



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Doctorado: Arte, Producción e Investigación

**APROXIMACIÓN A LA OBRA ESCULTÓRICA DE
HUANG TU-SHUEI (1895 – 1930).**

**Estudio socio-cultural del artista enmarcado en el
periodo de colonización japonesa de Taiwán.**

Tesis doctoral presentada por: Yang Pei-Chen.

Dirigida por Dra. D^a. Teresa Cháfer Bixquert.

VALENCIA, MAYO 2013

ÍNDICE

1. Introducción	Pág.
1.1 Prólogo	9
1.2 Objetivos	11
1.3 Contenido	12
1.4 Metodología	14
1.5 Indagación bibliográfica	15
1.6 Definición de términos	23
2. Huang Tu-Shuei (1895-1930). Estudio biográfico y artístico	
2.1 El ambiente de crecimiento de Huang –Tu Shuei y su iniciación artística anterior a su viaje de estudios a Japón, 1895-1914	26
2.1.1 Contexto geográfico e histórico de la isla de Taiwán	26
2.1.2 Nacimiento e infancia de Huang Tu-Shuei durante la ocupación japonesa en Taiwán (1895-1915)	30
2.1.3 La Escuela de Pedagogía del Colegio de Lengua Nacional	35
2.1.4 Estudios artísticos en Taiwán, 1911-1915	37
2.1.5 Breve experiencia en la docencia tras finalizar sus estudios en el Colegio de Lengua Nacional	42
2.1.6 El desarrollo de la escultura taiwanesa en la época de la conquista japonesa. Influencia de la escultura tradicional	43
2.1.7 El denominado “estilo Fucho” chino, características estéticas	46

2.1.8 Análisis de las obras más representativas del periodo de iniciación	48
2.1.8.1 “Li Tieguai” o “El inmortal Li”, 1915	48
2.1.8.2 “La peonia”, 1915	52
2.1.8.3 Otras obras de la etapa de iniciación	53
2.2 Período de formación en Japón, 1915-1922	55
2.2.1 Huang Tu-Shuei y el Programa de Escultura de la Escuela de Bellas Artes de Tokio	55
2.2.1.1 Desarrollo y constitución de la especialidad de escultura en la Escuela de Bellas Artes de Tokio	56
2.2.1.2 Programa docente de la Escuela de Bellas Artes de Tokio	61
2.2.1.3 Profesores del Departamento de Escultura	64
2.2.1.4 Taller de Takamura Hicarifuturo, 1915-1920	66
2.2.1.5 Taller de Asakura Bunotto, 1920-1922	69
2.2.1.6 Aprendizaje del estilo académico: la producción artística de Huang Tu-Shuei durante la época de estudios en la Escuela de Bellas Artes de Tokio	71
2.2.1.7 El esplendor de la talla en madera japonesa, 1890-1900	73
2.2.1.8 El apogeo de la técnica del modelado en escultura	81
2.2.1.9 La técnica del modelado frente a la talla en madera	83
2.2.2 El estilo occidental y la Escuela de Bellas Artes de Tokio	92
2.2.2.1 La influencia del arte occidental en la Escuela de Bellas Artes de Tokio del siglo XIX	94
2.2.2.2 La influencia de la escultura de Rodin en la Escuela de Bellas Artes de Tokio	94
2.2.2.3 Primeros contactos con Rodin	96
2.2.2.4 La influencia de Rodin sobre la escultura de Tekihara Mamoei	97
2.2.2.5 La influencia de Rodin sobre la escultura de Takamura Hicarifuturo	99
2.2.2.6 La influencia de Rodin sobre Huang Tu-Shuei	101

2.2.3 Análisis plástico de las obras más representativas del periodo de formación	106
2.2.3.1 El puerco, 1916	106
2.2.3.2 El bebé, 1919	108
2.2.3.3 Rocío, 1919	112
2.2.3.4 La niña, 1920	115
2.2.3.5 Otras obras de la etapa de formación	120
2.3 Etapa de desarrollo profesional: la participación en las exposiciones Imperiales japonesas, 1922-1930	126
2.3.1 Contexto histórico	126
2.3.2 Los inicios de la “Exposición de Bellas Artes del Ministerio de Educación” y los primeros premiados: licenciados especialidad de escultura de la Escuela de Bellas	129
2.3.3 El antiguo Salón de Exposiciones del Ministerio de Cultura, transformado en el Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio	131
2.3.4 Huang Tu-Shuei, primer ganador taiwanés	133
2.3.5 Obtención de premios 4 veces consecutivas, 1920-1924	136
2.3.6 Temática escultórica del periodo de consolidación	140
2.3.7 Análisis plástico de las obras más representativas del periodo de formación	144
2.3.7.1 “El niño salvaje”, 1918	144
2.3.7.2 “Rocío”, 1921	146
2.3.7.3 “Mujer en pose”, 1920	151
2.3.7.4 “Camino de regreso”, 1927	157
2.3.7.5 “El carabao y el becerro”, 1930	163
2.3.7.6 “Los carabaos”, 1930	168
2.3.7.7 Otras obras de la etapa de consolidación	176

2.4 Fallecimiento	213
2.4.1 Muerte por peritonitis	213
2.4.2 Exposición de obras póstumas	214
3. Las obras de Huang Tu-Shuei desde un punto de vista cultural	
3.1 El concepto del arte occidental en Taiwán	218
3.2 El interés de Huang Tu-Shuei por el aprendizaje del concepto de arte según el modelo japonés	219
3.3 Sus primeros éxitos en las Exposiciones Imperiales japonesas	220
3.4 El objetivo del gobierno colonial japonés: la modernización de Taiwán	221
3.5 La adaptación de Huang Tu- Shuei a este modelo japonés y sus consecuentes éxitos y encargos	222
3.6 Los encargos de esculturas de Huang Tu-Shuei	226
3.6.1 Retratos a la Familia Real	230
3.6.2 Retratos de las clases pudientes	238
3.6.3 Serie de imágenes patrióticas	242
3.7 Análisis estilístico de la obra “Siddhattha”	247
3.7.1 Posible punto de partida: La pintura de Liang Kai “La Reparación de Siddhattha”	248
3.7.2 Comparación de las obras: la pintura de Liang Kai y la escultura de Huang Tu-Shuei	249
3.7.3 Comparación con su obra anterior, “Li Tieguai”.....	252
3.8 Preocupación por la pérdida de herencia cultural taiwanesa	254
3.9 Esculturas de la temática campestre, propias de la cultura taiwanesa	261
3.10 Análisis estilístico de la obra “Paisaje de un país meridional” o “La manada de búfalos”.....	263

4. La situación del arte en Taiwán durante la época de la Colonización japonesa	
4.1 Dominio Japonés sobre Taiwán	269
4.2 Los primeros años de la administración japonesa: la economía y el urbanismo en Taiwán.....	270
4.3 Panorama histórico – cultural. Años 1920 a 1930	272
4.4 El motor de la economía: el arroz y el azúcar	275
4.5 Política de asimilación. Den Kenjiro	276
4.6 Política de educación del Gobierno Japonés hacia Taiwán	277
4.7 La educación obligatoria en Taiwán durante el periodo de colonización japonesa	279
4.8 El fin de la colonización japonesa	285
4.9 El caso concreto de Huang Tu-Shuei	286
4.10 La situación de Huang Tu- Shuei durante estos años de 1920- 30: la identidad del “taiwanés”.....	287
4.11 Abrazando la escultura moderna y criticando artesanía tradicional: Apoyo de Huang Tu-Shuei hacia la técnica del arte japonés	289
4.12 La consideración de la escultura	298
4.13 La forma de abordar la escultura en Huang Tu-Shuei	301
5. Conclusiones.	
5.1 Desarrollo y conclusiones de nuestra tesis doctoral	309
5.2 La influencia de los medios de comunicación	316

Bibliografía	322
Anexos	348
A. Fotografías de su vida	349
B. Documentos de la exposición de obras póstumas	357
C. Cronología (1895-1930)	365
Resúmenes	
Resumen de la tesis en castellano	377
Resumen de la tesis en valenciano	378
Resumen de la tesis en inglés	379

INTRODUCCIÓN

1. Introducción

1.1 Prólogo

Esta tesis pretende ser un estudio completo sobre la vida y obra de Huang Tu-Shuei (1895 – 1930), un escultor taiwanés enmarcado dentro de la época de la colonización japonesa en Taiwán.

Ya en su momento, en el año 2003, realizamos y presentamos el trabajo de investigación sobre este mismo autor. Ahora, partiendo de los datos de nuestro trabajo anterior hemos pretendido realizar un estudio mucho más amplio y completo. Se han corregido aspectos y se ha profundizado en otros. Al mismo tiempo, hemos cambiado el enfoque del trabajo, que ha pasado de centrarse en el artista como una figura aislada, al análisis de este artista enmarcado en su contexto socio-cultural, analizando no sólo su obra, sino también la situación artística de esos momentos en la isla de Taiwán, incidiendo en las aportaciones y repercusiones. También hemos cambiado la ortografía de escritura del autor, de Huang Tu-Shuei a Huang Tu-Shuei, porque pensamos que es una forma más adecuada a la fonética china.

La importancia de este autor radica en el hecho de ser el primer artista taiwanés que viajó al extranjero (Japón), para recibir una formación académica occidental en el arte de la escultura.

A su vez, el gobierno colonialista japonés que imperaba en Taiwán en esos momentos, lo consideraba como el escultor más destacado de Taiwán, siendo también un personaje clave en la historia del desarrollo del arte contemporáneo taiwanés.

En los treinta y seis años que duró su vida, dedicó 5 de ellos (1915~1930) a la educación académica formal del arte de la escultura occidental. Sin embargo, durante ese corto período artístico, creó obras de suma importancia para la historia del arte moderno de la escultura taiwanesa.

Como describiremos en el apartado dedicado a la metodología, no pretendemos

el estudio de este artista aislado de su contexto social y cultural, pues considero de suma

importancia el estudio de la situación histórica y política, que por supuesto influyen en el arte.

1.2 Objetivos

El objetivo central de nuestra investigación es pretender recopilar toda la información posible sobre la figura artística de Huang Tu-Shuei, información no sólo de su producción escultórica, sino además todo lo relativo al contexto cultural, artístico e histórico. Demostrar que no se trata de un caso aislado, como han pretendido argumentar algunos autores, sino que es una parte más de toda una generación de intelectuales que se ven afectados por una educación japonesa, y una cultura muy diferente a la cultura local, que ellos apoyan y ven no como una imposición sino como una modernización positiva de Taiwán.

Por ello, procedimos al estudio de la bibliografía, de todo lo que se había escrito hasta el momento sobre Huang Tu- Shuei, además de recurrir a periódicos de la época, donde aparecían cada uno de sus éxitos en las Exposiciones Imperiales japonesas.

También nuestro objetivo era esclarecer la importante figura de Huang Tu-Shuei, analizándola con amplitud y actitud crítica y darla a conocer como un estudio en idioma español, ya que hasta la fecha no existía ninguna publicación respecto a este tema.

Una de las problemáticas para el estudio de este autor es que todo lo que se ha escrito sobre él aparece en lengua china. Para evitar dificultades de lectura, ya que se trata de una tesis doctoral escrita en lengua española, hemos procedido a citar cada una de sus obras en su traducción al español, pero hemos incluido una lista al final de la tesis doctoral, a modo de anexo, en la que incluimos las equivalencias de estos títulos traducidos por mí al español en sus originales, en idioma chino.

1.3 Contenido

Hemos estructurado la tesis doctoral en cinco capítulos diferentes, conformando la parte principal los tres capítulos centrales. A estos capítulos antecede una introducción (punto 1 del trabajo), que a su vez contiene un apartado de prólogo, objetivos, contenido, metodología e indagación bibliográfica.

El capítulo dos es un estudio biográfico y artístico de la obra de Huang Tu-Shuei. A su vez tiene diferentes apartados que analizan las diferentes fases de su carrera artística. De este modo, “El ambiente de crecimiento de Huang Tu-Shuei y su iniciación artística antes de su viaje de estudios a Japón” (punto 2.1), trata la infancia de este escultor taiwanés durante todo el periodo que antecede a su estancia en Japón. Aquí pretendemos recopilar, además de los datos biográficos respectivos a su infancia, el inicio de sus estudios en Taiwán. Además, proponemos el análisis de una de sus obras, titulada “Li Tieguaí”, obra que realiza con motivo de su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de Tokio, en 1915. Este análisis pretende demostrar que Huang Tu-Shuei todavía poseía en estos momentos una clara influencia de la escultura tradicional taiwanesa. Característica que abandonará tras su periodo de estudios en Japón, y que incluso llegará a repudiar, criticando este tipo de arte taiwanés.

