

Arte, política y cultura visual en China a principios del siglo XX: Lu Xun y la difusión inicial del grabado xilográfico moderno (Shanghai, 1927-1932)

Flores, Verónica Noelia

Arte, política y cultura visual en China a principios del siglo XX: Lu Xun y la difusión inicial del grabado xilográfico moderno (Shanghai, 1927-1932)

PSOCIAL, vol. 8, núm. 2, 2022

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672373384003>

Arte, política y cultura visual en China a principios del siglo XX: Lu Xun y la difusión inicial del grabado xilográfico moderno (Shanghai, 1927-1932)

Verónica Noelia Flores
Universidad de Buenos Aires Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),
Argentina
veronica.flores@conicet.gov.ar

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672373384003>

RESUMEN:

En el marco de las profundas transformaciones políticas, sociales y culturales ocurridas en China a principios del siglo XX, este artículo analiza las condiciones históricas que posibilitaron la renovación de la cultura visual y, en particular, la emergencia del grabado xilográfico como una expresión distintiva de una forma de arte gráfico moderno y socialmente comprometido. Se propone como objetivo el estudio de su revalorización y difusión temprana en la ciudad de Shanghai, entre 1927 y 1932, a través del apoyo directo brindado por el escritor Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), desde una impronta cosmopolita y al margen de las instituciones de arte y de los circuitos de exhibición establecidos. A través del relevamiento de una serie de traducciones, publicaciones y exposiciones de obras gráficas extranjeras, el trabajo demuestra cómo este proceso de difusión supuso un reconocimiento de la riqueza inherente y del potencial narrativo de las imágenes impresas y de su larga tradición autóctona, pero también de qué modo estas influencias habilitaron un contacto reflexivo con los modos de trabajo, procedimientos creativos y estilo vanguardista de otros movimientos gráficos fuera de China.

PALABRAS CLAVE: Arte moderno chino, Lu Xun, grabado xilográfico, Arte moderno chino, Lu Xun, grabado xilográfico.

ABSTRACT:

In the context of the profound political, social and cultural transformations that took place in China at the beginning of the 20th century, this article analyzes the historical conditions that made possible the renewal of visual culture and the emergence of woodcut as a distinctive expression of a modern and socially engaged graphic art. The aim is to study its revaluation and early diffusion in Shanghai, between 1927 and 1932, through the direct support provided by the writer Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), from a cosmopolitan perspective and outside the established art institutions and exhibition circuits. Through the survey of a series of translations, publications and exhibitions of foreign woodcut art, this work tries to demonstrate how this early spread meant a recognition of the inherent richness and narrative potential of printed images and their extended native tradition, but also how these influences enabled a reflexive contact with the ways of working, creative procedures, and avant-garde style of other graphic movements outside China.

KEYWORDS: Modern Chinese Art, Lu Xun, woodcut print, Modern Chinese Art, Lu Xun, woodcut print.

摘要:

20世纪初，在中国政治、社会和文化深刻变迁的背景下，本文旨在分析视觉文化革新的历史条件，尤其是出现的木刻版画作为一种涉及社会参与的现代图像艺术的独特表现形式。本文将鲁迅（1881-1936）的作品为例，从世界主义角度出发，以艺术机构和艺术展的建构这样一个边缘视角，来分析木刻版画1927年至1932年在上海的早期传播，并对其重新评价。通过对一系列翻译作品、出版物、外国图画展进行调查，展示印刷图像内在的丰富性、叙述潜力，以及悠久的本土传统在该时期传播过程中是如何被承认的。与此同时，产生的影响又是如何与中国以外的“图像运动”的工作方式、创作过程、前卫风格产生反思性互动的。

關鍵詞: 中国近代艺术, 鲁迅, 木刻版画.

INTRODUCCIÓN

A fines de la década de 1940 el grabado xilográfico constituía uno de los principales instrumentos de expresión política del Partido Comunista Chino (en adelante PCCCh). Su extensa difusión en las áreas rurales del país durante el período de la guerra sino-japonesa (1937-1945) y de la guerra civil (1945-1949) lo convirtieron en una referencia ineludible del compromiso social y político del arte gráfico con la lucha de resistencia nacional

encabezada por los líderes comunistas (Andrews & Shen, 1998; Hung, 1994). Los relatos testimoniales que surgieron con posterioridad a la fundación de la República Popular China en 1949 dieron visibilidad y reconocimiento público a los logros y dificultades de los artistas, escritores e intelectuales del PCCh en su período formativo (Clunas, 1997; Hockx, 2002; Sullivan, 1996). Sin embargo, el carácter “hagiográfico” de estos relatos tendió a estrechar e incluso a homogeneizar la posterior visión acerca del origen y del propósito de las obras, así como la trayectoria de los propios artistas (Hung, 1997). Como consecuencia, esta operación interpretativa -realizada por la historiografía del arte oficial de la “Nueva China” – condujo a la simplificación de los procesos históricos que transformaron el terreno del arte y de la cultura en el país durante las dos décadas previas al estallido de la guerra contra Japón. La idealización de Lu Xun como escritor comprometido y como mentor del movimiento artístico que inicialmente revalorizó el grabado, el movimiento xilográfico moderno (Xiandai muke yundong 现代木刻运动), así como la conversión de su legado en parte del canon del “arte oficial” del Partido en los años cincuenta oscurecieron con el devenir del tiempo su origen urbano, humilde y marginal.

Con la intención de recuperar la riqueza histórica de las primeras décadas del siglo XX y la singularidad del arte moderno chino que fue forjándose por entonces, este artículo busca indagar en el contexto de revalorización y de difusión inicial del grabado xilográfico en Shanghai, bajo el patrocinio de Lu Xun 鲁迅 (1881-1936). Se considera como marco temporal de análisis los años transcurridos entre 1927, momento de la llegada del escritor a esta ciudad e inicio de las primeras acciones de conocimiento y de difusión de este medio artístico, y 1932, momento conclusivo de las iniciativas tempranas de promoción, poco después del ataque japonés a la ciudad. La primera parte del trabajo presenta el contexto de la cultura visual y material de Shanghai en la década del veinte y la posición intelectual que fue ocupando Lu Xun en este nuevo entorno social. La segunda parte señala la orientación de determinados contactos, influencias y acciones que permitieron al escritor reconocer el potencial narrativo y encauzar la revalorización estética del grabado xilográfico. Finalmente, se exponen las formas iniciales de apoyo y de difusión a través de traducciones, publicaciones y exhibiciones, y su impacto en la reflexión sobre las propias condiciones y potencialidades para el arte gráfico chino.

LA TRAYECTORIA DE LU XUN Y LA CULTURA VISUAL DE SHANGHAI EN LOS AÑOS VEINTE

La figura más influyente en el desarrollo del movimiento xilográfico moderno, su principal mentor y mecenas, fue el célebre escritor Lu Xun. Aunque de manera simultánea fue un incansable estudioso y coleccionista de arte, editor y diseñador gráfico amateur, su legado más reconocido se ubica en el ámbito de las letras como novelista, crítico, ensayista y traductor (Ho, 2005; Veg, 2014). En efecto, es considerado hoy como el padre de la literatura moderna china y una de las máximas figuras intelectuales del siglo XX (Tai, 2012).

Lu Xun fue partícipe de una generación de jóvenes que advirtió las consecuencias sociales de la caída del sistema imperial bajo la dinastía Qing (1644-1911), pero también las esperanzas reformistas que trajo aparejado el cambio político a partir del nacimiento de la República nacionalista fundada en 1912 por Sun Yat-sen 孙逸仙 (1866-1925). En este sentido, su trayectoria educativa se asemeja a la de otros intelectuales como Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929), Tan Sitong 譚嗣同 (1865-1898), Zhang Binglin 章炳麟 (1869-1936), Liu Shiwei 刘师培 (1884-1919) y Yan Fu 嚴復 (1854-1921), entre otros, formados durante el período de crisis y ocaso del imperio entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, aunque involucrados en el proceso de modernización y transformación cultural de China (Fung, 2010).

