



tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº 5 Diciembre de 2017

La pintura a la laca en la construcción de las Bellas Artes en Vietnam

Lacquer Painting in the Construction of Vietnamese Fine Arts

CRISTINA NUALART

Miembro de GIA (Grupo de Investigación Asia)

Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense, Madrid (España)

cnualart@ucm.es

Recibido: 27 de agosto de 2017

Aceptado: 30 de diciembre de 2017

Resumen:

Un cambio de paradigma en la concepción del arte emerge en Vietnam tras la implantación de una educación artística colonial. Del choque cultural nace la figura de artista profesional y una distinción previamente inexistente entre las llamadas artes menores y las bellas artes. Al mismo tiempo, la laca tradicional empleada en las artes decorativas de toda Asia, adquiere en Vietnam un uso innovador que la posiciona como un arte mayor en esta nueva jerarquía de las artes. A lo largo del siglo XX se consolida el oficio de artista mientras crece la importancia dada a la pintura con laca en la imaginaria nacional. Enmarcando aspectos técnicos, estéticos e ideológicos en tres etapas, este artículo formula paralelismos en el desarrollo de la pintura artística con laca y el de la concepción del arte.

Palabras clave: Indochina, Vietnam, Pintura a la Laca, Bellas Artes, Colonialismo, Educación.

Abstract:

The concept of art in Vietnam experiences a paradigm shift following the introduction of colonial art education. The cultural collision brought about the figure of the professional artist and established a previously nonexistent hierarchy between arts and crafts. Simultaneously, traditional lacquer, a natural resin used across Asia in the applied arts, became an innovative Fine Art material in Vietnam, where it acquired a major status in the new artistic order. Throughout the twentieth century, the role of the artist takes shape as the importance of lacquer painting grows in the national imaginary. Framing technical, aesthetic and ideological aspects in three periods, this article formulates parallels in the development of lacquer painting and of the concept of art.

Keywords: Indochina, Vietnam, Lacquer Painting, Fine Art, Colonialism, Education.

1. Introducción

Al acercarse el primer siglo de existencia de la pintura a la laca en Vietnam, el presente artículo da a conocer la historia y el desarrollo de esta singular resina natural en las bellas artes. La investigación se documenta con fuentes internacionales (de Vietnam, Francia, Australia, Estados Unidos, etc.), indicativas de la escasez de textos en lengua castellana sobre este tema. Tras esbozar una instantánea de los primeros usos de la laca en Vietnam, el texto recorre tres etapas: la colonización francesa, el periodo del realismo socialista, y la era *doi moi* de finales del siglo XX.

La primera fase genera una nueva concepción del arte en Vietnam y es cuando la pintura a la laca se usa por primera vez como medio pictórico. En la segunda fase, de 1945 a 1975, la laca se consolida plenamente como material artístico y adquiere un valor identitario, que se usa para reforzar la autoestima nacional previamente demolida por el dominio colonial. Finalizada la llamada guerra de Vietnam, la última fase presenta las innovaciones técnicas y conceptuales de la pintura a la laca contemporánea, concluyendo con la apreciación de que este medio artístico ha tenido un valor simbólico en Vietnam que sigue suscitando exploraciones creativas tanto en su manifestación física como conceptual.

1.1. Orígenes de la laca en Vietnam

El uso de la laca natural se extendió por Asia desde la prehistoria. Esta savia de árbol es un material resistente y decorativo, útil para impermeabilizar la madera y prevenir termitas. Los inicios del uso de la laca en Vietnam no son aún bien conocidos.

Se han encontrado artículos lacados en tumbas de hasta 2400 años de antigüedad (Pham, 2007). A partir del siglo I D.C., aparecen piezas lacadas talladas en madera del árbol del pan, introducido al mismo tiempo que el budismo (Sierra, 2006). La ya desaparecida investigadora Boi Tran Huynh (2005) fecha la extracción de la laca en Vietnam desde los siglos III o IV, y añade que el fundador de laca es el artesano Tran Lu. Según textos de la dinastía Le de Vietnam (Le posterior: 1443–1460), el lacado artesanal fue traído a Vietnam por el emisario Tran Tuong Cong, quien había estudiado la técnica en Hunan, China (Naziree, 2013). Tran Tuong Cong es todavía venerado como el santo patrón de laca en la población vietnamita de Binh Vong (Nguyen, 2012).

Inicialmente, la laca en Vietnam se usaba solamente en dos colores, rojo y negro. El color oro se usa por lo menos desde los siglos XIII o XIV, según evidencian yacimientos funerarios de la dinastía Tran donde se han hallado ataúdes de gran calidad lacados en rojo y oro. Al hacerse más próspera la realeza de Vietnam, se resaltó la importancia de templos y palacios cubriéndolos por entero con laca lustrosa ensalzada con los brillos de pan de oro y madreperla. Tanto se valoró el esplendor de la laca que las ordenanzas de la Vietnam feudal llegaron a prohibir su uso para decorar las casas del pueblo llano (Pham, 2007). Han desaparecido casi todos los palacios imperiales de Vietnam, a excepción del palacio imperial de Hue y algunas tumbas de la dinastía Nguyen. Los edificios reales de Hue, de madera lacada en rojo y oro, son una obra maestra de la laca empleada en arquitectura.



Uno de los edificios en el complejo del Palacio Imperial de Hue, Vietnam, lacado en rojo y oro.
Fotografía © Cristina Nualart

2. Primera etapa: La colonización francesa en el tránsito del siglo XX al XXI.

2.1. Concepción tradicional de arte

A finales del siglo XIX, Vietnam era una sociedad rural que se organizaba con relativa independencia del poder imperial. Las aldeas que destacaban por algún tipo de artesanía, se autogestionaban para perpetuar los conocimientos técnicos, mantener la práctica y sostener la comercialización de sus productos. Tradicionalmente, la pintura en Vietnam estaba subordinada a la arquitectura y era vista como inferior a la cerámica, y aunque se conserva poca obra antigua, históricamente nunca llegó a ser una forma de creación muy practicada (Hejzlar, 1972). La ausencia de pintura en Vietnam llamó la atención de colonizadores franceses, sorprendidos de que la influencia china en el arte de los literati, los intelectuales, no había dado lugar a representaciones pictóricas (Paliard, 2014). Según Hantover (1991) fue la misma colonización la que interrumpió una incipiente individualidad creativa que estaba emergiendo en algunos literati. Al no existir una jerarquía entre artes y oficios como en la concepción europea de las Bellas Artes, en Vietnam no se daba particular valor autoral al creador individual. La creación artística de Vietnam hasta hace poco más de 100 años era una “producción en serie” anónima a cargo de artesanos especializados (Dang, 2005, p. 313).

2.2. Cambio del paradigma artístico

La concepción del arte como trabajo colectivo cambiaría con la colonización, que sacudió el tejido fundacional de Vietnam, Laos y Camboya, los países de la colonia que se llamó Indochina. En 1884, los franceses ya tenían el control de Indochina, y no tardaron en imponer nuevas ideas. En 1886, los nuevos gobernantes organizaron un curso de pintura en Hanoi, pero el primer gran choque visual fueron las obras de arte de cerca de 200 artistas franceses, mostradas en la descomunal Exposición Internacional de Hanoi en 1902. Los cambios en el paradigma artístico existente empiezan a perfilarse una década más tarde, tras la apertura de la escuela de arte de Gia Dinh (Saigón), en 1913. Esta escuela sería la primera dirigida por un vietnamita, Huynh Dinh Tuu, de 1922 a 1925.