El segundo apartado (punto 2.2) trata del periodo de formación del artista en Japón e intenta analizar todo el periodo de estudios de Huang Tu-Shuei en Japón, comprendido desde 1915 a 1920.

Este apartado se subdivide a su vez en varios puntos, en los que pretendemos analizar el programa de estudios de la Escuela de Bellas Artes de Tokio, el contacto y la influencia que supuso para Huang Tu-Shuei el estilo del arte occidental, que imperaba en esos momentos en Japón, sobre todo la influencia del arte de Auguste Rodín, al que por su importancia dedicamos uno de los apartados.

También en este capítulo tratamos de establecer una relación entre los premiados en las exposiciones oficiales, y vemos que se corresponden con los artistas licenciados en la Escuela de Bellas Artes.

Un tercer apartado (punto 2.3), está dedicado al comentario de las Exposiciones

Imperiales, incluyendo el comentario de tres de las obras de Huang Tu-Shuei que fueron seleccionadas en dichas exposiciones, “El niño salvaje”, “Rocío”, y “Mujer en pose”.

Por último, el apartado que trata la muerte del artista y la exposición de obras póstumas (punto 2.4).

En el capítulo tres, hemos querido hacer un análisis de Huang Tu-Shuei ya no desde un enfoque exclusivamente biográfico, como en los primeros capítulos, sino considerando el contexto social y cultural, y sobre todo el estado del arte y de los conceptos artísticos de la época tanto en Japón como en Taiwán.

Por ello, lo hemos titulado “Las creaciones de Huang Tu-Shuei desde un punto de vista cultural”. Y en él analizamos no sólo las obras de Huang Tu-Shuei, los encargos o sus éxitos en las Exposiciones Universales, también la influencia que ejerció el gobierno colonizador japonés sobre Taiwán en este proceso denominado de “modernización”, que lleva una preocupación por la herencia cultural taiwanesa, o a una pérdida de identidad.

En el capítulo cuatro, titulado “La situación del arte en Taiwán durante la época de la colonización japonesa”, hemos querido añadir un enfoque histórico, citando algunos de los acontecimientos más importantes que marcaron los hechos artísticos del momento.

En este capítulo planteamos que Huang Tu-Shuei no fue considerado un artista célebre en su momento únicamente por la realización de sus obras, sino por adaptar su estilo a esta imposición de los cánones japoneses, al que llamaron “modernización”. Contó con el apoyo del gobierno, así como de la familia real, de la que recibió encargos, a modo de “artista oficial”.

Por último, añadimos un apartado de conclusiones (punto 5), en el que resumimos cada uno de los puntos a los que hemos llegado a través de la tesis.

1.4 Metodología

El método de estudio para abordar la siguiente investigación ha sido el método sociológico o sociología del arte. Se trata de un método que se ajustaba a uno de mis objetivos, el poder abordar el estudio del artista taiwanés Huang Tu-Shuei no como un caso aislado, sino como fruto de un entorno cultural, político y económico, enmarcado dentro de la política del régimen colonizador japonés de principios del siglo veinte.

Este método nos ha permitido tener un enfoque más completo, conseguir ir más allá de una visión artística o una valoración de su producción escultórica. Nos ha permitido contextualizar al artista y su producción dentro de un contexto social y cultural de una época determinada, evidenciar las relaciones evidentes entre el artista y su época.

Investigación bibliográfica.

En primer lugar, y como acercamiento a nuestro tema de estudio, procedimos a hacer un estudio bibliográfico, examinar con detenimiento cada una de las publicaciones referidas a nuestro objeto de estudio. Esta información incluía, además de las publicaciones de otros autores (aunque muy imparciales e incompletas), el análisis de documentos históricos, incluyendo los artículos aparecidos en la prensa del momento que comentaban algún aspecto sobre el arte en general, y sobre Huang Tu- Shuei en particular.

Investigación histórica.

Además de proceder al estudio bibliográfico sobre la vida y la obra de Huang Tu- Shuei, consideramos de suma importancia considerar su entorno histórico, e iniciar a su vez un estudio detallado del momento histórico, e intentar buscar cuál fue la relación que ejerció no sólo sobre la figura de Huang Tu- Shuei, sino en los artistas que vivieron en dicho periodo histórico.

Porque cada uno de los estudios bibliográficos anteriores, con los que nos habíamos encontrado, no hacían otra cosa que construir una imagen ensalzada de la figura de Huang Tu- Shuei como constructor de un estilo local para los

taiwaneses, y no analizaban la influencia que ejercieron los colonizadores japoneses sobre el arte de Taiwán.

Pretendimos de este modo hacer un análisis histórico regresivo, es decir, no sólo estudiar un contexto histórico, sino analizar las vivencias del artista analizando documentos en los que se mostraban las notas autobiográficas.

Análisis de imágenes.

Hemos procedido a la recopilación de imágenes pertenecientes a la producción escultórica de Huang Tu- Shuei, y que adjunto al final de la tesis.

Pretende ser una recopilación completa de su obra, ordenada de forma cronológica, y que nos ha permitido ejercer el análisis de su producción, realizar una clasificación por diferentes etapas, y establecer apreciaciones y diferencias de estilo, según el momento histórico, su situación personal o el contexto del que se rodeaba.

1.5 Indagación bibliográfica

Han sido muchos los historiadores del arte, todos ellos taiwaneses, los que se dedicaron a hacer grandes debates sobre la vida y obra de Huang Tu-Shuei, dando como fruto numerosos artículos de investigación sobre este artista en concreto, al que se referían como “el primer escultor contemporáneo de Taiwán”.

Sin embargo, a los 80 años de la muerte de Huang Tu-Shuei, muchos de los registros escritos acerca de la vida y obra de este escultor permanecen perdidos. En relación a ello, aun no se ha realizado una investigación realmente estructurada, de opiniones objetivas, que pueda establecerse en formato de ensayo académico, para presentar un estudio amplio sobre este escultor, tan importante para la historia del arte moderno de Taiwán, y que pueda ser visto desde un ámbito internacional, y pueda tener el formato de una tesis doctoral.

Actualmente, las investigaciones taiwanesas acerca de las obras de Huang Tu- Shuei muestran una problemática de la evaluación artística, evidenciando desvíos y faltas en la metodología de estudio. En relación a las investigaciones y análisis de

conceptos estilísticos, se las refiere únicamente como fruto del gobierno colonial japonés en su momento, explicando superficialmente el significado de sus obras con palabras tales como: “realista”, “estilo local” o “campestre”.

Por otra parte, cuando se describe la época de sus obras, se deja de lado la demarcación histórica definida y se emplea el “período Taishō” o “período Shōwa”, proporcionando en partes, una imagen del relato de la historia del arte taiwanés como un anexo a la “historia del arte japonés”. En relación a los estudios sobre el artista, se han focalizado en las obras seleccionadas para las Exposiciones oficiales, sin adentrar en su trayectoria y descuidando el aspecto de su desarrollo artístico. Las investigaciones conducidas de esta forma, dejan que el contenido de la historia del arte taiwanés se concentre solamente en las obras que aparecen en las exposiciones y

especialmente en las obras reconocidas oficialmente por las exposiciones gubernamentales. Es decir, básicamente se niega completamente el arte tradicional de esta época (no se habla de ello) y los propósitos de los artistas de esa época.

Estudios bibliográficos concretos.

Análisis de las diferentes exposiciones anteriores, realizadas sobre obra de Huang Tu- Shuei.

El año 1931, a la muerte de Huang Tu-Shuei, se realizó una exposición póstuma, en donde se exhibieron más de 80 obras.

En el año 1982, el Ministerio de Cultura del Gobierno de Taiwán inauguró la Exposición de Era-Arte (年代美展), rastreando las huellas del desarrollo del arte taiwanés. Desde entonces, el mundo artístico de Taiwán empezó lentamente a conocer y presentar a Huang Tu-Shuei. Además se restauraron y exhibieron dos de sus obras hasta las fechas desaparecidas, “La Reparición de Siddhattha” y “La Manada de Búfalos”, copiando las obras de yeso al bronce para ser conservados permanentemente en el museo de bellas artes.

Posteriormente, en el año 1989, el Museo Histórico realizó una Exposición Escultórica de Huang Tu-Shuei, siendo ésta la primera exposición personal de Huang Tu-Shuei desde la recuperación de Taiwán. En esta exposición se exhibieron solamente 30 de sus obras.

Entre una exposición a otra, hubo una asombrosa diferencia de más de 50 obras. En la exposición retrospectiva de 1989, el Museo Histórico editó tan sólo una antología de las obras de Huang Tu-Shuei, en la cual además de fotografías de esculturas, se adjuntaron cinco artículos: “La conservación de las obras de bronce: “La Manada de Búfalos” y “La Reparación de Siddhattha”, donde aparecían comentarios sobre la actitud creativa de Huang Tu-Shuei, escrito por Huang Tsai-Lang , “Escultor de primera generación de Taiwán—Huang Tu-Shui” de Huang Chun-Hsiu, “El genio escultor—Huang Tu-Shuei” de Lien Hsiao-Ching, “Huang Tu-Shui y la estatua de Siddhattha en el Templo Longshan” de Wei Qingde (尺寸園) y el “Anuario” recopilado y escrito por Chen Chao-Ming. Entre ellos, los textos de Lien Hsiao-Ching y Wei Qingde ya habían sido publicados en los años '50 en la revista “Objetos Culturales de Taipei”.

En el momento de realizar la Exposición Escultórica de Huang Tu-Shuei, no existían muchas investigaciones o estudios en relación a Huang Tu-Shuei, y debido a ello, para el público en general era difícil que se comprendiera el valor simbólico de este artista para la historia de Taiwán.

Todavía hoy en día lamentamos el deterioro y la pérdida de muchas de sus obras, hecho que causa un considerable daño y pérdida para el campo de la investigación. Las exposiciones resaltaron la apreciación hacia la historia del arte y las obras por parte del mundo artístico de Taiwán, pero no han proyectado una serie concordante de investigaciones en relación al contenido exhibido. Durante casi una década, Huang Tu-Shuei ha sido olvidado en un rincón de la historia de Taiwán, en espera de ser descubierto y trabajado por la posteridad.

Por lo menos, las exposiciones de “Era-Arte” y la Exposición Escultórica de

Huang Tu-Shuei, ambas realizaron un breve ordenamiento para que las obras pudieran exhibirse nuevamente y brillar bajo la luz del día.

Felizmente, las investigaciones sobre Huang Tu-Shuei han ido apareciendo a partir de los años '90. En 1995, el Museo de Bellas Artes de Kaohsiung también realizó una exposición conmemorativa al centenario del nacimiento de Huang Tu-Shuei. Para este evento, se incluyeron algunas obras que habían sido encontradas de cuando Huang Tu-Shuei estudiaba en la Escuela de Bellas Artes de Tokio, e hicieron una comparación con las obras de escultores japoneses, editando el libro Exposición Conmemorativo Especial del Nacimiento Centenario de Huang Tu-Shuei. Los dos editoriales más importantes de Taiwán, El Artista y Lion, también publicaron dos libros: Colección del Arte Taiwanés Tomo XIX: Huang Tu-Shuei y Tierra·Idilio·Huang Tu-Shuei.

Las 5 bibliografías existentes hasta la fecha sobre Huang Tu-Shuei fueron editadas por el Estado para difundir la imagen de este artista al público en general, y al mismo momento, promover el conocimiento sobre el campo escultórico de Taiwán. En los libros se mencionan el contexto de crecimiento de Huang Tu-Shuei, el proceso de aprendizaje y estudio, su experiencia de producción creativa y un análisis de sus obras. Todos estos datos fueron sistemáticamente ordenados y presentados, y en los datos adjuntos se observan los programas de estudio de Huang Tu-Shuei y las calificaciones que obtuvo, también se presentó una tabla biográfica en línea de tiempo, sumado a lo anterior, se adjuntó La Tabla de los Eventos Artísticos Destacados de Taiwán de Yen Chuan-ying, proporcionando un marco referencial para los estudios sobre Huang Tu-Shuei y las vías de indagación que hacen posible descubrir más informaciones y datos relacionados al escultor.