Bajo este clima de época, Lu Xun participó junto a otros intelectuales reformistas del Movimiento por la Nueva Cultura, durante las primeras dos décadas del siglo XX, persiguiendo el establecimiento de nuevas formas, más democráticas e inclusivas, de concebir la educación estética, el arte y la literatura en su país. A través de viajes y lecturas de fuentes extranjeras, reconoció tempranamente la importancia de la circulación de ideas para una efectiva promoción cultural y del contacto directo y aprendizaje de las tradiciones culturales

extranjeras a través de la traducción entre lenguas. En este sentido, su figura resultó singular en su tiempo debido a la orientación humanista y cosmopolita que imprimió a sus pensamientos, acciones y propuestas, fundamentalmente en la literatura y en el arte (Davies, 2013; Lee, 1985).

La madurez y complejidad de su impronta literaria estuvieron atravesadas tanto por sus experiencias de vida en este clima de cambios como por las influencias intelectuales y los acontecimientos históricos de su tiempo. Luego de estudiar medicina y literatura en Japón (1904-1909), al regresar a China trabajó como profesor en diferentes instituciones educativas – en la Escuela de Profesores de Hangzhou (1909), en la Escuela Media de Shaoxing (1910), en la Universidad de Pekín y en la Escuela Normal Femenina de Beijing (1923) –, además de oficiar brevemente como funcionario del Ministerio de Educación en Beijing (1912) y del Ministerio de Educación en Nanjing (1923).

La inestabilidad política a mediados de los años veinte, exacerbada por la impronta anticomunista del nuevo régimen nacionalista dirigido por Jiang Jieshi 蔣介石 (1887-1975) desde Nanjing, dificultaba las posibilidades de establecerse de manera permanente. En 1927 Lu Xun se encontraba en Guangzhou donde ejercía como director del Departamento de Literatura en la Universidad Sun Yat-sen. No obstante, ese año renunció a su cargo, tras conocer la detención de un grupo de estudiantes que había participado de las manifestaciones de protesta contra la persecución y las acciones represivas del gobierno (Zarrow, 2005).

Este tiempo coincidió con un notorio recrudecimiento de los conflictos facciosos entre dirigentes nacionalistas, caudillos regionales y grupos de partidarios comunistas, cuyas condiciones de organización y posibilidades de acción diferían en gran medida. La extendida represión por parte del Partido nacionalista en el otoño de 1927 de los levantamientos populares y de las asociaciones campesinas instaladas por el PCCh en las provincias del sudeste, produjo la muerte de muchos campesinos, cuadros políticos y activistas comunistas. Entre las víctimas de las ejecuciones se encontraba uno de los estudiantes más cercanos al escritor (Weston, 2004).

Si bien Lu Xun había adoptado desde sus primeros años como profesor una actitud de apoyo paternalista para con los jóvenes, incluso los más radicalizados, evitó pronunciarse a favor de los métodos y consignas de cada facción y partido. Había mantenido una postura equilibrada y escéptica respecto de las fórmulas que pretendían simplificar la complejidad de las divisiones al interior de la sociedad china. No obstante, el impacto en lo personal de la muerte de uno de sus estudiantes, sumado a la rápida expansión de la violencia y de los enfrentamientos militares en el norte y centro del país, hicieron para él evidente el fracaso del proyecto liberal más temprano de la República nacionalista (1912-1949) (Zarrow, 2005). Fueron asimismo estos sucesos los que lo condujeron a trasladarse a Shanghai en octubre de 1927, donde las condiciones de vida parecían ser más seguras y las posibilidades de proyección cultural más auspiciosas (Chou, 2012).

Vale decir que en los años veinte, Shanghai reunía características que la diferenciaban de cualquier otra ciudad china. A fines del siglo XIX había sido declarada un puerto abierto, siendo una parte de su territorio – el destinada a las concesiones extranjeras – administrado por tres regímenes municipales distintos a cargo de Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos. Su población, en constante crecimiento, heterogénea en su composición de clase y con diferentes niveles de ingreso e intereses, había dado lugar a una amplia serie de nuevas actividades y de funciones económicas y sociales (Yeh, 1997). Este dinamismo se había acelerado durante el primer cuarto del siglo XX convirtiendo a esta ciudad-puerto en la metrópoli más grande del país, tanto para el comercio, las finanzas y la industria como para el mercado editorial, la educación superior, los medios de comunicación y el periodismo (Henriot, 1993; Lin & Tsai, 2014). Luces de neón, cafeterías, carteles publicitarios, tranvías, radios, periódicos y revistas formaban parte de la cultura material y del escenario moderno y cosmopolita que distinguían a primera vista el entorno de la ciudad (Lee, 1999).

El crecimiento pujante y el prestigio de Shanghai como una ciudad moderna y abierta a las nuevas oportunidades que ofrecía el comercio internacional atrajeron a numerosos estudiantes y artistas de todas las regiones del país que buscaban instrucción, nuevas carreras, oficios y espacios de apoyo económico. En este sentido, su emergencia como un centro de cultura y punto de atracción para muchos jóvenes desde

fin del siglo XIX se basó en las posibilidades que reunía para la formación y el empleo en artes y oficios modernos, como así también en las condiciones más prósperas en relación con la comercialización de las obras, el financiamiento y la difusión de proyectos (Henriot, 2012b; Lee, 1999).

A diferencia de lo que ocurría en la antigua Beijing y en la mayoría de las zonas rurales del país, en Shanghai el impacto de los cambios culturales durante los primeros años del siglo XX se proyectó de manera más directa y masiva. Estas condiciones crearon un ambiente favorable para la existencia en la ciudad de lo que la historiadora Ellen Johnston Laing (1988) describió como una “vibrante cultura visual” (p. 20). Un sinnúmero de elementos extranjeros se absorbió a través del impulso que cobraron las nuevas formas de comunicación masiva como periódicos, revistas, calendarios comerciales y avisos publicitarios (Henriot, 2012a; Kuo, 2007; Reed, 2004; Yeh, 1997).

La extensión de estas formas de comunicación visual en Shanghai creó particularmente dentro del campo de las artes plásticas una necesidad social de nuevos conocimientos y destrezas técnicas. En este clima de cambios y de nuevas posibilidades de ascenso social, se desarrollaron con enorme rapidez ramas modernas del arte como el diseño gráfico y la fotografía, que se combinaron al servicio de la publicidad comercial con otras no tan nuevas pero valoradas como tales en China, como el grabado litográfico (guangke 光刻) y el dibujo de caricaturas e historietas (manhua 漫画) (Ho, 2005; Kent, 2013).

El desarrollo del arte comercial (shangye yishu 商业艺术) se tornó, por lo tanto, en una profesión viable que corrió a la par del dinamismo urbano. El diseño editorial y la ilustración para revistas, periódicos, postales, calendarios y avisos publicitarios se convirtieron en nuevas formas de trabajo que requerían de dibujantes y pintores entrenados en las nuevas escuelas e instituciones modernas de arte, más que aprendices o pintores de arte tradicional (Minick & Ping, 2010). La aparición y difusión de estos nuevos modos de expresión revelaba un cambio profundo en los modos de recepción y de circulación de información en la ciudad, pero también una transformación en las maneras de ver y representar los acontecimientos políticos y sociales de la época (Kuo, 2007). Asimismo, la permanencia de las concesiones extranjeras en la ciudad posibilitó incluso la existencia de ciertos espacios de disidencia e intercambios abiertos, fuera del control inmediato del gobierno nacionalista (Wasserstrom, 1991).

Como consecuencia, la producción y la circulación de ideas e imágenes visuales fuera del ámbito educativo oficial cobró mayor dinamismo en Shanghai gracias a la existencia de numerosas revistas y publicaciones auto gestionadas y editadas por pequeños grupos de estudio y discusión sobre arte, literatura y política (Lee, 1999; Tang, 2008; Emrich, 2014). Fue precisamente en este incipiente ámbito de producción e intercambio cultural, al margen de los círculos académicos establecidos, donde Lu Xun fue insertándose y logrando mayor recepción a poco de su llegada a la ciudad.