La escuela de arte de Gia Dinh introdujo la noción del artista individual a través de la práctica del dibujo, ocupación menos utilitaria que la profesión de artesano. No obstante, la transformación en la concepción del arte no se hace notable hasta la apertura en 1925 de la Escuela de Bellas Artes de Indochina (EBAI: *Ecole des Beaux Arts de l'Indochine*).¹

El artista francés Victor Tardieu² presionó a la administración francesa para abrir una academia de arte que formase una élite de artistas en la colonia. Una academia de arte en Hanoi anclaría la presencia de la administración francesa tanto cultural como económicamente y serviría los intereses de Francia en Indochina. Se necesitaban ilustraciones para los libros y revistas que se estaban haciendo tan populares, y la burguesía francesa quería pinturas exóticas (Taylor, 1997). Aunque Tardieu no podía escapar a su marco de referencia orientalista (Paliard, 2014, p. 13), afirmó que “los anamitas tenían todos los dones necesarios para ser verdaderos artistas y tenían este derecho” (Huynh, 2005, p. 117).³

Las clases pudientes de la población autóctona, tras dos décadas de aculturación colonial, se aclimataron a la idea de aprender arte europeo (André-Pallois, 2009). El examen de ingreso a la EBAI era exigente. La mayoría de los solicitantes eran de buena familia, principalmente de la zona de Tonkín. Hubo pocos franceses. De las escasas mujeres, destaca Le Thi Luu por su pintura sobre seda, y la francesa Alyx Aimé, quien estudió laca y fue profesora en la EBAI (Menonville, 2003).

2.3. La educación artística durante la era colonial

La EBAI educaba a la manera de la escuela de París, tanto en su formulación conceptual como en su práctica (Carroll, 2008). Así, los estudiantes aprendieron acerca de Manet, Degas, Monet, Renoir y otros pintores cuyas obras jamás se habían visto en Vietnam (Quang *et al.*, s/f). En la era pre-colonial la pintura no había tenido consideración especial en Vietnam, pero la influencia francesa hizo que el prestigio de la pintura superase el de la escultura. En palabras de Huynh (2005, p. 118), la EBAI:

... amplió la práctica de la pintura para que estuviese al mismo nivel con la preexistente tradición escultórica, e introdujo una diferenciación entre las Bellas Artes y las Artes Aplicadas. Se recomendaba que la perspectiva planar de Asia fuese reemplazada por la enseñanza de la perspectiva lineal occidental, así creando una percepción moderna del mundo visual.

Amaneció así una nueva profesión en la cultura vietnamita, la de *hoa si* (pintor/pintora), que designaba a quien creaba pinturas artísticas, en contraste con *tho ve*, persona que pinta o dibuja ejerciendo un oficio artesanal. Apareció también la obra firmada con el

¹ *Truong My Thuat Dong Duong* en vietnamita. En la actualidad, es la Universidad de Bellas Artes de Hanoi.

² Victor Tardieu (1870–1937), tras estudiar arte en Francia con Gustave Moreau, Henri Matisse y Georges Rouault entre otros, partió para Indochina en 1921. Tardieu es citado como fundador de la EBAI, ayudado por Nguyen Van Tho (1890–1973), conocido como Nam Son. Nam Son fue un estrecho colaborador de Tardieu, tanto que muchos textos lo consideran un co-fundador.

³ En un entorno cargado de sentimientos de superioridad racial, el apoyo a los artistas locales no era habitual. En 1937, el escultor Evariste Jonchère (1892–1956) partió de Francia para hacerse cargo de la EBAI. Fue el director de la escuela hasta su cierre en 1945, convencido, incongruentemente, de que los vietnamitas sólo eran capaces de ser formados como artesanos (Hantover, 1991; Taylor, 1997; Carroll, 2008).

nombre del artista, costumbre individualista desconocida en la cultura local. Las artes visuales se fortalecieron y comenzaron a publicarse todo tipo de ilustraciones y caricaturas en periódicos. A las cada vez más frecuentes exposiciones de arte asistía un público curioso por conocer. Había nacido el arte moderno de Vietnam.⁴

2.4. Consolidación de la nueva concepción del arte

La EBAI graduó su primera cohorte de artistas en 1930. Recién graduado, el pintor To Ngoc Van (1906–1954) exclamó: “Antes de que abriese [la EBAI], no había nadie en nuestra nación a quien se pudiese llamar artista. El público no tenía apreciación estética. (...) Las exposiciones de arte han hecho que todo el mundo sea consciente de la belleza de una forma más conocedora.” (Jamieson, 1996, p. 16). To Ngoc Van también criticó la arquitectura y decoración vernáculos precedentes, desprecio que refleja su distanciamiento de la cultura vietnamita tradicional, resultante, sin duda, de la ideología impuesta por la colonización. El historiador de arte Thai Ba Van (1996, p. 29) acepta que la EBAI “Abrió la apreciación estética vietnamita a nuevas ideas, pero lo hizo a punta de pistola”, remata. Otro estudiante, Nguyen Gia Tri, no se mostró tan entusiasta con la educación francesa como To Ngoc Van, quien en todo caso cambiaría sus apreciaciones más adelante, como se verá. Nguyen Gia Tri desde el inicio resintió que sus profesores fuesen de la potencia extranjera que ocupaba su país, y no vietnamitas, pero fue persuadido a no abandonar sus estudios, y se convertiría en una figura central del arte vietnamita (Bixenstine, 2015).

Es quizás irónico que los dos primeros profesores de la EBAI procedentes de Francia, el fundador Victor Tardieu y su colega Joseph Inguimberty, que se unió al proyecto en 1924, pusieron mucho énfasis en mantener vivas las tradiciones vietnamitas. En las clases de la EBAI, Victor Tardieu promovió el uso de materiales tradicionales como la seda y el papel *dó* (fabricado con corteza de árbol), pero fue el profesor Joseph Inguimberty quien propulsó la laca como alternativa a la pintura al óleo.

2.5. La laca: de artesanía a innovación pictórica

Inguimberty, viendo los ricos y satinados colores de la laca del altar del Templo de la Literatura en Hanoi, sugirió a los estudiantes que intentasen pintar con laca. Él mismo nunca trabajó la laca, pero promovió activamente su uso, impulsando el estudio de la técnica. Para un taller en la EBAI, reunió a artesanos veteranos con el objetivo de identificar los pasos de la complicada técnica del lacado e intentar mejorarla. Con la contribución del artesano Dinh Van Thanh, los propios estudiantes hicieron exploraciones con el medio, entre ellos Le Pho (1907-2001), Pham Hau (1903 – 1995, ocasionalmente llamado Pham Quang Hau), Nguyen Khang (1911-1989) y Tran Van Can (1910–1994), quien descubrió los beneficios del aceite de pino mezclado con la laca, para intensificar los colores (Nguyen-Long, 2013). Otro éxito fue aportado por Tran Quang Tran (1900-1969), quien pulverizó láminas de oro para obtener en la obra una mejor difracción de la luz (Noppe y Hubert, 2003).

⁴ No se considera necesario aquí contrastar definiciones de modernidad y de lo moderno. Woodside (2006) es un autor que ya ha planteado este tema en relación con Vietnam. Casi todas las fuentes, vietnamitas o extranjeras, hablan del arte moderno de Vietnam refiriéndose al arte creado a partir de la influencia colonial del temprano siglo XX.

Para 1934 ya había en la escuela de arte un proyecto formal de investigación sobre las cualidades y la aplicación de la laca. Cuando la escuela se reorganizó en 1938, el departamento de pintura y escultura hizo que la pintura a la laca, anteriormente una asignatura secundaria, fuese obligatoria (Naziree, 2013). Al año siguiente, en enero de 1939, se organizó una exposición de obras de laca en la Universidad Indochina de Saigón, ya que desde hacía años, además de la exposición de final de curso realizada por la propia EBAI, instituciones tanto francesas como locales apoyaban a los estudiantes ayudando a difundir su obra (Menonville, 2003).

Durante los veinte años de funcionamiento de la EBAI, desde 1925 hasta 1945,⁵ la escuela admitió a 149 estudiantes (un 10% de los que solicitaron plaza) de los cuales se graduaron 128 (Jamieson, 1996). Entre los primeros practicantes de pintura a la laca, Le Pho se mudó a París en 1937 y dejó de pintar con laca. Pham Hau y Tran Van Can fueron reconocidos como pioneros de la laca, destacando los experimentos con laca pulida y no pulida del polifacético Tran Van Can, pero Nguyen Gia Tri (1908-1993) se convirtió en el líder más o menos indiscutido de la pintura a la laca de Vietnam.