Cuando las obras de Huang Tu-Shuei fueron elegidos para la Exposición Imperial, el diario Día a Día Taiwán (《台灣日日新報》) publicó, en el 17 de Octubre de 1920, una entrevista exclusiva sobre “El Niño Salvaje”; luego, los diarios El Oriente y Día a Día Taiwán, tanto en la versión china como japonesa, publicaron sucesivamente artículos que trataban de los logros artísticos de Huang Tu-Shuei. El

contenido del *Sensaciones del Paisaje* traducido por Yen Chuan-ying consiste justamente en recopilaciones de artículos e informaciones sobre el ámbito artístico de los diarios y periódicos japoneses, entre los años 1907 a 1943.

Además de artículos sobre Huang Tu-Shuei, también hay escritos sobre la llegada de Ishikawa Kinichiro y sus seguidores a Taiwán, donde se relata desde la mirada de los artistas, el paisaje de Taiwán y el concepto de creación que sostenían.

Sumado a ello, también existen escritos sobre las exposiciones estatales, tales como Exposición Imperial, Exposición-Taiwán y Exposición Gubernamental, y la influencia de estas exposiciones sobre el ámbito artístico taiwanés.

En suma, son muchas las bibliografías de consulta que hemos utilizado para este estudio, lo que nos ha conllevado a la comprensión de la influencia de japoneses sobre el desarrollo artístico de Taiwán.

Los personajes contemporáneos del ámbito literario taiwanés de la época de la conquista japonesa también emitieron algunos comentarios sobre Huang Tu-Shuei, por ejemplo: Chang Shen-Chie en su *Miliario: un Sol Negro* y Wang Shih-Lang en *Personajes de Taiwán*.

Por otro lado, Wang Pai-Yuan escribió un texto llamado *La Historia del Movimiento Artístico de Taiwán*, concediendo el término de “Movimiento del nuevo arte taiwanés” a este preciso momento de desarrollo del arte taiwanés. Este texto sería el primer intento de ordenar las informaciones de la historia de bellas artes de Taiwán.

Varios años después, Xie, Li-Fa también tomó el concepto de “Movimiento artístico”, publicando *La Historia del Movimiento Artístico de Taiwán en la Era de la Conquista Japonesa*, cuyo título determina la época de aparición de Huang Tu-Shuei como “el amanecer del nuevo arte” de Taiwán y Huang Tu-Shuei como el pionero de la “primera generación que se introduce en el occidente moderno”. Xie, Li-Fa cree que un “nuevo” arte se apunta al hecho de recibir, o no, una nueva forma de metodología de enseñanza en Japón y el bautizo de ese sistema estatal para realizarse como artista; a su vez, el artista debe contar con obras y honores que demarcan su participación en la Exposición Imperial, Exposición-Taiwán,

Exposición Tai-Yang y otras exposiciones estatales, para considerarlo como una actuación destacable en el movimiento artístico taiwanés. Este concepto histórico de un “Movimiento artístico de Taiwán en la Era de la conquista japonesa” ya constituye, para la mayoría de las investigaciones sobre historia de arte taiwanés, el punto de referencia fundamental.

Cuando Wang Hsiu-Hsiung publicó “El arte del primer escultor moderno, Huang Tu-Shuei, la exploración de su estilo” en *Tunghai Journal* y también en *Colección del Arte Taiwanés Tomo XIX*, expresó el mismo concepto de Xie, Li-Fa, donde también identificó el desarrollo del arte taiwanés de la época de la conquista japonesa como “moderno”, es más, detrás de la palabra “moderno” agregó en inglés “(modern)” para hacer una diferencia con la tradición. Dentro del escrito, Wang Hsiu-Hsiung mencionó a Huang Tu-Shuei como el escultor “pionero” en aprender el estilo occidental, en este punto también se acerca a la propuesta de Xie Li-Fa sobre el tema de “primera generación que se introduce en el occidente moderno”. Los usos que hacen Xie Li-Fa y Wang Hsiu-Hsiung en relación a los términos “moderno”, “movimiento artístico” y “pionero” aparecerán en muchos otros textos posteriores. Wang Hsiu-Hsiung considera en sus escritos, a “La Manada de Búfalos” como la obra taiwanesa más representativa, además esta imagen de búfalos aparecen en otras obras de Huang Tu-Shuei, por lo que se interpreta como una metáfora que hace el artista a “lo campestre” de Taiwán. Sin embargo, esta posición se diferencia a lo propuesto por Chen Chao-Ming en el “Anuario” de la Exposición Escultórica de Huang Tu-Shuei. Éste último, considera que el propósito de la imagen de búfalos fue solamente para poder calificarse nuevamente en la Exposición Imperial, o sea, obras que se adecuaron a los jueces japoneses. De este modo, en relación al uso de la imagen de los búfalos en las obras de Huang Tu-Shuei aparecen posiciones muy contrariadas, todavía en los estudios más recientes.

Los escritos sobre Huang Tu-Shuei se podrían diferenciar en 3 grupos: uno de ellos explora el simbolismo de las obras de Huang Tu-Shuei dentro del contexto del

arte taiwanés y realizan el análisis de contenido de esas obras, como son los casos de los textos: “Colores Isleños de Hsiao Chiung-Jui, “Pionero de la escultura taiwanesa—Huang Tu-Shuei” de Xie Li-Fa, “Entre el arte contemporáneo y el nacionalismo—Huang Tu-Shuei, el pionero de la historia de arte moderno de Taiwán” de Yen Chuan-ying, “El primer escultor moderno de Taiwán—la vida y arte de Huang Tu-Shuei” de Wang Hsiu-Hsiung, “Huang Tu-Shuei y su logro en la historia escultórica de Taiwán” y “Una iluminación eterna de la historia escultórica de Taiwán—Huang Tu-Shuei” de Chen Mu-Tzu, “Huang Tu-Shuei y el destino de las esculturas taiwanesas” de Hu He-Ti y también “ Recuerdo centenario: Huang Tu-Shuei— Exposición Conmemorativo del Nacimiento Centenario en el Museo de Bellas Artes de Kaohsiun” de Chen Shiao-Ting. En el contenido de estos textos aparece reiteradamente la importancia de Huang Tu-Shuei en la historia escultórica de Taiwán.

En segundo lugar, existen muchos escritos que refieren al significado de imágenes de “La Manada de Búfalos ” y “La Reparición de Siddhattha”, indagando sobre todo en su origen y simbolismo, como es el caso de “Desde la conservación de las obras de bronce, “La Manada de Búfalos” y “La reaparición de Siddhattha”, hasta comentarios sobre actitud creativa de Huang Tu-Shuei” de Huang Tsai-Lang, “Esculpiendo la bondad de la tierra—Huang Tu-Shuei” de Peng Lien-Yi, “Esculpiendo para el pastoreo y el idilio—el escultor: Huang Tu-Shuei” de Lee Chin-Hsien, “Mirada a distancia hacia Huang Tu-Shuei—hablando a partir de la construcción de “La Reparición de Siddhattha”” de Kao Tsan-Hsing, 〈Liang Kai,Rodin,Huang Tu-Shuei—observar la relación de arte occidental y oriental en el cruce del tiempo y el espacio dentro de “La Reparición de Siddhattha”” de Hu He-Ti, “Investigación de las exposiciones estatales en la era de la conquista japonesa — estudio comparativo del etnicismo en las obras pictóricas de las Exposiciones Taiwanesas y Coreanas” de Jung-Hee Moon, entre otros.

Todos estos escritos se centran en el estilo de las obras de Huang Tu-Shuei y la conformación de esas características. El texto de Jung-Hee Moon analizó la

constitución de la etnicidad local de Taiwán y Corea bajo Gobierno del Imperio japonés, también profundizó la imagen simbólica construida por ese gobierno, proporcionando mayor reflexión en los estudios sobre la imagen simbólica de Huang Tu-Shuei.

Los escritos que discuten sobre la vida biográfica de Huang Tu-Shuei y su proceso de aprendizaje también constituyen un grupo aparte, por ejemplo el “Con quién aprende Huang, Tu- Shuei” y “Una charla sobre esos años como estudiante de la Escuela de Bellas Artes de Tokio—en memoria de Huang Tu-Shuei” de Chen Chao-Ming, “Una brisa de nuevo arte en Taiwán—la procedencia de los artistas taiwaneses de ayer” de Lee Chin-Hsien y “Documento escultóricos como examen de Huang Tu-Shuei y la temática de estilo de imágenes” de Cheng Shui-Ping.

La mayoría de estos escritos debatían en el contexto de Taiwán en la época de la conquista japonesa, el proceso de aprendizaje de los artistas en Japón y la influencia que recibieron de las obras de los artistas japoneses.

Entre estos textos, Cheng Shui-Ping realizó una mirada diferenciada de los demás en “Documento escultóricos como examen de Huang Tu-Shuei y la temática de estilo de imágenes”, de acuerdo a la experiencia de estudio que tuvo Huang Tu-Shuei en la Escuela de Bellas Artes de Tokio. El análisis hacia las obras del escultor se agrupan por dos estilos fundamentales: el estilo que recibe de Tacamura Koun del Programa de Tallados de Madera y el que recibe de Fumio Asakura del Programa de Esculturas.

Cheng Shui-Ping trata de pesquisar las influencias que recibió Huang Tu-Shuei de los profesores Tacamura Koun y Fumio Asakura, logrando abstraer cierto sentido comparando las obras entre sí, y dejando de lado la antigua disputa sobre quién fue el que dirigía las creaciones de Huang Tu-Shuei en la Escuela de Bellas Artes de Tokio.

Por otra parte, existen escritos que indagan de manera más completa sobre el desarrollo del arte taiwanés durante la época de la conquista japonesa, por ejemplo “Los cuarenta años de la historia del arte taiwanés” de Lin Hsing-Yueh, “El

nacimiento y desarrollo de las pinturas de óleo en Asia Oriental” editado por el Museo de Bellas Artes de Taipei y “¿Qué es Taiwán? De la colección de tesis sobre arte moderno de Taiwán y la identidad cultural”, edición y publicación del Ministerio de Cultura. “La historia de Arte de Taiwán—la conciencia de Taiwán” de Ni Tsai-Chin y “Arte en salón— iluminación cultural y la etapa de inicio del arte moderno taiwanés” de Yen Chuan-ying.

Son textos que relacionan el arte gráfico taiwanés y las obras escultóricas de Huang Tu-Shuei en el contexto de conquista del Imperio japonés. Estos textos proporcionaron diferentes perspectivas de estudio y comprensión sobre el origen de su estilo, aportando una mirada más completa para los estudiosos de la historia del arte de Taiwán.

1.6 Definición de términos.

a. Moderno.

La palabra moderno, en el Diccionario de uso del español, significa: «lo que se beneficia de los últimos avances de la tecnología y de la ciencia».1 Por eso, “escultura moderna” significa comparar la escultura tradicional y la escultura artesanal taiwanesa con las obras artísticas de Huang Tu-Shuei, ya que sus técnicas artísticas son de origen europeo, en especial del escultor francés Rodin (1840-1917). Es por ello que es llamado “el escultor moderno de Taiwán”.

b. Primer escultor moderno de Taiwán.

¹María Moliner. *Diccionario de uso del español*, Vol. II. 2^a ed.. Madrid:

Huang Tu-Shuei estuvo en el Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Tokio, en Japón desde el año 1915; fue el primer escultor de Taiwán que estudió la escultura moderna en el extranjero, por lo cual es llamado de este modo.

c. Occidente.

La palabra occidente en este texto, sólo se aplica al conjunto de países de Europa occidental, agrupados con los Estados Unidos. En oposición a los países orientales, particularmente asiáticos.

2 HUANG TU-SHUEI, (1895-1930)
Estudio biográfico y
artístico.

2 HUANG TU-SHUEI, (1895-1930).

Estudio biográfico y artístico.

2.1. El ambiente de crecimiento de Huang –Tu Shuei y su iniciación artística anterior a su viaje de estudios a Japón, 1895-1914.

2.1.1 Contexto geográfico e histórico de la isla de Taiwán.

Geográficamente, la isla de Taiwán está situada junto a la costa oriental de China en el Pacífico occidental entre Japón y Filipinas. Está separada de China continental por el Estrecho de Taiwán. Con una superficie total de aproximadamente

36.000 kilómetros cuadrados, la isla tiene sólo 394 Km. de longitud y 144 Km. de anchura en su punto más ancho.

