

The Image of Chinese Art of the Ming Dynasty in the Spanish Context in the Exhibition "Art and Culture around 1492"

La imagen del arte chino de la dinastía Ming en el contexto español por la exposición "Arte y cultura en torno a 1492"

"1492年前后的艺术与文化" 展览：西班牙视域下的中国明代艺术形象

刘家伊

liujiayi_barcelona@163.com

Liu Jiayi*

Facultad de Geografía e Historia / Historia de Arte

Universidad Barcelona
Barcelona (España) 08001

Abstract: To commemorate the 500th anniversary of Columbus' discovery of the American New World, the Seville Expo' 92 held an exhibition entitled "Art and Culture about 1492", which presented 15th century artworks from all over the world. This essay will analyze the exhibition's background, purpose, data on the works exhibited, and the theme of the exhibition, combining statistical and image analysis methods, and then investigate the absence of the image of Chinese Ming art generated by the exhibition's discourse. By comparing the literature on the history of Chinese Ming art with the

* Liu Jiayi, doctorando de Historia de arte contemporáneo en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Barcelona, sus intereses de investigación son la teoría de arte y la crítica de la cultura.

works in the exhibition, it is clear that the image of Chinese art constructed by the exhibition actually lacks individual art forms that were painted with fine brushwork, such as Yuanti paintings, folk wall paintings and woodcut prints. These paintings, however, actually occupied an important status in the artistic landscape of the Ming dynasty. It is hoped that this study will help to establish and correct the absence and deficiencies in the identity of Chinese Ming art constructed by the exhibition in the Spanish context.

Key Words: Spain; Exhibition; Chinese art of the Ming Dynasty; image construction.

Resumen: Para conmemorar el 500º aniversario del descubrimiento del Nuevo Mundo por parte de Colón, la Expo 92 de Sevilla organizó una exposición titulada "Arte y cultura en torno a 1492", que presentaba obras de arte procedentes de todo el mundo del siglo XV. Este ensayo analizará los antecedentes de la exposición, sus desequilibrios en su composición, los tipos artísticos ignorados, combinando métodos estadísticos y de análisis de imágenes, para investigar la ausencia de una imagen del arte chino Ming generada por el discurso de la exposición. Al comparar la bibliografía sobre la historia del arte chino Ming con las obras de la exposición, queda claro que la imagen del arte chino construida por la exposición carece en realidad de estilos artísticos que logran mostrar luces y sombras, colores magníficos o perspectiva lineal, como, la pintura yuanti, la pintura mural y la pintura de xilografía. Estas pinturas, sin embargo, ocuparon realmente un lugar importante en el panorama artístico de la dinastía Ming. Se espera que este estudio ayude a establecer y corregir las ausencias y deficiencias en la identidad del arte chino Ming construidas por la exposición en el contexto español.

Palabras clave: España; Exposición; Arte chino de la dinastía Ming; Construcción de la imagen.

摘要: 为纪念哥伦布发现美洲新大陆500周年, 1992年, 塞维利亚世博会举办了名为《关于1492年艺术与文化》展览, 呈现了15世纪全球范围内的艺术作品。本文对该展览的背景、目的、作品数据、展陈主题等多个面向进行分析, 结合数据统计和图像分析等方法, 探究展览话语所生成的中国明朝艺术形象的缺失。通过对比中国明朝艺术史的相关文献资料与展陈作品可知, 该展览所构建的中国艺术形象实际上缺少了采用精细笔法绘制的个别艺术形式, 如院体画、民间壁画以及木刻板画等。而这些种类实际上在明朝艺术图景中占据了重要的地位。本研究有助于确立和修正西班牙语语境下, 该展览所构建的中国明朝艺术身份特点中的缺失与不足。

[关键词] 西班牙; 展览; 中国明代艺术; 形象构建

1. Introducción

La exposición “Arte y cultura en torno a 1492” sucedió en 1992, cuando con motivo del 500 aniversario del descubrimiento de nuevo mundo, en Sevilla -en el marco de la Expo’ 92, se concibió esta exposición que tenía como propósito mostrar el arte local producido en diferentes territorios desconectados entre sí 500 años después. De esta forma, las obras podían ser contempladas no solamente por un público amplio, sino que se establecía un diálogo precisamente por el hecho de que se presentaran de manera conjunta. Esta yuxtaposición de muchos tipos de obras de arte -de

diferentes continentes, aunque producidas en un período determinado, favoreció que se formara una especie de confrontación de “poder” entre los diferentes tipos de arte, al mismo tiempo que se construían identidades por el lenguaje y a través de discursos artificiales. Desde entonces, y para el público en general, las exposiciones de arte internacional se han convertido en un testimonio visual donde se fusionan los elementos históricos y los elementos sociales.

El reto principal al que se enfrentaba esta exposición era el de mostrar un panorama artístico completo de las diferentes zonas geográficas y las principales culturas del mundo a finales del siglo XV, uniendo unas zonas que presentaban diferentes estándares estéticos, diferentes características de la civilización y diferentes sistemas económicos y políticos. Con este objetivo, se presentaron obras de arte procedentes de la cultura islámica hasta la oriental, desde la europea a la americana, desde la africana a la bizantina. La forma en que se seleccionaron los objetos expuestos quería mostrar cómo se construían, en el siglo XV, los distintos artes, y también las influencias entre los países cercanos e, incluso, los más lejanos.

A partir de dicha exposición, el objetivo de mi investigación es analizar cuál fue la “presencia” en el arte chino, es decir, cómo se abordó el arte chino y qué tipos de obras artísticas fueron obviadas. Con el análisis de lo que significa no tanto la presencia sino sobre todo la ausencia de algunos tipos de arte chino en la exposición se intentarán responder preguntas como: ¿Qué nivel de conocimiento del arte chino revelan de la exposición en la década 90 en el contexto español? , ¿Cuáles pudieron ser las razones (internas y externas) que llevaron a los comisarios de la exposición a dejar de lado algunos tipos de arte chino?, ¿Que consecuencia para la comprensión futura del arte chino conllevó la exposición de arte chino en la exposición? Abordaremos este estudio desde la perspectiva post-colonialista de Said Edward, y utilizaremos tanto las teorías culturales como el sistema sociológico propuesto por Bourdieu y por Foucault, etc. El objetivo es, por tanto, analizar las causas menos evidentes de la ausencia de arte chino de la dinastía Ming en la exposición española en la década 90; lograr una redefinición del arte chino y llegar a una conclusión de a qué nivel está desarrollada la disciplina académica hispánica sobre el arte chino. Además, de acuerdo con la ausencia en la exposición mencionada, con este estudio se propondrá cómo evitar este tipo de carencias y, por tanto, cómo mejorar el conocimiento de arte chino.