2.6. El Maestro de la laca: Nguyen Gia Tri



Nguyen Gia Tri, *Mujeres jóvenes en el jardín* (1939), biombo lacado, 400 x 159 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Hanoi.
Fotografía © Cristina Nualart

Fueron los experimentos con polvo de oro del artista Tran Quang Tran los que motivaron la dedicación de Nguyen Gia Tri a investigar la laca (Nguyen-Long, 2002). Desde el comienzo de los años 1930, Tri se propuso usar el medio de la laca aplicando las mismas ideas de color, modelado y perspectiva popularizadas por la pintura al óleo. Los resultados superaron con mucho lo que sus profesores pensaron posible, lejos de las formas estáticas y colores oscuros inicialmente asociados a la laca tradicional. En la antigüedad, los objetos y monumentos lacados eran de tonos negro, rojo y oro. Cuando la laca empieza a usarse como pintura artística, y en gran medida debido al éxito de los empeños de Nguyen Gia Tri, se amplía enormemente el abanico de colores. Explorando con pigmentos afines a la laca, Tri aumentó la gama de tonos y de efectos, encontrando la manera de crear un amarillo aterciopelado y de utilizar la cáscara de huevo y piedras

⁵ En 1945 la EBAI cierra por la invasión japonesa y consiguiente inicio de la guerra de independencia contra los colonizadores franceses.

semipreciosas con efectos no vistos con anterioridad. A raíz de su primera composición, un paisaje del estuario del río Tung, reluciente en oro y cáscara de huevo, con un barco y una hilera de árboles negros de orlas plateadas, Tri es considerado el primero en tener éxito con la laca usada como pintura (Pham, 2007).

Nguyen Gia Tri sabía enfocar temas y composiciones con parámetros de la modernidad occidental que aprendió en la EBAI, sin embargo, las aportaciones y técnicas que desarrolló se consideran vietnamitas, puesto que son de su cosecha y sentaron las bases para el desarrollo de la técnica de la laca (Quang *et al*, s/f). El pintor disfrutó experimentando con el nuevo medio que, al contrario que el óleo, no dejaba ver la imagen completa hasta la fase de lijado, cuando reaparecen al final los colores aplicados al inicio, y que durante el proceso habían sido cubiertos por nuevas capas. El artista de laca debía ser paciente, ya que las múltiples capas deben secar entre una y otra y las obras podían tardar meses en completarse.⁶ Tri fue paciente también con el proceso final de lijado y pulido de la tabla ya pintada y seca, consagrándose como el artista que conseguía las superficies más transparentes, a través de las cuales translucían las variaciones pintadas en las sucesivas capas de laca.

A pesar de las restricciones propias de la laca –materia espesa y difícil de manejar con precisión, por no hablar de su capacidad alérgica– las líneas en las pinturas de Nguyen Gia Tri se hicieron fluidas y sus figuras y vegetación muy dinámicas. Desde finales de los años 1930, el pintor fue apreciado por sus enormes visiones de jardines floreados poblados por mujeres en *ao dai* (larga vestimenta tradicional vietnamita). En general, La pintura realizada en Vietnam entre de 1930 a 1945 mostraba tendencias románticas o realistas (Lenzi, 2004).

Tras completar sus estudios y graduarse como artista, Nguyen Gia Tri prosigue su trabajo con laca y los años 1938-1944 serán especialmente florecientes en su trayectoria. Se valoraban sus novedosas obras por la representación de un espacio poético y etéreo, ejecutado con una técnica perfecta. Algunas obras de Tri creadas durante los primeros años 1940 –un punto de inflexión- como *Al lado del lago Hoan Kiem* y *Jardín de Primavera* se valoran como obras maestras del arte de Vietnam (Quang *et al*, s/f). Cuando cerró la EBAI en 1945, la pintura a la laca ya se había consolidado firmemente como medio de expresión artística.

De 1945 a 1954, la pintura en Vietnam reflejó un cambio de orientación hacia el patriotismo y el nacionalismo desatados por la guerra de resistencia contra los franceses (Lenzi, 2004). En 1954 Vietnam quedó dividida en Norte y Sur por el paralelo 17. La reubicación de algunos artistas tras esta separación generalmente reflejaba su inclinación política. Aunque Nguyen Gia Tri es originario del norte del país, tras la división de Vietnam eligió establecerse en el sur, lugar donde permaneció hasta su muerte. Tri es un artista muy apreciado en Vietnam del Sur, donde realizó paneles de grandes dimensiones para edificios nacionales, como el Palacio de la Independencia y la Biblioteca Nacional. Su obra *Jardín de Primavera del Centro, Sur y Norte*, que tardó más de cinco años en terminar, es la obra más cara comprada por un gobierno vietnamita. Se adquirió para Ciudad Ho Chi Minh por aproximadamente \$100.000 USD (Nguyen-Long, 2002).

⁶ El tiempo de secado varía con las condiciones climáticas, la humedad es preferible. Las capas gruesas o con madreperla necesitan al menos 36 horas de secado.



Nguyen Gia Tri, *Jardín de Primavera del Centro, Sur y Norte* (1988), pintura a la laca sobre tabla, 540 x 200 cm. Museo de Bellas Artes de Ciudad Ho Chi Minh.

Fotografía © Cristina Nualart

Desde Saigón, Tri “continuó la tradición moderna en el arte vietnamita” (Jamieson, 1996, p. 20). Allí fue director de la escuela de arte de Gia Dinh⁷ y uno de los pintores estelares junto con Le Van De, Pham Dang Tri and Ta Ty. Después de las guerras que asolaron Vietnam en el eje del siglo XX, Nguyen Gia Tri fue uno de los pocos artistas que trabajó tanto composiciones figurativas como el arte abstracto. La abstracción hizo su aparición en Vietnam en la década de 1960 y causó polémicas disputas entre artistas y críticos durante largo tiempo. Por la influencia de la entrante ideología socialista, cualquier obra que pudiese ser subversiva o antirrevolucionaria podía ser censurada. No se permitió la inclusión de obra abstracta en exposiciones nacionales hasta entrados los años 90, pero eso no preocupó a Nguyen Gia Tri, quien disfrutaba del potencial del arte abstracto como nuevo lenguaje de expresión.

A pesar de su defensa de la abstracción, Nguyen Gia Tri fue reconocido por el Ministerio de Cultura e Información en 1989 como uno de los diez pintores que contribuyeron en mayor medida al desarrollo del arte moderno de Vietnam. Como artista, se le había admirado por sus logros con la pintura a la laca durante el periodo colonial y se le continuó a admirar también por su determinación impulsando el arte moderno durante los veintiún años del régimen del sur. La fama de su laca ha eclipsado la popularidad que también obtuvieron sus dibujos e ilustraciones para la revista Phong Ha y para novelas de su época.

⁷ La escuela de arte de Gia Dinh, Saigón, fundada en 1913, se reformó en 1954 con Le Van De al mando. Actualmente es la Universidad de Bellas Artes de Ciudad Ho Chi Minh (Dang, 2005, p. 316).

3. Segunda etapa: el periodo revolucionario 1945-1975

Tras un exilio de 30 años, el líder político Ho Chi Minh regresó a Vietnam en 1941, donde formó la Liga para la Independencia de Vietnam (Viet Minh), que inflamó el patriotismo de muchos artistas e intelectuales, quienes unirían su creatividad a sus ideales políticos. No fue evidente hasta más tarde, estima Naziree (2013), pero la llegada de las ideologías de Ho Chi Minh alteraron el curso de la historia del arte de Vietnam, puesto que fueron apagando la anterior influencia francesa.

