

CAPÍTULO 38. LA CONSTRUCCION DE LA IMAGEN EROTICA EN CHINA

Isabel Cervera Fernández
Universidad Autónoma de Madrid

Las últimas décadas del siglo XX y los inicios del siglo actual se han visto inmersos en intensos debates acerca de la interpretación del material visual tendentes a potenciar nuevas miradas que rompan los límites de los cánones establecidos en el objeto de estudio de la Historia del Arte. El estudio del arte en China no ha sido ajeno a todo ello, contando en la actualidad con importantes trabajos que aportan un sentido interdisciplinar y una mirada al material visual de uno u otro período más allá de las heredadas jerarquías entre soportes y técnicas.⁸⁷⁰

En este sentido la aproximación al estudio de las imágenes eróticas en la cultura china, implica el conocimiento de las investigaciones de antropólogos, iconólogos e historiadores del arte y la cultura que trazan una tupida trama y posibilitan conocer cuál fue el contexto en el que se crearon los códigos literarios y visuales del erotismo, quiénes fueron sus creadores, quiénes sus receptores, la lectura en cada período histórico y sus consiguientes censuras y miradas ocultas. Pero también que prototipos se forjaron para definir lo femenino y lo masculino acercándonos a cuestiones de género.

En la lengua china de un modo genérico las imágenes relacionadas con la ceremonia, rito o interpretación más allá de la sexualidad como procreación, son denominadas imágenes de primavera (*Chung hua* 春画) o imágenes del palacio de primavera (*Chungong hua* 春宫画)⁸⁷¹.

La tradición de estas representaciones se remonta a objetos arqueológicos de la dinastía Han (206 a.C.- 280 d. C.), si tomamos como referencia las representaciones de prácticas sexuales así como de escenas alusivas en la decoración de los muros de los recintos funerarios. La literatura del mismo período hace constantes referencias a los anhelos de los amantes, sus encuentros y citas amorosas, hetero y homosexuales creando un vocabulario y narraciones poéticas que se trasladarían al campo visual.

⁸⁷⁰ Entre los autores que han iniciado la renovación metodológica en el estudio sobre las imágenes de la historia del arte en China destaca , entre otros, los trabajos de CLUNAS, C.(1997) *Pictures and Visuality in Early Modern Art in China*, Londres , HOU HANRU (2004), *The Wall . Reshaping Contemporary Chinese Art*, Beijing , KO, D (1994). *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in 17th –Century China*, Stanford ; POWERS, M. (1999), *Art and Political Expresión in Early China*, Yale , WU HUNG y TSUNG (ED.)(2005) *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Londres ,

⁸⁷¹ En el *Ciyuan* el término *chungong* se asocia al Palacio del Este donde reside el príncipe imperial. Las pinturas eróticas también se conocen con el término de imágenes de juegos secretos (*bixi tu* 秘戏图).

Su conocimiento no es sólo contemporáneo sino que en las fuentes chinas se encuentran abundantes citas sobre la presencia de estos objetos arqueológicos en las colecciones de insignes letrados, tratadas más desde el punto de vista del análisis estilístico que en relación al tema, es decir con un valor pictórico próximo al de los grandes maestros de la tradición.⁸⁷²

En estas primeras imágenes aparece frecuentemente la mujer en el umbral de la puerta, la “mujer asomada”, que se define en la obra de Ban Zhao (48-c.116), *Consejos para mujeres (Nü Jie)*, como contrapunto al correcto comportamiento de una joven:

“Tus oídos no deben oír obscenidades; tus ojos no pueden ver ninguna perversión. Cuando salgas, no puedes mostrar una apariencia seductora; en el interior no debes descuidar tu indumentaria. No debes mezclarte con multitudes **ni mirar desde las puertas**. Todo esto es posible concentrando tu mente y rectificando tu actitud sexual⁸⁷³”

