzen zituzten atzerrira, erakusketa handietan parte hartzeraz², eta beste batzuk arrakasta izaten hasiak ziren nazioarteko artearen merkatuan. Txinaren barruan, ordura arte baztertuak zeuden bitartekoekin egindako obrek —lehenago “ezin onartuzkoak” ziren—, besteak beste bideoak eta instalazioak, gero eta aitorpen handiagoa jasotzen zuten *establishment* kulturalaren aldetik, eta curriculum akademikoetan eta erakusketa-programetan sartzen ziren, museo publikoetan nahiz pribatuetan.

Shanghaiko Bienalak oso ondo adierazi zuen aldaketa hura. 1989an *China/Avant-Garde* erakusketa egin zenetik, 2000ko azaroko edizioa izan zen museo publiko garrantzitsu batean egiten zen arte garaikidearen eskala handiko lehen erakusketa, kasu hartan Shanghaiko Arte Museoan, zeina udalak kudeatzen baitzuen³. Baina 1989ko erakusketan ez bezala, eta errealitate global berriaren frogaren enblematiko gisa, Hou Hanru eta Toshio Shimizu nazioarteko komisariorik eskatu zitzaizkien bertako komisario-ekipoarekin jarduteko —Fang Zengxian, Zhang Qing eta Li Xu— obrak hautatzerakoan, baita bideoak eta instalazioak ere; eta ez bakarrik artista lokalenak hautatzerakoan, nola ziren Chen Yanyin, Liang Shaoji, Wang Jianwei eta Zhang Peili-renak, baita nazioarteko artistenak hautatzerakoan ere, besteak beste Matthew Barney, Lee Bul eta William Kentridge-renak.

Shanghaik ondo ulertu zuen arte garaikideak duen boterea hiriri irudi berri bat ematen laguntzeko, turismoarentzako eta negozioetarako helmuga bizi eta aurrerakoi gisa; eta estrategia horren parte zen bienalen nazioarteko zirkuituan sartzea. Baina zer esan nahi zuen hark “alternatiboaren” posizioarentzat gero eta moldakorragoa zen sistema instituzional batean? Izango ote ziren artistak gauza Estatuak eta merkatuak eskainiko zizkieten ordainei aurre egiteko? Galdera haien erantzuna, Ai Weiwei eta Feng Boyi komisarioek eman zutena behintzat, *Fuck Off* izan zen, 2000ko bienala zabaldu baino egun batzuk

lehenago Shanghai inauguratu zen erakusketa⁴. Eastlink galeria eta biltegian egin zen, Li Liang-en zuzendaritzapean, zeina aspaldi ez zela itzuli baitzen Australiatik, han bizi izan baitzen.

“Alternatiboa” denaren eginkizuna bultzatzea zen helburua, “boterearen diskurtsoa eta masen konbentzionalismoak berrikusteko eta kritikatzeko” garaian, “aurre egitea, gutxi lagunduz eta zorrotasunez, [...] asimilazioaren eta bulgarizazioaren mehatxuari”, “artearen existentziarako oinarritzakoa den posizionamendu independente eta kritiko bat azpimarratzeko” helburuaz⁵. Hala, azken urteetan sortu ziren arte esperimentaleko adibide “alternatiboenetako” batzuen irudiak argitaratu ziren katalogoan, besteak beste Peng Yu, Qin Ga, Sun Yuan eta Zhu Yu-ren obrako giza gorpuekiko performanceak; Gu Dexin-en instalazioak, txerri-muinak eta sagarrak erabiltzen zirenak; eta Xu Zhen-en argazki bat, hildako katu bat gela bateko lurraren kontra botatzen zuela. Alabaina, gaurko ikuspegitik, erakusketa hura, hasiera berri bat baino areago, atzera begirako erakusketa zabal bat izan zen, aurreko proiektuen berri ematen zuena, eta argi uzten zuena, 2000. urtearen ondoren, uneren batean joera nagusitik kanpo aritu ziren artista haiek aukera eta erronka guztiz berriei aurre egin behar zietela.

Oharrak

1. Ikus [How did the global poverty rate halve in 20 years?](#), o [The World Bank In China](#). [itzuli]
2. 1997an, Wang Jianwei eta Feng Mengbo-k Documentan parte hartu zuten, eta Harald Szeemann komisarioak hemeretzi artista txinatar hautatu zituen beren obra 1999ko Veneziako Bienalean erakusgai jar zezaten. Bienal hartan, Cai Guo-Qiang-en *Zergak biltzeko patioa* (*Rent Collection Courtyard*) instalazio performatiboak Urrezko Lehoa irabazi zuen, eta Huang Yong Ping Frantziako pabiloi nazionalen aurkeztu zen. [itzuli]
3. Shanghaiko Bienala 1996an aurkeztu zen, baina 2000. urtean ospatu zen hirugarren edizioara arte ez zen hartu nazioarteko ekitaldi gisa, nazioarteko artista eta komisarioekin, eta arte garaikideko sorta zabalago batekin, besteak beste denboran oinarrituriko bitartekoekin. [itzuli]
4. Erakusketaren txinerazko tituluaren hitzez hitzeko itzulpena (*Bu hezuo fangshi*) “elkarlan gutxiko planteamendua” da. [itzuli]
5. Ai Weiwei eta Feng Boyi, “About Fuck Off”, hemen: *Fuck Off*, argit. Hua Tianxue, Ai eta Feng, Eastlink galeriako erak. kat., Shanghai, 2000, 10–11. or. [itzuli]

LONG MARCH: A WALKING VISUAL DISPLAY

RUIJINEN HASI ZEN, JIANGXIKO PROBINTZIAN, ETA YUNNAN, GUIZHOU, SICHUAN
ETA BESTE PROBINTZIA BATZUETARA JOAN ZEN GERO
2002KO UZTAILETIK IRAILERA

Artistak: 250 artista inguru, haien artean Chen Shaoxiong, Judy Chicago, Wim Delvoye, Ingo Günther, Jiang Jie, Liang Juhui, Qin Ga, Qiu Zhijie, Song Dong, Sui Jianguo, Sun Yuan, Wang Gongxin, Wang Jianwei, Xu Bing, Xu Tan, Xu Zhen, Yang Fudong, Yang Zhenzhong, Yin Xiuzhen, Zhan Wang, Zhang Peili, Zhang Xiaogang, Zhao Bandi eta Zhou Tiehai

Komisarioak: Lu Jie eta Qiu Zhijie

Antolatzailea: Long March Project (Martxa Luzea Proiektua)

Argitalpena: *Long March: A Walking Visual Display*, Long March Foundation, New York, 2003. Lu Jie eta Qiu Zhijie-ren testuekin, 82 orri (zenbakitu gabeak); ingelesez eta txineraz

1989ko *China/Avant-Garde* erakusketa egin eta hamar urte eskas igaro zirenean, guztiz bestelakoa zen Txina barruko arte garaikidearen nolakotasuna. Shanghaiko ereduari jarraituz, Pekineko agintari zentralak hasiak ziren konturatzen “soft-power” edo “botere bigunaren” ekimenen eraginkortasunaz, bitartean zain zeudela ea Nazio Batuek onesten zuten Txina Merkataritzako Mundu Erakundean sartzea, eta Olinpiar Jokoetako Batzordeak ontzat ematen ote zuen Txinaren hautagaitza han egiteko 2008ko udako Olinpiar Jokoak (2001ean eman ziren bi onespentak). Arte garaikidea, ordu arte baztertua egon bazen ere, goi mailako estrategia diplomatikoaren parte bihurtu zen¹.

Bai nazio mailako, bai nazioarteko mailako onespent tankera berriko hark, ordea, halako ezinegon bat sortu zuen artisten eta komisarioen artean. 2002an, Lu Jie-k eta Qiu Zhijie-k idatzi zuten arte garaikidea Txinan “herriko masa handietatik elitearen aldera joan zela, estudio pribatuetatik egitura hierarkikoen aldera (besteak beste, bienaletara eta erakusketa handietara) eta, Txinatik, Txina baino harantzago zegoen munduaren aldera”, artistak bultzatuz “zuzenean merkatu globalaren tranpara”, halako eran non Txina eta Mendebaldeak elkarri eranstea bihurtu baitzen “debate teorikoaren eta sorkuntza artistikoaren [muina...], eta hark ezinegon eta irainezko sentimenduak zekartzan. Nola iristen den artearen kontsumoa produkzio artistikoa gidatzera ikusarazten duen adibide klasikoa da”².