103

Antes del periodo revolucionario, había poca diferencia entre los artistas del norte y del sur de Vietnam: aparecían mujeres y flores en todas las obras, ironizaba Hantover (1991, p. 22). Durante los primeros años cuarenta, la administración indochina – administración transitoria por la rendición de Francia en la Segunda Guerra Mundial— adoptó unas políticas que exhortaban la devoción al “trabajo, familia y patria”, lo que en Vietnam significó volver la mirada a temas heroicos de épocas anteriores y una renovada glorificación de la sociedad rural. Este proyecto conservador fue transformado por los intelectuales vietnamitas en un sentimiento nacionalista, en contraste con el patriotismo de Vietnam del siglo XIX caracterizado por el “rechazo de la cultura occidental por parte de la mayoría de los intelectuales vietnamitas” (Jamieson, 1996, p. 14). Muchos artistas abandonaron temas que reflejaban la vida urbana burguesa y encauzaron sus esfuerzos a la causa revolucionaria.

3.1. Lucha independentista: la laca como medio artístico nacional

Las reflexiones sobre la identidad nacional contribuyeron a realzar el valor de la pintura a la laca, que se concibe como una invención de Vietnam, un patrimonio nacional, como atestiguan las lacas innovadoras de Nguyen Gia Tri. Bajo el auge del nuevo impulso nacionalista, Nguyen Gia Tri argumentaba que los artistas vietnamitas debían reivindicar el medio de la laca, históricamente oriental, y llevarlo más allá de la pintura al óleo occidental. Se abre ante los sujetos colonizados la posibilidad de tomar la pintura a la laca como un acto de empoderamiento. De esta perspectiva, la laca permite representar un revitalizado orgullo nacional. La laca artística de Vietnam, nacida por interacción francesa y vietnamita, se erige como metáfora de los cambios radicales que el país experimentó por la colonización. En su breve historia, la pintura a la laca aglutina valores culturales tradicionales y nuevos, idea que oscila en esta atmósfera anticolonial, para invertir a la anterior relación de poder entre opresores y dominados. Desde el éxito que ya había tenido en sus inicios coloniales, el énfasis en la laca como expresión artística creció aún más por el deseo de reivindicarlo como una forma de arte nacional (Huynh, 2005).

Inevitablemente, la creación con laca perdió fuerza entre 1946 y 1954 debido a que muchos artistas se implicaron en la guerra de resistencia contra los franceses. En situación precaria, tanto económica como geográficamente, el proceso lento y elaborado de lacado se hizo inviable para muchos artistas. La guerra y la escasez de materiales provocaron un bajón en la producción creativa, si bien Naziree (2013, p. 12) celebra la contribución de este periodo al arte de la laca como una “increíble revolución”.

Nguyen Gia Tri, junto con Tran Van Can, To Ngoc Van y Nguyen Tuong Lan (1906-1946) estudiaron en la EBAI en el periodo en que se puso en marcha el taller de investigación de laca. Posteriormente fueron apodados los “Cuatro Maestros” del arte

moderno de Vietnam. De la siguiente generación de artistas, nacida a principios de los años 1920, surgió otro grupo importante de pintores que se ha llamado los “Cuatro Pilares”. Son Duong Bich Lien (1924-1988), y tres estudiantes del último curso de la EBAI, Nguyen Tu Nghiem (1922-2016), Nguyen Sang (1923–1988) y Bui Xuan Phai (1920-1988).

El artista de primera generación To Ngoc Van, tras estudiar en la EBAI, ejerció allí de profesor, y Nguyen Tu Nghiem fue alumno suyo. Hacia 1948, ambos experimentaron con la laca en un taller en provincia de Phu Tho, región de las plantaciones que producían la resina que se transforma en laca, materia prima especialmente útil en un momento de escasez de otros materiales artísticos. To Ngoc Van y Nguyen Tu Nghiem pintaron en pequeñas lacas los esfuerzos de la resistencia contra los franceses e investigaron nuevos colores. Descubrieron un pigmento vegetal que generaba un color verde, innovación significativa directamente derivada de la causa revolucionaria, ya que les permitió pintar representaciones más realistas de soldados en la jungla.

To Ngoc Van escribió ensayos, refutando intentos coloniales de limitar la laca a una función “decorativa”, postulando que la laca vietnamita tenía el potencial de reformar las deficiencias en el arte moderno internacional (Scott, 2013, p. 205). Esto constituye un importante giro en la concepción de Bellas Artes que poco antes se había empezado a difundir en Indochina. La lucha anti-colonial es también una lucha con ideas importadas, como el concepto de artista, que una vez adoptada en Vietnam, se invierte para usarse como munición ideológica contra las fuerzas invasoras. Son los artistas que ejercen una práctica material e intelectual quienes lideran la construcción de las Bellas Artes en sus nuevas formulaciones.

3.2. Reencarnación de la escuela de arte

Las penurias bélicas no frenaron los esfuerzos de apoyo a la creación artística. Durante los años de guerra a mediados del siglo XX, las escuelas de arte de China y Vietnam fueron consideradas tan importantes por sus respectivos gobiernos que algunos profesores y estudiantes eran enviados a distintas partes del país para evitar las zonas de mayor riesgo, creando refugios para el arte en lugares más seguros (Carroll, 2008).

La EBAI cerró en marzo de 1945, pero reabrió en octubre del mismo año por orden del Secretario de Educación, con el nombre de Escuela Secundaria de Bellas Artes, aunque comúnmente apodada Escuela de Bellas Artes para la Resistencia (Menonville, 2003). Habiendo renegado de su anterior admiración por modelos occidentales, el pintor To Ngoc Van se erigió en el fundador y director de esta escuela de orientación anticolonial. To Ngoc Van ya había utilizado la laca reflexionado sobre su conexión con una estética nacional, buscando formas de crear un arte revolucionario.

La didáctica de la Escuela de la Resistencia seguía el modelo de la EBAI, de donde procedían otros profesores: Tran Van Can, Nguyen Van Ty y Nguyen Tu Nghiem. El subversivo Nguyen Sy Ngoc también dio clases allí. La Escuela de la Resistencia tuvo a veintidós estudiantes, y tuvo que desplazarse tres veces para despistar al enemigo (Menonville, 2003). Tras cinco años de enseñanza, dio lugar a la veintena de artistas, hombres y mujeres, conocidos como la “clase de la resistencia”, por su arte revolucionario que luchaba contra el decadentismo. Dang (2005) recalca la enorme contribución social de estos artistas –y unos magníficos ejemplos de realismo

socialista— aunque sea una producción modesta en comparación con los logros de la generación precedente y la siguiente.

3.3. Divergencias artísticas y formas de apoyo

Predeciblemente, se abrió una brecha entre artistas revolucionarios y los artistas que se quedaron en las ciudades que estaban bajo control francés, quienes continuaron a pintar para el pequeño mercado que existía. Los que vivían alejados de las zonas de combate crearon algunas obras de laca, pero, según Pham (2007), se limitaban a retratos o bodegones para salón. Mientras, los artistas pro comunistas participaron en nuevas organizaciones culturales creadas por iniciativa oficial, asociaciones que forjaron un “arte de la resistencia”. El discurso ideológico que acompañó estas iniciativas pretendía “despertar, movilizar y organizar las masas”, pero paralelamente endureció las críticas a las tendencias artísticas que se asociaban a la influencia francesa (Jamieson, 1996, p. 18). No obstante estas divisiones, la tensión política tuvo el efecto de estrechar lazos de solidaridad. Dang (2005) lo atribuye al aislamiento y la falta de contacto con el mundo exterior, sobre todo en las zonas de la resistencia, soledad que obligó a un desarrollo autónomo del arte.

La caída del gobierno colonial en 1954 reavivó el vigor del arte y la literatura. Las artes visuales tomaron nueva forma tras los contactos con la Unión Soviética y de China. Noventa y un vietnamitas estudiaron arte en el bloque comunista, de los que solo seis fueron a China, ya que los artistas vietnamitas preferían estudiar en la Unión Soviética, considerada “occidente”. A su vez, la Unión Soviética envió con frecuencia a profesores rusos a la escuela de Bellas Artes de Hanoi (Huynh-Beattie, 2012). Pero al igual que no se debe sobrevalorar la influencia del arte francés sobre el arte vietnamita, tampoco se debe sobreestimar la influencia china o soviética.