Aunque en este trabajo se realizará un análisis detallado sobre arte chino de la dinastía Ming, debe tenerse en cuenta que el análisis es limitado, debido a las limitaciones impuestas a la extensión del texto. En este

sentido, debemos remarcar que nuestro objeto de estudio se dirige solamente a una parte concreta de una sola exposición, a saber, el análisis de la propuesta de las mismas en lo correspondiente al arte chino. Sin embargo, si fuera posible analizar exhaustivamente las obras de arte presentes de todos los continentes, Asia, Europa y las Américas, -y más concretamente aquellas que se muestran ausentes- conduciría a un entendimiento más completo tanto del panorama artístico mundial cómo de las perspectivas de las exposiciones de la década de los 90.

2. Contexto histórico

La exposición es un acontecimiento que tiene lugar en un espacio público para que los individuos de la sociedad moderna aprendan y comprendan la cultura y el arte. Sin embargo, la exposición mundial no siempre es sólo una exposición en el campo de la cultura, generalmente guarda cierta relación con el campo económico, con el campo político, etc. Estamos en la mejor era de la post-modernidad¹, y con ella, de un nuevo tipo de sociedad entendida como una red de relaciones, cuya teorización viene de la mano de Pierre Bourdieu y también se aplica en el sector de la exposición:

“El consumo cultural como un sistema de encaramiento que depende de las condiciones de existencia y que manifiesta la clase social a la que se pertenece. La relación con la exposición se concibe como una posesión restringida a ciertos grupos sociales que lo utilizan como identidad de su status económico, cultural o también político-transgresiva. El arte mantiene un fuerte peso como objeto canónico que responde a valores superiores o ideas trascendentes sólo comprensibles por algunos. Fue un periodo en el que el museo tenía un sentido de lugar para las élites económicas o culturales.” (Rodríguez Eguizábal, 2001)

2.1 El surgimiento de las exposiciones temporales

Inglaterra y Francia son pioneras en cuanto a exposiciones artísticas internacionales se refiere, alrededor de 1900, y especialmente después

¹ Etimológicamente la postmodernidad hace alusión al cambio ideológico realizado después del modernismo, es decir, es un desarrollo y renovación del modernismo. Teóricamente, se pasa del dualismo al pluralismo, se pasa de lo específico a lo borroso. Por ejemplo, individualismo, sociedad de consumo, pérdida de la conciencia histórica. Pero es también deconstrucción, ruptura del orden epistémico anterior.

de 1918, se produjo un cambio radical en la relación entre los coleccionistas privados, los museos y las exposiciones. En este momento, los museos comienzan a abrir sus puertas al gran público y empiezan a prestar sus pinturas para las exposiciones internacionales (Sanjuán Ballano, 2007). Este hecho supuso un punto de apoyo fundamental para la difusión y el conocimiento del arte chino en el panorama internacional. Por ejemplo, la primera exposición internacional importante de maestros antiguos después de la Primera Guerra Mundial fue la “Mostra della pittura italiana de sei e settecento (en italiano)-Exposición de pintura italiana de los siglos XVII y XVIII (en español)”². Según Haskell escribió (2002): “esta exposición puede ser considerada la más importante de todo el siglo XX porque modificó de forma permanente la percepción que el público tenía en la historia del arte europeo.”

A partir de entonces, las exposiciones se convierten en una potente plataforma para plasmar ciertos conceptos sobre la historia y sobre el mundo a las masas, siendo en buena medida las responsables de la popularización del arte y de la historia (Lizana, 2001). Al mismo tiempo, las exposiciones desempeñaron un papel fundamental en la formación del estado moderno, como un agente educativo para las personas de países distintos. Es por ello que, desde finales del siglo XIX, han sido altamente calificadas dentro de las prioridades en cuanto a financiación en todos los estados-nación desarrollados, al mismo tiempo que han demostrado qué culturas son notablemente influyentes en el grado en que han excitado el interés y la participación de sus ciudadanos.

2.2 El cambio de las exposiciones universales

Antes de la era del consumo de masas, y como causa de ésta, se vivió la era industrial. Es en ella donde se encuentra el germen del concepto de exposición, cuyo modelo, en un principio, no sólo se enfocó en el mundo del arte. En Inglaterra, la primera exposición universal, llamada

² La exposición Mostra della pittura italiana de sei e settecento se organizó en Palazzo Pitti de 1922.



**Fig.1 Funcionario chino en la ceremonia inaugural de la Primera Exposición
(Portada De The Illustrated London News, número 18, 10 de mayo de 1851)**

“The Great Exhibition of the Work of Industry of all Nations”, tuvo lugar en Londres en 1851 (Flingling & Pelle, 2008). A esta exposición universal se invitó al funcionario chino Xi Sheng³ para que participase en la inauguración. Es ésta la primera conexión entre China y las exposiciones universales, y dejó evidencias visuales de la novedad que la cultura china representaba para la mirada de los occidentales (Figura 1), a la vez que resultó la expresión perfecta del capitalismo entendido como diversión. El gobierno Qing en ese momento no le dio importancia a la participación en esta exposición universal, y por ello China perdió la oportunidad de mostrar su realidad cultural y artística desde un inicio que se podía anticipar como prometedor.

La influencia mutua entre la exposición y la civilización moderna afectó en gran medida a la circulación de mercancías, así como del capital, y también al desarrollo tecnológico, la difusión del conocimiento y la promoción del estatus internacional de las naciones, todo ello representando un impulso fundamental en el desarrollo mundial en el siglo XIX. A partir de ese momento se organizaron exposiciones de forma regular, y la segunda Exposición Universal se celebró en París en 1855. Desde entonces, las obras artísticas constituyeron una parte fundamental de estas exposiciones, no obstante, eran relegadas a un espacio adyacente al dedicado a las obras

³ Xi Sheng: Después de la Primera Guerra del Opio, algunos británicos compraron un barco original de China y planearon convertirlo en un museo móvil como un barco llenas de productos especiales de china, este barco se transformó en el río Támesis para ganar el dinero de los británico quienes tenían la curiosidad por China. Xi Sheng era una persona de este barco.

industriales y los inventos. En esta época, la celebración de las diferentes exposiciones universales se convirtió en un evento en el que cada nación podía demostrar su propia fuerza y sus capacidades, pero también ayudó en gran medida a promover el intercambio entre países, estimulando el desarrollo de la ciencia, la tecnología y la cultura. Esta historia de la Exposiciones Universales puede dividirse en tres etapas⁴.