Long March: A Walking Visual Display, Lu Jie-k 1999an abian jarria eta 2002an zabaldua Qiu Zhijie beste komisarioarekin, haien kezkei heltzeko abagune praktikoa gertatu zen. Martxa Luzea —Mao Zedong eta haren ejertzito komunista matxinatuak 1934 eta 1936 bitartean egin zuten ia 10.000 km-ko bidaia— esparru metaforiko gisa erabiliz, Txinaren oroimen iraultzailea ikertzea eta sozialismoak kultura bisual garaikidean izandako eragina aztertzea hartu zuten bi komisarioek xedetzat, testuinguru global batean, artearen eta trukearen forma berriak irudikatzeko³. Ostera ere Maoren bidea egitea erabaki zuten, Txinako barrenaldeko lurraldean barna, alde zuzenetik definituriko hogeiki kokaleku bisitatuz ibilbidean zehar. 250tik gora artista, idazle eta komisario elkartu ziren bidaldi hartan, eta ehunka artelan sortu ziren; baina banakako obrak baino garrantzitsuagoa izan zen agian “ibiltari” haiek garatu zuten metodologia, harekek ezaugarritzen baititu gaur egun oraindik ere, Lu Jie-ren arabera, Martxa Luzearen proiektuak.

Lehen geldialdia Ruijing hiri txikian egin zen, Jiangxigo probintzian, eta han debate bat antolatu zen “Utopia, internazionalismoa eta merkatuko ekonomia sozialista” gaiaren inguruan, eta Fu Xinmin, Sui Jianguo eta Zhan Wang eskultoreen obrak jarri ziren ikusgai, baita Li Tianbing argazkilari zaletuaren

landaldeko argazkiak ere. Seigarren geldialdian, Lugu aintziran, Yunnan eta Sichuan probintzien artean, feminismoaren eta gizarte matriarkalen gaiak landu ziren, Judy Chicago artista estatubatuarren eta Ding Jie, Fu Liya, Lei Yan, Su Yabi, Sun Guojuan eta Zhang Lun artista txinatarren ekimenen bitartez. Zunyin, Guizhouko probintzian, han egin baitzen itzuliaren zortzigarren geldialdia, antolatzaileek komisariotza-jarduerari buruzko nazioarteko konferentzia bat egin zuten, Txinako testuinguruan⁴.

Martxa Luzea proiektua bertan behera utzi zen hamabigarren geldialdiaren ondoren, eta Pekinera aldatu zen, non eratu baitzen 25.000 Transmisio Zentro Kulturala, 798 Arte Barrutian. 2003an izen berria ipini zioten hari, The Long March Space, eta harrezkero Txinako kudeaketa lokaleko merkataritza-galeria handienetako bat bihurtu da⁵.

Oharrak

1. 2003an, arte garaikideko erakusketa handi bat inauguratu zuen Txinako Kultura ministerioak, *Alors, la Chine?* Centre Pompidou-n, Parisen. Urte hartan bertan, bere lehen pabiloia inauguratuko zuen Txinak Veneziako Bienalean, azkeneko unean bertan behera utzi ez balitz SARS izurritea zela-eta. [itzuli]
2. Lu Jie eta Qiu Zhijie, "Long March: A Walking Visual Display", *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 1, 3. zkia., 2002ko azaroa, 55. or. [itzuli]
3. *Ibid.* Ikus berebat [Long March Space](#). [itzuli]
4. Ikus hemen gai honen inguruko artikuluak: *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 1, 3. zkia., 2002ko azaroa, 55-122. or. Zunyiko konferentzian Jo-Anne Birnie Danzker, Edward Lucie-Smith eta Fram Kitagawa-k parte hartu zuten. [itzuli]
5. 2004an, Shanghaiko Bienalean erakusgai jarrita geratu ziren Martxa Luzearen esperimntua oinarritu zuten eduki batzuk. Ikusgarriena "The Great Survey of Paper-Cutting in Yanchuan County, Shaanxiko probintzian, Martxa Luzea proiektuak antolatua konderriko gobernuarekin elkarlanean. Instalazio bilkari bat zen, paper ebakiko 15.006 pieza bildu zituen, eta papera lantzen zuten artistei buruzko zenbait azterlan ere egin ziren, debateak sustatu zituztenak okerreko sormen interpretazioaz, "bestearen" identifikazioaz eta garaikidea denaren definizioaz testuinguru globalean. [itzuli]

FIRST GUANGZHOU TRIENNIAL: REINTERPRETATION: A DECADE OF EXPERIMENTAL CHINESE ART (1990-2000)

GUANGDONGEKO ARTE MUSEOA, GUANGZHOU
2002KO AZAROAK 18-2003KO URTARRILAK 19

Artistak: 140 artista eta talde inguru, haien artean Cai Guo-Qiang, Cao Fei, Chen Shaoxiong, Chen Zhen, Ding Yi, Geng Jianyi, Gu Dexin, Huang Yong Ping, Liang Juhui, Lin Yilin, Qiu Zhijie, Song Dong, Wang Gongxin, Wang Guangyi, Wang Jianwei, Wang Youshen, Xu Bing, Xu Tan, Zhang Peili eta Zhou Tiehai

Komisarioak: Wu Hung, Feng Boyi, Huang Zhuan eta Wang Huangsheng-ekin

Antolatzaileak: Guangdong-eko Arte Museoa, Guangzhou

Argitalpena: *The First Guangzhou Triennial: Reinterpretation; A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000)*, Art Media Resources, Chicago; Guangzhou: Guangdong-eko Arte Museoa, 2002, Wu Hung-en argit., Wang Huangsheng eta Feng Boyi-rekin, 545 orri; ingelesezko eta txinerazko edizioak

2000ko hamarkadan arte garaikidea hein batean normaldu zelarik, Txinako erakusketa batzuek itzuli historiko bat egin zuten¹, besteren artean *Long March. Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000)* izenekoak, zeina Guangzhouko Lehen Trienala zela-eta antolatu baitzen, eta berebat izan zen atzera begirakoa. Erakusketa hark 1990eko hamarkadako Txinako arte esperimentalaren panorama bat eskaini zuen, eta hona zer esan zuen Wu Hung komisarioak: “Sen tragiko sakon bat ikusten dut Txinaren historia klasikoan eta modernoan. Historia beti hautsia da, eta galera-sentsazio bat dago beti. Gauzak behin eta berriz suntsitzen dira, berregiten dira eta ostera ere suntsitzen dira. Hautsitako gauzez eta hausturez betea dago historia. Litekeena bada ere haustura horiek nolabaiteko sormena eragitea, jarraitasun-faltako ondare bat uzten dute, haustura moduko bat. Nik uste dut jarraitasun-sen bat sortzea dela erakusketa honen xede nagusia [...] etorkizunaren aldeko zubi txiki bat sortzea².

Dimentsio handiko erakusketa izan zen eta Guangdongeko Arte Museoa egin zen; era askotako bitartekoz egindako obrak aurkeztu ziren hartan, besteak beste pintura, eskultura, instalazioa, bideoa eta performancea. Bai erakusketa, bai katalogoa, hiru gairen inguruan antolatu ziren: “Memoria eta errealtatea”, “Nia eta ingurua” eta “Globala dena eta lokala dena”. Laugarren sail bat ere izan zen, “Esperimentazioak aurrera jarraitzen du” izenekoa, eta eskaeraz egindako hamalau lan berri aurkeztu ziren, haien artean Huang Yong Ping-en *Saguzarra proiektua II (Bat Project II)*. Oparotasunez ilustratutako katalogoan, besteak beste, gai hauek landu ziren: kontzeptualismoa, pintura, eskultura, argakigintza, bideoa, dokumentalak, zinema, emakumeen artea eta babes-sistema instituzionalak. Txineraz eta ingelesez argitaratua, eginahal esplizitua izan zen esparru honetan jakintza aditu berri batera heldu ahal izateko oinarri bat sortzeko, “obren interpretazio sistematiko bat beren testuinguru artistiko, kultural, sozial eta politikoan” eskaintzen baitzuen³.

Wu Hung, Chicagoko Unibertsitateko artearen historiako katedraduna, Wang Huangsheng, une hartan Guangdongeko Museoko zuzendaria, eta Huang Zhuan eta Feng Boyi kritikariak eta komisarioak izan ziren erakusketaren komisarioak. 1999an *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century* antolatu zuen Wu-k Chicagoko Unibertsitateko David and Alfred Smart Museum of Art-en. Txinan 1990eko hamarkadan bizi ziren artisten praktika bazterrekoez Estatu Batuetan egin zen lehen analisi sistematikoa izan zen. Erakusketa haren ondoren, beste bat egin zen hurrengo urtean Smart Museum-en, *Canceled: Exhibiting Experimental Art in China*, abiapuntu gisa 1998ko *It's Me!* erakusketa hartuta, zeina txintar agintariek inaugurazioaren bezperan itxiarazi baitzuten. *Canceled* hark arte esperimentalaren eta Txinako erakusketen aukezpenaren egoera ahula azpimarratzen zuen, *Wildlife*, *Trace of Existence*, *Post-Sense Sensibility* eta *Infatuated with Injury* azpimarratuz adibide gisa. Bi erakusketa haiek zirela-eta argitaratu ziren liburuak, Guangzhouko lehen

Trienalean kaleratu zen katalogoaren batera, funtsezko baliabideak dira oraindik ere 1990eko hamarkadako arte txinatarra aztertzen dutenentzat.