Varios artistas retomaron la experimentación con la pintura a la laca, que vivió una eclosión gracias a artistas emergentes como Nguyen Van Binh, Le Quoc Loc, Nguyen Van Que y Nguyen Van Ty (Lenzi, 2004). Hasta la llegada de fuerzas estadounidenses en 1963, hubo apoyo oficial para el desarrollo del arte, es decir, para el arte que apoyaba las ideologías socialistas. Muchos artistas disidentes del socialismo mayoritario se trasladaron al sur, donde pudieron crear obras que contrarrestaban las perspectivas oficiales. De hecho, es en el sur donde algunos pintores formados en la EBAI, como Nguyen Gia Tri, continuaron la tradición de la escuela de París (Dang, 2005).

El gobierno vietnamita encargó obras de laca, para lo que entregaba por adelantado los costosos materiales a los artistas. Éstos eran retribuidos con subsidios y un salario mensual a cambio de su trabajo glorificando las fábricas y cooperativas agrícolas gubernamentales o creando imágenes de la resistencia que consiguió la liberación colonial. También en laca se pintaban escenas de artes folklóricas y tradiciones populares, los paisajes del país y la actividad de soldados, campesinos y obreros (Pham, 2007). El Estado daba trabajo a los artistas entre otras razones porque las cámaras fotográficas eran costosas e intrusivas y no podían idealizar la vida en Vietnam del Norte, mientras que con dibujos y pinturas se podía disimular la crudeza de la situación (Taylor, 2004). En todo caso, las escenas cotidianas en la jungla no eran representaciones ficticias, estos artistas vivieron en carne propia la dureza de la vida revolucionaria.

3.4. El realismo socialista

La invocación comunista a representar la realidad de campesinos y trabajadores popularizó la gráfica del realismo socialista. Se impuso el realismo socialista, un arte que aspiraba a ser “científico, nacional y popular”, es decir, de corte marxista, libre de idealismo y misticismo, dedicado a las necesidades y aspiraciones del país y capaz de impulsar sentimientos de lealtad y sacrificio. El estilo del realismo socialista de Vietnam fue dirigido por el estado, donde el Partido Comunista consideraba las peticiones de libertad creativa como ‘fuerzas reaccionarias’ (Huynh-Beattie, 2012, p. 43).

106

La aparición oficial del estilo realista socialista en el arte de Vietnam tuvo lugar en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1958, primera muestra significativa en la nación tras la fundación de la Asociación de Artistas de Vietnam⁸. Ese mismo año, la exposición viajó a Moscú, donde por primera vez el mundo socialista pudo ver arte vietnamita, con pinturas de laca que incitaban a la resistencia (Thai, 1996; Dang, 2005). Una de las lacas expuestas en Moscú que recibió efusivas alabanzas es *Amanecer en una granja estatal*, de Nguyen Duc Nung,⁹ una obra clásica del nuevo arte socialista (Naziree, 2013). En *Amanecer en una granja estatal* (1958) brilla un sol naciente que ilumina el cielo sobre un campesino. La figura que siembra parece mirar al futuro con optimismo revolucionario, viendo el despertar socialista de su nación. La visión utópica del nuevo régimen contribuyó a que esta obra tuviese más difusión de la que hubiese suscitado cualquier otro tema.

Nguyen Duc Nung, en colaboración con otros 5 artistas, aportó otra destacada pintura a la laca de este periodo, la dramática pieza *Soviet (o Xo Viet) Nghe Tinh* (1958).¹⁰ Esta obra en cuatro paneles (160 x 320 cm) la ejecutaron además Tran Dinh Tho (1919-), Pham Van Don (1917-), Nguyen Van Ty (1917-1992), Huynh Van Thuan (1921-) y Nguyen Sy Ngoc (1919-1990). *Soviet Nghe Tinh* fue encargada inicialmente como obsequio nacional a la ex Unión Soviética para conmemorar los 40 años de la Revolución de octubre. El regalo serviría para estrechar la relación política entre ambas naciones. *Soviet Nghe Tinh* muestra una masa iracunda de manifestantes que avanzan – blandiendo humildes armas como hoces, rastrillos y palos– hacia sus adversarios, desproporcionadamente pequeños. En la aglomerada primera fila hay individuos que portan banderas. Sus poses y la escala de las figuras están cuidadosamente pensadas para transmitir la relación de poder, en compañía del liderazgo simbólico del dominante color rojo. Detalles arquitectónicos como la puerta de entrada a la aldea, una torre de vigía, la casa comunal y el muro de la localidad resaltan en los claros colores de cáscara de huevo y oro. Según Huynh (2005), la simplificación gráfica resta fuerza a esta composición que podría haber sido más dinámica, aunque su temática ha popularizado esta obra entre dirigentes del país.

⁸ *Hoi Nghe Si Tao Hinh*, algunos autores consideran más literal la traducción Asociación de Bellas Artes de Vietnam, pero en los textos inglés, se encuentran ambos usos. La Asociación se creó en 1957 con 108 miembros. En 1994 había superado los 900 miembros. En 1984, la sociedad se reestructuró y cambió su nombre a Asociación de Artes Plásticas (Jamieson, 1996, p. 26; Dang Thi Khue, 2005, p. 322).

⁹ Nguyen Duc Nung (1914-1986), graduado por la EBAI en 1938, fue miembro de la Asociación de Artistas de Vietnam desde su fundación en 1957, y después de la guerra, director del Instituto de Bellas Artes de 1978 a 1980.

¹⁰ En inglés es llamada también *Nghe Tinh Soviet*. Se puede ver una imagen de la obra en: https://vi.wikipedia.org/wiki/X%C3%B4_Vi%E1%BA%BFt_Ngh%E1%BB%87_T%C4%A9nh#/media/File:Xovietnghetinh.jpg

El mismo año que se terminó de pintar *Soviet Nghe Tinh*, otro grupo de artistas produjo una escrupulosa copia de la obra que se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Hanoi. Los socialistas de Vietnam consideraron esta obra tan icónica que fue copiada de nuevo para el Museo del Movimiento Soviet Nghe Tinh en la ciudad de Vinh. Esta segunda reproducción mantiene el dibujo del original pero varían los colores y se ha dividido en seis paneles en lugar de cuatro. *Soviet Nghe Tinh* fue reproducida una vez más por un artista desconocido, pero en pintura al óleo y con poca destreza, lienzo destinado al Museo de la Revolución en Hanoi. Huynh observa que, aunque es fortuito, las varias versiones de esta obra, pintura colectiva o copia anónima, dan fe de la importancia que para las autoridades tenía la identidad de grupo, símbolo del poder de la sociedad. La originalidad y el individualismo eran valores despreciados como occidentales en la ideología socialista preponderante.

A pesar del éxito y la difusión de la laca *Soviet Nghe Tinh*, el deseo promovido por Ho Chi Minh de que el arte y la literatura expresasen el “carácter nacional”, causó a varios artistas el problema de no saber cómo representar ese reivindicado espíritu del pueblo. En el segundo congreso de la Asociación de Artistas, en 1962, se intentaron definir algunos rasgos que sirviesen de guía a los artistas (Taylor, 2001). No se llegó a concretar con precisión una definición de “carácter nacional”, pero se generalizó la idea de que los temas más acordes eran la lucha por la independencia del pueblo vietnamita, el trabajo cotidiano, la cultura ancestral y la historia.

3.5. La laca tallada

Aunque menos practicada que la pintura realizada con las técnicas introducidas por Nguyen Gia Tri, existe en Vietnam la laca tallada o esculpida, también conocida como coromandel. Objetos chinos creados con esta técnica fueron apreciados en Europa a finales del siglo XVII, pero la laca tallada en Vietnam no ganó adeptos hasta la fase de experimentación con laca en la EBAI a principios del siglo XX (Nguyen-Long, 2013).