La primera etapa nos lleva desde 1851 hasta mediados del siglo XX, y está marcada por la revolución industrial y las ambiciones coloniales. La innovación tecnológica y el progreso industrial, así como la búsqueda y el interés por los objetos exóticos provenientes de países lejanos y desconocidos, son las características principales de este periodo.

En la segunda etapa la Exposición Universal se centró más en buscar la cooperación global y el diálogo internacional. Por ejemplo, el tema de la Exposición Universal de Montreal de 1967 fue “El hombre y su mundo”.

Después del año 2000, en la tercera etapa, la exposición universal empezó, gradualmente, a mostrar la diversidad. En resumen, el desarrollo sostenible de la humanidad. La Exposición Universal se ha convertido, cada vez más, en una plataforma para la cooperación, la exhibición y la comunicación sobre asuntos políticos, económicos, tecnológicos y culturales, explorando y resolviendo problemas de interés común para toda la humanidad.

2.3 La emergencia de la cultura china en el paisaje internacional

A principios de la década de 1990, cuando la Unión Soviética se desintegró, el sistema de equilibrio geopolítico se rompió al acabarse la Guerra Fría, por lo que el panorama político mundial comenzó a diversificarse. En este momento, Estados Unidos se convirtió en la única superpotencia del mundo, mientras que, en el otro lado del globo, China devino el país socialista más importante después del colapso de la Unión Soviética. De este modo, China se transformó en un símbolo de otro tipo político y cultural: los occidentales querían conocer cómo funcionan otros modelos políticos y económicos, y precisamente en China encontraban esos modelos.

Al mismo tiempo, en el interior de China el gobierno comenzó su política de reforma y apertura⁵, que promovió la rápida expansión política y

⁴ Para más información (en línea), [Consultada el 15 de mayo del 2022] disponible en: <https://bie-paris.org/site/en/about-world-expos>

⁵ La política de reforma y apertura: se refiere al programa de reformas económicas llamado “Socialismo con características chinas” en la República Popular China que se inició el 18 de diciembre de

económica del país a nivel mundial. Simultáneamente, los artistas chinos también comenzaron a responder a la realidad política nacional inspirados en movimientos internacionales. Es el caso del movimiento artístico llamado “Pop political, 政治波普”⁶, un movimiento chino de arte contemporáneo cuyo contenido proviene de la imagen política divinizada de la era Mao y cuyo estilo encuentra sus antecedentes en el Pop Art occidental. Esta tendencia a menudo se caracteriza por el sentido de humor y de lo absurdo en el manejo tanto de los símbolos comerciales occidentales como de la imagen política del socialismo. Estos artistas chinos cambiaron su técnica tradicional hacia una forma mixta, buscando las preferencias y las normas occidentales, desarrollando así un estilo híbrido que ha contribuido a que las obras de artistas contemporáneos chinos se introdujeran en la escena internacional. Entonces, el arte chino contemporáneo se había hecho un hueco en el panorama internacional, lo que resulta palpable a través de sus apariciones frecuentes en las exposiciones internacionales, como la Bienal de Venecia de 1993 (la exposición a la que fueron invitados catorce artistas chinos, entre los que se destacan celebridades como Wang Guangyi y Zhang Peili), o la Bienal de Venecia de 1999 en la que, más de veinte artistas chinos participaron, la obra escultórica de Cai Guoqiang la “Venice’s rent collection courtyard, 威尼斯收租院” ganó El premio léon de oro (Sullivan, 2008). Debido a esta tendencia al alza y a la presencia en las exhibiciones, el mundo occidental, en el sector de la crítica de arte, así como la academia y el coleccionismo, ha ido prestando cada vez más atención al arte chino. Esta atención sobre China se vio fomentada también por otros sectores que se inspiraron en otras disciplinas artísticas o manifestaciones culturales del país, como es el caso del cine. Por ejemplo, la película sobre china El último emperador ganó muchos premios, incluidos nueve Óscar en 1987. Adiós a mi concubina de Chen Kaige ganó la Palma de Oro en el 46º Festival de Cine de Cannes. Y directores como Wang Jiawei comenzaron a gozar de un cierto prestigio en el campo cinematográfico internacional. La cultura y el arte chinos comenzaron a mostrar su importancia en el contexto globalizado de la década de 1990 y poco a poco los productores y creadores mejoraron su situación en el panorama internacional.

1978 por los reformistas dentro del Partido Comunista de China dirigidos por Deng Xiaoping. La meta de la reforma económica china era transformar a la economía planificada de China en una economía socialista de mercado (Ruspoli, 2012).

⁶ “Pop political, 政治波普” Término artístico propuesto por el crítico de arte Li Xianting, 栗宪庭 en 1992 para describir el arte creado por un grupo de artistas chinos de los años 90.

Por lo tanto, la exposición “Arte y Cultura en torno a 1492” sobre el descubrimiento de Colón representan esta tendencia de la época en cuanto a exposiciones artísticas que muestren las diversidades culturales. En lo concerniente al arte chino debemos decir que en el momento de celebrarse la exposición, en la década de los 90, no solo el arte sino la cultura china en general empezaba a tener una gran visibilidad en Occidente.

3. “Arte y Cultura en torno a 1492”

La exposición “Arte y Cultura en torno a 1492” se celebró en el edificio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas en Sevilla desde 18 de mayo hasta 18 de septiembre de 1992. El curador de la exposición fue el Dr. Joan Sureda Pons, director a su vez de la revista científica *Artes y Civilizaciones*, quien presentó esta exhibición en base a distintos conceptos intrínsecos, uniendo las obras artísticas de diferentes países, al mismo tiempo que trató de explorar los pensamientos de la vida y la muerte, las creencias religiosas, y las situaciones de la clase dominante de distintas civilizaciones. En su estudio sobre la cuestión de lo “universal”, Joan Sureda considera que la historia del arte universal no investiga los procesos mediante los cuales los acontecimientos, decisiones y actividades en una parte del mundo tienen consecuencias significativas en otros lugares del planeta, sino que esta cuestión responde, en el estudio de la historia global, a analizar lo esencial de la creación artística en su diversidad.