2000ko hamarkadan antolaturiko beste erakusketa historikoen beste adibideen artean, honako hauek dira bereziki aipagarriak: Gao Minglu-ren *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, 2005; *Retrospective Exhibition of the No Name Group*, 2007, eta *Apartment Art in China, 1970s–1990s* (2008), Fei Dawei-ren *85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art*, 2007, eta Huang Zhuan-ek antolatu zituen banakako erakusketak, Zhang Peili eta Wang Jianwei-rentzat (2008), 2008, Wenda Gu-rentzat (2010), eta Xu Tan-entzat (2011)⁴.

Oharrak

1. Ikus Wu Hung, “Entering the New Millennium”, hemen: Wu, *Primary Documents*, 404–06. or. [\[itzuli\]](#)
2. Guangzhouko Lehen Trienalaren batzorde antolatzailearen [foroa](#) (txineraz bakarrik). [\[itzuli\]](#)
3. Wu Hung, “Introduction: A Decade of Chinese Experimental Art (1990–2000)”, hemen: *The First Guangzhou Triennial: Reinterpretation; A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000)*, argit. Wu Hung, Wang Huangsheng eta Feng Boyi, erak. kat., Art Media Resources, Chicago; Guangdong-eko Arte Museoa, Guangzhou, 2002, 18. or. [\[itzuli\]](#)
4. Gao Minglu-ren *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art* erakusketa (2005 Pekineko Millennium Art Museum-en eta Buffalo-n, New York, aurkeztu zen; azken horretan hiru egoitzetan ipini zen: Albright-Knox Art Gallery-n, University at Buffalo Anderson Gallery-n eta University at Buffalo Art Gallery-n, Center for the Arts-en; *Retrospective Exhibition of the No Name Group* erakusketa (2007), Zendai Museum of Modern Art-en, Shanghai; *Apartment Art in China, 1970s–1990s* erakusketa (2008), Shuimu Art Space-n, Pekinen; Fei Dawei-ren *85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art* erakusketak inauguratu zuen Pekineko Ullens Center for Contemporary Art (2007); eta Huang Zhuan-en banakako erakusketak Shenzhen-eko OCATen egin ziren, haren zuzendaria izan baitzen, hil zen arte, 2016an. [\[itzuli\]](#)

THIRD GUANGZHOU TRIENNIAL: FAREWELL TO POST-COLONIALISM

GUANGDONGEKO ARTE MUSEOA, GUANGZHOU
2008KO IRAILAK 6-AZAROAK 16

Artistak: 180 artista eta talde inguru, haien artean Chen Tong, Huang Xiaopeng, Huang Yong Ping, Feng Mengbo, Liu Dahong, Liu Wei, Liu Xiaodong, Long March Project, Qiu Anxiong, Qiu Zhijie, Wang Jianwei, Wang Yin, Wu Shanzhuan, Xu Zhen, Yang Fudong, Yang Jiechang, Zhang Hui, Zheng Bo, Zheng Guogu eta Zhu Yu

Komisarioak: Gao Shiming, Sarat Maharaj eta Johnson Chang Tsong-zung

Antolatzailea: Guangdongeko Arte Museoa, Guangzhou

Argitalpena: *Farewell to Post-Colonialism: The Third Guangzhou Triennial*, China Academy of Art Press, Hangzhou, 2008, Gao Shiming, Sarat Maharaj eta Johnson Chang Tsong-zung-en saiakerekin, 620 orri; ingelesez eta txineraz

Guangzhouko Hirugarren trienaleko komisarioek —Sarat Maharaj, komisarioa eta Lund-eko Unibertsitateko eta katedraduna, Suedia; Gao Shiming, Zhejiangeko Arte Ederretako Akademiako lizentziaduna (gaur egun Txinako Arte Akademia) eta bertako Intermedia Art Eskolako zuzendaria; eta Johnson Chang Tsong-zung, Hanart TZ Gallery-ren zuzendaria, Hong Kong— erabaki zuten auzitan jartzea ideia zabalduak eta teoria postkolonialaren eragina nazioarteko erakusketetan eta Mendebaldetik kanpoko arte-ekoizpenean. Alde batetik, onartzen zen postkolonialismoak betetako eginkizuna “arteari eta kulturari buruzko ideia eurozentrikoen deseraikuntzan”, baina aldi berean komisarioek galdetzen zuten postkolonialismoak, multikulturalismoa hainbeste azpimarratzen duelarik, ez ote duen diferentzia homogeneizatzen hura kudeatzeko bide gisa, identitatearen eta dibertsitatearen gaiak usadiozko auzi artistiko eta komisario-keinu politikoki zuzenetara murriztuz¹.

Gao Shiming-rentzat, postkolonialismoa artea politizatzeke modu berri bat bihurtua zen, halako eran non “[zentroa eta periferia, ikusgaia eta ezin ikusizkoa] bezalako kontzeptuak eta ideiak, garai batean indar kritiko iraultzailez beteta zeudenak, botere menderatzailearen diskurtsoaren beste forma bat bihurtu baitziren”². Eta Sarat Maharaj-ek azpimarratzen zuen bezala, mugimendu ideologikoak mesfidantzaz ikusten zituztenentzat, postkolonialismoa pentsa zitekeen zera bezala: “beste manipulazio-agenda bat, askoz gehiago ez —beste ‘ismo’ bat—; banakako azalpena, mugarik gabea, bazter uzten duena”³. Erakusketa, hortaz, kultura-aniztasunaren “erregimenari” emandako erantzun bat izan zen, eta xedea zuen aurkeztea “[postkolonialismoaren] sare [ikusezinak] harrapatzea lortu ez zituen gauzak, atzapar postkoloniala gainetik kentzea lortu zuten bizirik ateratako pertsona zoriontsuek”⁴.

Hartarako, komisarioek 180 artista eta talde inguru hautatu zituzten, Afrika, Asia, Europa, Estatu Batuak, Latinoamerika eta Ekialde Hurbileko berrogeitik gora herrialdeetakoak; haietatik, ehuneko hogei inguru besterik ez ziren Txina kontinentalekoak. *Txinako Pintoreak (China Painters)* obra, Christian Jankowski artista alemaniarrena, salon-estiloko muntaketa bat zen; dimentsio handiko koadroak ziren, Shenzhengo Dafen Villageko artistek eginak, zeinen diru-iturri nagusia eskaeraz egindako koadroen sorkuntzatik baitzetoarren, eta besteak beste Mendebaldeko maisulanen kopiak egiten zituzten, jatetxe, hotel, dekoratzaile eta dendei saltzeko⁵. Shanghaiko artista Liu Dahong-ek olanazko denda bat eraiki zuen, kaki-kolorea, gurutze-formakoa eta gurutze-formako sabaia zuena, halako eran non espedizio militar batean aldi baterako eraiki zitekeen eliza bat ematen baitzuen. Barruan, artistak bandera triangeluarrak ipini zituen, ilaretan, eta koadro hexadekagonal bat zintzilikatu zuen sabaitik, Txinako politika, astrologia eta kultura herrikoietik ateratako pertsonaiak ageri zituena. Erakusketa satelite bat 2005ean Rem Koolhaas-ek diseinatutako Times Museum-en izan zen beste mugarri bat, apartamentu-bloke baten goiko solairuan eraikia, Guangdong museotik kilometro gutxira.

Wu Shanzhuan-en *Hegaldi Horia (The Yellow Flight)* izan zen Gao Shiming-en kezka ongi adierazi zituen obra. Instalazioa erretzaileentzako areto beiratzatu bat zen, gezurrezko etorrera- eta irteera-

panel batekin, hall handi baten erdian ipinia, paretak zuri-urdineko forma abstraktuez margoturik, hodeia edo uharteak ziruditela. Artista ibiltariak (Wu garai hartan Shanghai eta Hanburgoren artean bizi zen) egindako irudimenezko bidaia bat iradokitzen zuen obrak, Pekinetik Hong Kongeraino, inoiz ez sartu ez atera zen hogeita hamabi herrialdetan zehar. Hortaz, bidean zen beti, “identitatez librea zen eremu batean”, esekita barruan nahiz kanpoan, Gao-k iradoki duen bezala, helmuga desiratuen bilaketa “etengabe atzeratuan”⁶.