Destacan los artistas Nguyen Van Bai (1912-1999), Bui Trang Chuoc (1915-1992) y Thai Ha (1922-2005) por sus detalladas composiciones que se realizan trabajando el tablero lacado con herramientas de xilgrabado. Con este método, se vincula la laca artística con otra práctica artesanal: los grabados populares *dong ho*, rústicas imágenes impresas a partir de planchas de madera tallada, que ilustran refranes y dichos tradicionales. De larga historia, esta práctica xilográfica está cargada de potentes resonancias folklóricas y pre-coloniales, y es muy querida por el pueblo llano por satirizar la vanidad de mandarines y cortesanos (Hantover, 1991).

De nuevo encontramos que en Vietnam se reconceptualizan las artes, realizando una doble toma de posesión de identidad nacional. La referencia a la xilografía popular en la laca tallada indica una reflexiva mirada a la era precolonial, en la que interesa por un lado la crítica a la hegemonía dominante —sea un monarca autoritario o una potencia extranjera— y por otro, la revitalización de la artesanía como arte nativo. Si bien los artistas vietnamitas no refutarán la concepción occidental de artista, la reapropiación de técnicas artesanas es un gesto de la reconfiguración de esa concepción.

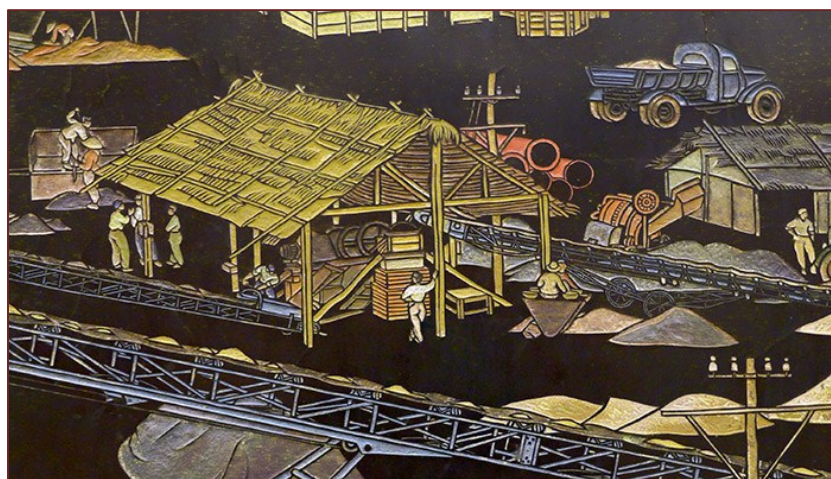
Es por esto que la práctica de la laca tallada transmite un mensaje en su forma de ejecución que multiplica el de la imagen en sí misma. En el ejemplo de laca tallada de

Bui Trang Chuoc mostrado aquí vemos el vigor de la iconografía del realismo socialista, dibujando en todo detalle la actividad de una fábrica transformadora de acero en el extremo norte de Vietnam. Tema y técnica celebran el desarrollo y la independencia del país.



108

Bui Trang Chuoc, *Complejo industrial de acero de Thai Nguyen* (1962), laca tallada, 153 x 115 cm. Museo de Bellas Artes de Hanoi.
Fotografía © Cristina Nualart



Detalle de la laca tallada de *Complejo industrial de acero de Thai Nguyen*.
Fotografía © Cristina Nualart

3.6. El arte se reifica en el museo

A partir de 1965 la agitada situación del país escaló en gravedad, y de nuevo el conflicto redujo la vitalidad de la práctica de la pintura a la laca. Cabe debatir si el asociacionismo, tan importante es esta fase artística de Vietnam, da origen a una nueva

forma de entender el arte como proyecto social, pero no deja de ser relevante que la concepción del arte introducida en el periodo colonial ya ha adquirido tal autonomía que se impulsa la creación de instituciones museísticas.

El Museo Nacional de Bellas Artes de Hanoi se inauguró en 1966. En la actualidad, esta institución cultural expone entre las salas 12 a 17 más de cien paneles de laca de los pintores más valorados de Vietnam (Lenzi, 2004). La apertura de un museo de arte en Vietnam del Norte llegó a buen puerto, mientras que la guerra obligó a Vietnam del Sur a renunciar a un proyecto similar en ese momento (Huynh-Beattie, 2012).

Dang (2005) admira al fundador del Museo Nacional de Bellas Artes (y del Instituto de Investigación de Bellas Artes), el crítico de arte Nguyen Do Cung (1912–77), por su prominente contribución a la formalización de la investigación artística. Se diría que la “nueva historia del arte vietnamita” estaba tomando forma con entusiasmo, pero posiblemente no con imparcialidad. El ardiente nacionalismo de la época ha tenido algún paradójico “olvido”, opina Huynh (2005, p. 149) lamentando que el artista Nam Son no sea oficialmente reconocido como cofundador de la EBAI junto con Victor Tardieu ni que tenga obra en el museo. Huynh cree que sus pinturas fueron rechazadas por el nuevo museo porque en su juventud Nam Son había ejercido como funcionario para el gobierno francés.

4. Tercera etapa: posguerra, *doi moi* y tránsito del siglo XX al XXI

La reunificación de norte y sur de Vietnam en 1976, aunándose ambas en la República Socialista de Vietnam, fomentó una nueva evolución en los sentimientos y concepciones de identidad nacional, aunque por supuesto la herida nacional no se curó inmediatamente.

Desde el final de la guerra hasta la renovación de políticas económicas iniciada en 1986, periodo llamado *doi moi*, hubo carestías que afectaron a toda la población de Vietnam. Los artistas sobrevivieron a duras penas, saliendo adelante gracias a algún encargo extranjero y trabajo en otras áreas. En el norte del país, la década de los setenta quedó marcada por la generación de artistas que estudiaron durante la guerra, y que fueron muy activos en todos los aspectos del arte, poniendo en marcha la revolución estética que apareció diez años más tarde (Dang, 2005). Los artistas del sur no habían sufrido las duras restricciones artísticas y estilísticas que el gobierno del norte impuso a sus artistas, pero carecían de un vocabulario artístico académico, opina Naziree (2013, p. 39).

Un momento clave en las artes es la Exposición de Bellas Artes en Hanoi de 1980. Allí confluyeron artistas de muy diversas partes de un país aún en proceso de adaptarse a su reunificación. Se pudo ver “una panorámica del arte de Vietnam, las características de cada región, las nuevas tendencias y nuevas exploraciones artísticas. También reveló la situación de las artes, sus restricciones y limitaciones, el desajuste en relación con la era contemporánea.” (Dang, 2005, p. 321).

La práctica artística en todo el país marchó a ralenti hasta el ocaso de los años ochenta. El gobierno, habiendo ya iniciado unas reformas aperturistas, en 1987 relajó algunos de los controles ideológicos que condicionaban la producción cultural, admitiendo que la gestión cultural en el pasado había sido “simplista, tosca y superficial” (Jamieson, 1996, p. 25). Mientras las instituciones culturales gubernamentales como la Asociación de

Artistas o el Museo de Bellas Artes de Hanoi servían sus intereses, en las dos grandes ciudades del país proliferaron nuevas galerías de arte privadas, una oportuna plataforma para los y las artistas de ese periodo (Naziree, 2013).

4.1. La pintura a la laca en la Vietnam unificada

Tras el progresivo desarrollo de la pintura a la laca en el arte de Vietnam, a finales del siglo XX nace un interés comercial internacional por el arte de este país recién abierto al turismo. En paralelo al desarrollo económico experimentado desde 1991, los artistas disfrutaron de crecientes libertades para la expresión artística. Bajo un régimen político más relajado, aunque no totalmente exento de censura, irrumpen en la escena artística nuevas prácticas como la performance o el videoarte, innovaciones que suscitan considerable debate en el mundo del arte y que se unen a la problemática de pensar un arte autóctono (véase, por ejemplo, Talawas 2002).