En dicha exposición se retornaba a la macro-historia para presentar nuevas hipótesis y nuevos modelos, más capaces de dar cuenta real de las distintas situaciones concretas a las que las exposiciones aluden. Como se menciona más arriba, Joan Sureda presentó distintos conceptos culturales invitando así al espectador a conocer una parte visual en las esencias de arte y cultura del siglo XV y XVI, es decir, destacó la similitud y la diferencia de cada lugar enfrentando distintas concepciones de forma global. En resumen, fue una presentación retrospectiva de este periodo histórico en conceptos visuales.

Esta exposición prácticamente contaba con todas las civilizaciones prósperas en esta época. Su objetivo era enfrentar las obras de arte de los continentes pertinentes en el marco de la vía de Colón, basándose en los conceptos mencionados. Dichos conceptos dividían la exposición en cuatro grandes núcleos: “El encuentro de dos mundos”, “El hombre y lo social”, “Las imágenes de lo divino” y “El hombre creador”, reflejando cómo era

el mundo original en el momento del descubrimiento de América. La exposición exponía conjuntamente pinturas, esculturas, orfebrerías, tapices, miniaturas, cerámicas e indumentarias, con la intención de crear un mundo en miniatura más concretamente el conectado por Cristóbal Colón (1451-1506). En otras palabras, esta experiencia tenía como finalidad brindar a los visitantes una vista panorámica y, hasta cierto punto, fantástica, para que analizaran y pensaran en la similitud y singularidad entre las diferentes culturas, así como para explorar la conectividad y circulación entre las tierras aparentemente aisladas.

La exposición presentaba una mirada sobre el panorama artístico mundial entre los siglos XV y XVI. La clasificación en temas esenciales resaltaba tanto las diferencias de cada civilización como los sustratos que le son comunes al hombre en su relación con sí mismo, con la sociedad, con la naturaleza y con lo trascendente. Pensando en términos de los propósitos de la exhibición, además de presentar una cultura internacional colorida, también trataba de hacer que los visitantes reflexionasen sobre la búsqueda común y la armonía entre diferentes regiones. La cantidad, calidad y diversidad excepcional de piezas provenientes de ciento once museos de todo el mundo quería ser otro tipo de homenaje a Cristóbal Colón, casi como si se tratase de una sinfonía cultural, a la vez que presentaba la pluralidad de la historia y la complejidad cultural para establecer un diálogo entre distintas técnicas artísticas y usos materiales. Se pueden encontrar veintidós piezas de arte china. En la exposición hay 13 obras que representan el arte chino. De ellas, ocho piezas de artesanía en metal, cerámica, madera, piedras preciosas y cuerno de rinoceronte...Cinco obras pictóricas y caligráficas, entre ellas una caligrafía, una pintura de la escuela Zhe y tres pinturas de la escuela Wu.

3.1 Aproximación al objeto de estudio: clasificación y ausencias

Según el tipo de arte chino que podía verse en la exposición, pueden clasificarse las obras en seis categorías: obras de caligrafía, pinturas de personajes, pinturas de paisajes, pinturas de flores, pájaros, bambú, piedra y agua, cerámica y artes decorativas. Podemos ver la proporción de obras de arte chino en las gráficas circulares a continuación (Figura 2).

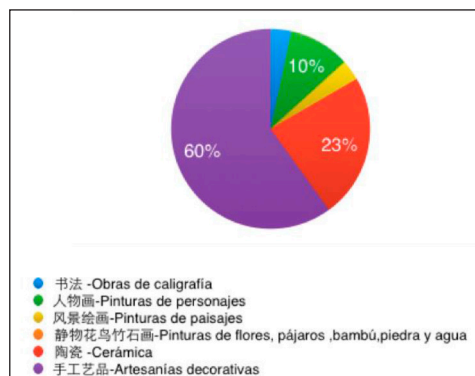


Fig. 2 Distribución de los distintos tipos artísticos en la exposición

Según el gráfico se puede ver claramente que el arte chino representado en la exposición “Arte y Cultura en torno a 1492” era, fundamentalmente objetos relativos a las artes decorativas en España. Se dio demasiado énfasis a la artesanía decorativa china.

¿Cómo se seleccionaron los objetos de arte chino de la dinastía Ming y cómo se mostró una visión panorámica del arte chino en el contexto global en la Exposición Universal de Sevilla? En la presentación, la artesanía tuvo un gran peso a pesar de que ésta no se consideraba arte en la dinastía Ming, ya que eran considerados elementos meramente decorativos. Los comisarios de la exposición “Arte y Cultura en torno a 1492” reemplazaron el arte tradicional como la pintura Renwen⁷ y obras de caligrafía admiradas por las élites de entonces y redujeron el arte chino a simplemente artesanía.

Este fenómeno, este desequilibrio, lo encontramos determinado por el entorno económico y comercial del mundo en la década de los noventa del siglo XX. Está, de hecho, relacionado con la propia historia de las exposiciones internacionales, cuya clasificación, desarrollo y características las hemos visto en puntos anteriores de este trabajo. La Expo’92 de Sevilla estaba al final de la segunda etapa y al comienzo de la tercera, en un momento de transición en el que se comenzó a tener conciencia de la prosperidad de las diferentes culturas. Aunque más equilibrada en las obras mostradas, la exposición “Arte y Cultura en torno a 1492” también se sitúa en este momento, en una etapa inicial de la globalización en el sector de

⁷ La pintura Renwen (文人画): También conocida como “La pintura de eruditos (士夫画)”, fue introducido por Su Shi-苏轼 en la dinastía Song del Norte. Se refiere a las pinturas realizados por los eruditos (士大夫). En cuanto al estilo pictórico, contrasta con las pinturas de los artistas populares y los pintores profesionales del palacio.

la cultura y el arte. Por lo tanto, de acuerdo con los problemas anteriores, en las exposiciones en esta época quedó patente el hecho de que Occidente ignoró la realidad del arte chino en la dinastía Ming porque no le había dedicado una exploración profunda. En otras palabras, las ausencias del arte chino venían dadas por otra ausencia, la de una interpretación correcta desde la disciplina de la historia del arte en el progreso de la globalización.