Del mismo modo las pinturas que se realizan desde y para la corte en las sucesivas dinastías, de un modo especial en las dinastías Tang (618-907) y Song (960-1279), van consolidando la representación de lo erótico con claves nuevas en cada período que son valoradas y juzgadas con diferente fortuna. Respecto al contenido de las mismas son frecuentes los comentarios que hablan sobre la poca delicadeza del artista en su elección, impulsando incluso su destrucción por el posible daño moral que puedan causar, al mismo tiempo que son atesoradas en las colecciones imperiales para preservarlas y utilizarlas con el objetivo de enseñar los comportamientos inadecuados que presentan. Sin duda la obra y su fortuna crítica que mejor ejemplifica estos usos e interpretaciones es *Las diversiones nocturnas de Han Xizhai*, (*Han Xizhai yeyan tu*) original de Gu Hongzhong (s.X), de la que sólo se conservan copias de la dinastía Song. En ella se nos muestra una de las variantes de las prácticas de encargo y realización de estas pinturas durante la dinastía Tang. En este caso fue el emperador Li Yu (r.958-75) de Tang quien encarga la obra en el 960 al pintor Gu Hongzhong con el fin de que tras observar lo que ocurre en los alojamientos privados del ministro Han Xizai, deje constancia pictórica en un largo rollo de formato horizontal de lo que hubiera visto. En diferentes escenas que se suceden de derecha a izquierda, el artista, a modo de mirón o *voyeur*, representa al ministro acompañado de oficiales y mujeres de la corte en el desarrollo de un banquete, donde la música, el baile y el vino van desinhibiendo el carácter de los comensales hasta presentarles en situaciones interpretadas

⁸⁷² Véase , CLUNAS, C.(1997) op.cit. pp. 151 y ss.

⁸⁷³ GOLDIN, P.R.(2001),” The Motif of the Woman in the Doorway and Related Imagery in Traditional Chinese Funerary Art” en *Journal of the American Oriental Society*, vol. 121, n° 4 (Oct.-Dec., 2001), pp.539-548

como inaceptables en el comportamiento de un servidor del estado. En los colofones que acompañan a la obra se narra el encargo y la cualidad de “espía” que se otorga indistintamente al emperador como al pintor, así como las distintas lecturas que se hacen a lo largo de la historia incluidos los últimos que se realizaron por el emperador Qianlong (r.1736-1795):

“...El gobernante [Li Yu] y el ministro [Han Xizai] ambos están envueltos en juegos sexuales, convirtiéndose en hazmerreír de la historia. No por ello la habilidad de Hongzhong deja de ser extraordinaria ; por esta razón guardo esta pintura en mi colección más privada... como un método de protección y aviso hacia la mala conducta”⁸⁷⁴

Muchas son las obras de estos períodos que se ocupan de la representación del placer y el deseo teniendo como principal sujeto las damas de palacio, al definir prototipos femeninos que han sido vistos e interpretados como retratos femeninos, y de este modo ocultar el sentido original de la pintura. Estas imágenes femeninas se denominan *meiren* (美人), o mujeres hermosas, sinónimo de la idea de la mujer anhelante, en espera en un espacio feminizado, que deja pasar ociosa el tiempo entreteniéndose con la música, la poesía o su propio cuidado personal frente al espejo.⁸⁷⁵ Su espacio es el jardín como extensión del espacio doméstico al que social y culturalmente pertenece. Un jardín no lugar de encuentros, como sucede en el caso de la representación masculina donde los letrados se reúnen para disfrutar de diferentes prácticas culturales, sino como un lugar de espera, de ausencias. El paisaje natural a gran escala, constitutivo de la pintura canónica en China, queda reservado al protagonismo del hombre, posibilitando interpretaciones de género en torno al desarrollo del paisaje.⁸⁷⁶

Este prototipo femenino difundido en la pintura de la dinastía Ming por artistas de gran reconocimiento como Tang Yin (1470-1523) o Qiu Yong (c.1494-c.1552), posibilita una sutileza en la interpretación de la gestualidad de

⁸⁷⁴ WU HUNG (2001) *Double Screen, Medium and Representation in Chinese Painting*, Londres P.47. Existen dos versiones de la pintura que se conservan en el Palace Museum, Beijing, y el National Palace Museum, Taipei. Para un estudio exhaustivo de la obra, véase: BLANCHARD, L (2001), *Visualizing Love and Longing in Song Dynasty Paintings of Women*, Michigan, WU HUNG (2001), Una interpretación contemporánea de esta obra ha sido realizada por el artista Wang Qinsong, con el título *Diversiones Nocturnas de Lao Li* (2001)