Oharrak

1. “Mulling Over Multiculturalism”/“Duoyuan wenhua zhuyi de xiandu”, hemen: *Farewell to Post-Colonialism: The Third Guangzhou Triennial/Disanjie Guangzhou sannianzhan: Yu houzhimin shuo zaijian*, argit. Wang Huangsheng, Gao Shiming, Johnson Chang Tsong-zung eta Sarat Maharaj, erak. kat., China Academy of Art Press, Hangzhou, 2008, 14. or. [\[itzuli\]](#)
2. Gao Shiming, “Observations and Presentiments after Post-Colonialism”/“‘Houzhimin zhihou’ de guancha he yugan”, hemen: *ibid.*, 34, 37. or. [\[itzuli\]](#)
3. Sarat Maharaj, “Sublimated with Mineral Fury: Prelim Notes on Sounding Pandemonium Asia”/“Zai yehuo zhong shenghua: Guanyu jijiang daolai de yazhou xuanxiao de zhaji”, hemen: *ibid.*, 53. or. [\[itzuli\]](#)
4. Gao Shiming, “Observations and Presentiments”, hemen: *ibid.*, 35. or. [\[itzuli\]](#)
5. Winnie Won Yin Wong, “China Painters”/“Zhongguo huajia”, hemen: *ibid.*, 108. or. [\[itzuli\]](#)
6. *Ibid.*, 40. or. Interesgarria da erakusketa hau —gizabanakoek ekimena berreskuratzea desiratzen zuena, uko eginez motibo politikoez markaturiko identitatearen eraikuntzen mugei—, beste gertaera inondik ere ikusgarriago baten testuinguruan ikustea: Pekineko 2008ko Olinpiar Jokoen Inaugurazio Zeremonia. Txinako ekarpen kultural klasikoek birsorkuntza hau —tintaz egindako pintura, porzelana, karaktere mugikorrek inprenta, Konfuzioren Analektak, opera, tai-xia eta su artifizialak (Cai Guo-Qiang-ek sortuak; 114. irud.)—, mundu osoko milioika teleikusleek osaturiko entzuleria bati eskaini zitzaion. Estereotipo kulturalak baztertu ordez, bilakaeran dagoen orainak ezik, iraganaren bertsio sublimatu batek definituriko identitate txinatar baten ospakizun gorena izan zen zeremonia. [\[itzuli\]](#)

[Itzultzailea: Rosetta;
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

ARTISTAK ETA ARTISTA-TALDEAK

XIAORUI ZHU-NOWELL-EN BILDUMA

Erakusketetan parte hartu duten artisten eta artista-taldeen zerrenda hau kronologikoki dago antolatua jaiotza-dataren arabera, belaunaldien arteko loturak eta haien arteko prestakuntza-erlazioak azpimarratzeko helburuaz. Iradokitzen diren testuek erreferentzia bibliografikoaren balioa dute artista bakoitzarentzat. Artista askok oso ibilbide zabala dute, hainbat hamarkada ere hartzen dituenak, eta, hori dela-eta, lehenasuna eman zaie erakusketa honetan aurkezten diren obrekin lotura duten argitalpenei. Irakurtzeko iradokitzen diren testuak liburuak eta erakusketetako katalogoak dira gehienak. Artista bakoitza sakonago analizatzen duten artikulak eskuratu nahi badira, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* eta *LEAP* kontsulta litezke. Asia Art Archive funtsezko ikerketa-iturria izan da zerrenda hau osatzeko; kontsulta bedi artxibo hori zabalkunde gutxiagoko argitalpen eta aldizkariarentzat. Hiru iturriak eskuragarri daude on-line.

[I] ARTISTAK

李山

LI SHAN

Lanxi, Heilongjiang probintzia, 1942

Prestakuntza: Eszenografia Saila, Shanghaiko Arte Dramatikoko Akademia

Shanghain bizi da eta bertan lan egiten du

Ciric, Biljana, argit., *History in the Making, Shanghai, 1979-2009: Artists Interviews and Work Archives/Shanghai tan 1979-2009: Shanghai yishujia ge'an*, Shanghai People's Fine Arts Publishing House, Shanghai 2010.

Reading Li Shan/Fenhong weixiao zhi hou: Yuedu Li Shan, erak. kat., Arte Garaikideko Museoa, Taipei, 2013.

余友涵

YU YOUHAN

Shanghai, 1943

Prestakuntza: Zeramika Saila, Arte eta Diseinuko Akademia Zentrala, Pekin
Shanghain bizi da eta bertan lan egiten du

Gladston, Paul. *Yu Youhan*, 3030 Press, Hong Kong, 2015

Yu Youhan, First Solo Exhibition in Beijing: Yībān/Yu Youhan shouci Beijing gezhan: Yīban, Yuan Space, Pekin, 2013.

张宏图

ZHANG HONGTU

Pingliang, Gansu probintzia, 1943

Prestakuntza: Zeramika Saila, Arte eta Diseinuko Akademia Zentrala, Pekin
New Yorken bizi da eta bertan lan egiten du

Chang, Alexandra. *Envisioning Diaspora: Asian American Visual Arts Collectives from Godzilla, Godzookie to the Barnstormers*, Timezone 8, Pekin, 2008.

Lee, Luchia Meihua eta Jerome Silbergeld, argit., *Zhang Hongtu: Expanding Visions of a Shrinking World*, erak. kat., Queens Museum, Queens; Duke University Press, Durham, N.C., 2015.

黄锐

HUANG RUI

Pekin, 1952

Prestakuntza: artista autodidakta
Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Huang Rui, argit., *Huang Rui: The Stars Times 1977-1984*, erak. kat., He Xiangning Arte Museoa, Shenzhen, Thinking Hands and Guanyi Contemporary Art Archive, Pekin, 2007.

Huang Rui, argit., *Space Huang Rui: Japan Period 1984-2000*. Asia One Books, Hong Kong, 2016.

刘丹

LIU DAN

Nanjing, 1953

Prestakuntza: Jiangsuko Pintura Akademia, Nanjing (MFA)
Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Munroe, Alexandra. "Why Ink?: The Art of Liu Dan", hemen: Munroe eta Tadayasu Sakai, *Alternative Visions: Liu Dan and Hiromitsu Morimoto*, 3. alea, 7-17 or., erak. kat., Takashimaya Gallery, New York eta Tokio, 1993.

Liu Yang, argit., *Ink Unbound: Paintings by Liu Dan*, erak. kat., Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, 2016.

Vainker, Shelagh, *Liu Dan*, erak. kat., Ashmolean Museum, Oxford, 2016.

黃永砅

HUANG YONG PING

Xiamen, 1954

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou

Parisen bizi da eta bertan lan egiten du

Fei Dawei, argit., *Bat Project: Bat Project II*, erak. kat., Veneziako Bienala, Guy & Myriam Ullens Foundation, Orsières, Suitza, 2003.

Huang Yong Ping, erak. kat., De Appel, Amsterdam, 1998.

Vergne, Philippe, eta Doryun Chong, argit., *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, erak. kat., Walker Art Center, Minneapolis, 2005.

陈箴

CHEN ZHEN

Shanghai, 1955–Paris, 2000

Prestakuntza: Arte Ederren eta Boli Zizelketaren Saila, Shanghaiko Arte eta Ofizioen Eskola

École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris

Parisen bizi izan zen eta bertan lan egin zuen

Chen Zhen: In Praise of Black Magic/Elogio della magia nera/Eloge de la magie noire, erak. kat., Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin, Hopefulmonster, Turin, 2000.

Rosenberg, David, eta Xu Min, argit., *Chen Zhen: Invocation of Washing Fire*, Gli Ori, Prato eta Siena, Italia, 2003.

Uslip, Jeffrey, eta Rachael Zur, argit., *Chen Zhen*, erak. kat., Long Island City, P.S.1 Contemporary Art Center, New York. 2003.

谷文达

WENDA GU

Shanghai, 1955

Prestakuntza: Shanghaiko Arte eta Ofizioen Eskola
Pintura Txinatar Saila, Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou (MFA)
New Yorken eta Shanghain bizi da eta lan egiten du

Bessire, Mark, *Wenda Gu: Art from Middle Kingdom to Biological Millennium*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2003.

Ink Alchemy: The Experimental Ink of Gu Wenda/Shuimo lianjinshu: Gu Wenda de shiyan shuimo, erak. kat., He Xiangning Arte Museoa, Shenzhen , Lingnan Art Publishing, Guangzhou, 2010.

徐冰

XU BING

Chongqing, 1955

Prestakuntza: Grabatu Saila, Arte Ederren Akademia Zentrala, Pekin (BFA eta MFA)
Pekinen eta New Yorken bizi da eta lan egiten du

Erickson, Britta, *The Art of Xu Bing: Words without Meaning, Meaning without Words*, erak. kat., Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C., University of Washington Press, Seattle , 2001.

Tsao, Hsingyuan eta Roger T. Ames, argit., *Xu Bing and Contemporary Chinese Art: Cultural and Philosophical Reflections*, SUNY Press, Albany, 2011.

Wang, Chia Chi Jason, argit., *Xu Bing, A Retrospective/Huiguzhan*, erak. kat., Taipeiko Arte Ederren Museoa, Taipei, 2014.

杨诒苍

YANG JIECHANG

Foshan, Guangdong probintzia, 1956

Prestakuntza: Pintura Txinatarreko Saila, Guangzhouko Arte Ederren Akademia
Parisen bizi da eta bertan lan egiten du

Yang Jiechang: Another Turn of the Screw/Zai ning yiquan luosiding, erak. kat., Arte Ederren Akademia Zentralaren Galeria, Pekin, 1999.

Yang Jie-Chang: Encres de Chine sur papier de Chine montées à l'ancienne, erak. kat., Galerie Jeanne-Bucher, Paris [1996].