Las condiciones de vida en Shanghai conformaban un ambiente social, cultural y político diferente al que Lu Xun había vivido previamente en Beijing y Guangzhou. Aunque para entonces era uno de los intelectuales más reconocidos, fue durante estos años en que decidió abandonar la escritura de ficción y de poesía – a la que había estado abocado durante sus años en Beijing – y dedicarse solo a la escritura de ensayos (zawen 杂文) y a la traducción de textos extranjeros (Kowalis, 1996; Lee, 1987). Esta decisión respondía, siguiendo la interpretación de la historiadora Gloria Davies (2013), al desánimo por los sucesos vividos, así como a la desilusión por el fracaso de los proyectos reformistas. A partir de entonces, surgiría de sus ensayos una actitud más reflexiva y crítica respecto de las actitudes puramente iconoclastas, así como de las pretendidas soluciones militaristas para los conflictos sociales que comenzaban a agravarse en el país.

Aunque a finales de 1927 Shanghai le resultaba todavía un lugar extraño, pronto se encontró rodeado de un círculo de amigos y de colegas que habían abandonado otras zonas del país arrasadas por la violencia de las campañas anticomunistas. Si bien por cautela prefirió permanecer en las sombras, a partir de esta época se dedicó con mayor ahínco a afianzar el contacto y las influencias que recibía desde Japón y Europa. En este sentido, fue importante la amistad que Lu Xun entabló durante sus primeros meses en la ciudad con Uchiyama Kanzō (1885-1959), dueño de la famosa librería Neishan shudian 内山书店 en el Barrio de las

concesiones. A través de él tuvo acceso a libros novedosos, escritos tanto en japonés como en otros idiomas extranjeros, muchos de los cuales buscó traducir y difundir entre sus seguidores (Sun, 1974).

El contacto del escritor con estas fuentes provenientes tanto de Japón como de Europa le aportó un nuevo interés intelectual por la reforma del arte y por la construcción de un arte de carácter moderno en China, objetivos que procuró alcanzar, en principio, a través de circuitos de publicación en Shanghai, al margen del control institucional de las academias de arte y del gobierno nacionalista (Tang, 2008). A partir de junio de 1928, comenzó a editar la revista mensual Benliu 奔流 [La corriente] a la cual trató de dar una clara orientación cosmopolita, poniendo énfasis en el diseño gráfico de los elementos visuales de la portada y en la inclusión de traducciones, ambas tareas que se ocupó de realizar por sí mismo (Ho, 2005; Minick & Ping, 2010). Simultáneamente, a fines de este mismo año, creó junto al escritor Rou Shi 柔石 (1902-1931) el periódico Chaohua zhoukan 朝华周刊 [Flores de la mañana], una publicación de ensayos misceláneos sobre arte y literatura. En ambas revistas presentó traducciones de obras extranjeras incorporando incluso textos provenientes de Dinamarca y de Bulgaria, de importancia en ese momento en la construcción de una noción humanista de la literatura mundial, más centrada en las necesidades y aspiraciones comunes de los distintos pueblos (Davies, 2013).

El período temprano de Lu Xun en Shanghai estuvo marcado también por su acercamiento al estudio de la teoría marxista. Por su labor como editor y a raíz de una serie de debates que entabló con un grupo de escritores de izquierda a partir de 1928, Lu Xun se interesó por estudiar y comprender los conceptos del materialismo histórico y particularmente de la teoría literaria marxista (Tang, 2008, p. 78). En este tiempo tradujo al chino, a través de traducciones japonesas, obras de literatura y crítica de arte de escritores marxistas rusos como Georgi Plejánov (1815-1918) y Anatoly Lunacharsky (1875-1933), quienes rechazaban la idea de la individualidad del artista, ajeno a la sociedad que lo envuelve, en defensa de su rol en ella como catalizador de las fuerzas sociales (Stangos, 1986).

Lu Xun se mostró escéptico respecto de la efectividad de la llamada “literatura revolucionaria” que determinados grupos reformistas aspiraban defender (Hockx & Denton, 2008). Asimismo, tomó distancia respecto de ciertas actitudes radicales que, en lugar de favorecer la difusión de la literatura moderna de China, por razones puramente dogmáticas, contribuían a estrechar su comprensión y a favorecer la reproducción de prácticas elitistas. “Hablar de ‘deleite’ (喜 xi) – comentaba Lu Xun en 1928 – se ha convertido en una forma de acusación. Pero el arte debe brindar deleite a todo tipo de personas y de clases. Anhele que algún día la prohibición [de deleite] sea levantada” (Lu citado en Hockx, 2002, p. 71). Criticaba además a estos grupos por la tendencia que mostraban a rehuir de los problemas más graves del contexto histórico mediante el recurso evasivo de limitarse a cuestiones de semántica y de crítica literaria, ajenos a cualquier compromiso con su tiempo y con las condiciones circundantes (Jenner, 1982). A pesar de las discrepancias surgidas en estos debates, el acercamiento de Lu Xun al pensamiento marxista tuvo una gran influencia no solo en su desarrollo literario posterior y en la clase de textos que eligió traducir, sino también en su mirada respecto del tipo de imágenes visuales que desde entonces comenzaría a publicar y difundir (Emrich, 2014).

EL CAMINO HACIA LA RECUPERACIÓN ESTÉTICA DEL GRABADO XILOGRÁFICO

La realización de grabados en China, como una práctica de arte en sí misma, no tuvo un reconocimiento formal en los círculos artísticos establecidos antes del siglo XX (Tang, 2008). En este sentido, los grabadores no ostentaban la formación erudita ni el prestigio social de un pintor. Su trabajo no requería de la destreza caligráfica ni de los instrumentos refinados de la pintura tradicional, sino que involucraba el uso de herramientas y la puesta en acto de una serie de procedimientos de tallado sobre bloques de madera e impresión en serie. Se trataba más bien de un oficio subestimado que involucraba un saber técnico y de ejecución manual, carente del sentido de legitimidad que revestía a otras formas estéticas tradicionales como la caligrafía poética y la pintura erudita de paisajes (Hung, 1997; Brown, 2005).

El grabado xilográfico monocromático (heibai muke黑白木刻) había sido una invención propia de China que tuvo lugar en el siglo V, utilizada desde entonces hasta entrado el siglo VIII para reproducir textos e imágenes religiosas budistas. Dada la sencillez de sus procedimientos técnicos, así como las posibilidades de impresión seriada a bajo costo, este tipo de grabado experimentó un auge en su desarrollo en el siglo XV, a su vez motivado por la gran expansión de libros ilustrados (Laing, 2002). A partir del siglo XVI, el uso de la xilografía para la ilustración de libros perdió fuerza ante la aparición de otros métodos más precisos para la mecanización del proceso de impresión, como la calcografía y más tarde, el fotograbado. Con el tiempo, el grabado en madera se conservó en las imprentas populares como un saber técnico artesanal (Fletcher, 2006).

A principios del siglo XX, a pesar de su larga e innegable tradición, el grabado había caído prácticamente en desuso, sobreviviendo solo a través de dos géneros específicos que circulaban de manera amplia, aunque marginal, en el ámbito de la cultura popular: los grabados que ilustraban novelas clásicas y folklóricas (lianhuanhua 连环画) y los que ornamentaban los calendarios populares de fin de año (nianhua 年画), sobre todo en las áreas rurales del país (Flath, 2014; Laing, 2004; Lust, 1996).

Interesado en la potencialidad narrativa del medio gráfico, a mediados de 1929, Lu Xun publicó en Benliu una reseña del libro del pintor y grabador escocés Douglas Percy Bliss “Historia del grabado en madera” (1928), el cual tradujo directamente del inglés. Se trataba de una presentación de la historia del grabado europeo, desde el siglo XV hasta mediados del siglo XIX, en la que reflexiona sobre la imagen impresa como un “renacimiento moderno” ocurrido en Europa, aunque paradójicamente originario de China (Sun, 1974). Si bien Lu Xun reconocía en esta reseña que esta reutilización de un medio expresivo antiguo, aunque con un sentido estético moderno, constituía un fenómeno que se había desarrollado previamente en Europa, no perdía de vista las posibilidades e implicancias que, como antecedente, abría para la propia revalorización de este medio artístico en China.

Aún con la gran difusión de fotografías en esta época, el valor evocativo de la cultura popular impresa – presente tanto en los calendarios y pósters de año nuevo como en las novelas ilustradas – no había perdido su capacidad de impacto y riqueza visual (Henriot, 2012b; Laing, 2004). Las piezas de calendarios nianhua reunían en mayor medida representaciones visuales convencionales, de reconocimiento directo para el espectador, impresas de modo artesanal con colores simples y con escaso o ningún texto acompañando la imagen. Era el caso especialmente de las deidades protectoras y de las figuras religiosas budistas que formaban parte del imaginario y de la religiosidad popular (Flath, 2004).