Con los incipientes síntomas del neoliberalismo, un *boom* artístico provocó un aumento de ventas de arte —y de los precios— pero también afectó los contenidos. Visiones románticas de la Vietnam rural del pasado se esparcieron por doquier. En los años noventa, el fenómeno de las vacaciones de playa hizo populares las escenas de baños en el mar (Nguyen-Long, 2002). El auge de temas tópicos y tradicionales en la pintura provocó en algunos círculos a una creciente irritación hacia un arte facilón, comercial y sin empuje.

En coincidencia con este fenómeno de mercado empiezan a fabricarse pinturas y objetos con resina de poliéster¹¹ que, induciendo a error, se venden como lacas. Es una producción industrial con material sintético sin interés artístico o artesanal, que sin embargo, por su ubicuidad en tiendas de souvenirs parece haber contribuido a dar a la pintura a la laca una mayor popularidad en el imaginario colectivo a nivel nacional e internacional, si bien entre un público no especializado. Por el contrario, entre los expertos, la genuina pintura a la laca —al igual que la pintura artística que en ferias de arte y bienales compite con tantos otros formatos artísticos— no es un material que parezca estar de rabiosa actualidad ni en las paredes de galerías ni en los textos críticos. Teucci cuestiona si la lentitud del proceso de laca dificulta su florecimiento en un mercado globalizado que necesita de una ejecución veloz (Bucarelli, 2006).

Sin embargo, como Nguyen Gia Tri anteriormente, hay artistas que siguen explorando el potencial de la laca alejándose de convencionalismos y por medio de una seria investigación artística. Una nueva generación de pintores emplean laca reflexionando sobre su simbólica yuxtaposición del pasado y el presente, este y oeste, y sobre todo, de identidad vietnamita (Naziree, 2013). Algunos artistas que efectúan obra de laca en este periodo son Vu Thang, Cong Kim Hoa, Bui Huu Hung, Thanh Chuong, Nguyen Minh Quang y Trinh Tuan. A continuación se dan unas pinceladas sobre otros nombres destacables en las nuevas exploraciones con laca, para después detenerse en un caso concreto que ejemplifica los nuevos caminos que se están trazando en las Bellas Artes con el uso de la laca vietnamita.

En primer lugar destaca Truong Tan (1963-), conocido por su prolífica trayectoria de radical contenido homoerótico. Sus provocadores desnudos masculinos pueblan

¹¹ Este producto químico, es transparente, nocivo, de alta dureza y brillo, y seca con mucha rapidez.

elegantes pinturas a la laca, de ejecución impecable, cuya novedad está en la temática *queer*, insólita y controvertida.¹² Aunque se ha vinculado el dibujo confiado y directo de Truong Tan al grafiti del estadounidense Keith Haring (Nualart, 2016), son los gemelos Le (Le Ngoc Thanh y Le Duc Hai, 1975-) quienes, a principios de su trayectoria, produjeron pinturas de laca con dibujos intencionadamente caricaturescos y chillones.



Detalle de una pintura a la laca del artista Nguyen Xuan Anh que amalgama arpillera, cáscara de huevo, pan de oro y chorretones de laca sin pulir.
Fotografía © Cristina Nualart



Detalle de grueso impasto en una pintura a la laca del artista Vo Xuan Huy.
Fotografía © Cristina Nualart

¹² Se pueden ver obras de laca de Truong Tan en la página web de Thavibu Art Advisory: https://www.thavibu.com/vietnam/truong_tan/VIE3200.php

Otros artistas han preferido investigar la técnica de la laca con vocación más enérgica, pensando más en la superficie y en la textura que en el contenido o el dibujo. Nguyen Xuan Anh (1977-), en sus poderosos abstractos, ha combinado materiales tradicionales como la laca, la cáscara de huevo y el pan de oro con collages de arpilleras y usando métodos de aplicación como el *dripping*. Al pulir sólo algunas áreas de la superficie, sus pinturas abstractas quedan cargadas con fuertes texturas expresionistas. También es significativa la aportación de Vo Xuan Huy (1970-). Estrenando nuevos procedimientos técnicos, Huy, profesor de arte en Hue, crea desde los años 2000 piezas en las que la laca se une a un grueso impasto. En la geografía de sus cuadros aparecen profundas brechas, charcos de caramelo y rítmicas ondulaciones por una rápida evaporación de la laca.

4.2. Nuevas metáforas de la pintura a la laca

Son especialmente notables las enormes instalaciones de Oanh Phi Phi (también conocida como Nguyen Oanh Phi Phi, 1979-). La de mayor tamaño es *Specula*, de 2009, un túnel revestido de laca en un tradicional tono meloso, refulgente de madreperla. Las personas que se adentran en la construcción quedan inmersas en una obra de laca que les rodea de arriba abajo. La intención de esta artista de identidad transnacional, queda evocada por el título (espejo), quiere situar al espectador en un espacio en que física y simbólicamente se referencian las simbiosis culturales, la otredad y la identidad liminal.¹³ Queda pendiente por formular una posible crítica de esta compleja obra en relación con los orígenes arquitectónicos de la laca en Vietnam. La potencia visual de esta pieza es formidable, como lo es la luz que abre a nuevos estudios críticos sobre la práctica de la laca.



Oanh Phi Phi, *Specula* (2009), laca sobre armazón de hierro y fibra de vidrio. Instalación en Bienal de Singapur, 2013.
Fotografía © Cristina Nualart

¹³ Más información, imágenes y una entrevista de la artista comentando esta pieza en: <http://www.phiphioanh.com/specula-2007-2009> y <https://www.youtube.com/watch?v=UArNh8IzNYA>

Al iniciar su exploración de la técnica a la laca, Oanh Phi Phi lamentó la escasez de textos teóricos sobre el arte de la laca. A pesar de la larga historia del uso de la laca, no parecía haberse creado un discurso más allá de la mera explicación del proceso de lacado. Como artista contemporánea, Oanh ejerce un proceso de reflexión sobre la creación, dejando de lado los métodos de estudio convencionales de la historia del arte centrados en artistas y obras. Los textos y las obras de Phi Phi abordan el tema del arte vietnamita con las necesarias consideraciones coloniales y de nacionalismo imbricadas, y además las enredan con las redefiniciones de arte global y arte contemporáneo que están efectuando intelectuales de todas partes del planeta.

La aportación de Oanh es quizás el primer discurso de teoría artística sobre la laca, donde ésta no se categoriza como artesanía sino en términos conceptuales y de práctica artística. Su recomendable capítulo *A contemporary approach to Vietnamese lacquer painting* (Oanh Phi Phi, 2015), sienta las bases para trazar una evolución filosófica de la laca. Para ello, describe el proceso creativo de su primera instalación con la laca natural, *Black Box*, obra de 2007. Esta instalación de grandes objetos lacados con predominio del color negro, es un trabajo que para la artista convierte la obra física en una metáfora según la cual, la laca —medio artístico que es parte de la materialidad de la obra— es también el marco conceptual de la obra, por las alusiones históricas de la laca que se pueden derivar de lo expuesto en este artículo.

La intención de Oanh Phi Phi es ampliar el eco de un género pictórico que refleja experiencias comunes, compartidas por la sociedad vietnamita. No en vano, la laca es un producto cultural cargado de cuestiones identitarias de esencia nacional y patriótica, que encarna los principales cambios dialécticos de la sociedad vietnamita a través de la historia de su uso y desarrollo estético. La contribución de Oanh Phi Phi es un paso fundamental como portal a nuevos caminos de exploración artística y conceptual de la laca.

5. Conclusiones

Estas páginas han perfilado el nacimiento y desarrollo de la pintura a la laca de Vietnam, contextualizándola en paralelo a eventos históricos como la colonización, las guerras de Indochina o divisivos posicionamientos ideológicos. La situación sociopolítica acompaña cada paso de la mutación que se produce en las concepciones de la creación. En Vietnam, el concepto de artista como individuo y como profesión de alto valor simbólico llega al mismo tiempo que se introducen materiales de arte nuevos como el óleo, y se adoptan otros como la laca.