Yang Jiechang, Mémoires, erak. kat., Galerie Jeanne-Bucher, Paris, 2005.

艾未未

AI WEIWEI

Pekin, 1957

Prestakuntza: Animazioa, Pekineko Zinema Akademia

Parsons School of Design, New York

Pekinen eta Berlinen bizi da, eta bertan lan egiten du

Ai Weiwei, *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009*, argit., eta ing. itzulp. Lee Ambrozy, MIT Press, Cambridge, Mass., 2011.

Bortolotti, Maurizio, argit., *Ai Weiwei: Disposition*, erak. kat., Veneziako Bienala, Walther König, Kolonia, 2014.

Bovier, Lianel, eta Salome Schnetz, argit., *Ai Weiwei: Fairytale; A Reader*, JRP/Ringier, Zurich; Einfache Gesellschaft Fairytale, Luzerna, 2012.

蔡国强

CAI GUO-QIANG

Quanzhou, Fujian probintzia, 1957

Prestakuntza: Eszenografia Saila, Shanghaiko Antzerki Akademia

New Yorken eta Shanghain bizi da eta lan egiten du

Krens, Thomas eta Alexandra Munroe, *Cai Guo-Qiang: I Want to Believe*, erak. kat., Guggenheim Museum, New York, 2008.

Storer, Russell, argit., *Cai Guo-Qiang: Falling Back to Earth*, erak. kat., Queensland Art Gallery, Gallery of Modern Art, Brisbane, 2014.

王广义

WANG GUANGYI

Harbin, Heilongjiang probintzia, 1957

Prestakuntza: Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Huang Zhuan, *Politics and Theology in Chinese Contemporary Art: Reflections on the Work of Wang Guangyi*, ing. itzulp. Jeff Crosby eta Julia Heim, Skira, Milan 2013.

Paparoni, Demetrio, *Wang Guangyi: Works and Thoughts, 1985-2012*, Skira, Milan, 2013.

Wu Hung, "Wang Guangyi in the 1980s and Writing Chinese Contemporary Art History: A Methodological Proposal" / "80 nian- dai de Wang Guangyi yu Zhongguo dangdai meishushi de shuxie", 64-91 or., hemen: *Thing-in-Itself Utopia, Pop, and Personal Theology / "Zizai zhiwu": Wutuobang, bopu yu geren shenxue*, Huang Zhuan-en argit., 64-91 or., Lingnan Art Publishing, Guangzhou, 2012.

张培力

ZHANG PEILI

Hangzhou, 1957

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou

Hangzhoun bizi da eta bertan lan egiten du

Cacchione, Orianna, argit., *Zhang Peili: Record. Repeat*, erak. kat., Art Institute of Chicago, Chicago, 2017.

Huang Zhuan eta Wang Jing, argit., *Zhang Peili yishu gongzuo shouce* (Zhang Peili-ren artegintzaren eskuliburua), OCT Contemporary Art Terminal, Shenzhen; Lingnan Art Publishing, Guangzhou, 2008.

汪建伟

WANG JIANWEI

Sichuan probintzia, 1958

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Berghuis, Thomas J., *Wang Jianwei: Time Temple/Shijiansi*, erak. kat., Guggenheim Museum, New York, 2014.

Huang Zhuan, argit., *Juchang: Wang Jianwei de yishu* (Antzerkia: Wang Jianwei-ren antzea), erak. kat., Lingnan Art Publishing, Guangzhou, 2008.

Wang Jianwei: Yellow Signal/Huangdeng, erak. kat., Ullens Center for Contemporary Art, Pekin, Shanghai People's Publishing House, Shanghai, 2012.

张晓刚

ZHANG XIAOGANG

Kunming, Yunnan probintzia, 1958

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Sichuango Arte Ederren Akademia, Chongqing

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Fineberg, Jonathan, eta Gary G. Xu, *Zhang Xiaogang: Disquieting Memories*, Phaidon, Londres, 2015.

Huang Zhuan, argit., *Zhang Xiaogang: Zuopin, wenxian yu yanjiu, 1981-2013* (Zhang Xiaogang: Lanak, dokumentuak eta ikerketa, 1981-2013), People's Fine Arts Publishing House, Pekin, 2014.

沈远

SHEN YUAN

Xianyou, Fujian probintzia, 1959

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou
Parisen bizi da eta bertan lan egiten du

Hou Hanru, argit., *Everyday Miracles: Four Woman Artists in the Chinese Pavilion, 52nd International Art Exhibition, Venice Biennale/Richang qiji: 52 jie Weinisi shuangnianzhan Zhongguo guan*, erak. kat., Shanghai Literature and Art Publishing House, Shanghai, 2007.

Shen Yuan: *Hurried Words/Jicu de huayu*, erak. kat., Ullens Center for Contemporary Art, Pekin, Shanghai People's Publishing House, Shanghai, 2010.

陈界仁

CHEN CHIEH-JEN

Taoyuan, Taiwan, 1960

Artista autodidakta

Taipei-en bizi da eta bertan lan egiten du

Ho Huiting, argit. *On the Empire's Borders: Chen Chieh-jen, 1996-2010/ Zai diguo de bianjie shang: Chen Jieren, 1996-2010*, erak. kat., Taipei Fine Arts Museum, Chen Chieh-jen Studio, 2010.

Jie/Boundaries: Contemporary Art from Taiwan, erak. kat., Taiwango Arte Museo Nazionale, Taizhong, 2014.

王功新

WANG GONGXIN

Pekin, 1960

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Hiriburuko Unibertsitate Normala, Pekin

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Wang Gongxin eta He Hao, *Wang Gongxin: Works, 1993-2008*, Timezone 8, Pekin, 2008.

Zhang Peili, argit., *Wang Gongxin: Video Art, 1995-2015*, erak. kat., OCAT Shanghai, Shanghai, 2015.

吴山专

WU SHANZHUAN

Zhoushan, Zhejiang probintzia, 1960

Prestakuntza: Arte Heziketako Saila, Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou (BFA) eta

Arte Ederren Eskola, Hochschule für Bildende Künste, Hanburgo (MFA)

Hanburgon eta Shanghain bizi da eta lan egiten du

Acret, Susan eta Jaspar Lau Kinwah, argit., *Wu Shanzhuan: Red Humour International/Guoji hongse youmo*, Asia Art Archive, Hong Kong, 2005.

Wu Shanzhuan eta Gao Shiming, *Wu Shanzhuan: But Still Red/Tuosiduo dier gongzuo baogao*, China Academy of Art Press, Hangzhou, 2010.

林天苗

LIN TIANMIAO

Taiyuan, Shanxi probintzia, 1961

Prestakuntza: Arte Ederren Saila, Hiriburuko Unibertsitate Normala, Pekin (BFA) eta

Art Students League of New York (MFA)

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Lin Tianmiao: Non Zero, erak. kat., Beijing Tokyo Art Projects, Pekin, Timezone 8, Pekin, 2004.

Moscatelli, Filomena, argit., *Bound Unbound: Lin Tianmiao*, erak. kat., Asia Society, New York; Charta, Milan, 2012.

鲍蔼伦

ELLEN PAU

Hong Kong, 1961

Artista autodidakta

Hong Kongen bizi da eta bertan lan egiten du

Ng, Elaine W., argit., *Dye-a-di-a-logue with Ellen Pau*, Monographs in Contemporary Art Books, New York, 2004.

No References: A Revisit of Hong Kong Video and Media Art from 1985/Meiyou xianlie: Yici chongsu Xianggang luxiang he xinmeiti yishu xushu de changshi, erak. kat., Videotage, Hong Kong, 2016.

赵刚

ZHAO GANG

Pekin, 1961

Prestakuntza: Academie Beeldende Kunsten, Maastricht, Herbehereak. Vassar College, Poughkeepsie, N.Y. Bard College, New York (MFA)

Pekinen eta New Yorken bizi da eta lan egiten du

Sirmans, Franklin, "Harlem Socialist Studies Crew"/"Halaimu sheihuizhuyi yanjiu tuandui", hemen: *Gang*, 192–203 or., erak. kat., Ullens Center for Contemporary Art, Pekin, China Art Publishing House, Pekin, 2015.

Tinari, Philip, "Zhao Gang: The Road to Serfdom"/"Tongwang nuyi zhilu", hemen: *Gang*, 26-33 or., erak. kat., Ullens Center for Contemporary Art, Pekin, China Art Publishing House, Pekin, 2015.

陈侗

CHEN TONG

Hunan probintzia, 1962

Prestakuntza: Pintura Txinatarreko Saila, Guangzhouko Arte Ederren Akademia

Guangzhoun bizi da eta bertan lan egiten du

Chen Tong in October, erak. kat., Manufactura's Studio, Wuhan 2009.

Chen Tong, argit., *Accumulation: Canton Express Next Stop/Jilei: Guangdong kuaiche xiayizhan*, erak. kat., Tang Contemporary Art, Pekin, 2006.