Taiwán fue una isla por ser colonizada hasta el siglo XVI. Sólo vivían los denominados aborígenes, que son los pobladores originales de la isla. En el año 1624, los holandeses desembarcaron en el sur de isla (Amping), donde hicieron negocios de azúcar, arroz y piel de ciervo, con los aborígenes. Después de dos años (1626), los españoles también llegaron a Taiwán, entrando por el norte de la isla (Kilong). Hubieron luchas sucesivas entre los holandeses y los españoles, para disputarse la isla. Al final, en el año 1642, los holandeses expulsaron a los españoles y conquistaron toda la isla.

En el año 1661, el general chino Cheng Chen-Kong mandó desembarcar al ejército chino en el sur (Luermen), allí combatió con los holandeses. Dos años después, este general ganó la guerra y expulsó a todos los holandeses fuera de la isla. Desde este momento, Taiwán se convirtió en territorio chino. A partir de este periodo, numerosos pobladores chinos llegaron a Taiwán para remodelar las tierras vírgenes. Los antepasados de Huang Tu-Shuei, también llegaron a Taiwán durante este periodo.

Los años transcurridos entre 1894-1895, tuvo lugar una guerra entre China y Japón, Japón ganó la guerra fácilmente, debido a la caída del gobierno chino. El día 17 de abril de 1895, ambos países firmaron el Pacto Ma-Guan, por el que China cedía la provincia de Taiwán a Japón. El pueblo de Taiwán no consintió este pacto, y se declaró país independiente. El día 23 de Mayo de 1895, se publicó el decreto de la “República de Taiwán”. Designaron a Tang Ching-Song como gobernador y presidente de la República, a Lio Yong-Fu como capitán general, a Cho Fong-Chia como vicepresidente, a Chen Ji-Tong como ministro de Relaciones Exteriores, y a Lin Wei-Yuan como presidente de la Asamblea.

Por supuesto, Japón no dejó que Taiwán se independizara. Mikado Showa envió al cuerpo del ejército imperial a Taiwán para reprimir la campaña independentista. El día 29 de Mayo, desembarcó en Aody (al norte de Taiwán) (ilustración 2-1), e invadió Kilong el día 3 de Junio.



2-1 Costa de Aody a finales del siglo XIX.

El presidente Tang Ching-Song observó esta situación límite, ya que estaban perdiendo; huyó a Tanshui el día 4 de Junio y luego tomó un barco alemán a Shiamen, en China. La gente de Taipei sufrió un pánico muy grave y extremo. Fue en este momento, cuando Ku Shien-Ron viajó a Kilong voluntariamente, y dirigió al ejército enemigo Japonés para que entraran en Taipei (ilustración 2-2), para así evitar más de batallas de sangre y fuego.



2-2 Muralla y puerta sur de Taipei en el siglo XIX.

El día 17 de junio de 1895, los Japoneses celebraron la “Ceremonia del comienzo político” en Taipei (ilustración 2-3). El vicepresidente Cho Fong-Chia viendo que Taipei había sido capturado, también huyó a China. Sólo el capitán general Lio Yong-Fu resistió al cuerpo de ejército imperial Japonés, en Tainan (al sur de Taiwán), hasta el día 19 de octubre de 1895, pero él renunció a Tainan y huyó a Shiamen en China. Desde el desembarco del ejército imperial japonés en Aody, hasta la renuncia de Lio Yong-Fu en Tainan, los Japoneses invadieron toda Taiwán en menos de medio año.



2-3 Revista militar de la “Ceremonia del comienzo político”.

2.1.2 Nacimiento e infancia de Huang Tu-Shuei durante la ocupación japonesa en Taiwán (1895-1915).

Huang Tu-Shuei nació el 3 de julio de 1895 en la isla de Taiwán, justo el mismo año que Taiwán sería ocupada por los japoneses.

Desde este año (1895) y hasta 1945 Taiwán sería considerada una colonia de Japón, convirtiéndose en una “colonia modelo” y formando parte de un plan de expansión japonesa hacia el sur iniciado en el S.XIX.

Sólo un año antes del nacimiento de Huang Tu-Shuei (1894) estalló la primera guerra Sino-Japonesa, entre la Dinastía Qing de China (en esta época casi la mitad de la población estaba formada por gente aborigen de Taiwán, y la otra mitad eran colonos venidos de China continental, pertenecientes a la Dinastía Qing a la que nos hemos referido) y Japón. Tras la derrota China, se cedieron las islas de Taiwán y Penghu, mediante el Tratado de Shimonoseki, firmado el 17 de abril de 1895. Esto suponía que China dejaba de tener el dominio sobre Taiwán y lo cedía a Japón.

Durante estos primeros años de ocupación japonesa, la población taiwanesa mostró mucha disconformidad y resistencia, produciéndose muchos enfrentamientos.

Huang Tu-Shuei nace en estos momentos de cambios de régimen, cuando la gente estaba sucumbida en el caos y reinaba la inestabilidad. Su padre, Huang Neng, era un carpintero que se dedicaba a fabricar sillones para una especie bici taxis o en inglés rickshaw². Su madre, Huang Shih-Su, tuvo cuatro hijos, siendo los dos primeros fruto de un matrimonio anterior. El primero de ellos murió tempranamente, y el segundo, llamado Huang Shun-Lai, trabajó también como carpintero fabricante de sillones, como su padre.

Después nacería Huang Tu-Shuei (el tercero de ellos), y por último otro hermano que también murió antes de cumplir los cuatro años de edad, llamado Huang Tu-Cheng.

Hay que tener en cuenta que en esta época Taiwán carecía de un servicio de agua potable y electricidad, y unas malas condiciones de higiene, lo que conllevaba a una alta tasa de mortalidad infantil.

De su infancia tenemos pocos datos, sólo la importancia de haber nacido en una familia de carpinteros y sentirse rodeado por este oficio artesanal.

Hasta los doce años de edad no ingresa en la escuela, la Escuela Pública de Bangka (艋舺公學校) (ilustración 2-4). Esta escuela, creada en 1895, era una de tantas escuelas creadas por el régimen japonés, porque la educación pública suponía un mecanismo de control y facilitación del diálogo intercultural. Hay que tener en cuenta que, aunque la educación secundaria era disfrutada principalmente por nacionales japoneses, la educación primaria obligatoria abarcó a la gran mayoría de los naturales de Taiwán.

Durante este período, las escuelas fueron segregadas por origen étnico. Kōgakkō (公

² El nombre rickshaw proviene del japonés "jinrikisha" (人力車), donde jin (人) significa 'persona'; riki(力), 'fuerza'; y sha (車), 'carruaje'. Jinrikisha quiere decir,

'carruaje cuya fuerza la constituye un hombre'. Consiste en un cochecito ligero, de dos ruedas, abierto o cerrado, pero arrastrado por una persona, que va a pie o en una especie de bici taxi. Se utiliza mucho como un tipo de taxi en las calles superpobladas de las ciudades del tercer mundo.

學校, Escuelas Públicas) se establecieron para los niños de Taiwán, mientras que las shōgakkō (小學校 , Escuelas Primarias) se limitan a los hijos de ciudadanos japoneses. Escuelas para los aborígenes también se establecieron en las áreas aborígenes.

Por tanto, Huang Tu-Shuei empezaría sus estudios ya dentro de una educación que diferenciaba alumnos nativos taiwaneses, y alumnos japoneses por separado.

Pero su estancia en esta Escuela Pública de Bangka duraría sólo un año ya que al año siguiente, en 1907, moriría su padre y su madre lo tendría que llevar a la casa de su hermanastro, Huang Shun-Lai, situada cerca del Templo Chenjen en Tataocheng (大稻埕), cambiando también su escuela, a la Escuela Pública de Tataocheng (ilustración 2-5 y 2-6), donde estudiaría hasta finalizar la educación primaria, en marzo de 1911.

Tras finalizar los estudios primarios, el día 7 de abril de 1911 ingresó en la Escuela de Pedagogía del Colegio de Lengua Nacional. Dentro de esta misma promoción hubo 65 personas, se dividieron en 2 cursos, y Huang Tu-Shui fue anotado para el curso B.

Ese Colegio era la única institución educativa superior de Taiwán, que se dividía en cuatro escuelas: Escuela Pedagógica, Escuela de Estudios Medios, Escuela de Lengua Nacional y Escuela de Industria Aplicada. La Escuela Pedagógica se especializaba en la formación de docentes para los colegios públicos; los alumnos eran taiwaneses y todos recibían subvención del estado. Para un estudiante pobre, como era el caso de Huang Tu-Shui, ésta es una oportunidad inigualable, por consiguiente no dudó en inscribirse en la Escuela Pedagógica. La Escuela de Estudios Medios era un privilegio exclusivo de los japoneses, y por otra parte, las Escuelas de Lengua Nacional e Industria Aplicada solo recibían taiwaneses, formándolos en labores de ámbitos industrial tales como: agricultura, comercio, comunicaciones, ferrocarriles, entre otros.

Puerta de la escuela pública de
Banchia.(ilustración 2-4).



Escuela pública de Tatao-
cheng. (ilustración 2-5)



Imagen de una calle
de Tataocheng a
finales del siglo
XIX. (ilustración 2-6)



2.1.3 La Escuela de Pedagogía del Colegio de Lengua Nacional.

El gobierno japonés implementó una serie de políticas destinadas a dar forma a Taiwan como colonia modelo. Entre ellas, la fase llamada de Integración (1915- 1937) o "Dōka" (同化, Tóngghuà en Hanyu Pinyin, literalmente "asimilación"), en la que Taiwán sería considerado una extensión de las islas japonesas, y los taiwaneses educados para entender su papel y responsabilidades como súbditos del Japón. La nueva política fue anunciada formalmente en octubre de 1919.

Esta fase marcó la rápida modernización de Taiwán y un período crucial de grandes cambios. De todas las distintas políticas implementadas la educación fue el principal instrumento, tanto para el cultivo de la lealtad de los taiwaneses al emperador japonés como una herramienta para entrenar a una fuerza de trabajo útil.

Provocado por el movimiento de independencia nacional en todo el mundo, así como por la "Taiwan Culture Association" (台湾文化 会), fundada en 1921, se produjeron varias revueltas en las escuelas. En un intento por desviar la atención de

los estudiantes hacia las búsquedas estéticas y lejos de las asambleas de la

organización, las autoridades escolares decidieron integrar el arte en las clases. Fue en estas circunstancias cuando el educador de arte más influyente en Japón y defensor de la historia del arte de Taiwan, Ishikawa Kinichiro (石川 一郎) (Shizuoka, Japan 1871-1945), fue invitado a enseñar en la Escuela de Taipei Normal.

Ishikawa Kinichiro llegó a Taiwán por primera vez (1907) como miembro del ejército, y emprendió viajes por toda la isla para pintar lo que veía; Formaba parte del interés del gobierno colonizador por descubrir el territorio conquistado. Así, personas como Ino Kanori Torii Ryuso, se interesaron por los aborígenes de Taiwán; todos pretendían recolectar en la tierra colonizada, mayor información para el Gobierno japonés.³

Residiendo en Taiwán durante dos períodos separados por un total de dieciocho años, Kinichiro introdujo el arte occidental y el concepto del "sketch" (bosquejar o saber plasmar en una obra una idea rápida) en la isla, un movimiento que inspiró a los estudiantes taiwaneses para ver y retratar su patria en una nueva luz. Fue considerado por lo tanto como el portador de la antorcha del arte moderno occidental Taiwán.

Kinichiro era uno de los dos profesores japoneses de La Escuela de Pedagogía del Colegio de Lengua Nacional, junto con Seiichi Takahashi.

En este colegio, y bajo la educación de estos dos profesores japoneses se formaron la mayoría de artistas taiwaneses que han pasado a la posteridad. Como los pintores Chen Cheng-Po (陳澄波) (1895 –1947), Liao Chi-Chun (廖繼春) (1902-1976), Li Mei-Shu (李梅樹) (1902-1983), o Li Shih-Chiao (李石樵) (1908-1995).

Todos ellos, y al igual que Huang Tu-Shuei, después de recibir las enseñanzas del profesor japonés Isikawa Kinichiro viajarían a Japón para formarse en la Escuela de Bellas Artes de Tokio, interesados por complimentar sus estudios artísticos, y por esta nueva forma de aprender el arte que procedía del país nipón.