⁸⁷⁵ El término *meiren* se utilizó, en los inicios, para definir la idea de una persona –no necesariamente una mujer- de grandes cualidades. Sima Xiangru en el *Fu de la persona hermosa*, utiliza *meiren* en este sentido. En texto como el *Lisao* (*El lamento*) y el *Shijing* (*Clásico de la poesía*) se utiliza para referirse al rey.

⁸⁷⁶ BLANCHARD, L. “Gendered Landscapes. An Interdisciplinary Exploration of Past Place and Space”, en SZCZYGEL, B., CARUBIDA, J. et al (ed.) *Gendered Landscapes: an interdisciplinary Exploration of Past Place and Space*, The Center for Studies in Landscape History, Pennsylvania, 2000, pp.33-47.

las mujeres representadas, como un leve toque en la mejilla o un sutil juego con el cinturón, así como la presencia de flores y frutas de fácil interpretación en la cultura de las dinastías Ming y Qing (no aparece Qing en otras partes).⁸⁷⁷

Simultáneamente al florecimiento de las representaciones de las *meiren* durante la dinastía Ming se asiste a un importante desarrollo de la imagen erótica en diferentes medios como fueron el grabado, los soportes en papel en formato de álbum, así como las decoraciones en objetos en porcelana, laca y textil.

De todo este material el que más ha sido estudiado son los álbumes que se realizaron durante la dinastía Ming (1368-1644) y la dinastía Qing (1644-1911).⁸⁷⁸

Los cambios en las prácticas culturales en este período histórico, posibilitan un apertura de los circuitos culturales y con ellos los propiamente icónicos. El desarrollo del teatro y la novela, el uso de la lengua popular frente a la culta se manifiestan en el auge de las obras impresas que permiten dar satisfacción a una demanda no sólo más amplia sino también más exigente en cuanto a sus preferencias. Obras de teatro como la *Historia del ala oeste (Xi xiang ji)* inician una tradición de relatos donde el erotismo y la sexualidad se constituyen en el eje sobre el que gira la vida de los protagonistas, y que sirve al autor y al lector para mostrar los límites e interpretaciones propios de cada época.

Novelas y obras de teatro se acompañan de ilustraciones que sintetizan visualmente los momentos de mayor intensidad de la narración, al mismo tiempo que incorporan a la lectura literaria un elemento visual concreto. Si la tradición pictórica china está asociada a la literaria mediante la unión conceptual entre poesía y pintura, y la formal con los colofones escritos sobre el texto, con la ilustración de textos se invierte el proceso. De este modo y

⁸⁷⁷ Las fuentes para la creación de este prototipo femenino se encuentran en los relatos breves del siglo VIII al X escritos en lengua clásica, denominados *chuanqi*(月分牌) o transmisión de lo extraordinario, que presentan como novedad los argumentos de historias de amor que más tarde se denominan *caizi jiaren*(才子佳人) o del aspirante a funcionario y hermosa doncella. La continuidad literaria se encuentra en los amores legendarios de Qian Qianyi y Liu Rushi o entre Hou Fangyu y Li Xiangjun en la novela *El abanico del albaricoque en flor*, completado por Kong Sangren en 1699. Para un análisis de la interpretación del lenguaje simbólico de la naturaleza en relación al mundo femenino véase: KOEHN, A. (1952), "Chinese Flower Symbolism" en *Monumenta Nipponica*, vol. 8, n°1-2, pp.121-146