丁乙

DING YI

Shanghai, 1962

Prestakuntza: Shanghaiko Arte eta Ofizioen Eskola eta

Pintura Txinatarreko Saila, Arte Ederren Saila, Shanghaiko Unibertsitatea

Shanghain bizi da eta bertan lan egiten du

Ding Yi, erak. kat., Shanghaiko Arte Museoa, Shanghai, 1994.

Guo Xiaoyan, argit., *Ding Yi*, erak. kat., Minshengeko Arte Museoa, Shanghai, Xiyuan Publishing House of Gold Wall Press, Pekin, 2011.

耿建翌

GENG JIANYI

Zhengzhou, Henan probintzia, 1962-Hangzhou, 2017

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou

Hangzhoun bizi da eta bertan lan egiten du

Gao Shiming, argit., *Guanyu: Geng Jianyi/About: Geng Jianyi*, China Academy of Art Press, Hangzhou, 2015.

Wu Zhi: 1985-2008 Geng Jianyi Works/Wuzhi: 1985-2008 Geng Jianyi zuopin, erak. kat., Minshengeko Arte Museoa, Shanghai, 2012.

顾德新

GU DEXIN

Pekin, 1962

Artista autodidakta

Pekinen bizi da (2009an artista-lanari utzi zion)

Smith, Karen. "Gu Dexin: 27.02.1962", hemen: *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China*, 180–219 or., Scalo, Zurich, 2005.

肖鲁

XIAO LU

Hangzhou, 1962

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Xiao Lu. *Dialogue*, ing. itzulp. Archibald McKenzie, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2010.

展望

ZHAN WANG

Pekin, 1962

Prestakuntza: Eskultura Saila, Pekineko Arte Ederren Akademia Zentrala

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Zhang Qunsheng, argit., *Chinese Artists of Today: Zhan Wang/Jinri Zhongguo yishujia: Zhan Wang*, Gansu People's Fine Art Publishing House, Lanzhou, 2008.

Zhu Qi. "Putting On and Taking Off: How the Mao Suit Became Art", hemen: *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, between East and West*, argit. Wu Hung, 48–51 or., Institute of International Visual Arts, Londres; New Art Media, Hong Kong, 2001.

李永斌

LI YONGBIN

Pekin, 1963

Artista autodidakta

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Li Yongbin: *Face of Face/Dongjingzhijing*, erak. kat., Soka Contemporary Space, Pekin, 2005.

Tang Di. "Who Am I?": Li Yongbin's Face Series and Its Reflections on Humankind", hemen: *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, between East and West*, argit. Wu Hung, 339–343 or., Institute of International Visual Arts, Londres; New Art Media, Hong Kong, 2001.

刘小东

LIU XIAODONG

Jincheng, Liaoning probintzia, 1963

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Pekineko Arte Ederren Akademia Zentrala (BFA eta MFA)

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Hou Hanru eta Ou Ning, argit., *Liu Xiaodong's Hotan Project & Xinjiang Research/Liu Xiaodong zai Hetian yu Xinjiang xin guancha*, China Citic Press, Pekin, 2013.

Liu Xiaodong: Painting as Shooting, erak. kat., Faurschou Foundation, Kopenhage, 2016.

Shao, Thomas, argit., *Liu Xiaodong's Duo Projects/Liu Xiaodong de liangge xiangmu*, erak. kat., Shao Foundation, Guangzhou, 2014.

尹秀珍

YIN XIUZHEN

Pekin, 1963

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Hiriburuko Unibertsitate Normala, Pekin

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Lü Jingjing eta Zhang Xiyuan, argit., *Yin Xiuzhen*, erak. kat., Groninger Museum, Herbehereak Blue Kingfisher, Hong Kong, 2012.

Wu Hung, Hou Hanru eta Stephanie Rosenthal, *Yin Xiuzhen*, Phaidon Press, Londres, 2015.

朱加

ZHU JIA

Pekin, 1963

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Pekineko Arte Ederren Akademia Zentrala

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Ni Haifeng eta Zhu Jia, argit., *Synthetic Reality/Hecheng xianshi*, erak. kat., East Modern Art Centre, Pekin, Timezone 8, Hong Kong, 2004.

Tan Guobin, argit., *Art Changsha 2015: Zhu Jia/2015 yishu Changsha: Zhu Jia*, Hunan Fine Arts Publishing House, Changsha, 2015.

卢杰

LU JIE

Fujian probintzia, 1964

Prestakuntza: Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou (BFA) eta

Komisariotza-espezialitatea, Goldsmiths, Londresko Unibertsitatea (MA)

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Long March: A Walking Visual Display/ Changzheng: Yige xingzouzhong de shijue zhanshi, Long March Foundation, New York, 2003.

The Great Survey of Paper-Cutting in Yanchuan County/Changzheng: Yige xingzouzhong de shijue zhanshi, Yanchuanxian jianzhi da pucha, 25000 Cultural Transmission Center, Pekin, 2004.

王友身

WANG YOUSHEN

Pekin, 1964

Prestakuntza: Arte Herriko Txinatarreko Saila, Pekineko Arte Ederren Akademia

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Wang Youshen: The Medium Is the Art, 1984-2014/Meijie ji yishu, 1984-2014, erak. kat., Hunan Fine Arts Publishing House, Changsha, 2015.

Wong, Vanessa, argit., *Wang Youshen*, Kwai Fung Hin Art Publishing House, Hong Kong, 2007.

曾梵志

ZENG FANZHI

Wuhan, 1964

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Hubeiko Arte Ederren Akademia, Wuhan

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Pi Li, argit., *Zeng Fanzhi, 1993-1998*, erak. kat., CAFA Gallery, Pekin; ShanghART Gallery, Shanghai, 1998.

Zeng Fanzhi: Idealism/Lixiang zhuyi, 2 ale, erak. kat., Singapurreko Arte Museoa, Singapur, 2007.

Zeng Fanzhi: Parcours/Sanbu, erak. kat., Ullens Center for Contemporary Art, Pekin, Citic Press, Pekin, 2017.

张念

ZHANG NIAN

Sichuan probintzia, 1964–Pekin, 2016

Prestakuntza: Arte eta Diseinu Akademia, Pekin
Pekinen bizi izan zen eta lan egin zuen

Wen Pulin, argit., *Action in China: Performance Art from the 1980s-1990s/Zhongguo xingdong: Bashi niandai dao jiushi niandai de xingwei yishu*, Pekin Windhorse Mass Medium, Pekin [1999].

洪浩

HONG HAO

Pekin, 1965

Prestakuntza: Grabatu Saila, Pekineko Arte Ederren Akademia Zentrala
Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Hong Hao: As It Is/Jiushi: Hong Hao zuopin, erak. kat., Beijing Commune, Pekin, 2011.

Record about Hong Hao/Jilu Hong Hao wenjian, argitalpen independentea, 2012.

顏磊

YAN LEI

Langfang, Hebei probintzia, 1965

Prestakuntza: Hebeiko Arte eta Ofizion Eskola, Baoding Grabatu Saila, Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Hou Hanru, argit. *Yan Lei: Rêverie/Liwuli*, erak. kat., Red Brick Art Museum, Pekin, 2015.

Li Zhenhua, argit., *Yan Lei: What I Like to Do/Wo xihuan zuode*, Timezone 8, Pekin, 2012.

张洵

ZHANG HUAN

Anyang, Henan probintzia, 1965

Prestakuntza: Arte Ederren Saila, Henango Unibertsitatea, Kaifeng (BA) eta
Olio Pintura Saila, Pekineko Arte Ederren Akademia Zentrala (MFA)
Shanghain bizi da eta bertan lan egiten du

Chiu, Melissa, argit., *Zhang Huan: Altered States*, erak. kat., Asia Society and Museum, New York; Charta, Milan, 2007.

Wu Hung. *Zhang Huan gongzuoshi: Yishu yu laodong (Zhang Huan studio: Art and labor-Zhang Huan-en estudioa: Artea eta lana)*, Guangxi Normal University Press, Guilin, 2009.

冯梦波

FENG MENGBO

Pekin, 1966

Prestakuntza: Diseinu Saila, Pekineko Arte eta Ofizioen Eskola eta
Grabatu Saila, Pekineko Arte Ederren Akademia Zentrala
Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Feng Mengbo: Game Over; Long March/Youxi jieshu: Changzheng, erak. kat., Hanart TZ Gallery,
Hong Kong, 1994.

Past Virtualized, Future Cloned: Feng Mengbo, 1994-2003/Xuniguoqu fuzhi weilai: Feng Mengbo, 1994-2003,
erak. kat., Arte Garaikideko Museoa, Taipei, 2003.

宋冬

SONG DONG

Pekin, 1966

Prestakuntza: Arte Ederren Saila, Hiriburuko Unibertsitate Normala, Pekin
Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Song Dong, erak. kat., Kunsthalle Düsseldorf; Groninger Museum, Groningen, Herbehereak; Hatje Cantz,
Ostfildern, Alemania, 2015.

Song Dong: Dad and Mom, Don't Worry about Us, We Are All Well, erak. kat., Yerba Buena Center for the Arts,
San Francisco, 2011.