Por su parte, los textos ilustrados lianhuanhua – también llamados “novelas gráficas” – eran libros pequeños, enriquecidos visualmente con grabados que se encargaban por comisión a artesanos y a profesionales de oficio, y cuya composición equilibraba en importancia la presencia del texto y de las imágenes. Con una antigüedad que se remonta al siglo IX, estos grabados solían ser dibujos al estilo tradicional – monocromáticos y de línea – que retrataban escenas de óperas y de novelas populares. Si bien se ubicaban dentro de la antigua tradición del grabado chino, estas novelas gráficas también constituían una expresión cultural asociada a las prácticas de lectura en el medio urbano e integrada al circuito de producción del arte comercial a principios del siglo XX (Xiao, 2013).

A diferencia de los grabados antiguos de carácter religioso, la producción de esta clase de libros ilustrados estaba vinculada a la reproducción en serie de imágenes a través de medios de impresión mecánicos y al desarrollo de la industria gráfica publicitaria. Esta se había extendido en las zonas urbanas desde mediados del siglo XIX, dando lugar al constante crecimiento de un mercado popular de libros, revistas y periódicos con ilustraciones (Reed, 2004; Sheen, 2001). Dos de los casos más emblemáticos fueron el Shanghai Huabao 上海画报 y el suplemento Dianshizhai Pictorial 点石斋画报. Ya desde la década de 1910, con la difusión del formato de álbumes individuales entre los lectores de clase media, la producción de grabados para ilustración de textos cobró mayor relevancia, convirtiéndose en un arte independiente y de circulación comercial. El prototipo moderno de los libros ilustrados apareció en Shanghai en 1916 cuando el periódico Caobao 草報 comenzó a lanzar publicaciones con imágenes que abarcaban una sola página para venderlas en el formato de

álbumes individuales. Estos se volvieron ampliamente populares entre los lectores de clase media y baja en la ciudad (Xiao, 2013, p. 2). Sin embargo, a principios de la década de 1930, los lianhuanhua adquirieron un carácter diferente al ser adoptados por ciertos grupos de izquierda en Shanghai como un instrumento válido para la transmisión de un mensaje con contenido social y político (Hung, 1985).

En efecto, ante las precarias condiciones de vida de una población mayoritariamente iletrada, muchos intelectuales y artistas vinculados a grupos comunistas y anarquistas en la ciudad comenzaron a inicios de los años treinta a cuestionar la falta de accesibilidad de las formas culturales que había generado el Movimiento del 4 de Mayo de 1919 para las “masas” a las cuales pretendía alcanzar e “iluminar” (Zarrow, 2005). Por lo tanto, en un esfuerzo por alcanzar la aceptación por parte de este amplio sector de la población, algunos intelectuales radicales recurrieron al uso de géneros tradicionales de representación oral como canciones folklóricas y óperas populares, así como también al uso de las novelas gráficas lianhuanhua para generar una comunicación política directa con la gente sencilla, contrarrestando así el elitismo restrictivo y solemne que la había mantenido alejada del arte tradicional (Hung, 1985; Shen, 2001, pp. 10-13)

En esta misma dirección, Lu Xun comenzó a orientar su interés por la revalorización y difusión del grabado xilográfico, tomando distancia tanto de los canales institucionales del arte erudito como de los circuitos controlados por el arte comercial. Para ello, buscó inicialmente reinstalar la reflexión sobre la historicidad de cada corriente estética que había llegado como influencia desde Occidente, para que esta mirada provocase una reflexión edificante sobre las propias condiciones en China. Así, a fines de diciembre de 1929, Lu Xun terminó de traducir y publicó el libro *Xiandai yishu shi qushi* 现代艺术史趋势 [Corrientes en la historia del arte moderno] de Itagaki Takaho (1894-1966), un crítico de arte japonés pionero en su país en los estudios sobre fotografía, cine e historia del arte occidental (Jenkins, 1983). La traducción de esta obra, cuyo contenido recorría desde el neo-clasicismo al modernismo buscaba ser, de acuerdo con Lu Xun (1981 [1929]), “una contribución importante a la comprensión del arte moderno europeo ya sea por la claridad de los temas que presentaba como por sus numerosas reproducciones” (p. 320).

El interés de Lu Xun por las imágenes naturalistas e idílicas del mundo rural se hacía presente aquí en la significativa elección del grabado que aparecía en la portada del libro de Takaho. Se trataba de un grabado xilográfico anónimo que emulaba la obra *Le semeur* [El sembrador] (1850) del célebre pintor realista François Millet (1814-1875). No obstante, a diferencia de la atmósfera sombría de la obra original, aquí el campesino que aparecía como figura en la imagen arrojaba semillas sobre un surco, a la manera de un camino que se abría hacia un horizonte luminoso. Tal parecía ser la visión de Lu Xun respecto del grabado xilográfico como una nueva forma de arte, evocativa en el efecto de sus trazos simples y realista en los modos de su composición. Al publicar esta historia del grabado europeo, Lu Xun buscaba no solo entrar en contacto con la tradición gráfica europea sino, a su vez, retomar la historia del grabado en Asia, valorando en principio la tradición de la imagen impresa en Japón (Mason, 1993). En este sentido, consideraba al grabado xilográfico como “una forma de arte propio de China, pero moderno y vinculado al grabado en blanco y negro revalorizado desde comienzos de siglo XX en Europa, América y en la región del este de Asia a través de Japón” (Sullivan, 1996, p. 54).

Lu Xun destacaba que en Japón se había desarrollado a principios del siglo XX una distinción entre grabados creativos (*chuangzuo muke* 创作木刻) y grabados como meras réplicas o reproducciones (*fuzhi pin* 复制品) (Laing, 1988). Mientras que asociaba a estos últimos con las reproducciones en serie de los tradicionales *nianhua* y con los nuevos lianhuanhua comerciales, asimilaba el primer término al concepto japonés *sōsaku hanga* 創作版画, entendido como “grabado creativo”. Al comenzar la década de 1930, esta diferenciación le serviría de parámetro para la recuperación y puesta en valor del grabado como un soporte expresivo propio y moderno.

La circulación e influencia de estas ideas sobre el desarrollo histórico del arte gráfico, así como su contacto directo con el movimiento cultural de izquierda en Shanghai, fueron cruciales en la dirección que Lu Xun tomó a partir de este período, no solo en su búsqueda de intervención social y cultural a través del arte y de la literatura, sino también en su definición política misma. El año 1929 marcó un hito importante en la

nueva orientación de sus actividades, tanto por su interés creciente en el grabado xilográfico – especialmente al descubrir su potencialidad como un medio visual adecuado para la expresión política y la denuncia social –, como también por su compromiso de darlo a conocer entre los artistas más jóvenes.

LA DIFUSIÓN DE OBRAS EXTRANJERAS Y SU IMPACTO EN EL GRABADO CHINO: TRADUCCIONES, PUBLICACIONES Y EXHIBICIONES

Aunque el grabado en madera había sido una invención técnica realizada en China cientos de años antes del surgimiento del movimiento xilográfico, muchos de los jóvenes que se volcaron a su práctica en la década de 1930 lo consideraban occidental y moderno. Esta paradójica percepción respondía, por una parte, al lugar subestimado y marginal en el que había quedado relegado el grabado autóctono pero, además, por otra parte, a la importante difusión del arte gráfico europeo que tuvo lugar durante esos años, en gran medida propiciada por Lu Xun.

Desde su llegada a Shanghai hasta poco antes de su muerte en 1936, el escritor se comprometió con el aprendizaje comparativo al promover el conocimiento del arte gráfico europeo, particularmente el que a su juicio parecía tratar con problemas sociales y políticos similares a los que afectaban a China en ese entonces (Mills, 1981). La difusión de estas obras extranjeras fue propiciada a través de tres vías simultáneas, cada una de las cuales Lu Xun asumió como un proyecto para la difusión del grabado xilográfico moderno en su país. Éstas fueron: la publicación sistemática de piezas extranjeras, su exhibición pública y abierta, y la traducción de textos sobre grabado y arte moderno. Se trató de tres vías instrumentadas en diferentes niveles de llegada al público, para producir un acercamiento de los lectores y de los artistas chinos a las prácticas y conceptos del arte gráfico moderno.