La Escuela Pedagógica tenía como directriz, formar docentes para escuelas públicas. Esa misión era un complemento a la política migratoria de Japón, por lo que no solo

³ 1895 Ino Kanori llegó como voluntario para realizar investigaciones antropológicas en Taiwán; Torii Ryuso llegó en el año 1910, por invitación del Gobernador General Sakuma Samata, y acompañado por Mori Ushinosuke.

se interesaban en la enseñanza de la lengua japonesa, sino también se entrenaban al alumnado con capacidades prácticas. Huang Tu-Shuei obtuvo altas calificaciones en los diferentes cursos de la Escuela, incluyendo el idioma japonés, sumado a ellos, estaba el talento de realizar manualidades, lo cual era altamente adecuado a las exigencias del régimen colonizador hacia la institución pedagógica y no tardó en ser reconocido por la escuela para calificarse como docente de escuelas públicas.

Tenemos pocos datos relativos a la educación de Huang Tu-Shuei dentro de este Colegio de Lengua Nacional, sólo tenemos constancia que durante los 4 años que estuvo mostró muy buenas calificaciones. Y la obra de madera que realizó para la Exposición del Fin de Curso, impresionó a los profesores del Taller de Manualidades y también al Director Kumamoto Shigekichi, por lo cual obtuvo una nota alta bien merecida.

Si bien la Escuela Pedagógica no tenía cursos de esculturas, los Talleres de Manualidades y Arte Gráfica le sirvieron para aprender a elaborar objetos de uso cotidiano.

2.1.4. Estudios artísticos en Taiwán, 1911-1915.

Cuatro años después, en marzo de 1911, Huang Tu-Shuei terminó su estudio en la escuela pública de Tataocheng, ese mismo año aprobó el examen y empezó a estudiar en el Departamento de Magisterio del Instituto de la Lengua Nacional (ilustración 2-7), en el día 4 de julio.



2-7 Instituto de la Lengua Nacional, años 20, del siglo XX .

El Instituto de la Lengua Nacional era un instituto supremo en Taiwán, habían cuatro departamentos: Departamento de Magisterio, Departamento de la Lengua Nacional, Departamento de Industria y el Instituto Superior. El Instituto Superior sólo admitió a los japoneses, Los departamentos de la Lengua Nacional e Industria admitieron a taiwaneses que hubieran sido educados en la lengua nacional (Japonés), la agricultura, el comercio, la telecomunicación y el ferrocarril etc. El Departamento de Magisterio formó a los profesores para las escuelas públicas, y también admitió a Taiwaneses, a costa de las arcas públicas. Para los estudiantes pobres como Huang Tu-Shuei, era una buena ocasión para continuar sus estudios. Las clases del instituto se realizaron en dos grupos, Huang Tu-Shuei era del grupo B. Fue jefe del grupo desde su segundo año de estudio. Los profesores observaron en él muy buen comportamiento, y en su juicio crítico de fin de curso dijeron: «Tuvo un comportamiento extraordinario, fue la ejemplaridad de toda la clase...»⁴

Tuvieron dos profesores: Takahashi Seihito y Ishikawa Shitahitoro para dar las clases de dibujo. Ishikawa Shitahitoro (ilustración 2-8), “el profesor de primera enseñanza de la pintura moderna de Taiwán”, muchos pintores importantes en el historia del Arte Taiwanés fueron sus alumnos, por ejemplo: Chen Cheng-Puo (1895-1947), Liao Chi-Chuen (1902-1976), Chen Chih-Chi (1906-1931), Li Mei-Shu (1902-1983), Li Shi-Chao (1908-1995), etc. Ellos también estudiaron en el

4. Departamento de Magisterio del Instituto de la Lengua Nacional. «Informe del comportamiento de Huang Tu-Shui», 1911.

Departamento de Normal del Instituto de la Lengua Nacional, luego fueron a Japón a estudiar pintura en la Academia de Bellas Artes de Tokio. Podemos decir que, casi todos los artistas importantes de Taiwán en la primera mitad del siglo XX, fueron alumnos de este profesor japonés.

Pero el profesor Ishikawa Shitahitoro no tuvo una relación tan cercana con Huang Tu-Shui, porque la especialidad de éste era la escultura. Ha habido personas que también han investigado a Huang Tu-Shuei, y que han dicho que las notas que obtuvo en las clases de dibujo fueron tan solo corrientes.⁵



2-8 Ishikawa Shitahitoro, sentado en el centro, con sus alumnos del Instituto de la Lengua Nacional.

5. Los investigadores son:

- a. Li Chin-Shien. «Cien años de Huang Tu-Shuei». *Diario Tsy-Li*, 4 julio, 1994.
- b. Shie Li-Fa. «La vanguardia de la escultura taiwanesa». *Revista Artística León*, N^O 98, p. 9.
- c. Chen Chao-Ming. «Cronología de Huang Tu-Shuei». *Exposición de Huang Tu-Shuei*. Taipei: Ed. Museo del Nacional de Historia, 1989, p. 78.



2-10 Ishikawa Shitahitoro con los miembros de la *Asociación de Aguadera Taiwanesa*.

Cuando Ishikawa Shitahitoro fue por segunda vez profesor del Instituto, y enseñó de forma activa a aquellos alumnos que tenían talento para el arte, Huang Tu-Shuei ya había terminado sus estudios en el Instituto de la Lengua Nacional, y después estuvo en el Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Tokio (1915-1920). Por este motivo le fue imposible participar en las asociaciones de Ishikawa Shitahitoro.



2-11 Huang Tu-Shuei, *El inmortal Li*, 1915.

En la exposición que se realizó al finalizar los estudios del instituto, Huang Tu-Shuei expuso las esculturas tradicionales que había tallado en las clases manuales: *La mano izquierda*, *La diosa Kuanyin*, *El buda Maitreya*, y *El inmortal Li*

(ilustración 2-11) etc., las obras del artista fueron altamente apreciadas por el director del instituto Itsuwahon Hankichi y tuvieron una gran repercusión. Por supuesto, él ganó la nota matrícula de honor de ésta asignatura. Creo que para él fue un honor excepcional, tanto fue así, que resultó un factor importante para tomar la decisión de ser un escultor en el futuro.

El día 26 de marzo del año 1915, después de cuatro años de haber iniciado los estudios, Huang Tu-Shuei se graduó en el Instituto de la Lengua Nacional con notas extraordinarias, por eso la escuela en la que estudió —la escuela pública de Tataocheng— le contrató para ser profesor. Pero tuvo una discusión con el director de la escuela, y por eso Huang Tu-Shuei dimitió de su cargo y decidió estudiar escultura en la Academia de Bellas Artes de Tokio. Pero según el reglamento de la academia en esa época, la academia sólo aceptaba a alumnos japoneses. Los alumnos extranjeros, tenían que conseguir una recomendación de alguien importante para estudiar en la academia. Huang Tu-Shuei fue a pedir el favor al jefe del Administración Civil Uchita Iekichi, que le recomendó para estudiar en la Academia de Bellas Artes de Tokio. La obra que él entregó para el examen fue la escultura de madera *El inmortal Li*.

2.1.5. Breve experiencia en la docencia tras finalizar sus estudios en el Colegio de Lengua Nacional.

El 26 de marzo del 1915 Huang Tu-Shuei finalizó sus estudios en el Colegio de Lengua Nacional con excelentes calificaciones, y fue asignado para trabajar como docente en la escuela de su infancia, la Escuela Pública de Tataocheng. Sin embargo,

Huang Tu-Shui no podía congeniarse con el Director de nacionalidad japonesa, por lo tanto dejó el puesto de trabajo solo al cabo de medio año. Fue entonces, cuando un oficial del Departamento de Política Civil, Uchida Kakichi, lo recomendó para ingresar al Programa de Tallados y Esculturas de la Escuela de Bellas Artes de Tokio. La obra presentada para el examen de ingreso fue justamente un tallado de madera: “Li Tieguai”.

En la elección del tema y la técnica demostrada en “Li Tieguai” se puede observar la utilización de las técnicas artesanales que afloraban en esos momentos en Taiwán, en donde se integraban las características de la escultura procedente de China Continental con características taiwanesas. Más aun, la obra deja entrever que más allá de los horarios de clase institucional, Huang Tu-Shuei recibió enseñanzas de algún maestro artesano, relacionándose como tutor y aprendiz para que algún día pudiese adquirir la capacidad de ganarse la vida.

2.1.6. El desarrollo de la escultura taiwanesa en la época de la conquista japonesa. Influencia de la escultura tradicional.

Durante los años que Huang Tu-Shuei estaba estudiando en la Escuela Pública (estudios primarios), y viviendo en la casa de su hermano, este barrio antiguo de Taipei, llamado Tataocheng (大稻埕) ya era el punto de concentración y distribución de las esculturas procedentes de China Continental procedentes de Fuzhou, que junto a las esculturas de Quanzhou constituían las dos líneas fundamentales que demarcaron los estilos de las estatuas religiosas en los templos de Taiwán. Las esculturas del sistema de Quanzhou se concentran en Lukang, es una estética desarrollada por las primeras olas migratorias de Taiwán, la mayoría de los

artesanos eran residentes de Quanzhou (China) y eran contratados para trabajar en Taiwán, las técnicas utilizadas eran más rigurosas, con muchos detalles; A medida que aumentaba las necesidades de consumo de estatuas religiosas, las técnicas de Fuzhou se hicieron más adecuadas al mercado, ya que eran más simples y más fáciles de aprender, sumado a ello, el sistema de maestro-aprendiz de Fuzhou también era mucho más laxo que el sistema de la zona de Quanzhou. Así, desde Dinastía Qing a la época de la conquista japonesa, el estilo de Fuzhou se hizo cada días más patente, convirtiéndose por fin, como el estilo principal de las esculturas taiwanesas.⁹ Las estatuas religiosas de estilo Fuzhou en pose parada se acerca más a las proporciones físicas del cuerpo asiático, y por otro lado, el período de aprendizaje del estilo de Fuzhou era más corto, el aprendiz trabajaba en el negocio del maestro, aprendía en la práctica, lo que provocaría con frecuencia un desempeño menos detallado que el estilo de Quanzhou. Sin embargo, siempre existía algún aprendiz con mayor capacidad innovadora, quien podía independizarse rápidamente realizando obras completas. La obra de Huang Tu-Shuei, “Li Tieguai”, tanto en la proporción corporal como en la técnica utilizada, se acercan al estilo escultórico tradicional, la vivencia que tuvo al haber vivido en Tataocheng y un sistema abierto de la relación maestro-aprendiz, proporcionaron un ambiente beneficioso en el desarrollo de técnicas escultóricas, permitiéndole oportunidades de aprender más técnicas tradicionales y cultivar técnicas básicas de escultura en su etapa de aprendizaje académico.¹⁰

También en ese momento, la religión japonesa llega a Taiwán, debida a la colonización, pero circunscrito dentro de la comunidad japonesa, sin obligar a los nativos taiwaneses a adoptar estas nuevas creencias. Tal vez el Gobierno japonés no consideró como una amenaza para su poder a la religión tradicional de Taiwán, por lo contrario, la permisividad podría cumplir la función de aportar sensaciones de seguridad y estabilidad para la sociedad. Por otro lado, las costumbres de Taiwán procedían de una larga tradición de la cultura China, no es algo que se pueda erradicar de un día a otro.

6. Shih Hung-Yi: “El significado histórico de las escultura de deidades taiwanesas”, *Revista Historia* 80, 1994, p.38-45.

7. Chen Chao-Ming: *Historias sobre la vida de Huang Tu-Shui*, p. 55.

Por ello, las creencias, religiones o la propia lengua taiwanesa permanecieron en la ideología y costumbres cotidianas del pueblo, y el régimen colonizador no se apuró en cambiarlas, no hubo demasiada intervención en relación a la fe y cultura popular, incluso se integraron las técnicas de manualidades artesanales en el Programa de las entidades educativas. El Gobierno de Japón mantuvo en este sentido una política laxa en relación a la vida normal del pueblo taiwanés.

La escultura tradicional de Taiwán y la decoración arquitectónica se relacionaban intrínsecamente con los objetos de veneración popular.