3.1.1 Los motivos “internacionales”-el prejuicio ante las imágenes “otras”

El motivo puede analizarse de acuerdo con el proceso de desarrollo histórico de la Exposición Universal. Como se dijo anteriormente, la Exposición Universal, en su primera etapa, buscaba en parte satisfacer la curiosidad del público occidental por los países exóticos y sus áreas industriales subdesarrolladas. Por ello la artesanía, los tesoros y el arte decorativo se convirtieron en los principales representantes del arte y la cultura de los países subdesarrollados en esa época. Esta percepción inicial que Occidente tenía sobre China pudo condicionar la elección, aunque fuese de forma inconsciente, de las muestras de arte chino en Europa en el futuro. Las magníficas joyas decorativas se convirtieron en el principal arte representativo de la exposición “Arte y cultura en torno a 1492” de la Expo’ 92.

Desde la perspectiva de la estética europea, según la comparación estética entre China y la cultura occidental realizada por Qian (1994), la cultura europea, originada en el delta del Nilo, la península de los Balcanes y el área costera de los Apeninos, es una cultura típicamente marítima, basada en el viaje y en la relación del ser humano con el mar. La civilización continental en Europa enfatiza más la aventura y la conquista, y es expansiva, por lo que se aprecia más el poder individual, el heroísmo, la emoción y el interés estético sin restricciones hacia el mundo exterior. Por lo tanto, en comparación con la caligrafía y la pintura de tinta, el europeo está más inclinado al arte de la decoración y la escultura, que contienen más emociones inmediatas específicas y una expresión figurativa. Ésta es la razón estética para su interés y su selección con respecto al arte chino y, por lo tanto, esto justificaría también las grandes ausencias de arte chino respecto a obras como, por ejemplo, la pintura yuanti.

Si observamos los intercambios chino-occidentales en Europa, llevados a cabo desde la dinastía Han (206 a.C-220 d.C), el emperador Han Wudi⁸

⁸ Liu Che, fue el sexto emperador de la dinastía Han. Gobernó entre el 141 y el 87 a. C. Su éxito principal político por la gran expansión territorial, así como por el potente y centralizado Estado confucionista que organizó.

envió a Zhang Qian a explorar la región occidental por la ciudad Xi'an, y a través de Gansu, Xinjiang, Asia Central y Asia Occidental, travesías por las que los países mediterráneos comenzaron a conectarse con China. Este camino llegó hasta Europa y, desde ese momento, la cerámica, la seda y otras artesanías se convirtieron en los principales representantes del arte chino en el comercio internacional. Por tanto, los europeos se formaron una idea del arte chino, a través de lo que llegaba por el comercio desde Asia Central. Ésta es la razón histórica de que la selección de piezas de arte chino en la exposición "Arte y Cultura en torno a 1492" estuviera desequilibrada a favor de la cerámica y la artesanía, que representaron el 83% del arte chino que pudo verse en la exposición.

Las corrientes de pensamiento pos-colonial en el mundo occidental surgieron a principios de la década de 1970, originalmente gracias al erudito palestino-estadounidense Edward Said. Sus principales obras en este sentido fueron *Orientalism* (1978) y *Culture and imperialism* (2012). Propuso una interpretación pos-colonial desde la literatura y esta idea fue rápidamente aceptada por el campo de las artes visuales y la crítica cultural. Su campo de investigación comenzó con la relación entre la cultura occidental y la cultura oriental, y luego se extendió a las raíces de la modernidad de las culturas diferentes y las características del "yo" y "el otro" de la cultura. Desde esta perspectiva, el contenido de la exposición internacional de arte comenzó a cubrir diferentes tipos de la "Otridad" cultura justamente en el mismo tiempo, por lo que es más probable que se pudiera aplicar el pensamiento de "otra persona" en el contexto de la exposición internacional, especialmente cuando hablamos del arte chino.

Según el "Esquema del orientalismo en Pintura" definido por Said, desde finales del siglo XVIII Occidente habría formado un sistema colectivo de conceptos para tratar a Oriente, por ejemplo, a través de las obras Jean Auguste Dominique Ingres, Théodore Géricault, Jean-Leon Gerôme, etc. Las obras de estos artistas siempre tenían una presentación sólida con un perjuicio radical sobre la situación en Oriente Medio, formando un esquema del "tipo oriental", un modelo, una imagen. La selección de pinturas chinas expuestas en la exposición "Arte y Cultura en torno a 1492" también puede ser resumida de manera similar. Según su selección de las obras de arte chino, vemos que la exposición dio demasiado énfasis a la artesanía. Sin embargo, otros tipos artísticos de mayor importancia en la dinastía Ming, como la caligrafía y la pintura ocuparon una proporción demasiado exigua. Aunque sí contaron con algunos de los estilos de la pintura china en la exposición, como el caso de la pintura Renwen, la mayoría del tema de las obras quedó delimitado a paisajes.

La principal ausencia que apreciamos es la de la pintura Yuanti, un estilo de pintura igual de importante que la pintura Renwen en ese periodo. El estilo de Yuanti se correspondía más con el juicio estético de las masas populares chinas. Su estilo, técnica y método son similares a la pintura basada en la xilografía y la pintura mural en la China de la Dinastía Ming. Sobre sus estilos delicados y coloridos se podría decir que, en cierta medida, tenían una técnica similar a la usada por los artistas occidentales del Renacimiento italiano. Este tipo de pintura Yuanti también produce el efecto tridimensional o la sensación de volumen que se realiza a través de las líneas, sombras y la gradación de colores. La realidad de la percepción visual en el arte pictórico de China es igualmente esencial en la época del descubrimiento de América.

Como argumentaba Ruth Mellinkoff en 1993 al estudiar el arte del Norte de Europa en la Edad Media, si lo que se desea es obtener una comprensión más profunda del núcleo y la mentalidad de la sociedad, la única forma de conseguirlo es preguntar dónde y cómo se establece el límite que separa el interior del exterior. En la exposición “Arte y Cultura en torno a 1492” la frontera, una brecha aparentemente insuperable, entre las pinturas chinas y las occidentales, es la técnica mimética construida a través de la pincelada fina y el color vivo. Y siguiendo con la hipótesis de este trabajo, en la exposición “Arte y Cultura en torno a 1492” su comisario dejó al lado unos estilos importantes que sin embargo gustaban mucho al pueblo chino, estilos tales como la pintura Yuanti, la pintura de Xilografía y la pintura mural, estilos que también logran mostrar luces y sombras, colores magníficos o perspectiva lineal, y que no contaron una presencia en consonancia con su importancia en aquella época.