⁸⁷⁸ Los primeros estudios académicos occidentales sobre estas pinturas son de Van Gulik, R., *Erotic Colour Prints of the Ming Dynasty. With an Essay on Chinese Sex Life from the Han to the de Ch'ing Dynasty*, B.C.-"06-A.D. 1644, Tokyo 1951, en relación con sus estudios sobre la vida sexual en China, y a partir de su propia colección de 50 pinturas en tres álbumes, de las que posteriormente se ha discutido sobre su datación y la posibilidad de ser copias del siglo XX siguiendo el lenguaje Ming. La mayor parte de la bibliografía sobre este tema en la segunda mitad del siglo XX tiene como base el estudio de las pinturas de Ming y Qing, así como las exposiciones monográficas que se han realizado. Véase *Le Palais de Printemps. Peintures érotiques de Chine*, cat. Exp., París 2006

gracias a la imprenta, la imagen conoce a partir de la dinastía Ming una gran difusión difuminando los límites entre la cultura visual de carácter elitista en formato de rollo vertical y horizontal y aquella de carácter más popular que elige otros medios para su representación y difusión. Son muy variados los temas que se desarrollan de un modo independiente desde la dinastía Ming, siendo uno de ellos las *imágenes de primavera*.

Si inicialmente éstas acompañan al texto, su éxito va a ser tal que de la ilustración impresa se trasladan a la técnica tradicional pictórica de tinta sobre papel y seda, en formato de álbum que por su tamaño se asocian con un uso y contemplación más privado. El lenguaje que se utiliza en estas imágenes presenta una fuerte impronta cultural, una herencia de los prototipos ya creados y definidos de lo femenino y masculino y su interacción, en un ritmo cadencioso que prefiere los procesos que provocan el sentimiento erótico a la manifestación rotunda del coito. Las imágenes presentan una cierta desnudez de los cuerpos en los que la diferenciación de género no se manifiesta en lo anatómico sino generalmente en lo cultural. En el entrecruzamiento de cuerpos, se vislumbran los pies como elemento diferenciador. Los femeninos cubiertos y ocultos a la mirada masculina convertidos en fetiche sexual. La contemplación del pie de loto suscita e incita la acción sexual en la pareja siendo esta ceremonia el objetivo y culmen de una tradición en la que se define lo cultural como elemento superpuesto a la naturaleza. La indumentaria y deformación como un modo de ocultar la naturaleza y rehacer el cuerpo entre lo oculto y lo prohibido.

“... sus zapatos de seda apenas alcanzan un palmo,
su cintura de sauce se puede asir con una mano.
Tímida y humilde no quiere levantar el rostro,
Sólo acaricia la almohada de pato mandarín...”⁸⁷⁹

Los elementos culturales que recrean el rito erótico en los álbumes de las dinastías Ming y Qing, se manifiestan en los espacios y los objetos que los conforman. El interior y el exterior se entrecruzan en la intimidad del juego y la acción, la mirada del artista, del espectador que se constituye claramente como un *voyeur* a través de la creación de arquitecturas abiertas, integradas en los paisajes que no son utilizados como referentes de la mujer anhelante del género *meiren*, sino con un significado claramente cultural y con claves de

⁸⁷⁹ Wang Shifu, *Historia del Ala del oeste (Xi Xiang Ji)*, trad. Relinque, A, Madrid 2002. La alusión al valor de los pies vendados es constante en la literatura china como uno de los signos de estatus y belleza de la mujer. Para una interpretación desde la antropología cultural véase los estudios de K.O.D. (2005): *Every Step a Lotus: Shoes for Bound Feet*, 2001, *Cinderella's Sisters. A Revisionist History of Footbinding*, Berkeley y WANG PIN (2002), *Aching for Beauty: footbinding in China*,

interpretación definidas en cuanto al género y estatus. Una naturaleza que se introduce desde el exterior ajardinado y con la presencia de representaciones pictóricas de paisajes que completan la narración y dotan de significación al conjunto de lo representado.

Las cuestiones relacionadas con la creación, distribución y recepción de las imágenes de primavera no puede resolverse desde la simplificación de la idea de la utilización de la imagen femenina como elemento de placer de la mirada masculina.