La primera ola migratoria de escultores que vinieron de China continental para quedarse en Taiwán mantuvieron esa fe que los acompañó desde el lugar de origen para explorar y construir un nuevo hábitat en donde desarrollar sus actividades como un centro espiritual, por eso, el pueblo prestaba especial atención en la construcción de los templos y la realización de rituales. Podemos observar a través del desarrollo de artesanía local y la distribución de templos construidos en Taipei, que existía una gran dependencia religiosa en la población, por lo cual todas las actividades artesanales relacionadas a la construcción de templos tuvieron una gran importancia para la gente. El tiempo que permaneció Huang Tu-Shuei en Tataocheng, estuvo influenciado por la cultura tradicional de Taiwán, por lo cual adquirió una base de técnica escultórica. Sin embargo, a pesar de que Japón había optado por la maniobra de respetar los usos y costumbres de los taiwaneses, lo había hecho con la razón de facilitar su dominio y promover la economía de la isla en la condición de autoabastecimiento. El Gobierno de Japón trataba de evitar que el pueblo taiwanés se uniera para la resistencia, utilizando el poder de la creencia religiosa local para contra restar el poder de líderes locales. Después, este Gobierno emprendió activamente investigaciones sobre las religiones taiwanesas para realizar cambios decisivos: que el budismo japonés reemplazara poco a poco a la fe autóctona del pueblo taiwanés.

Después estudiaremos detalladamente la obra “La Reparición de Siddhattha”, de Huang Tu-Shui, tal vez influenciada por esta política religiosa de Japón hacia Taiwán.

2.1.7 El denominado “estilo Fucho” chino, características estéticas.

Antes de que Huang Tu-Shuei fuera a Japón y tuviera contacto con la escultura de estilo académico europeo, y sus fuentes estéticas en escultura, surgieron de la escultura budista oriental. En esta época, aún no existían artistas profesionales en Taiwán. Los escultores taiwaneses trabajaban para los templos. La mayoría de las obras eran estatuas budistas. Para crear estas esculturas, existían técnicas y maneras artísticas fijas, así como estilos escultóricos propios.

Huang Tu-Shuei aprendió la técnica de talla en madera desde que tuvo doce años, con los escultores budistas de Tataocheng. Por eso, el estilo escultórico *Fucho* le influyó mucho, en su primera etapa.

Tataocheng, el pueblo donde vivía Huang Tu-Shuei, se llamaba “Puente de piedra”, era una zona donde había concentrados talleres dedicados a producir escultura tradicional budista, del estilo *Fucho*. Existían dos estilos distintos en la escultura tradicional budista de Taiwán: uno es el *Fucho* (el estilo escultórico tradicional de Fucho de China), el otro es el *Chuencho* (el estilo escultórico tradicional de Chuencho de China), porque la mayoría de los escultores tradicionales de Taiwán vinieron de Fucho y Chuencho en China, durante el siglo XIX.

Para analizar las esculturas de Huang Tu-Shuei de esta etapa, tenemos que estudiar un poco sobre el estilo escultórico *Fucho*. Las características de la escultura tradicional budista del estilo *Fucho* eran:

- a. El sistema de aprendizaje era más abierto, no había tantos límites entre los maestros y los aprendices.
- b. La técnica de la talla era más concisa, podían ser aprendidas, la técnica y la práctica, en 3 años y 4 meses.
- c. La conformación de las esculturas es más delgada y alta que las del estilo Chuencho.
- d. La proporción del cuerpo en la escultura del estilo *Fucho* se parece al cuerpo humano asiático.
- e. Las maneras de tallar son más realistas, especialmente en la parte de atrás de la escultura (ilustración 3-1).¹¹

6. Li Chin-Shen. «Cien años de Huang Tu-Shuei», *Diario Tsy-Li*, 4 julio, 1994.



3-1 Estatua de la Diosa Ma Tsu, del estilo *Fucho*.

2.1.8 Análisis de las obras más representativas del periodo de iniciación.

2.1.8.1 “Li Tieguai” o “El inmortal Li”.

Como hemos señalado antes, Li Tieguai fue la obra presentada para el examen de ingreso a la Escuela de Bellas Artes de Tokio, en 1915. Esta obra denota por una parte que tuvo una influencia de la escultura tradicional China llegada y arraigada en Taiwan, que le proporcionó una capacidad o habilidad técnica. Esta influencia fue debida al haber vivido en un barrio como Tataocheng, dónde se habían establecido todos los artesanos procedentes de China Continental. Y por otra parte, la obra denota la influencia de una educación japonesa, recibida en Taiwan bajo un régimen japonés, en el que los propios profesores eran japoneses.

Tras terminar esta escultura, fue el propio jefe de la Fuerza Policial, Uchida Kakichi, quien reconoció sus méritos, y decidió recomendarlo a la Sede de Taiwán de la Asociación Oriental para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Tokio.¹²

Pasaremos a hablar del personaje representado, Li Tieguai (李鐵拐) perteneciente a un grupo de deidades del taoísmo, siendo el más anciano estos dioses inmortales. Su nombre real era Li Yuan y también se le conoce por Li Kongmu (李孔目, Lǐ Kǒngmù, "Li, el de los ojos hundidos") o Li Ningyang (李凝阳, 李凝陽, Lǐ Níngyáng).

La historia cuenta que Li Tieguai nació durante la dinastía Zhou occidental (hacia 1123 a.C – 221 d. C).

El personaje de Li Tieguai se encuentra en el centro de un complejo considerable de leyendas y mitos. Una de esas historias dice que cuando era más joven, Li Tieguai era un hombre muy atractivo y que alcanzó la fama por su visión ascética y filosófica. Durante más de treinta años, fue capaz de pasar semanas sin comer ni beber, y podía llegar a estar tan en sintonía con el Tao que era capaz de abandonar su propio cuerpo. Laozi, el fundador del taoísmo, y Xi Wangmu, la Reina Madre del oeste, que poseía el secreto de la vida eterna, bajaban del cielo para instruirle. Y un día, el propio Laozi lo convocó al monte Hua, una de las cinco montañas sagradas de China, en la provincia de Shaanxi, para abandonar durante siete días su cuerpo terrenal.

Instruyó a su alumno más preciado en cómo cuidar de su cuerpo material mientras él estaba ausente. Y ordenó además al joven que su cuerpo fuera incinerado inmediatamente si no regresaba en siete días. Desafortunadamente, mientras que el espíritu Li Tieguai estaba entre las esferas celestes, su alumno recibió una noticia inquietante: su amada madre había enfermado. El estudiante, seguro de que su amo se había marchado para siempre del reino material, rápidamente quemó su cuerpo y corrió a su casa para cuidar a su madre.

7. Día a Día Taiwán, 1915, 25 de diciembre, sexta edición.

Laozi le dio una cinta dorada para que mantuviera su pelo arreglado y transformó el bastón de bambú del mendigo en una muleta de hierro. Después Li hizo volver a la vida a la madre de su aprendiz usando una poción mágica.

Pasaremos ahora a hablar de la representación de Li Tieguai de Huang Tu-Shuei.

La obra se caracteriza por mostrar una influencia clara de la escultura tradicional taiwanesa, ya que hace uso del simbolismo para realizar una imagen conmovedora del Dios, y demostrar que poseía una habilidad y un talento diferenciado del de sus compañeros.

El autor quería transmitir la imagen feliz de un dios anciano despreocupado, a pesar de su minusvalía, y por ello lo representa sonriendo. No se trata de una sonrisa realista, puesto que falta la expresividad de la mirada, también los pómulos son demasiados prominentes y la nariz y la boca son muy rígidas;

En el tallado de las manos de Li Tieguai, la mano derecha que sostiene la muleta debería mostrar cierta fuerza, sin embargo está simplemente posando, sin mostrar

que existe la fuerza suficiente para coger la muleta; la mano izquierda es además proporcionalmente más pequeña.

Resumiendo lo anterior, esta representación de Li Tieguai es todavía muy rígida, parece un maniquí de madera que no cuenta con una sensación de totalidad. A través de esta obra, podemos entender que el escultor todavía poseía una formación autodidacta, y todavía no lograba manejar con soltura el trabajo de las líneas y bloques, lo cual no llega a integrar los detalles del personaje en una totalidad descriptiva realista. Pero aún así, sirvió para ser considerado por el Director Kumamoto Shigekichi y el profesor Umemura de Manualidades, para pasar a estudiar a la Escuela de Bellas Artes de Tokio.

Pero al seguir indagando sobre las siguientes obras de Huang Tu-Shuei, nos daremos cuenta de que todavía en este preciso momento el artista no contaba con un conocimiento profundo de la cultura tradicional china: su técnica todavía no era fluida, y no podía comprender el significado de la escultura y por ende no podía expresar la esencia de una obra tradicional en su totalidad. Será después de ingresar a la Escuela de Bellas Artes de Tokio, cuando aprenda los nuevos conceptos escultóricos occidentales, que reemplazaron lentamente su mirada hacia la escultura tradicional, e incluso llegaría a negar la representatividad del arte religioso de Taiwán. Este proceso de cambio en Huang Tu-Shuei, del arte tradicional taiwanés al arte occidental aprendido en Japón, es el punto de referencia que tenemos que tener en cuenta a la hora de evaluar sus obras.

2.1.8.2 Análisis estilístico de la obra “La peonía”, 1915.

La peonía, también es una obra de estilo escultórico tradicional chino, ya que es una forma típica de relieve chino tradicional. Esta forma escultórica china se parece al relieve plano, pero recalca la belleza de las líneas del objeto. Es diferente al relieve occidental, ya que acentúa los volúmenes del objetivo central y el efecto de la luz.

Podemos decir, que esta forma escultórica china es un tipo de relieve que posee el efecto visual de la pintura tradicional oriental. El otro carácter de esta forma escultórica, es que adopta un modo de perspectiva desde muchos puntos de vista. Así, expresa la belleza desde los diferentes ángulos del objeto. Por eso, la manera artística del relieve chino tradicional no obtiene un efecto tridimensional y de profundidad espacial.

La peonía es la flor del emblema nacional de la China antigua, y también es la flor más popular para las familias chinas, porque en la cultura china, la peonía simboliza riqueza, dignidad, fortuna y buena suerte. Es tema artístico generalizado en la pintura china tradicional.

En esta obra, Huang Tu-Shuei intentó expresar la belleza de cada pedazo de una peonía en un sólo plano. Por ejemplo, las dos hojas de la peonía salen en ángulo

hacia el frente, para que podamos ver las líneas que expresan los nervios de las hojas. Las partes de los estambres y los pétalos, incluso el receptáculo de la flor, están muy trabajadas. La textura de los pétalos es muy suave. Podríamos deducir que en su afán de expresividad ha deformado la realidad, siendo el resultado menos naturalista, pero mucho más efectista, tal y como el autor pretende.

La obra fue tallada en madera de enebro de Taiwán. A este tipo de madera le salen vetas muy preciosas. En la época colonial japonesa de Taiwán, el enebro de Taiwán se utilizó para construir los templos y los palacios imperiales. Huang Tu-Shuei aprovechó las líneas de las vetas de esta madera, y acopló el movimiento de la flor en un giro que expresa el sentimiento perfecto de una peonía flotando al viento.

2.1.8.3 Otras obras de la etapa de iniciación.

Huang Tu-Shuei no creó muchas obras en su etapa de iniciación, ya que era tan sólo un alumno de instituto y las obras de esta etapa fueron las que él creó en las clases de arte. Según nuestro estudio, Huang Tu-Shuei habría realizado cinco obras de talla en madera:

1. *La mano izquierda*, 1913.
2. *El buda Maitreya*, 1914.
3. *La diosa Kuanyin*, 1914.
4. *El inmortal Li*, 1915.
5. *La peonía*, 1915.

A excepción de *inmortal Li* y *La peonía* (las obras que hemos estudiado anteriormente), las tres obras restantes están perdidas y no existen ningunas imágenes para que podamos estudiarlas.

La obra *La mano izquierda* fue la obra que Huang Tu-Shuei talló en madera en el año 1913, en las clases de manuales del instituto de la Lengua Nacional (nivel tercero). Esta obra consiguió la alabanza de su profesor de la clase de manual. Por esta obra, Huang Tu-Shuei tuvo la nota sobresaliente en esta asignatura.

La obra *El Buda Maitreya* y la obra *La diosa Kuanyin* fueron las que Huang Tu-Shuei talló en las clases manuales en nivel cuarto del instituto. Este último año de estudios en el instituto, Huang Tu-Shuei obtuvo como nota la matrícula de honor de ésta asignatura. Estas obras se presentaron junto con *El inmortal Li* (1915) y *La peonía* (1915), en la exposición que se realizó al finalizar los estudios del instituto en el año 1915. Las obras del artista fueron altamente apreciadas por el director del instituto Itsuwahon Hankichi y tuvieron una gran repercusión.