Según la argumentación de Norman Bryso respectó en 1993 a la oposición binaria según el arte oriental y el arte occidental, ésta se basa en la distinción entre pinceladas “performativas” (Performative en inglés) y “borrosas” (Erasive en inglés). La pintura china siempre usa, en la medida de lo posible, lo tangible y la huella de las pinceladas. En su visibilidad, el trabajo del artista se muestra continuamente con sus pinceladas, lo que hace que las personas presten atención al comportamiento y al cambio en la acción creativa, es decir, al proceso de pintar, y por ello las pinceladas de la pintura son claramente visibles en el lienzo. Al contrario, en la pintura occidental, las pinceladas cubren la totalidad del lienzo y las pinceladas posteriores tapan las pinceladas anteriores.

Sin embargo, esta distinción entre el uso de las pinceladas en el arte occidental y oriental no sólo esquiva deliberadamente los logros en cuanto a mimetismo realizados por pinturas como las de la escuela Yuanti -e in-

cluso podemos ir más atrás de la dinastía Ming-, sino que también confirma una elección unilateral y una serie de prejuicios a la hora de elegir entre los numerosos estilos de arte chino, una elección hecha desde un punto de vista occidental. Si probamos la definición de Bryson sobre la distinción entre las artes chinas y occidentales con una pintura china del estilo de Yuanti, como la llamada Shi Nv Tu (Figura 3), creada por el artista Du Jin, podemos ver las sombras y los brillos claramente, y las figuras femeninas son vivas, con un maquillaje realizado a partir de una técnica fina, e incluso su cuerpo tiene el sentido de espacio. Al aplicarla a pinturas como ésta su clasificación ya no es aplicable y muestra ciertas limitaciones y deficiencias.



Figura 3: Detalle de Shi Nv Tu -Du Jin (Dinastía Ming),
Museo de Shanghai, 30,5 x 168,9 cm

Una de las principales carencias en las exposiciones escogidas es la ausencia de pintura Yuanti. Las características más relevantes de la escuela de Yuanti son la pincelada fina y los colores brillantes. El contenido de las obras generalmente está influenciado por la corte imperial. Los objetos y temas de su pintura incluyen figuras religiosas, plantas, aves, peces e insectos o incluso figuras en la ciudad. Siempre se intenta expresar la armonía para cumplir una función de propaganda política y reflejar así la prosperidad y bonanza cultural. Son obras con líneas delicadas, una transición suave y natural del color y un cierto efecto tridimensional que presta atención a la fluidez de la realidad entre la luz y la sombra.



**Figura 4: Guan Yu Qin Jiang Tu-Shang Xi (Dinastía Ming),
Beijing Palacio Imperial Museo, pintura sobre seda, 198 x 236 cm**

Guan Yu Qin Jiang Tu (Figura 4) es un representante típico de las pinturas Yuanti de la dinastía Ming. La imagen de Guan Yu representa al famoso héroe de los Tres Reinos, también plasmado en la famosa obra literaria “Registros de los Tres Reinos”, quien capturó a su enemigo Pang De. Este héroe histórico poco a poco se transformó en una deidad a través del mito y se convirtió en un objeto de adoración religiosa. El tema de esta pintura Yuanti es narrativo, ya que nos habla de un héroe cuya historia ha pasado a la literatura. Su tema y su técnica responden al mismo estilo de las pinturas murales religiosas de las dinastías Yuan y Ming. Al mismo tiempo, también absorbe el estilo de los pintores extranjeros, por ejemplo, del imperio tibetano. El pintor dibuja las rocas con líneas puras y bellas proporciones, herederas del estilo Yuanti de la dinastía Song de Ma Yua y Xia Gui. Según su estilo artístico, hay una deducción que es un modelo a pequeña escala de una pintura mural o una pintura de xilografía. Este estilo de la pintura Yuanti tiene otras obras maestras, como por ejemplo Zhu Zhan Ji Xing Le Tu (Figura 5) Zhu Zhan Ji Xing Le Tu Zhou (Figura 6). En este caso, se trata de una escena en la que Ming Xuan Zong está jugando al Chuiwan, un juego similar al golf, con sus eunucos.



Figura 5: Detalle de *Zhu Zhan Ji Xing Le Tu*-Anónimo (Dinastía Ming), Beijing Palacio Imperial Museo, pintura sobre seda, 36,7 x 690 cm



Figura 6: Detalle de *Zhu Zhan Ji Xing Le Tu Zhou-Shang Xi* (Dinastía Ming), Beijing Palacio Imperial Museo, pintura sobre seda, 221 x 353 cm

En la exposición “Arte y Cultura en torno a 1492”, las obras de arte se expusieron de acuerdo a su pertenencia a las distintas secciones que la formaban. Por ello, si lo que se pretendía era lograr una exhibición con distintos tipos y estilos de arte chino pero que otorgara una visión lo más completa posible de arte chino, se podrían haber seleccionado unas pinturas de la escuela Yuanti para mostrarlas en las secciones de “El hombre y lo social” o “Las imágenes de lo divino”, como las mencionadas arriba: “Shi Nv Tu”(Figura 3) ,“ Guan Yu Qin Jiang Tu”(Figura 4) o “Ming Xuan Zong Xing Le Tu”(Figura 5)... Ello daría un significado y un sentido estético más completo.

3.1.2 Los motivos “nacionales”-clasificación del arte chino

En su teoría sobre la pintura china, Xie He⁹ ya propuso estándares y principios estéticos para la evaluación de las obras de arte chino, que fueron discutidos en el siglo XX por Qian Zhongshu en su libro *Guanzhuibian*. Estos principios los podemos resumir de la siguiente forma:

‘Yi, Qiyun, Shengdongshiye’: el primer principio, la “resonancia espiritual” o “vitalidad”, que remite a la energía esencial transmitida en la obra por el artista.

‘Er, Gufa, Yongbishiye’: el segundo es “Método óseo”, que se refiere a la forma de usar el pincel, no sólo en cuanto a la textura y el trazo del pincel, sino también al estrecho vínculo entre la escritura a mano y la personalidad, ya que en la estética china la forma de crear los caracteres de la caligrafía era inseparable de la pintura.

‘San, Yingwu, Xiangxingshiye’: en tercer lugar, encontramos la correspondencia al objeto, el mimetismo, lo que incluiría la forma y la línea.

‘Si, Suilei, Fucaishiye’: cuarto, la idoneidad del color, que significa la aplicación del color, incluidas las capas, el valor y el tono.