Si analizamos en primer lugar las cuestiones de autoría, observamos que en su mayoría las imágenes de primavera en cualquier tipo de soporte son anónimas, con excepciones y atribuciones concretas y puntuales. Dada la categoría misma de las imágenes se presume el anonimato más que por tratarse de representaciones no canónicas por cuestiones relacionadas con la censura oficial y el estatus del artista. Es frecuente que los pintores de las escuelas meridionales de la dinastía Ming ejecuten estas pinturas junto con producciones más académicas y que compitan en círculos muy restringidos por la adquisición de diferentes álbumes apreciados tanto por su calidad como por su contenido. Pintores y letrados forman el núcleo principal en los circuitos de creación, distribución y adquisición de estas obras, que se irá ampliando con la incorporación de otros sectores sociales al conocimiento y mercado del arte.

En su uso se contemplan distintas posibilidades desde la didáctica para los jóvenes, a la de entretenimiento placentero y el disfrute estético. Los álbumes muestran con frecuencia diferentes secuencias de encuentros heterosexuales que permiten enseñar con la imagen las distintas posibilidades de provocar y encontrar el placer sexual del arte de la alcoba y de cómo imaginar un espacio idóneo para su celebración. Objetos culturales, indumentaria, mobiliario, flores y plantas acompañan a la representación como elementos necesarios para crear el ambiente más adecuado a cada situación.

En la novela *Tapiç del amor celeste (Run bu duan XVII)* el protagonista ofrece a su esposa un álbum de estas pinturas para guiarla en la búsqueda de nuevos placeres. Ante el rechazo que le producen las imágenes, expone el siguiente argumento:

“... ¿cómo pueden ser bueno mirar esto que es contrario a la virtud para cultivar su naturaleza?, a lo que él responde “si fuera contrario a la virtud ningún pintor se hubiera tomado la molestia de pintarlo ni ningún coleccionista lo hubiera comprado por este precio... se venden en librerías y se conserva en la Academia Han Lin [...] Este álbum era diferente a otros del mismo género: en el anverso la pintura y en el reverso un comentario, donde se explica primero la escena de la pintura y el segundo se elogia el trabajo del artista. Estos comentarios están hechos por célebres letrados. [...] Para desarrollar sus inclinaciones, Wei –yang-cheng fue a las librerías a comprar muchos libros licenciosos, como la *Historia heterodoxa del lecho*

bordado, la *Biografía del gentil hombre Ju-yi*, la *Biografía de una vieja loca*; en total tenían una veintena de ellas que reunió en una colección.”⁸⁸⁰

No parece por el texto que la significación fuera igual inicialmente para cada uno de los protagonistas. Del sentido didáctico con el que se presenta inicialmente a la mujer, recordándole su valor histórico al tener el reconocimiento que menciona, y la presencia de colofones literarios acerca de su valor y autoría, las imágenes de primavera se constituyen para la protagonista en un elemento esencial para su divertimento, encargándole a su marido que le surta con nuevas imágenes.

La doble lectura que se hace en la literatura artística sobre estas imágenes, enmascara el contenido y objeto de las mismas, así como cuestiones relacionadas con la autoría. Pocos son los nombres de grandes artistas asociados a ellas y prácticamente nula la posible autoría femenina, así como el encargo y adquisición de las mismas por parte de las mujeres.

Los estudios de género han sacado a la luz el papel de la mujer en el ámbito cultural en China. Su papel como mecenas y coleccionistas ha sido extraordinariamente importante, sin olvidar el de artistas y creadoras de mundos propios donde apenas participan los hombres.⁸⁸¹ Se constituyen en ámbitos canónicamente separados, pero no por ello ausentes. Dong Qichang (1555-1636), manifiesta su desdén hacia el juicio artístico femenino cuando describe las cinco condiciones en las que la caligrafía y pintura no deben ser mostradas, siendo la quinta y última la presencia de las mujeres.