2.2 PERÍODO DE FORMACIÓN EN JAPÓN, 1915-1922.

2.2.1 Huang Tu-Shuei y el Programa de Escultura de la Escuela de Bellas Artes de Tokio.

2.2.1.1 Desarrollo y constitución de la especialidad de escultura en la Escuela de Bellas Artes de Tokio.

En octubre de 1915, Huang Tu-Shuei ingresaba al programa de tallado en madera, dentro de la especialidad de escultura de la Escuela de Bellas Artes de Tokio. La descripción del contenido y directriz educativa de la Especialidad de Esculturas de la Escuela de Bellas Artes de Tokio en ese momento, es un dato imprescindible para comprender el estilo escultórico de Huang Tu-Shuei. Por ello creemos importante la indagación en la historia de la constitución de dicha Escuela y su estado educacional.

Tenemos que tener en cuenta obviamente, el periodo histórico en el cuál se encontraba Japón en esos momentos, o más bien, acababa de atravesar.

Japón salía en esos momentos de la época de Restauración Meiji (明治維新) (1868-1912), un periodo caracterizado por ser el final de un régimen despótico, y el final del largo periodo Edo (1615-1868). La Restauración surgió a partir del quiebre cultural y político que sucedió cuando Japón se abrió a los demás países occidentales, y que dio paso a la modernidad y a la destitución del régimen feudal impuesto hasta ese momento.

Esto propició a que Japón se dedicase activamente a aprender de los países desarrollados del occidente. Mantenían el ideal de construir un país moderno y tomaron como modelo los países de occidente.

En cuanto a la educación decidieron que Estados Unidos sería tomado como Modelo para el Sistema Escolar y Francia para el sistema de administración centralizada y el

Sistema del Distrito Escolar. El fortalecimiento de la Educación Superior (Universidades Imperiales, que eran de acceso exclusivo de las élites), y la diseminación de la escuela elemental (escuela primaria, en donde los tutores eran ex - samurais y monjes budistas). En lo referente a las escuelas primarias el gobierno no pagaba el costo de la manutención de éstas, el precio era asumido por las autoridades locales y por los padres de familia. Otro problema era que los niños eran tomados como mano de obra importante dentro de la familia y por consiguiente los padres no querían mandar a sus hijos a estudiar. Se contrataron a profesores extranjeros a muy alto precio para el gobierno pero al mismo tiempo se mandó a estudiantes japoneses al extranjero, muchos de ellos regresaron y se convirtieron en profesores. La Escuela Normal era la que se encargaba de dar al país nuevos maestros, y se los educaba de forma gratuita, no se les enviaba a la guerra, les brindaba alimentación gratis, pero a cambio de todos estos beneficios los maestros graduados debían enseñar gratuitamente durante un cierto tiempo. El Primer Ministro de Educación del Japón fue Arinori Mori, quien fortaleció y mejoró la Educación, uno de los dictámenes fue que toda la población estudiase mínimo cuatro años en la escuela primaria con el objetivo de eliminar el analfabetismo. Las guerras tales como la Ruso - Japonesa y la Primera Mundial, fortalecieron el capitalismo e incrementaron la demanda popular por la reestructuración del país y la facilitación de la Educación, para formar futuros líderes que desarrollasen a este país.

Es así que en 1877, el Ministerio de Construcciones inauguró el Colegio Imperial de Ingeniería. Esta institución superior contaba con una subdivisión en la enseñanza del arte, o sea el llamado “Colegio de Ingeniería del Arte”. Ese fue el primer Colegio que enseñó arte occidental, y se dividía en tres especialidades: Preparatoria, Pintura y Escultura. Se contrató a tres italianos para dirigir las enseñanzas de cada Especialidad.

En el segundo año de la inauguración del Colegio de Ingeniería del Arte (1878), el italiano de nacionalidad norteamericana, Ernest F. Fenollosa (1853~1908) llegó a Japón para ejercer como profesor invitado, dando clases de Economía y Filosofía.

Fuera de los horarios de clase, dedicó su tiempo a la tarea de investigar y conservar el arte tradicional japonés, con la ayuda de Okakura Kakuzo (岡倉 覚三) (1862-1913). El Colegio de Ingeniería del Arte se situaba en la misión de instaurar la economía y la industria a través del arte, y no en el arte como cultura, por eso, al cabo de 5 años se declaró fallido, dando término a la institución.

Posteriormente, el Ministerio de Educación con el fin de aprender activamente el arte de los países avanzados del occidente, estableció una entidad llamada “Gestión Pública de Enseñanza Pictórica” en el año 1885, dicho establecimiento fue la primera institución dedicada a la investigación de la educación artística occidental, y pertenecía a la Secretaría de Administración Educacional. El febrero de 1886, Okakura Kakuzo fue nombrado director de dicha institución.

El octubre de 1886, el Ministerio de Educación envió al exterior por nueve meses a Okakura Kakuzo y Ernest F. Fenollosa, con la finalidad de estudiar la educación artística de Europa Occidental y ambientarse en la situación artística del momento. Ellos visitaron Estados Unidos, Inglaterra, Francia, España, Italia, Austria y Alemania, volviendo a Japón entre octubre o noviembre de 1887. Sin embargo, este viaje de estudio, antes que lograrse una comprensión de la educación artística en Europa Occidental, fue en realidad una toma de conciencia. La reflexión de que si en Japón se optaba por tratar de seguir la dirección del arte occidental, Japón sería eternamente un mero séquito, sin probabilidad de sobresalir algún día. Pensaron entonces que Japón necesitaba poner más énfasis en las características y ventajas de su propio arte, para poder estar al nivel del arte occidental. Este nacionalismo japonés se manifestó luego en la directriz educacional de la Escuela de Bellas Artes de Tokio (administrado por los propios Okakura Kakuzo y Fenollosa).

Transcurrido un año del envío al exterior por el Ministerio de Educación de Okakura Kakuzo y Ernest F. Fenollosa, en octubre de 1887, el Ministerio de Educación anunció formalmente el establecimiento de la Escuela de Bellas Artes de Tokio, llamada también Universidad Imperial de Tokyo (東京大学, Tōkyō daigaku) asignando al mismo Okakura Kakuzo como director.

Okakura Kakuzo (岡倉 覚三, también conocido como Okakura Tenshin 岡倉 天心) (1862-1913), mantenía una postura nacionalista, de apoyo de los valores y enseñanzas tradicionales japonesas. Por ello que inaugura dos especialidades en la Escuela de Bellas Artes: La pintura japonesa y La Escultura.

La pintura japonesa era ya un género tradicional y especial en Japón, y por ello creyeron darle una especialidad en la Escuela, suponía un modo de ponerse al nivel de la pintura occidental con una pintura propia japonesa.

Por otro lado dentro de la Especialidad de Escultura, sólo se impartió la clase de Talla en Madera. Okakura y Fenollosa creían que la belleza de la escultura oriental residía en el tallado de madera, por lo cual dieron especial importancia al arte del tallado tradicional. Cuando fueron a Nara para estudiar unos objetos arqueológicos, conocieron a un escultor de marfil llamado Takeuchi Hisakazu (1857-1916), y lo invitaron como profesor para la Escuela, luego por la propia recomendación de Takeuchi, pudieron contratar al mejor escultor de budas de todo Tokio, el profesor Tacamura Koun (1852-1934). Así, Tacamura Koun se hizo cargo de la Especialidad de Esculturas, convirtiéndose desde artesano popular a académico renombrado de la Escuela de Bellas Artes de Tokio. Además de los mencionados, en este período de constitución de la Escuela, también hubo otros profesores tales como: Komei Ishikawa (1852-1913) y Yamada Kisai (1864-1901). Pero claro está que los personajes más importantes para el mundo de la escultura en este período serían Tacamura Koun y Takeuchi Hisakazu, por ello vamos a profundizar un poco en ellos dos.

Tacamura Koun (1852-1934) nació en Tokio con el nombre de Nakashima Kozo. En 1863 se hizo aprendiz de Takamura Toun, luego se hizo ahijado de la hermana mayor de Toun, heredando de esta forma el apellido Takamura. Entre los años de la Restauración Meiji, el tallado en marfil fue la moda de Japón, sin embargo él seguía manteniéndose dentro del marco de la madera. Desde 1888, se encargó de una parte de la decoración del Palacio Imperial. El año 1890, fue contratado por Okakura como profesor en la Especialidad de Esculturas de la Escuela de Bellas Artes de Tokio, y en 1891 fue asignado como profesor y Director del área. Cuando el Gobierno encargó a

la Escuela de Arte, la producción de “Estatua de Kusunoki” y “Estatua de Saigo Takamori” (1893) , desarrolló la técnica de usar la figura de madera como modelo original, para pasarla a bronce. Después de 1893, se hizo llamar “Koun”.

Koun después de desempeñar como docente en la Escuela de Artes, disminuyó en obras de estatuas de buda, pero aumentó las esculturas de animales. El año 1892, participó en la Feria Internacional de Chicago, con la obra “Simio Anciano”, en representación de Japón. Esta obra obtuvo segundo lugar en los premios de Técnicas Especiales. Takamura fue nombrado miembro del jurado de la Exposición Imperial y el año 1926 se jubiló de la Escuela de Artes. Este escultor asimiló el realismo de la escultura occidental en su tallado de madera tradicional, influyendo fuertemente en la escultura japonesa, por lo cual se le denomina padre del tallado moderno de Japón.

Pasaremos ahora a profundizar sobre Takeuchi Hisakazu. (1857-1916). Nació en el distrito de Asakusa de Tokio, y en el año 1869 se hizo aprendiz de Horiuchi Lyuusen para aprender a trabajar el marfil. En 1870 cambió de maestro, y siguió a Kawamoto Shuraku en las técnicas del tallado en marfil, finalmente se independizó en el año 1878. El año 1880, hizo una visita a la Exposición de Arte Arqueológico, y fue conmovido por las esculturas de la época antigua de Nara, desde entonces se dedicó al arte del tallado en madera. Entre los años 1882 al 1885, estuvo estudiando estatuas de budas antiguos en Nara. En 1888 fue invitado como profesor en la Escuela de Artes, y en 1891 lo contrataron formalmente como docente de la Especialidad de Esculturas en la Escuela de Artes. En 1892, su obra de madera, “Diosa Artesana”, participó en la Feria Internacional de Chicago en representación de Japón, recibiendo buenas críticas. Su estilo escultórico consiste en la mezcla del realismo occidental y el estilo de la Era Tenpyō (天平, Tenpyō) de Japón, y supuso una gran influencia para las esculturas de la época del Periodo Meiji.

Como hemos descrito hasta ahora, Okakura y Fenollosa promovieron el arte de tallado tradicional en madera, sumado a ello estaban también Takamura Koun, Takeuchi Hisakazu, Komei Ishikawa y otros quienes integraron satisfactoriamente el realismo occidental en el tallado tradicional de la madera, revolucionando la escultura tradicional japonesa. Los años anteriores a 1900 fue la época dorada del

tallado en madera en el ámbito escultórico de Japón.

Sin embargo, en la época de la Restauración Meiji existía una fuerte atracción hacia la cultura occidental, por otro lado, tampoco era menospreciable la ideología nacionalista. Así la Escuela de Artes, impulsado por los enviados a recibir una formación de arte occidental, tuvo que inaugurar en el año 1896, la Especialidad de Pintura Occidental. En los años 30 de de la Era Meiji, el equipo de docentes de la Especialidad del Modelado contaba con: Naganuma Moriyoshi , Fujita Bunzo y Shirai Uzan, entre otros.

Tenemos datos del primero de ellos, que por su importancia vamos a citar a continuación.