喻红

YU HONG

Pekin, 1966

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Pekineko Arte Ederren Akademia Zentrala (BFA eta MFA)
Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Wang Huangsheng, argit., *Yu Hong: In and Out of Time/Shijian neiwai*, erak. kat., Guangdonggeko Arte Museoa,
Guangzhou, Jiangxi Fine Arts Publishing House, Nanchang, 2009 .

Yu Hong: Witness to Growth/Muji chengzhang, erak. kat., Eslite Galeria, Taipei, 2007.

赵半狄

ZHAO BANDI

Pekin, 1966

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Pekineko Arte Ederren Akademia Zentrala
Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

They Discovered That the Camera Is Better Than the Paintbrush: The Group Photo Exhibition of Cui Xiuwen, Honglei, and Zhao Bandi/Tamen faxian xiangji geng shen yu huabi: Cui Xiuwen, Honglei, Zhao Bandi, erak. kat., Longrun Art Gallery, Pekin, 2006.

Zhao Bandi. Uh-oh! Pandaman, erak. kat., Aspex Gallery, Portsmouth, U.K.. Ikon Gallery, Birmingham, 2004.

周铁海

ZHOU TIEHAI

Shanghai, 1966

Prestakuntza: Arte Ederren Eskola, Shanghaiko Unibertsitatea
Shanghain bizi da eta bertan lan egiten du

Will/Bixu, ShanghART Gallery, Shanghai, 2004.

Zhou Tiehai, ShanghART Gallery, Shanghai, 2005.

Zhou Tiehai: An Other History/Lin yizhong lishi, erak. kat., Shanghaiko Arte Museoa, Shanghai, 2006.

荣荣

RONG RONG

Zhangzhou, Fujian probintzia, 1968

Prestakuntza: Pintura, Fujiango Arte Industrialen Institutua eta
Argazkigintza Saila, Arte Industrialen Institutu Zentrala, Pekin
Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Wu Hung, argit., *Rong Rong's East Village/Rong Rong de dongcun: Zhongguo shiyan yishu de shunjian*, Shanghai People's Publishing House, Shanghai, 2014.

Wu Hung eta Zhang Li, argit., *NEW PHOTO: 10 Years*, Three Shadows Press, Pekin, 2007.

杨振中

YANG ZHENZHONG

Hangzhou, 1968

Prestakuntza: Moda Diseinuko Saila, Hangzhouko Zetaren Akademia
Shanghain bizi da eta bertan lan egiten du

Trespassing: Yang Zhenzhong's Solo Show/Buzai cishi: Yang Zhenzhong zuopinzhān, 2 ale, OCAT Shanghai, Shanghai, 2013.

刘铮

LIU ZHENG

Wuqiang, Hebei probintzia, 1969

Prestakuntza: Pekineko Teknologia Institutua

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Phillips, Christopher, eta Meg Maggio, argit., *Liu Zheng: The Chinese*. International Center of Photography, New York; Steidl Publishers, Göttingen, Alemania, 2004.

Wu Hung eta Zhang Li, argit., *NEW PHOTO: 70 Years*. Three Shadows Press, Pekin, 2007.

马六明

MA LIUMING

Huangshi, Hubei probintzia, 1969

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Hubeiko Arte Ederren Institutua, Wuhan

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Coleman, Julie, argit., *Ma Liuming*, erak. kat., Chinese Contemporary, Londres, 2003.

Yu Jinbao, argit., *Fen-Ma Liuming*, erak. kat., Top Space, Pekin, Xin-Dong Cheng Publishing House, Pekin, 2004.

欧宁

OU NING

Zhanjiang, Guangdong probintzia, 1969

Prestakuntza: Nazioarteko Komunikazio Kulturalen Saila, Shenzhengo Unibertsitatea

New Yorken bizi da eta bertan lan egiten du

Ou Ning. "Autonomy: Utopia or Realpolitik", hemen: *Zizhiqu: Autonomous Regions*, argit. Hou Hanru, 34–39 or., erak. kat., Times Museum, Guangzhou, 2013.

--. *Bishan Commune: How to Start Your Own Utopia/Bishankommunen*, Antipyrine, Aarhus, Danimarka; OVO Press, Kopenhage, 2015.

--. "Social Change and Rediscovering Rural Reconstruction in China", hemen: *New Worlds from Below: Grassroots Networking and Informal Life Politics in Twenty-First Century East Asia*, argit. Tessa Morris-Suzuki eta Eun Jeong Soh, 37–50 or. Australian National University Press, Acton, 2017.

邱志杰

QIU ZHIJIE

Zhangzhou, Fujian probintzia, 1969

Prestakuntza: Arte Grafikoen Saila, Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou

Pekinen eta Hangzhoun bizi da eta lan egiten du

Ayas, Defne, argit., *Qiu Zhijie: Unicorns in a Blueprint*, erak. kat., Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 2016.

Qiu Zhijie: Journeys without Arrivals, erak. kat., Van Abbemuseum, Eindhoven, 2017.

Sans, Jérôme, eta Guo Xiaoyan, argit., *Qiu Zhijie: Breaking the Ice, a History/ Wuzhizhe de pobingshi*, erak. kat., Ullens Center for Contemporary Art, Pekin, Culture and Art Publishing House, Pekin, 2009.

王兴伟

WANG XINGWEI

Shenyang, Liaoning probintzia, 1969

Prestakuntza: Arte Ederren Saila, Shenyango Unibertsitate Normala

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Lu, Carol Yinghua. "Wang Xingwei", hemen: *Vitamin P2: New Perspectives in Painting*, 306–307 or., Phaidon, Londres, 2011.

Wang Xingwei, erak. kat., Ullens Center for Contemporary Art, Pekin, World Books Publishing Company, Pekin, 2013.

郑国谷

ZHENG GUOGU

Yangjiang, Guangdong probintzia, 1970

Prestakuntza: Grabatu Saila, Guangzhouko Arte Ederren Akademia

Yangjiang-en bizi da eta bertan lan egiten du

Hu Fang, *Ganjue de xunlun: Lilun yu shijian + xinshi* © (*yige ganjue de chuanqi gushi*) (Sentipenean trebatzeko eskuliburua), Fa Cheng Publishing House, Hong Kong, 1998.

--. argit., *Zheng Guogu: Jumping out of Three Dimensions, Staying outside Five Elements/Tiaochu sanjiwai buzai wuxingzhong*, Vitamin Creative Space, Guangzhou, 2007.

蒋志

JIANG ZHI

Yuanjiang, Hunan probintzia, 1971

Prestakuntza: Grabatu Saila, Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Bao Dong, Nikita Yingqian Cai eta Jiang Zhi, argit., *Jiang Zhi: If This Is a Man/Ruguo zhe shi yige ren*, erak. kat., Times Museum, Guangzhou, Office for Discourse Engineering, Hong Kong, 2012.

Sucker: Works of Jiang Zhi, Dadao Publishing House, Hong Kong, 2013.

杨福东

YANG FUDONG

Pekin, 1971

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou

Shanghain bizi da eta bertan lan egiten du

No Snow on the Broken Bridge: Film and Video Installations by Yang Fudong/Duanqiaowuxue: Yang Fudong dianying yu luxiang zhuang zhi, erak. kat., Parasol unit foundation for contemporary art, Londres, 2006.

Ruf, Beatrix eta Philippe Pirotte, argit., *Yang Fudong*, erak. kat., Kunsthalle Zürich, JRP/Ringier, Zurich, 2013.

“Yang Fudong”, *Parkett* 76, 2006ko urt., 64–103 or.

刘韡

LIU WEI

Pekin, 1972

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Guo Xiaoyan, argit., *Liu Wei Trilogy*, erak. kat., Minshengeko Arte Museoa, Shanghai; Charta, Milan; Long March Space, Pekin, 2011.

Liu Wei: Colors, erak. kat., Ullens Center for Contemporary Art, Pekin, 2015.

阚萱

KAN XUAN

Xuancheng, Anhui probintzia, 1972

Prestakuntza: Zhejiangeko Arte Ederren Akademia, Hangzhou
Amsterdamen eta Pekinen bizi da eta lan egiten du

“Kan Xuan”, hemen: *Everyday Miracles: Four Woman Artists in the Chinese Pavilion; 52nd International Art Exhibition, Venice Biennale/Richang qiji: 52 jie Weinisi shuangnianshan Zhongguo Guan*, argit. Hou Hanru, 86–113 or., erak. kat., Shanghai Literature and Art Publishing House, Shanghai, 2007.

Weng, Xiaoyu eta Hou Hanru, *Tales of Our Time/Gushi xinbian*, erak. kat., Guggenheim Museum, New York, 2016.

朱冥

ZHU MING

Changsha, 1972

Artista autodidakta

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Berghuis, Thomas J., *Performance Art in China*, Timezone 8, Hong Kong, 2006.

Bois, Ludovic, eta Zhu Ming, argit., *Zhu Ming, 1994–2006: Art Works/Zhu Ming, 1994–2006*, erak. kat., Chinese Contemporary, Pekin, 2007.