En Europa, paralelamente a los sueños emancipatorios de las vanguardias históricas, se avivaban los fuegos que había iniciado la Revolución Rusa y proliferaban los debates abiertos sobre el lugar del arte y de la cultura en el contexto abierto durante el período de entreguerras. En este clima intelectual, el grabado había ganado una posición clave como instrumento de denuncia social en los espacios de disidencia política (Cohen, 1977; Lin & Tsai, 2014). Este fue el valor narrativo por el cual, en gran medida, fue recuperado en China, pero también fue el motivo por el cual perduró durante décadas como un instrumento eficaz de propaganda y de movilización política (Hung, 1994, 1997).

En relación con las publicaciones de grabados, ya desde 1924 había antecedentes de ediciones de arte y de literatura que incluían grabados extranjeros como ilustraciones (Clunas, 1997; Kuo, 2007). No obstante, aunque eran identificados como una forma de arte moderno, en ellos prevalecían las formas figurativas clásicas, los retratos y los paisajes naturalistas (Laing, 1988). De manera excepcional, en noviembre de 1928 el periódico *Tongyong* 同用 [El universal] había publicado una introducción al cubismo, al futurismo y al arte abstracto acompañado por la reproducción de un grabado en color de Wassily Kandinsky (1866-1944) (Tang, 2008). Otras publicaciones, asociadas al movimiento cultural impulsado por los grupos de izquierda en Shanghai, habían presentado también reproducciones monocromáticas que emulaban las técnicas del grabado y presentaban esta forma de lenguaje visual como una extensión de la llamada “literatura revolucionaria” de esa época (Hock & Denton, 2008). Estas imágenes, que servían en su mayoría solo para ilustrar la portada de las publicaciones, “seguían las convenciones de la reproductividad masiva y el estilo de los pósters y afiches modernos” (Reed, 2004, p.75).

En el contexto de una vasta circulación de imágenes en la ciudad de Shanghai, la mirada cosmopolita de Lu Xun sugería un deliberado distanciamiento respecto de aquellas publicaciones que, a su juicio, “habían adoptado superficialmente al grabado” (Lu, 1982, p. 97). Por una parte, esto respondía a su desacuerdo con los argumentos planteados por los grupos que defendían la “literatura revolucionaria” y que poco habían hecho para acercarse a los sujetos sociales cuya voz e intereses pretendían representar (Fung, 2010; Hockx, 2002). Por otra parte, se vinculaba con su rechazo hacia cierta tendencia del arte comercial de la época según

la cual “la belleza estaba en la forma de lo esbelto, lo lánguido y delgado”, mientras que, por el contrario, él reivindicaba un “arte de la fuerza” (Li, 1995, p. 82).

Para Lu Xun, desde una consideración de estilo, el grabado recobraba un valor intrínseco en la tradición figurativa china que era la capacidad de generar formas simples, aunque claras y efectivas, a través de la monocromía. Así, el énfasis del grabado xilográfico en la linealidad de los trazos y en el fuerte contraste entre el blanco y el negro apelaba a una “fuerza” (li 力) que en sí era parte de una sensibilidad estética propia de China. En este sentido, el escritor señalaba en 1929:

los artistas chinos habían luchado por reflejar una marcada fuerza en sus pinturas y caligrafías por siglos. Habían dominado también los más sutiles matices de los valores tonales de la tinta. Con el solo recurso del pincel habían sido capaces de producir los cinco colores en blanco y negro. Por ello, [los artistas chinos] podían ser capaces no solo de otorgar una sensibilidad especial al medio gráfico sino también ser capaces de comprender y alcanzar la compleja interrelación entre el blanco y el negro, que es así mismo el dominio especial del grabador (citado en Sun, 1974, p. 50).

Había una conexión entre aquella tendencia a la búsqueda de fuerza, propia de los antiguos artistas chinos, y esta disposición hacia la fuerza expresiva del grabado por parte de los artistas que conformarían el movimiento xilográfico. Así, marcando una distancia respecto de las concepciones que sostenían un ideal de armonía en la sugerencia y fragilidad de las formas, la fascinación del escritor por el grabado xilográfico como un medio artístico sencillo, directo y expresivo lo había conducido, por el contrario, a considerarlo como el resultado de una “estética del vigor” y un desafío a lo que describía como “una sociedad frágil y desanimada” (Tang, 2008, p. 113). En este sentido, no se oponía al arte tradicional chino por sus materiales y técnicas sino por el carácter alienante de sus temas y su exclusivismo elitista que invisibilizaba las articulaciones del arte con lo social, y debilitaba por ende la función social y política de los artistas. El modo de revertir esta tendencia y de recuperar esa “fuerza” latente en lo propio, era generar un cambio en la mirada de los artistas, aproximándolos a adoptar en sus representaciones los principios del realismo (Tang, 2008, p. 115). Para ello, sirvieron de ejemplo los grabados europeos de tendencia expresionista.

Desde esa perspectiva, en diciembre de 1928 Lu Xun conformó junto a otros cinco escritores la organización Chaohua she 朝花社 [La Sociedad de la Flor temprana], establecida no solo para presentar en China obras literarias europeas sino también para difundir grabados provenientes del exterior (Ho, 2005). En correspondencia con este propósito, fue pionera en la introducción de literatura clásica y moderna rusa y escandinava, incluyendo además traducciones de cuentos cortos, poemas y ensayos sobre teoría del arte. Durante su breve existencia, esta organización publicó además doce semanarios y doce ejemplares trimestrales que contenían grabados extranjeros que variaban en estilo, abarcando un espectro que iba desde el modernismo al constructivismo ruso. En tanto que las fuentes originales resultaban aún muy escasas, la mayoría eran ilustraciones tomadas de libros publicados en inglés (Sun, 1974). Aun así, la difusión de estos grabados, a modo de ejemplos y referentes concretos, entrañaba un valor pedagógico único ya que, además de la diversidad temática, también eran múltiples las técnicas utilizadas y los efectos de sentido que surgían a partir de las tallas realizadas sobre la madera (Andrews & Shen, 1998).

Entre 1929 y 1930, Lu Xun publicó cinco volúmenes con selecciones de grabados bajo el título Yiyuan chaohua 艺苑朝华 [Flores de la mañana en el Jardín del arte], incluyendo piezas de Inglaterra, Francia, Alemania, Rusia, Estados Unidos y Japón (Tang, 2008). La publicación de esta serie marcó la primera iniciativa firme por parte del escritor en la presentación del grabado como un nuevo tipo de arte gráfico, expresivo y renovador. Esta visión internacionalista que sostenía Lu Xun, en relación con las referencias que el nuevo grabado creativo en China debía sostener, se correspondía con una búsqueda intencionada de renovación formal. De ahí su afán de conexión con otros movimientos gráficos extranjeros, especialmente aquellos orientados al realismo social y al expresionismo. Desde su perspectiva, el propósito de la serie “era no solo presentar la literatura del norte y del este de Europa, sino también importar directamente grabados extranjeros, en tanto apoyo necesario para esta nueva forma de arte, simple y vigoroso” (Lu, 1960, p. 206).

En el prefacio del primer volumen de esta serie, publicado en enero de 1929, Lu Xun argumentaba que “a diferencia de otras invenciones chinas como la pólvora y el compás, que se habían difundido hasta Europa pero habían sido devueltas a China solo a través de daños, el grabado xilográfico, por el contrario, regresaría como una fuerza benéfica” (Lu, 1982, p. 76). Discutía allí brevemente los orígenes del grabado xilográfico en Europa durante el siglo XIV, que suponía había llegado allí desde China, y señalaba las diferencias técnicas entre el estilo de la xilografía tradicional de su país y el de Occidente, destacando la labor y la “belleza de la fuerza” (li zhi mei 力之美) presente en el trabajo de los artistas europeos. Era precisamente este eco de sentido, contenido en las ideas de “fuerza” y “trabajo”, el que Lu Xun intentaba recuperar en la “belleza” de las tradiciones gráficas extranjeras para mirar a través de ella, en el espejo de sus propias tradiciones.