‘Wu, Weizhi, Jingyingshiye’: quinto, la división y planificación, o colocación y disposición, correspondiente a la composición, el espacio y la profundidad.

‘Liu, Chuanyi, Moxieshiye’: el sexto y último principio es la transmisión por copia, que se refiere a la copia de modelos, no sólo de la vida sino también de las obras de la antigüedad.

En el siglo XVII los teóricos del arte chino prestaban más atención a la vitalidad y a la pincelada, justamente los primeros dos criterios mencionados, que a los otros seis principios para la verdadera representación de la naturaleza. Cuando en el siglo X, el famoso pintor Li Cheng¹⁰ de la dinastía Song comenzó a usar la pintura en perspectiva en su pintura de paisajes, fue severamente criticado por el crítico Shen Kuo. El juicio estético de esta época no promovió que la pintura imitase directamente la naturaleza. En aquel momento, la corriente de opinión más representativa resaltaba la necesidad de expresar una sensación propia a la naturaleza. Por ello se puede ver que el arte mejor valorado en las dinastías pasadas es la pintura Renwen, ya que se enfoca en transmitir voluntad y factores espirituales.

⁹ Xie He (谢赫) :fue el primer historiador de arte chino en el Siglo V, durante las dinastías Liu Song y Qi meridional. En su obra llamada *Guhuapinlu*, propuso su “Seis Principios de la Pintura”. Allí encontramos los reglamentos principales en la apreciación de lo bello.

¹⁰ Li Cheng fue un pintor chino, activo en el periodo de las Cinco Dinastía y en el de la dinastía Song. Li Cheng, junto a Fan Kuany Guan Tong fueron conocidos como los “tres grandes artistas rivales”. Realizó muchas pinturas de paisajes con tinta siguiendo el método conocido como “el tratamiento de la tinta como el oro”.

Sin embargo, esto no significa que la pintura de Yuanti, la pintura popular, la pintura mural o la xilografía, que enfatizan el tercer y el cuarto principio, es decir, el mimetismo y el colorido entre los seis principios estéticos, no hayan existido. Al contrario, sus estilos están más en línea con los gustos del público medio en la dinastía Ming. De hecho, estos estilos coloridos y vívidos ocupaban la mayor parte del mercado artístico.

Debido a que el emperador fundador de la Dinastía Ming promovió el desarrollo de la clase campesina, el gusto de la Corte Imperial se transformó y se igualó al de la clase ciudadana o civil. Por eso, las pinturas de xilografía que florecieron a finales de la época, los frescos religiosos patrocinados por el palacio y la pintura de la escuela Yuanti, todos fueron estilos indispensables a lo largo de la era de la dinastía Ming, representando gran parte de las piezas maestras que constituyeron el arte chino en esta época. Por ejemplo, las pinturas de Año Nuevo de Yang Liuqing (Figura 7), producidas a principios de la dinastía Ming, y las ilustraciones de las novelas de Jin Ping Mei (Figura 8).



Figura 7: Yang Liuqing Nian Hua-las pinturas de Año Nuevo



Figura 8: Una ilustración de *Jin Ping Mei*



Figura 9: Detalle de pintura mural en el templo Fahai

Lo mismo sucede con las pinturas murales en el templo Fahai en Beijing (Figura 9), donde a pesar de que los nombres de los artesanos involucrados en la producción están grabados en las tabletas de piedra, eran personas que en su mayoría no gozaban de una gran reputación. El problema en este caso reside en que, aunque las pinturas murales son muy vívidas, ningún artista reconocido se dignó a pintarlas. A partir de la dinastía Ming, la crítica convencional no tuvo en cuenta este estilo, y ni siquiera consideró la pintura mural como una obra de arte que fuese digna de recibir comentarios. La apreciación del arte tradicional no tan solo ignora las disciplinas como la pintura mural, sino que incluso se manifiesta en contra de este estilo (Barnhart, 1970).

En otras palabras, el capital cultural estaba controlado por los creadores de pintura Renwen, quienes pertenecían a las élites. Por este motivo, la pintura Renwen, que combinaba poesía y caligrafía, fue elogiada y promovida por la crítica dominante en ese momento, y se convirtió en la representante de las mejores obras artísticas en la teoría de arte contemporáneo. Por el contrario, la pintura Yuanti, la pintura mural y la pintura de xilografía, cuyos temas son las historias, las leyendas o la religión, y las reflexiones sobre la vida secular, y cuyo estilo es decorativo y colorido, aunque fue más popular y apreciada por más personas se ha convertido en un tipo invisible en la tradición artística china, ya que rara vez era mencionado por la teoría estética.

Como mencionamos, los críticos de arte estaban más interesados en las pinturas Renwen, que transmiten emociones personales y muestran una

atmósfera instantánea y natural. Por lo tanto, durante el período de 1400 a 1700, había dos “formas de imágenes” en China que se alejan gradualmente. En términos generales, los estilos artísticos estaban representados por imágenes indicativas e imágenes auto-indicativas. Ésta última, la forma auto-indicativa, es la pintura Renwen y ocupa un estado hegemónico en la cultura china. De esta manera, los tipos representados por el primero -la imagen indicativa-, como la pintura Yuanti, el grabado o el fresco, se han convertido gradualmente en invisibles dentro de la historia de la pintura china dominante, y han ido perdiendo su voz en su historia. Las pinturas chinas se dividieron entre el estilo representante (la pintura Renwen) y “otras invisibles” que no merecieron nomenclaturas ni comentarios. Podríamos decir que esta historia del arte tiene un enfoque radicado en “el discurso social” esencialmente, que depende de la identidad del artista en cuanto miembro de una élite y la posesión de un determinado capital cultural, así como, por otra parte, también de un cierto capital económico.

4. Conclusiones

En la exposición “Arte y cultura en torno a 1492”, el arte chino se presentó de manera incompleta y desequilibrada. Tuvieron demasiado peso la artesanía y los objetos decorativos, las joyas, porcelanas, lacas, etc., una importancia exagerada sobre todo si tenemos en cuenta que la disciplina artística más importante en esa época en China era la pintura. Pero, además, dentro de lo expuesto de pintura china, su proporción también resulta inadecuada por el desequilibrio entre la pintura Renwen y otros estilos del gusto de las masas populares. Es decir, hubo muy poca presencia de la pintura Yuanti, los grabados y los frescos. Ellos son la ausencia en la exposición. Sin embargo, y como hemos tratado de reflejar, precisamente los estilos y obras mencionadas como la ausencia en las exposiciones tienen una posición trascendental y preeminente en esta época en China, ya que son técnicas y estilos muy populares entre los ciudadanos de la dinastía Ming y, por consiguiente, son un testimonio y un reflejo de la apreciación estética del público en ese momento.