⁸⁸⁰ Li Yu, *Tapiz del amor celeste (Run bu duan)*. En el prólogo a la novela el autor realiza el sentido y valor de su obra: “El que ha escrito esta novela no tiene en el corazón más que los cuidados de una buena abuelita. Lejos de querer excitar a sus lectores a la lujuria, su propósito es el de persuadir a los hombre de que apaguen sus deseos, no el de propagar la lujuria, sino extirparla de raíz”, Argumenta que suscita más interés este tipo de argumentos que un libro sobre moral. Trad. De la Osa, G., México 1961, pp.42-43. Sin duda la novela erótica por excelencia en la tradición china es *Flor del ciruelo en el jarrón dorado (Jing Ping Mei, 1610)*, de gran éxito en su época y que provocó una importante cantidad de ediciones ilustradas, así como de grabados y pinturas sobre las aventuras amorosas de Xi Men Qing principalmente con tres mujeres (Jing, Ping y Mei). Sus ilustraciones marcan el inicio de la difusión de imágenes de primavera en todo tipo de medios, artesanales y mecánicos, así como de soportes. Los estudios de Van Gulik sobre este tema se inician a partir de una edición de 200 grabados de la novela.

⁸⁸¹ FONG, M.H. (1996) “Images of Women in Traditional Chinese Painting” en *Woman’s Art Journal*, vol.17 n.1, , pp.2-27. POLLOCK, G. (1998) *Vision and difference femininity, feminism and histories of art*, Londres, KO,D. (1994) Op. Cit., TENG, J.E., (1996) “The Construction of the “Traditional Chinese Woman” in the Western Academy: A Critical Review” en *Signs*, vol. 22, n°1, , pp.115-151, WEIDNER, M., (1990) *Flowering in the Shadows. Women in the History of Chinese and Japanese Painting*, Honolulu

En paralelo a estas actitudes es evidente el interés de las mujeres cultivadas (*guixiu*) de las dos últimas dinastías, cuyas prácticas culturales han sido ignoradas hasta la fecha en la construcción del canon.⁸⁸²

De este modo apostilla la limitación del juicio y el coleccionismo al entorno masculino en el canon oficial. La creación femenina y el consumo de estas imágenes por una clientela no únicamente masculina, se manifiesta cada vez de un modo más claro como una evidencia. En este sentido, las imágenes de primavera conocen una mayor difusión al acoger tanto la clientela masculina como femenina, y en este último caso abarcando a las mujeres cultas y las de gustos más populares. La literatura artística china apenas hace referencia a estas cuestiones, sino es bajo artificios sociales y culturales que permiten su circulación bajo otros títulos y etiquetas. Es frecuente que se agrupen bajo el término de “libros para las jóvenes esposas”, e incluso bajo consideraciones médicas en lo que respecta a las prácticas sexuales y su positiva incidencia en la salud.

Así mismo estos estudios manifiestan cuestiones de identidad de género relacionados con la homosexualidad masculina y femenina, estrategias de estudio de origen occidental que no son siempre extrapolables a otros contextos culturales. Como objeto de representación, no se ignoran en las imágenes de primavera, ni sus relaciones en los relatos literarios, teniendo una mayor presencia la homosexualidad masculina que la femenina.⁸⁸³ Un homoerotismo que se construye en espacios privados plenos de significados asociados al entorno cultural del letrado y en el que es frecuente que como en el homoerotismo femenino participen más de dos actores. La presencia de sirvientes que ayudan a crear la atmósfera erótica e incluso comparten los juegos sexuales es un recurso característico de estas imágenes contribuyendo a completar el significado y la recepción de estas imágenes. Es muy posible que su clientela no fuera exclusivamente de homosexuales, ya que la sexualidad compartida era una práctica común, que no necesariamente constituye como hemos señalado una cuestión de género en sentido estricto. Esta dualidad de gustos sexuales es algo que en seguida llama la atención de los occidentales,

⁸⁸² En un reciente artículo, Cahill plantea a partir del estudio de un álbum de ocho pinturas, del Museum für Ostasiatische Kunst, Colonia la posibilidad de una autoría femenina para una clientela femenina, extrapolando su análisis a las prácticas culturales de Ming y Qing. , CAHILL, J (2006). “Paintings Done for Women in Ming-Qing China?” en *Nan Nü*, Leiden, pp.1-54

⁸⁸³ En relación a estas cuestiones cabe citar: BESCH, L (2002)., “Flowers in the Mirror, Moonlight on the Water: Images of Deluded Mind” en *Chinese Literature. Essays, Articles, Reviews*, Vol, 24 pp 99-128, HINSCH, B (1990).; *Passions of the Cut Sleeve: The Male Homosexual Tradition in China*, California, WU, H. L. (2002). “Through the Prism of Male Writing. Representation of Lesbian Love in Ming-Qing Literatura” en *Nan nü*, vol. 4, núm 1 pp.1-34.