El primer volumen de la serie consiste en una selección de doce grabados xilográficos modernos que incluye obras de artistas europeos y norteamericanos. El segundo está dedicado a la obra gráfica de Hukiya Geiji, un notable artista japonés con marcada influencia del pintor e ilustrador inglés Aubrey Beardsley (1872-1898). En febrero de 1929 publicó el tercer volumen, con piezas gráficas de artistas modernos europeos, norteamericanos y japoneses. Dos meses después, hizo su aparición el cuarto volumen, con una selección de dibujos del propio Beardsley.

El quinto volumen de la serie, lanzado en mayo de 1929, está dedicado a la “Nueva pintura rusa” (Xin e huihua 新俄绘画), siendo ésta la primera vez que se publicaban en China grabados modernos provenientes de la Unión Soviética. Eran doce estampas tomadas de dos libros publicados en inglés: “A Survey of New Russian Art” de Nobori Shomu (2 vol., 1925) y “The mind and face of Bolshevism” de René Fülöp-Miller (1927). Se incluían aquí trabajos de Vladimir Favorsky (1886-1964), uno de los líderes de la Escuela de Arte Gráfico Soviético, cuya versatilidad y destreza técnica fue de enorme influencia para otros artistas gráficos tanto en Europa como en China. Lu Xun reconocía en sus trabajos una manera especial de narrar con dramatismo y sobriedad las tragedias sociales de su país tras la Primera Guerra Mundial.

En el prefacio de aquel último volumen, Lu Xun discutía brevemente la historia del arte ruso durante los últimos treinta años, remarcando la fuerte impronta que marcó en los movimientos gráficos y pictóricos de ese tiempo la obra postimpresionista de Paul Cézanne y las escuelas cubista y futurista de principios del siglo XX. Estas influencias habían florecido luego de la Revolución de Octubre de 1917, proponiendo el abandono de las concepciones del antiguo régimen zarista e instalándose como la expresión del arte de izquierda en la Unión Soviética. Si bien Lu Xun recibió de buen grado el estilo gráfico de los artistas soviéticos como Favorsky, en relación con los otros movimientos de vanguardia, creía que “ninguna de estas escuelas brindaba a futuro un camino viable para el arte luego de la revolución, ya que lo que buscaban era la novedad y no algo que pudiese ser entendido por la gente común” (Lu Xun, 1982 [1929]), p. 50). Ni el cubismo ni el futurismo podían sobrevivir ni aportar verdaderamente a la reconstrucción que se necesitaba en ese país ya que, según indicaba, “no eran capaces de percibir ni seguir el ritmo de las demandas de la nueva sociedad socialista. Lo que la época demandaba era una forma inteligible de realismo” (p. 51).

Lu Xun observaba, además, que en Rusia el renacimiento del arte gráfico se debía a la extensa popularización de los libros impresos, ya fueran locales o extranjeros, lo cual había creado una vasta demanda de ilustraciones para obras literarias de todo tipo (Sun, 1974). Esta revolución del libro en la Unión Soviética lo animaba a suponer un renacimiento similar del arte gráfico en China. Por lo pronto, él mismo podía dar cuenta de la necesidad y de la urgencia de producir grabados en madera para ilustrar las recientes traducciones de obras literarias extranjeras, pero también de obras chinas.

La introducción de los nuevos grabados rusos marcó un punto de inflexión en el orden de prioridades de Lu Xun en relación con la publicación de grabados. Hasta entonces, su selección exploratoria de piezas extranjeras se había basado fundamentalmente en un criterio estético, técnico e histórico. Sin embargo, con la introducción de las estampas rusas en 1929, “se hizo más consciente el uso del grabado como una herramienta y un arma social, aunque sin descuidar su tratamiento artístico ni su excelencia técnica” (Sun, 1974, p. 57). Lu Xun otorgaba, en este sentido, igual relevancia a la forma como al contenido de las imágenes, con la convicción

de su directa utilidad social. La toma de conciencia respecto de las desigualdades, la violencia y las injusticias sufridas por la gente común, así como el reconocimiento de la necesidad de denunciar y exponer visualmente estos males, tenía como correlato el contexto de avance en la radicalización de los grupos de izquierda, afines al PCCh en Shanghai y en las zonas controladas por las milicias comunistas en el campo.

A partir de esta época, Lu Xun fue inclinándose por una nueva comprensión de las artes visuales en general y del grabado en particular, en estrecha vinculación con el cambio social y la intervención política (Davies, 2013). No obstante, debido a la falta de recursos económicos para financiar las publicaciones, éstas cesaron en 1930 quedando inconclusa la serie originalmente prevista. Al mismo tiempo, Lu Xun admitía con cierto desánimo que hasta ese momento no había surgido en el ámbito académico del arte una reacción favorable para aceptar la validez del grabado xilográfico, que permanecía menospreciado y postergado en los programas oficiales de educación estética (Lyell, 1976). La comprensión de este hecho probablemente influyó en su estrategia de “acercar a través de otros medios al público común un conocimiento más directo del grabado” (Lu, 1982 [1930], p. 77).

Con ese propósito, Lu Xun organizó un importante número de eventos públicos y abiertos en los cuales muchos jóvenes artistas tuvieron la oportunidad de presenciar la exhibición de su propia colección de grabados y de escuchar su visión acerca de la potencial eficacia de este medio expresivo, no solo para revertir la condición elitista del arte en su propio país sino también, de un modo más amplio, para intervenir en el cambio de la sociedad misma (Emrich, 2014). Con la ayuda de Uchiyama Kanzō, entre 1930 y 1933, realizó varias muestras de su colección personal de grabados chinos y extranjeros. En la primera exhibición, inaugurada en octubre de 1930, se presentaron setenta grabados, entre ellos franceses, alemanes y rusos. Al año siguiente, Lu Xun expuso obras de grabadores belgas, portugueses y norteamericanos. Aunque inicialmente el público fue escaso, “el interés por presenciar obras gráficas originales fue creciendo entre estudiantes y artistas de la ciudad, en particular los vinculados a la Liga de Artistas de Izquierda” (Sun, 1974, p. 50).

La exhibición más importante de este período fue la de la “Gráfica alemana”, a principios de junio de 1932, debido a la envergadura de los artistas involucrados y al impacto que tuvieron sus obras. Asimismo, esta acción fue la más relevante de las iniciativas formuladas, dado el contexto crítico en que había quedado una parte de Shanghai tras el ataque terrestre y aéreo japonés a comienzos de ese año. Para su realización, Lu Xun contó con la colaboración de la escritora y agente comunista Ursula Kuczynski (alias Ruth Werner) (1907-2000), quien facilitó como emisaria los medios necesarios para acceder y transportar directamente desde su país un notable conjunto de piezas originales (Messmer, 2012). En la muestra se exhibieron obras de importantes figuras del movimiento gráfico alemán, las cuales daban cuenta del avance del expresionismo y del realismo crítico en este país. Entre estos artistas, Käthe Kollwitz (1867-1945), George Grosz (1893-1959), Max Beckmann (1884-1950) y Carl Meffert (1903-1988) fueron los más influyentes, dado su enfoque reflexivo en la experiencia rural y urbana, y su preocupación evidente por las secuelas trágicas de la guerra. Por el tenor y la calidad de las imágenes, la muestra fue descrita por Lu Xun en un artículo de la época como “una experiencia visual profundamente memorable” (citado en Tang, 2008, p. 121).

Además de las publicaciones y exhibiciones de obras extranjeras, en el transcurso de 1929 y 1930, Lu Xun realizó una serie de traducciones que fueron de gran influencia para la consolidación del movimiento xilográfico moderno. A través de ellas, introdujo en China un conjunto de ideas diversas en relación con el arte, la literatura, las ciencias sociales, el pensamiento político y la filosofía de Occidente (Brown, 2005). Tradujo, a partir de fuentes japonesas, textos socialistas y anarquistas sobre crítica literaria y teoría del arte de autores como William Morris (1834-1896), John Ruskin (1819-1900), Lev Tolstoi (1828-1910) y Piotr Kropotkin (1842-1921), los cuales fueron intensamente debatidos en la época. A raíz de la escasez de referencias teóricas y al interés entre los círculos de intelectuales y artistas de izquierda por la teoría del arte del marxismo ruso, Lu Xun dio prioridad en este tiempo a las obras de Lunacharsky y Plejánov, las

cuales fueron publicadas a mediados de 1929 en una serie especial titulada *Yishu kexue lilun* 艺术科学理论 [Teoría científica del arte] (Wong, 1991).