El descubrimiento de Colón del nuevo continente ocupa un papel importante en el proceso histórico porque hizo posible la conexión y el intercambio mundial. El descubrimiento de Colón significa el inicio de globalización. El entendimiento del mundo se profundiza gradualmente desde los malentendidos hasta lo relativamente verdadero, ya que la ausencia de conocimiento ofreció la motivación para aprender y entenderse mutuamente.

La historia es creada por el Este y el Oeste conjuntamente. Así como puede ser construida y reescrita, la historia siempre tiene una variedad de ausencias y omisiones en la comunicación entre las dos. Por eso en el proceso de desarrollo de la historia siempre tiene su espacio lo que no se conoce y lo supuesto desde el inicio. Igualmente, la globalización de la cultura también es un camino desde la desviación y el prejuicio hasta aquello -más o menos- verdadero. A través de los resultados arrojados por el análisis de la ausencia y las características presentadas del arte chino en la exposición española “Arte y Cultura en torno a 1492”, podemos concluir que la comprensión del arte chino en la exposición, dentro del contexto global del siglo XX, se sitúa en el momento inicial de globalización artística. En ese sentido, podemos encontrar ciertas semejanzas al descubrimiento del Nuevo Mundo en la historia, que representó la primera etapa para conocer la verdad del otro.

En la década de 1990, gracias al avance de la ciencia y la tecnología, de la evolución de los modelos comerciales y políticos, se abrió la puerta al dialogo artístico y al entendimiento cultural entre varios continentes. Los españoles empezaban a discutir sobre el contenido del arte chino, en un principio enfocándose en las diferencias artísticas, basándose en su forma de concebir la artesanía y en la pintura Renwen. Hasta ahora, que se comienzan a comprender las características especiales de la teoría estética china y la estructura social de forma más profunda y completa, el estudio del arte chino ha avanzado significativamente. Hasta cierto punto, esto es el resultado de la globalización provocada por la colisión de distintos descubrimientos culturales. Sin embargo, la exploración sobre arte chino en el contexto global tiene todavía un largo camino por recorrer, ya que aún acusa de una falta de conciencia y de un entendimiento veraz¹¹.

La exposición actual en occidente sobre arte chino es cada vez más común y representativa que la de la década de 1990. Este avance se ha reflejado en las selecciones originales de objetos expuestos, desde centrarse sólo en las antiguas obras de arte chino, como lo objetos de bronce y la cerámica, actualmente encontramos categorías más completas. Actualmente, en el ámbito internacional, más académicos e instituciones educativas han comenzado a prestar atención a todos los tipos y estilos de arte chino,

¹¹ Se pueden proponer las siguientes medidas para mejorarlo: aumentar el número de intercambios o estancias de expertos de nacionalidad originaria de Asia en la disciplina de historia de arte; aumentar la intensidad de la investigación académica sobre la historia del arte de la China de las distintas dinastías; así como convocar más conferencias académicas sobre arte chino y promover y favorecer a los estudiantes que quieran seguir su historia del arte.

también los modernos y contemporáneos, el arte popular y el arte folklórico... Al mismo tiempo, ha aumentado el interés respecto a aspectos ideológicos chinos, como la estética china, la influencia de las ideas artísticas chinas por todo el mundo, la singularidad del arte y el pensamiento chinos, etc., investigaciones que también han obtenido resultados significativos.

Sin embargo, esto no significa que la exploración sobre arte chino a escala global haya alcanzado su punto culminante. La exploración occidental del arte chino aún está en proceso. Nunca podremos decir que el conocimiento de la historia del arte esté agotado. Siempre habrá desviaciones y problemas en el proceso. Cómo corregirlo y cómo avanzamos para que vaya un paso más allá-y más cerca de la verdad- siempre ha sido la fuente impulsora y la orientación estratégica del progreso humano.

BIBLIOGRAFÍA

- Barnhart, R.M., 1970. *Survivals, revivals, and the classical tradition of Chinese figure painting*. Taipei: National Palace Museum.
- Bhabha, H. K., 2007. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Bryson, N., 1984. Vision and painting: The Logic of the Gaze. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43 (2): 219-221.
- Cahill, J., 1978. *Parting at the shore: Chinese painting of the early and middle Ming dynasty (1368-1580)*. New York: Weatherhill.
- Chen, S. 陈寿, 1871. *三国志 San Guo Zhi*. Chengdu: Cheng Du Shu Ju.
- Clunas, C., 1997. *Pictures and visibility in early modern China*. London: Reaktion Books.
- Eguizabal, A. B. R., 2001. Nueva sociedad: Nuevos museos. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 9 (34): 106-109.
- Findling, J. E., & Pelle, K. D., 2008. *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*. London: McFarland & Company.
- Greenhalgh, P., 1988. *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester: Manchester University Press.
- Haskell, F., 2000. *El museo efímero: los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Lizana, M. R., 2001. El fenómeno social de las exposiciones temporales. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 9 (34):146-158.
- MacKenzie, J.& MacKenzie, J. M., 1995. *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester: Manchester University Press.

- Mellinkoff, R., 1993. *Outcasts: signs of otherness in northern european art of the late middle ages* (Vol. 2). Berkeley: University of California Press.
- Qian, M. 钱穆, 1994. 中国文化史导论 *La introducción de la historia de la cultura china*. Beijing: Beijing Book Co. Inc.
- Qian, Z. 钱钟书, 1979. 管锥编 *Guan Zhui Bian*. Beijing: Zhong Hua Shu Ju.
- Ruspoli, C. E., 2012. *Orientalia: Antropología, Cultura, Religión, Historia y Leyendas de Oriente*. Bloomington: Editorial Palibrio.
- Said, E. W., 1994. *Culture and Imperialism*. London: Vintage.
- Sanjuán Ballano, B., 2005. *La exposición mediática: construcción de un acontecimiento cultural en la prensa diaria: análisis de los valores-noticia, criterios de noticiabilidad y tratamiento discursivo espectacular de la exposición Velázquez* (Museo del Prado, 1990). Tesis de maestría. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Sullivan, M., 2008. *The Arts of China, Revised and Expanded*. Berkeley: University of California Press.