徐震

XU ZHEN

Shanghai, 1977

Prestakuntza: Barrenaldeen Diseinu Saila, Shanghaiko Arte eta Ofizioen Eskola

Shanghain bizi da eta bertan lan egiten du

Action of Consciousness/Yishi xin-dong, Madeln Company, Shanghai, 2011.

Tinari, Philip, eta Paula Tsai, argit., *Xu Zhen: A Madeln Company Production/Meiding gongsi chupin*, erak. kat., Ullens Center for Contemporary Art, Pekin, New Star Press, Pekin, 2016.

“Xu Zhen”, *Parkett 96*, 2015eko maiatza, 146–170 or.

曹斐

CAO FEI

Guangzhou, 1978

Prestakuntza: Arte DekoratiBoen Saila, Guangzhouko Arte Ederren Akademia

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Cao Fei. *Splendid River: A Text and Drawing Book*, erak. kat., Sezesioa, Viena, 2015.

--. "What Are You Doing Here?: Introduction", *Utopia Daily* (argitalpen independentea, Pekin), 2007ko urtarrilak 1, 2 or.

Hu Fang eta Cao Fei, argit., *RMB City-Cao Fei: SL Avatar; China Tracy/Renmin chengzhai-Cao Fei: Dier rensheng huashen*; Cuixi, Zhongguo, Vitamin Creative Space, Guangzhou, 2008.

Wiehager, Renate, eta Christian Ganzenberg, argit., *Cao Fei: I Watch That Worlds Pass By*, Daimler Art Collection, Berlin; Snoeck, Kolonia, 2015.

关尚智

KWAN SHEUNG CHI

Hong Kong, 1980

Prestakuntza: Arte Ederrak, Hong Kongeko Unibertsitate Txinatarra

Hong Kongen bizi da eta bertan lan egiten du

No Matter, Try Again, Fail Again: Kwan Sheung Chi/Buyaojin, Zaichangshi, Zaishibai: Kwan Sheung Chi, erak. kat., Gallery Exit, Hong Kong, 2009.

Yung, Anthony, argit., *A Brief Chronicle of Kwan Sheung Chi's Artistic Career/Kwan Sheung Chi yishu shiye xiao niandaiji*, Gallery Exit, Hong Kong, 2010.

[II] ARTISTA-TALDEAK

触觉艺术小组

[1.] UKIMEN SENTIPENA TALDEA

1988an jardun zuen, Pekin

顾德新

GU DEXIN

Pekin, 1962

Artista autodidakta

Pekinen bizi da (2009an artista-lanari utzi zion)

王鲁炎

WANG LUYAN

Pekin, 1956

Artista autodidakta

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Leng. Lin. "The World of a Graphic Drafter: Walking into Wang Luyan's Works" / "Zhituzhe de shijie: Zoujin Wang Luyan de zuopin", hemen: *Wang Luyan: Sawing or Being Sawed?; Painting and Installation/Beiju de ju?: Huihua he zhuangzhi*, 70-79 or., erak. kat., Arario Gallery, Pekin, 2007.

新刻度小组

[2.] NEURKETA BERRIA TALDEA

1989-95 urte bitartean jardun zuen, Pekin

陈少平

CHEN SHAOPING

Pekin, 1947

Artista autodidakta

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

顾德新

GU DEXIN

Pekin, 1962

Artista autodidakta

Pekinen bizi da (2009an artegintzari utzi zion)

王鲁炎

WANG LUYAN

Pekin, 1956

Artista autodidakta

Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Doran, Valerie C., argit., *China's New Art, Post-1989/Hou baji Zhongguo xinyishu*, erak. kat., Hong Kong Arts Centre eta Hong Kongeko Udaletxea, 1993. Reed., Asia Art Archive, Hong Kong, 2001.

Fei Dawei, argit., '85 *New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art*/'85 *Xinchao: Zhongguo diyici dangdai yishu yundong*, erak. kat., Ullens Center for Contemporary Art, Pekin, Shanghai, 2007.

Grup Xin Kedu ("Nova Mida"): *Obra* (5), erak. kat., Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 1995.

Huang Bingyi. "Vertical: On Wang Luyan, Chinese Conceptualism and the New Analyst Group"/"Chuizhi: Wang Luyan, zaoqi Zhongguo guannian yishu he xinkedu xiaozu", hemen: *Wang Luyan: Sawing or Being Sawed?: Painting and Installation/ Beiju de ju?: Huihua he zhuangzhi*, 194–208 or., erak. kat., Arario Gallery, Pekin, 2007.

大尾象工作组

[3.] ELEFANTE ISATS HANDIA LANTALDEA

1990-98 urte bitartean jardun zuen. Guangzhou

陈劭雄

CHEN SHAOXIONG

Shantou, Guangdong probintzia, 1962–Pekin, 2016

Prestakuntza: Grabatu Saila, Guangzhouko Arte Ederren Akademia

Pekinen bizi izan zen eta lan egin zuen

梁钊辉

LIANG JUHUI

Guangzhou, 1959–Guangzhou, 2006

Prestakuntza: Grabatu Saila, Guangzhouko Arte Ederren Akademia

Guangzhoun bizi izan zen eta lan egin zuen

林一林

LIN YILIN

Guangzhou, 1964

Prestakuntza: Eskultura Saila, Guangzhouko Arte Ederren Akademia

Pekinen eta New Yorken bizi da eta bertan lan egiten du

徐坦

XU TAN

Wuhan, 1957

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Guangzhouko Arte Ederren Akademia (MFA)
Guangzhoun bizi da eta bertan lan egiten du

Big-Tail Elephant/Daweixiang/Großschwanzelefant, erak. kat., Kunsthalle Bern, Berna, 1998.

Hou Hanru eta Nikita Yinqian Cai, argit., *Operation PRD–Big Tail Elephants: One Hour, No Room, Five Shows*, erak. kat., Times Museum, Guangzhou, 2016.

Zheng Jianguo, argit., *Canton Express/ Guangdong kuaiche*, erak. kat., Veneziako Bienala, Hunan Fine Arts Publishing House, Changsha, 2003.

孙原 和 彭禹

[4.] SUN YUAN & PENG YU

1999az gero jardunean, Pekin

孙原

SUN YUAN

Pekin, 1973

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Pekineko Arte Ederren Akademia Zentrala
Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

彭禹

PENG YU

Heilongjiang, 1974

Prestakuntza: Olio Pintura Saila, Pekineko Arte Ederren Akademia Zentrala
Pekinen bizi da eta bertan lan egiten du

Kovskaya, Maya, Rachel Ma eta Robert Bernell, argit., *Sun Yuan & Peng Yu: Can't Have It All/Bukeneng wan-quan dedao*, erak. kat., Timezone 8, Hong Kong, 2009.

"Peng Yu & Sun Yuan", hemen: *China Pavilion: 2006 Liverpool Biennial*, argit. Gu Zhenqing, 18–49 or., erak. kat., Timezone 8 eta Tang Contemporary Art, Pekin, 2006.

Weng, Xiaoyu eta Hou Hanru, *Tales of Our Time/Gushi xinbian*, erak. kat., Guggenheim Museum, New York, 2016.

Yao, Pauline J. "Sun Yuan & Peng Yu: The Material of Provocation", hemen: *Art of Change: New Directions from China*, argit. Stephanie Rosenthal, 68–83 or., erak. kat., Hayward Gallery, Londres, 2012.

西京人

[5.] XIJINGEKO GIZONAK

2006-16 urte bitartean jardun zuen

小沢剛

TSUYOSHI OZAWA

Tokio, 1965

Prestakuntza: Olio Pintura ikastaroa, Tokioko Arte Ederren eta Musikaren Unibertsitate Nazionalea (BFA) eta

Horma Pintura ikastaroa, Tokioko Arte Ederren eta Musikaren Unibertsitate Nazionalea (MFA) Saitaman (Japonia) bizi da eta bertan lan egiten du

陈劭雄

CHEN SHAOXIONG

Shantou, Guangdong probintzia, 1962–Pekin, 2016

Prestakuntza: Grabatu Saila, Guangzhouko Arte Ederren Akademia

Pekinen bizi izan zen eta lan egiten zuen

김홍석

GIMHONGSOK

Seul, 1964

Prestakuntza: Arte Ederrak, Seulgo Unibertsitate Nazionalea (BFA) eta

Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig

Dusseldorf Kunstakademie

Seulen bizi da eta bertan lan egiten du

Leanza, Beatrice, argit., *Xijing: Xijing Men; Chen Shaoxiong, Tsuyoshi Ozawa, Gimhongsok*, erak. kat., Galleria di Piazza San Marco, Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia; Arthub Asia, Shanghai, 2011.

World of Xijing, erak. kat., Arte Moderno eta Garaikideko Museo Nazionale, Seul, 2015.

Xijing Men: "Xijing Is Not Xijing, Therefore Xijing Is Xijing", erak. kat., XXI. mendeko Arte Garaikideko Museoa, Kanazawa, 2017.