Cabe remarcar, además, que en este tiempo se introdujeron en China las propuestas y estilos de diversos movimientos artísticos europeos como el impresionismo, el postimpresionismo, el fauvismo y el expresionismo alemán. Esta intensa circulación de ideas se realizó especialmente a través de los estudiantes chinos que volvían al país luego de haber estudiado en París y en Berlín (Kao, 1972, 1983). Muchos de ellos, animados por un fuerte sentido de conciencia social y de nacionalismo, comenzaron incluso a formular demandas más comprometidas en relación con la función del arte, rechazando su aceptación como un mero objeto de goce estético y de expresión individual (Wasserstrom, 1991). Tras haber franqueado los límites que imponía la práctica de la pintura tradicional e insatisfechos con la noción del “arte por el arte”, que también sostenía la pintura occidental (predominante en las academias e instituciones de arte en Shanghai y Hangzhou), estos estudiantes propugnaban una nueva concepción del arte, que fuera relevante en la práctica y pertinente respecto de las condiciones históricas que vivía el país.

Desde una mirada internacionalista, Lu Xun fue receptivo a tales demandas comprometiéndose a brindar, a través de la difusión de obras extranjeras, una alternativa para repensar con nuevas referencias y herramientas teóricas las propias condiciones materiales de acción y las posibilidades concretas que podían abrirse para el cambio cultural en China. En este sentido, pensaba que “solo luego de un minucioso y exhaustivo estudio de las obras, teorías y críticas de arte podía haber esperanzas para la emergencia de un nuevo arte y de una nueva crítica del arte en China” (Sun, 1974, p. 60).

Estas ideas fueron la base sobre la cual se cimentaron las acciones del movimiento xilográfico moderno. En efecto, con el apoyo del escritor, este movimiento fue cobrando forma y dinamismo; aún sin un anclaje institucional ni un manifiesto que los definiese, sus artistas fueron tomando contacto con el estilo y las formas de los grabados japoneses y europeos de la misma época, animándose a partir de ello a la práctica y a la experimentación, características primordiales en la conformación del arte moderno en China. En este sentido, fueron parte de un clima intelectual marcado por una intensa circulación de ideas que favoreció la emergencia de una nueva concepción del arte, en la cual expusieron al grabado como una forma válida y legítima de expresión estética, pero también como un soporte narrativo eficaz para el registro visual de los acontecimientos históricos de la época.

CONCLUSIONES

Este trabajo ha buscado identificar los elementos contextuales, a nivel histórico, político y cultural, que marcaron la trayectoria formativa de Lu Xun y que lo condujeron a involucrarse en el reconocimiento y difusión del grabado xilográfico como una forma moderna de arte en China. En el marco más amplio de una nueva y dinámica cultura visual emergente en la ciudad de Shanghai, nos centramos en reconocer las condiciones iniciales que, entre 1927 y 1932, llevaron al escritor a emprender la revalorización estética del grabado xilográfico.

La llegada de Lu Xun al ámbito cultural más cosmopolita y abierto de esta ciudad, coincidente paradójicamente con el agravamiento de los conflictos políticos en el país a fines de la década del veinte, lo impulsó de manera más firme a dejar de lado el género de ficción para dedicarse a la escritura de ensayos críticos, pero también a redescubrir la potencialidad narrativa del grabado en madera. Este reconocimiento por parte de Lu Xun se articuló en su búsqueda de una “estética del vigor”, conjugando el aporte de la fuerza y la belleza evocativa de las antiguas formas gráficas populares en China con la eficacia expresiva de la tradición gráfica occidental. Observamos que, a partir de esta concepción y de las acciones emprendidas para otorgarle validez, relevancia y visibilidad, se gestaron las condiciones para el surgimiento del movimiento xilográfico moderno, con conexiones a nivel local y referentes a nivel extranjero.

A través de la identificación de diferencias respecto de otras manifestaciones de la cultura visual emergente en Shanghai, pudimos constatar que la revalorización y difusión del grabado permitió tornar visible la constitución de un nuevo campo artístico, con prácticas de trabajo, principios y modelos de referencia distintos a los del arte erudito clásico, como así también a los de otras formas artísticas coexistentes, como las bellas artes y el arte comercial. Mediante el contacto con la tradición y el desarrollo contemporáneo del arte gráfico extranjero propiciado por Lu Xun se hizo notoria la existencia de un área de profusa circulación de ideas e imágenes, de diálogo e intercambio de obras, ya no circunscripto a la cultura visual del ámbito local, sino atravesando las fronteras impuestas por los conflictos políticos coyunturales. En efecto, en un clima intelectual de fuerte reformismo, nacionalismo e iconoclastia, señalamos la importancia que tuvo la traducción entre lenguas al proporcionar en este tiempo nuevas formas de comprender al otro-extranjero, pero también de repensar lo propio, redescubriendo las tradiciones autóctonas del arte gráfico chino, hasta entonces relegadas a un espacio de producción y circulación marginal.

La revalorización local del grabado xilográfico se enriqueció con el aporte de las influencias externas, al tiempo que se revelaban sus posibilidades como instrumento accesible y efectivo de comunicación y expresión de ideas. En este sentido, bajo el patrocinio directo de Lu Xun, fue utilizado por los artistas del movimiento xilográfico desde fines de la década del veinte para expresar su preocupación y descontento frente al deterioro de la situación social y política del país, a medida que se acrecentaba la violencia y avanzaban los enfrentamientos militares en la ciudad y en el campo. En este proceso de difusión inicial, fue fundamental el intento del escritor “por sintetizar lo que consideraba más valioso de la cultura europea y japonesa con los aspectos positivos de la tradición artística china” (Andrews & Shen, 1998, p. 6). Así, desde sus comienzos, el arte del movimiento xilográfico articuló de manera integradora las aspiraciones renovadoras y cosmopolitas de sus practicantes con las necesidades de expresión y denuncia impuestas por la situación social y política de China.

Respecto de los modelos de aprendizaje y medios de difusión escogidos, pudimos advertir que, a través de Lu Xun, dos importantes referentes coetáneos extranjeros ejercieron influencia en la conformación y definición artística del movimiento xilográfico. Estos fueron, por una parte, los grabados modernos del movimiento Hanga 版画 de Japón y, por otra, la obra gráfica de los movimientos expresionistas europeos. De manera significativa, el acceso a esta doble fuente de apoyo, que sirvió de inspiración y de modelo inicial para los jóvenes grabadores chinos, fue posible gracias a la realización de numerosas traducciones, publicaciones y exposiciones de obras extranjeras. Mediante estas tres formas de difusión, el lenguaje visual del grabado en madera se extendió entre los artistas que formaron parte de este movimiento, como un medio expresivo válido tanto por su innegable riqueza histórica como por su vigencia y potencialidad creativa, dentro y fuera de China.

Al considerar las traducciones, publicaciones y exhibiciones realizadas como intentos de acercamiento y comprensión del otro cultural, así como de inclusión de nuevos sentidos, el lenguaje escrito y las imágenes visuales ofrecieron una forma de mediación que produjo efectos renovadores en el ámbito del pensamiento y de la cultura del país. A pesar de la inestabilidad del contexto político, la recomposición cultural y la integración de aportes diferentes que buscó el escritor, a partir del contacto con las ideas y experiencias extranjeras, resultaron fundamentales en el proceso de definición, exploratorio e inacabado, del arte moderno chino en la coyuntura de principios del siglo XX. En este sentido, las prácticas que surgieron a partir de las transformaciones en el lenguaje y en los medios de comunicación, tanto en el terreno del arte como de la literatura, fueron no solo una experiencia concreta de búsqueda de nuevas formas de expresión, sino también un testimonio importante del valor cultural y de la historicidad de los contactos, diálogos y confrontaciones con Occidente y con la propia, diversa y antigua tradición.