Aunque en distintos momentos hubo expresiones de rechazo hacia fórmulas de arte occidental, por ejemplo principios de composición pictórica o géneros artísticos, en Vietnam no se rechazó la idea de artista traída con la colonización. No fue necesario cuestionar la aceptación generalizada de las acepciones occidentales de artista y del arte, porque en las décadas siguientes a su introducción, estos conceptos se fueron reformulando y adaptando a las necesidades culturales del país. Al tiempo que la pintura a la laca cobraba importancia como medio de expresión, iba tomando forma la profesión de artista con un enfoque adaptado al entorno, que reclamaba personas con capacidad de preservar, difundir o reforzar tradiciones y sentimientos identitarios.

En menos de un siglo, la laca como pintura se ha afianzado como una tradición distintiva de la historia del arte de Vietnam, que la incorpora a su imaginario con especial apreciación por su identidad autóctona. La percepción del medio como innovación nacional se ha mantenido e incluso asentado gracias a las progresivas renovaciones plásticas que se han documentado. La laca posee características estéticas muy especiales que continuarán a ser explotadas por artistas de Vietnam y de otras regiones con acceso a este material, si bien las exploraciones futuras sobre la laca no quedan restringidas a zonas geográficamente específicas ni a la expresión plástica.

El estudio de la laca de Vietnam permite investigar conceptos y problemáticas de teorías artísticas globales, como son, por ejemplo, las investigaciones realizadas a partir de la misma práctica artística, estudios que a veces prescinden de texto en favor de experimentaciones fenomenológicas, visuales o de “traducción” de ideas no verbales. Bajo la inspiración de los cambios de paradigma que han volcado varias veces el arte en Vietnam en los últimos cien años, podemos retroalimentar los debates expuestos y plantear una nueva relectura del concepto de las bellas artes. El campo está abierto a nuevos modelos de conceptualización.



REFERENCIAS

*Nota sobre los nombres vietnamitas: se sigue la convención vietnamita de escribir apellido y nombres en ese orden y sin coma, salvo en los casos de autores que habitualmente sí emplean para su identificación el orden occidental de nombres seguidos de apellido, en cuyo caso se inserta la coma.

- Andre-Pallos, N. (2009). The Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine: A striking shift in Vietnamese Art. En: S. Lee y N. Nhu Huy (eds.), *Essays on modern and contemporary Vietnamese Art* (pp. 2-13). Singapur: Singapore Art Museum.
- Berger, M. T. (2003). Decolonisation, modernisation and nation-building: Political development theory and the appeal of Communism in Southeast Asia, 1945–1975, *Journal of Southeast Asian Studies* 34 (3), 421–448. doi: S0022463403000419.
- Bixenstine Safford, L. (2015). Art at the Crossroads: Lacquer Painting in French Vietnam, *Hiram College Journal*. Recuperado de <http://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/viewFile/16061/16732>.
- Bucarelli, A. (ed.), (2006). *Il Drago e la Farfalla. Arte Contemporanea in Vietnam*, Roma, Italia: Gangemi editore.
- Carroll, A. (2008). The rise of the modern art school in Asia: Some key issues regarding their establishment, curricula and place in the communities. En: L. Joubert (ed.), *Educating in the arts. The Asian experience: Twenty-four essays* (pp. 31-45). Dordrecht, Holanda: Springer.
- Dang Thi Khue (2005). Vietnamese fine art finds itself in respect of aesthetics. En: C. Turner (ed.), *Art and social change. Contemporary art in Asia and the Pacific* (pp. 310-328). Canberra, Australia: Australian National University.
- Hantover, J. (1991). *Uncorked Soul: Contemporary Art from Vietnam*, Hong Kong: Plum Blossoms International.
- Hejzlar, J. (1972). *El arte vietnamita*, Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Huynh, Boi Tran (2005). *Vietnamese aesthetics from 1925 onwards*, tesis doctoral, University of Sydney, Australia. <http://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/633>.
- Huynh-Beattie, B. (2012). Vietnamese Modern Art. An Unfinished Journey. En: N. A. Taylor & B. Ly (eds), *Modern and Contemporary Southeast Asian Art. An Anthology* (pp. 33-52). Ithaca, NY, Estados Unidos: Cornell Southeast Asia Program Publications.
- Jamieson, N. (1996). The evolving context of contemporary Vietnamese painting. En: *Cultural Representation in transition. New Vietnamese painting* (pp. 14-27). Bangkok, Tailandia: The Siam Society.
- Lenzi, I. (2004). *Museums of Southeast Asia*, Singapur: Archipelago Press.
- Ménonville, C. de (2003). *Vietnamese painting, from tradition to modernity*, París, Francia: Arhis.
- Naziree, S. (2013). *From craft to art: Vietnamese lacquer paintings*, Bangkok, Tailandia: Thavibu Gallery.
- Nguyen Gia Tri (2012). Some of the laws of lacquer painting, *Vietnam Heritage* 2 (2). <http://www.vietnamheritage.com.vn/pages/en/15612114352421-Some-of-the-laws-of-lacquer-painting.html>.
- Nguyen-Long, K. (2002, enero-febrero). Lacquer Artists Of Vietnam, *Arts of Asia* 32 (1), 27-39.
- Nguyen-Long, K. (2013). *Arts of Viet Nam 1000-1945*, Hanoi Vietnam: The Gioi Publishers.

- Noppe, C. & Hubert, J. F. (2003). *Arts du Vietnam*, Nueva York, Estados Unidos: Parkstone Press.
- Nualart, C. (2016, 19 abril). Queer Art in Vietnam: From Closet to Pride in Two Decades. En: *Palgrave Communications* 2. <https://www.nature.com/articles/palcomms20169>.
- Oanh Phi Phi (2015). A contemporary approach to Vietnamese lacquer painting. En C. Herbelin, B. Wisniewski & F. Dalex (eds.), *Arts du Vietnam. Nouvelles approches* (pp. 159-164). Rennes, Francia: Presses Universitaires de Rennes.
- Paliard, P. (2014). *Un art vietnamien : penser d'autres modernités*, París, Francia: L'Harmattan.
- Pham Hoang Hai (2007). *Art of lacquer*, Hanoi, Vietnam: The Gioi Publishers.
- Scott, P. (2013). *Forming and Reforming the Artist: Modernity, Agency and the Discourse of Art in North Vietnam, 1925–1954*, tesis doctoral, University of Sydney, Australia. <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/12348>.
- Sierra de la Calle, B. (2006). *Museo de Arte Oriental, Real Monasterio de Santo Tomás. Catálogo colección China, Vietnam, Japón y Filipinas*. Ávila, España: Museo de Arte Oriental.
- Talawas (2002). Talawas round table 'Contemporary Vietnamese art in the international context'. *Talawas.org*. <http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=769&rb=0201>.
- Taylor, N. A. (1997). Orientalism/Occidentalism: The Founding of the École des Beaux-Arts d' Indochine and the Politics of Painting in Colonial Việt Nam, 1925–1945. En: *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies* 11, (2), pp. 1-33.
- Taylor, N. A. (2001), Framing the national spirit. Viewing and reviewing painting under the Revolution. En H. Tai Hue Tam (ed.), *The country of memory. Remaking the past in late socialist Vietnam*, Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- Taylor, N. A. (2004). *Painters in Hanoi. An ethnography of Vietnamese art*. Hawaii, Estados Unidos: University of Hawaii Press.
- Thai Ba Van (1996). The exposure of contemporary Vietnamese fine arts to the world. En *Cultural representation in transition. New Vietnamese painting* (pp. 29-31) Bangkok, Tailandia: The Siam Society.
- Quang Phong; Quang Viet y H.C. (s/f). Vietnamese modern paintings. The pioneers, *Vietnamese paintings pioneers*, www.lachonggallery.com/articles/vietnamese_paintings_pioneers.htm.
- Woodside, A. (2006). *Lost Modernities. China, Vietnam, Korea, and the Hazards of World History*, Cambridge, MA, Estados Unidos: Harvard University Press.