especialmente los gustos masculinos, que son definidos como una práctica y costumbre absolutamente amoral y condenable.⁸⁸⁴

La presencia de otras tradiciones culturales, próximas como la japonesa y lejanas como la europea es reconocida a partir del siglo XVII. El conocimiento de las imágenes eróticas japonesas (*shunga*), sorprende por la ausencia del juego erótico y el protagonismo que adquiere la práctica sexual en la representación. Se introducen como parte de la práctica de regalos a viajeros y diplomáticos, así como del comercio de obras de arte entre ambos países, que una vez más se ocultan bajo el discurso del decoro. El conocimiento en China de las imágenes eróticas europeas se debió al envío de grabados de diferentes temas (mitológicos, históricos, religiosos, etc.) que se enviaron a China con el fin de decorar los servicios y juegos de mesa en porcelana. Más que una recepción plena de estas imágenes en China, hay que considerarlas como parte de la estrategia del arte de encargo o arte de exportación, cuyo principal objetivo es ser consumido por una clientela europea y que apenas tienen incidencia en las prácticas artísticas anteriores a 1850. A partir de esta fecha la presencia de la cultura visual europea está cada vez más presente, iniciándose los primeros cambios en los modos de representación, en los procesos de aculturación e hibridación que definitivamente se consolidan en el siglo XX.⁸⁸⁵

El final del periodo dinástico en 1911 no comporta el fin de una tradición pictórica en cuanto a modos de representación y contenidos, si una transformación a lenguajes y medios contemporáneos que partiendo de modelos occidentales, inician una hibridación con la tradición local. El género de las *meiren*, se traspasa en los años 20 y 30 del siglo XX, en los calendarios (*yuefenpai* 月分牌), producidos en Shanghai, Canton y Hong Kong, diseñados en un lenguaje visual destinado al mercado chino con el fin de publicitar objetos de consumo occidentales. Los modelos formales de los retratos femeninos individuales o en grupos de Ming y Qing sirven de modelo para la utilización comercial y cultural de la nueva mujer ligada a la vida urbana y por ende a la modernidad, es decir en la construcción de una nueva identidad.⁸⁸⁶

⁸⁸⁴ Los términos utilizados en la tradición literaria china relacionados con la homosexualidad indican un acercamiento cultural a estas prácticas sexuales. Así para el término masculino se utilizaban “mangas cortadas” (*duanxiu* 断袖), “nubes inversas” (*fanyun* 反云), lluvia invertida (*fuyu* 覆雨), mientras que en la actualidad se utiliza el término *tongxinglian* (同性恋) o *tongxingai* (同性爱) una traducción literal del concepto y término occidental de homosexualidad masculina y femenina indistintamente.

⁸⁸⁵ HERVOUET, F. Et N. (1986), *La Porcelaine des Compagnes des Indes a décor occidental*, Paris

⁸⁸⁶ Los calendarios comerciales de la década de los 20- a fines de los 30 han sido objeto de interés comercial en el mercado de las antigüedades en las pasadas décadas, así como objeto de estudio teniendo como resultado importantes trabajos relacionados tanto con los estudios de género como con la recepción y el sentido de lo “moderno” en el contexto chino. Véase: DAL LAGO, F. (2000), “Crossed Legs in 1930s Shanghai: How “Modern” the Modern Woman” en *East Asian History*, n° 19, Junio pp.103-144

Los acontecimientos históricos acaecidos en la segunda mitad del siglo XX y la lucha por la destrucción de las imágenes relacionados con las estructuras tradicionales de poder, provocaron reacciones iconoclastas hacia el arte del pasado, en el que el discurso de las *imágenes de primavera*, era doblemente destruido por el valor moral negativo que se les otorgó. A pesar de ello, y a partir de los años 80 se recupera y reinterpreta el pasado buscando forjar una nueva identidad al artista y a la imagen, que descifre la que el tiempo ha ocultado y enmascarado.