Vimos en este trabajo cómo Lu Xun desempeñó un papel esencial al reconocer y viabilizar, a través de la revalorización estética del grabado xilográfico, una concepción de “síntesis” a través de propuestas culturales concretas, orientando a los jóvenes artistas a mirar y aprender de las fuentes extranjeras, pero considerando a

la vez la necesidad de retorno, diálogo y evaluación reflexiva de las propias condiciones históricas de China, y de las posibilidades de acción e incidencia cultural en el presente. La comprensión de los modelos ajenos serviría, en última instancia, no solo para aprender a partir de las diferencias, sino también para intervenir directamente sobre lo propio.

REFERENCIAS

- Li Hua 李桦 (1995 [1957]). Chinese Woodcuts. Traducido por Zuo Boyang. Foreign Languages Press.
- Lu Xun 鲁迅 (1960). Selected works of Lu Hsun. Traducido por Yang Hsien-yi y Gladys Yang. Foreign Languages Press. 4 Vol.
- Lu Xun 鲁迅 (1981). Lu Xun quanji 鲁迅全集 [Obras completas de Lu Xun]. Renmin wenxue. 16 vols.
- Lu Xun 鲁迅 (1982). Lu Xun meishu lunji 鲁迅美术论集 [Colección de ensayos sobre arte de Lu Xun]. Ed. Zhang Guangfu.
- Lu Xun 鲁迅 (1991). Qixing ji bo: Zhi Jing qi ru guo fan dai qi xing xuan dan 乞驛紀裴：置萍鬻禡國販代乞驛炫舳 [El progreso del grabado: Colección completa de grabados de Lu Xun]. Jiangsu guji chubanshe, 8 Vols.
- Andrews, J. F. & Shen, K. (1998). A century in crisis: Modernity and tradition in the art of twentieth-century China. Guggenheim Museum.
- Brown, K. (2005). Prints and Modernity: Developments in the Early Twentieth Century. The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock prints. Ed. Amy Reigle. 279-293.
- Emrich, E. (2014) Modernity through experimentation: Lu Xun and the Modern Chinese Woodcut Movement. En Lin, P., & Tsai, W. Print, profit and Perception: ideas, information and knowledge in Chinese societies, 1895-1949. Brill.
- Chou, E. (2012). Memory, violence, queues: Lu Xun interprets China. AAS.
- Clunas C. (1997). Pictures and Visuality in Early Modern China. Reaktion Books.
- Cohen, M. S. (1977). The Novel in Woodcuts: A Handbook. Journal of Modern Literature, 6, 2, 171-195.
- Davies, G. (2013). Lu Xun's Revolution: Writing in a Time of Violence. Harvard University Press.
- Flath, J. A. (2014). Cult of Happiness: Nianhua, Art and History in Rural North China. UBC Press.
- Fletcher, F. M. (2006). Wood-block printing: A description of the craft of woodcutting & colourprinting based on the Japanese practice. J. Hogg.
- Fung, E. (2010). The Intellectual foundations of Chinese Modernity: cultural and political thought in the Republican Era. Cambridge University Press.
- Henriot, C. (1993). Shanghai, 1927-1937: Municipal Power, Locality, and Modernization. University of California Press.
- Henriot, C. (2012a). Visualising China, 1845-1965: Moving and still images in historical narratives. Brill.
- Henriot, C. (2012b). History in images: Pictures and public space in modern China. Institute of East Asian Studies, University of California.
- Ho, D. (2005). Graphic design in Republican Shanghai: a preliminary study. Mc Gill University Press.
- Hockx, M. (2002). Questions of style: Literary societies and literary journals in modern China, 1911-1937. Brill.
- Hockx, M., & Denton, K. A. (2008). Literary societies of Republican China. Lexington Books.
- Hung, C. (1985). Going to the people: Chinese intellectuals and folk literature, 1918-1937. Council on East Asian Studies, Harvard University Press.
- Hung, C. (1994). War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945. University of California Press.
- Hung, C. (1997). Two images of socialism: woodcuts in Chinese Communist Politics. Comparative Studies in Society and History, 39 (1), 34-60.
- Jenkins, D. (1983). Images of a changing world: Japanese prints of the twentieth century. Portland Art Museum.

- Jenner, W.J.F. (1982). Lu Xun's last days and after. *The China Quarterly*, 91. 424-445.
- Kao, M. (1972). *China response to the West in Art: 1898-1937*. Tesis de doctorado. Stanford University Press.
- Kao, M. (1983). "The beginning of the Western-Style Painting Movement in Relationship to Reforms in Education in Early Twentieth-Century China." *New Asia Academic Bulletin*, Vol 4.
- Kent, R. (2013) *Early Twentieth-Century Art Photography in China: Adopting, Domesticating, and Embracing the Foreign*. *Local Culture/Global Photography*, 3 (2).
- Kowallis, J. (1996). *The Lyrical Lu Xun*. University of Hawai'i Press.
- Kuo, J. (2007) (ed). *Visual Culture in Shanghai, 1850s-1930s*. New Academia Publishing.
- Laing, E. (1988). *The winking owl: Art in the People's Republic of China*. Berkeley University Press.
- Laing, E. (2002) *Art and Aesthetic of Chinese Popular Prints*. University of Michigan Press.
- Laing, E. (2004). *Selling Happiness: Calendar Posters and Visual Culture in Early-Twentieth Century Shanghai*. University of Hawai'i Press.
- Lee, L. O. (1985). *Lu Xun and his Legacy*. University of California Press.
- Lee, L. O. (1987). *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*. Indiana University Press.
- Lee, L. O. (1999). *Shanghai Modern: The flowering of a new urban culture in China, 1930-1945*. Harvard University Press.
- Lin, P., & Tsai, W. (2014). *Print, profit and perception: ideas, information and knowledge in Chinese societies, 1895-1949*. Brill.
- Lust, J. (1996). *Chinese Popular Prints*. Brill.
- Lyell, W. (1976). *Lu Hsün's Vision of Reality*. University of California Press.
- Mason, P. (1993). *History of Japanese art*. Harry N. Abrams Inc & Prentice Hall.
- Messmer, M. (2012). *Jewish wayfarers in modern China: Tragedy and splendor*. Lexington Books.
- Mills, H. C. (1981). *Lu Hsu#n, 1927-1936: The years on the Left*. Columbia University Press.
- Minick, S. y Ping, J. (2010) *Chinese Graphic Design in the Twentieth Century*. Thames & Hudson.
- Reed, C. A. (2004). *Gutenberg in Shanghai: Chinese print capitalism, 1876-1937*. UBC Press.
- Shen, K. (2001). *Lianhuanhua and manhua: Picture books and Comics in Old Shanghai*. *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines and Picture Books*. Ed. John Lent. 100-120.
- Stangos, N., (1986). *Conceptos de arte moderno*. Alianza.
- Sullivan, M. (1996). *Art and the Artists of Twentieth Century China*. University of California Press.
- Sun, S. (1974). *Lu Hsun and the Chinese woodcut movement: 1929-1936*. Tesis de doctorado. Stanford University Press.
- Tai, Y. (2012) *La traducción literal del escritor Lu Xun (1881-1936) como impulso a la lengua vernácula (baihua) y a la nueva literatura en China*. *Estudios de traducción*, 2. 157-166.
- Tang, X. (2008). *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Woodcut Movement*. University of California Press.
- Veg, S. (2014) *New readings on Lu Xun: critic of modernity and re-inventor of heterodoxy*. *China perspectives*, 3, 49-56.
- Wasserstrom, J. N. (1991). *Student protests in twentieth-century China: The view from Shanghai*. Stanford University Press.
- Weston, T. (2004). *The Power of Position: Beijing University, Intellectuals, and Chinese Political Culture, 1898-1929*. University of California Press.
- Wong, W. (1991). *Politics and literature in Shanghai: The Chinese League of Left-Wing Writers, 1930-1936*. Manchester University Press.
- Xiao, T. (2013). *Masereel, Lu and the Development of Woodcut Picture Book in China*. *Comparative Literature and Culture*, 15 (2), 113-132.

Yeh, W-h. (1997). Shanghai Modernity: Commerce and Culture in a Republican City. *The China Quarterly*, 150, 375-394.

Zarrow, P. (2005). *China in War and Revolution, 1895-1949*. Routledge.