Naganuma Moriyoshi (1857~1942) nació en la provincia de Iwako. El 1881 estudió un año en la Real Academia de Arte de Venecia-Italia, aprendiendo de la escultura académica, durante ese período, solía obtener premios en las exposiciones de carácter benéfico. El año 1885 egresó de la Real Academia de Arte de Venecia, y en 1887 volvió a Japón, desempeñando como docente en la Escuela de Bellas Artes de Tokio por un período corto de un año. En el segundo año, renunció el cargo para trasladarse al museo adherido al sector de Archivos de la Agencia de la Casa Imperial, contratado como profesional del lugar. 1896, fue recomendado por Tacamura Koun, y estuvo dando clases en la Especialidad de Esculturas por un año. El año 1897 obtuvo un cargo en la Feria Internacional de Venecia y tuvo que dejar la docencia de la Escuela de Arte, para viajar hacia Italia. Cuando la Escuela de Artes inauguró la Especialidad del Modelado, en el 1898, volvió a tomar parte como profesor de la Especialidad, construyendo la base de la Especialidad del Modelado. En 1900 volvió a dejar el cargo de profesor de la Escuela de Artes, y en el mismo año representó a Japón participando en la Feria Internacional de París con la obra “El Hombre Viejo”. Esta obra fue apremiada con la medalla de oro, lo cual significó un gran honor para Japón, construyendo rápidamente la autoestima del ámbito de la escultura japonesa e impulsando una tendencia que movió desde los tallados a los modelados. Naganuma utilizaba en sus esculturas técnicas de modelado occidental realista, tenía talento para manejar los diferentes materiales y sus características

particulares.

Finalmente, en noviembre de 1906 la Especialidad de Esculturas de la Escuela de Artes se separó en 3 Programas: Tallado en Madera, Tallado en Marfil y Modelado.

2.2.1.2 Programa docente de la Escuela de Bellas Artes de Tokio.

A continuación relataremos la lista de profesores al cargo de las diferentes asignaturas en la Escuela de Bellas Artes de Tokio, dentro de la especialidad de escultura, en el momento en el que Huang Tu-Shuei se encontraba estudiando en dicha escuela.

- FORMACIÓN SUPERIOR Y POSTÍTULO (Maestría).

◆ Programa de Tallado en Madera: Tacamura Koun, Hata Shokichi, Sekino Seiun.

◆ Programa de Modelado: Numata Yojiro, Kuro Kurayoshi, Shirai Uzan, Mizutani Tetsuya.

Se trata del programa docente cursado por Huang Tu-Shuei. En esa época, no se usaba el *sistema de crédito* actual en la entidad educativa, sino que funcionaba con un *sistema de horarios-cursos*. Se sabe superficialmente que los Programas de Modelado, Tallado de Madera y Tallado de Marfil, pertenecían a la Especialidad de Esculturas, y que en cada uno de ellos se cursaban contenidos diferidos, tal como se nombra, y dentro de cada uno existían materias (obligatorias u opcionales) comunes al resto de los Programas, tales como: Estética, Historia de Arte y otras asignaturas

de humanidades.

A continuación detallaremos más cada uno de los diferentes programas.

1. Prácticas de Modelado del Programa de Modelados: “Prácticas” significaría aquí como “cursos de técnicas”. 27 horas en el primer ciclo lectivo, 27 horas en el segundo ciclo lectivo, 27 horas en el tercer ciclo lectivo y 33 horas en el cuarto ciclo lectivo. No se exigía una fecha de finalización, si no que dependía de la producción del alumno y se evaluaba la calidad de la obra, si se llegaba o no al nivel esperado para su finalización. De esta forma, las horas dedicadas a los cursos de técnicas constituían el 3/5 del tiempo total del Programa, lo cual indica la importancia que en estos momentos tenía la técnica.

2. Prácticas de Tallado de Madera y Modelado del Programa de Tallado de Madera: 19 horas de Tallado de Madera y 8 horas de Modelado en el primer ciclo lectivo ; 19 horas de Tallado de Marfil y 8 horas de Modelado en el segundo ciclo lectivo ; 19 horas de Tallado de Marfil y 8 horas de Modelado en el tercer ciclo lectivo ; 23 horas de Tallado de Marfil y 10 horas de Modelado en el cuarto ciclo lectivo. En cada ciclo, las horas asignadas a los cursos prácticos equivalían a las horas asignadas para Programa de Modelados.

3. Prácticas de Tallado de Marfil del Programa de Tallado de Marfil: 19 horas de Tallado de Marfil y 8 horas de Modelado en el primer ciclo lectivo; 19 horas de Tallado de Marfil y 8 horas de Modelado en el Segundo ciclo lectivo ; 19 horas de Tallado de Marfil y 8 horas de Modelado en el tercer ciclo lectivo ; 23 horas de Tallado de Marfil y 10 horas de Modelado en el cuarto ciclo lectivo. En cada ciclo, las horas asignadas a los cursos prácticos equivalían a las horas asignadas a Programas de Tallado de Marfil y Modelados.

Los diferentes Programas, bien fuesen de Tallado de Madera, Marfil o Modelados, tenían bien definidos los procedimientos y metas del aprendizaje. El primer ciclo lectivo consistía en la producción de objetos decorativos de yeso y copias de relieve de animales y vegetales. Más adelante procederían a copiar

esculturas de animales o caras humanas de otros artistas. Después del segundo ciclo, realizarían primero dentro de las salas, figuras de animales con arcilla, y más tarde implementarían las técnicas en el zoológico, en vista de animales reales. Por último, procederían a trabajar con modelo humano real, con diferente tipo de vestuario y posiciones corporales. En el ciclo de finalización (en el quinto ciclo lectivo) se concentrarán en la realización de obras para el egreso. Se partía pues, de una enseñanza partiendo de la copia repetitiva del modelo natural.

Según el direccionamiento educativo de la Especialidad de Esculturas de la Escuela de Arte de ese momento, el primer objetivo consistía en consolidar la base para realizar las técnicas del realismo, y posteriormente se concentraba en el desarrollo de alguna característica personal. El Programa de Tallado de Madera contenía clase de Modelado ya a partir del primer ciclo lectivo y trabajarían con arcilla. Así, Huang Tu-Shuei pudo adquirir poco a poco técnicas de superficie y bloque, para controlar la forma y el movimiento del objeto. Desde ese entonces, la sensación de superficie y modelaje aparecieron en sus obras de tallado en madera.

Al comparar “Peonías” del año 1915, con “Jabalí” del 1916, podemos comprobar un gran avance en la última obra mencionada. El “Jabalí” en relación a la expresión lineal de “Peonías”, se mostró más expresión en lo que sería superficie y bloque. Aunque “Jabalí” sea un grabado, el objeto principal resalta del fondo, manifestando una importante tridimensionalidad. La fluidez del pelaje del jabalí, proveía sensación de movilidad al animal, a su vez, esos ojos y colmillos agresivos, resaltaron la descripción de la ferocidad.

Tacamura Koun, uno de los profesores del programa de Tallado en Madera, exploró la forma de utilizar la talla en madera como base del molde para realizar copias de estatuas de bronce. Así fue como se realizó la estatua “Saigo Takamori” ubicado en la Plaza Ueno de Tokio. Huang Tu-Shuei aprendió con Takamura, utilizando animales como sujetos para la realización de esculturas artísticas, desde entonces aumentó la producción de obras con animales. Por otro lado, cuando Huang Tu-Shuei estudiaba en la Escuela de Artes, aprendió la técnica triple, donde se modela con

arcilla, y luego se pasa a yeso o tallarlo con madera, para poder reflexionar sobre la obra.

La capacidad de auto exigencia fue muy grande en Huang Tu-Shuei, realizó una gran cantidad de estudios; por lo general, los alumnos empiezan a practicar con modelos reales en el cuarto año, sin embargo él ya pudo realizar obras maduras como lo demostraron las obras “El Niño Salvaje”, 1918 o “Rocío”, 1921.

2.2.1.3 Profesores del Departamento de Escultura.

Huang Tu-Shuei entró en la Academia de Bellas Artes de Tokio en septiembre del año 1915. Acabó sus estudios de etapa universitaria cuatro años y medio más tarde, en marzo del año 1920. Tuvo notas excelentes durante los cursos de la Academia, por eso se le permitió estudiar en el curso de licenciatura sin examinarse. Estuvo dos años en el curso de licenciatura y acabó sus estudios en marzo del año 1922.

Para entender cómo se formó la estética escultórica de Huang Tu-Shuei y sus estudios artísticos en este periodo, es necesario empezar a investigar por sus profesores de la Academia.

Los profesores de su etapa universitaria fueron:

- a. Sección de escultura en madera:

Takamura Hikorikumo; Hatake Tadakichi; Sekino Seikumo.

b. Sección de escultura modelada:

Numata Isatzugaro; Kuroiwa Kurakichi; Shiroy Ameyama.¹³

Los profesores de su etapa de licenciatura fueron:

c. Sección de escultura en madera:

Takamura Hikorikumo; Hatake Tadakichi; Sekino Seikumo.

b. Sección de escultura modelada:

Numata Isatzugaro; Asakura Bunotto; Kitamura Nishibo; Tatomi Oyume.¹⁴

Hubieron dos profesores que influyeron muchísimo a Huang Tu-Shuei, en su actitud frente a la creación artística, la técnica escultórica, la estética etc., durante sus estudios en la Academia: Takamura Hikorikumo y Asakura Bunotto.

Takamura Hikorikumo (capítulo 2.2.1.2-A, págs. 30-31); el jefe del Departamento, fue el profesor de su etapa universitaria. Como hemos estudiado en el capítulo anterior, sabemos que era llamado “el padre de la escultura en madera moderna de Japón”, fue el primer escultor que adoptó el elemento del realismo occidental y lo añadió a la escultura tradicional japonesa. Él influyó mucho a Huang Tu-Shuei sobre cómo fusionar el estilo propio en una escultura.

Asakura Bunotto (capítulo 2.2.1.4-A, págs. 39-40), fue su profesor más

¹³ «Lista de profesores». *Cien años de la Universidad de Bellas Artes de Tokio*. Tokio: Universidad de Bellas Artes de Tokio, 1985, p. 16-27.

¹⁴ HATASAKI KOIE, y otros. *Historia de la Academia de Bellas Artes de Tokio*. Tokio: Editorial de Cultura y Educación, 1977, p. 204-205.

cercano, durante la etapa de licenciatura de Huang Tu-Shuei. Ganó numerosos premios en el Salón de Exposiciones y así llegó a ser profesor de la Academia. En el momento en el que Huang Tu-Shuei estudiaba en su clase (1921-1922), Asakura Bunotto participaba como juez del Salón del Exposiciones hacía ya cuatro años. Ya que era un profesor poderoso en la Academia y tenía una posición muy importante dentro del mundo escultórico en Japón.

Ahora sabremos la situación de Huang Tu-Shuei cuando estudiaba en sus clases, y de cómo éste practicaba en sus talleres.

2.2.1.4 Taller de Takamura Hicarifuturo, 1915-1920.

Huang Tu-Shuei decidió estudiar en la sección de escultura maderera, ya que era posible porque conocía las técnicas de tallar en madera que aprendió mientras creció en Taiwán. Recortemos que la obra que Huang Tu-Shuei entregó para el examen de la Academia de Bellas Artes de Tokio, fue una escultura en madera *El inmortal Li* (ilustración 2-11, pág. 24). Durante los cursos, la mayoría de lo aprendido fue en el taller de Takamura Hicarifuturo, porque él era el profesor más importante de la sección de escultura en madera, ocupándose de las clases de un modo general. Aunque el contenido del arte escultórico de Takamura Hicarifuturo fue basado sobre la escultura tradicional oriental, su obra adoptó el elemento formal del realismo occidental, y lo añadió a la escultura tradicional japonesa. Sobre este tema, el carácter artístico de Takamura Hicarifuturo fue un buen ejemplo para Huang Tu-Shuei.

Según la opinión de Takamura Hikorifuturo, en la sección de escultura en madera también existían las clases de escultura modelada. Ya que los alumnos podían aprender a observar los objetos, e incluso a estudiar los volúmenes y planos de las cosas. Las obras de Huang Tu-Shuei de este período son muy distintas a las creadas con anterioridad. Comparemos dos obras: *La peonía* (ilustración 2-30), una obra que creó en Taiwán en el año 1915; con otra obra: *El puerco* (ilustración 2-31), la obra que realizó en el segundo año de la Academia. Ambas son relieves en madera, pero la posterior tiene más efecto tridimensional y también más trabajo de observación al natural; la segunda es mucho más realista y confluyen distintas formas de abordar el relieve, destacando un mayor altorrelieve, que le otorgan a la escultura más naturalidad. En esta comparación se evidencia la influencia de sus maestros. La otra influencia que Takamura Hikorifuturo tuvo sobre Huang Tu-Shuei, fue crear obras de tema animal. Takamura Hikorifuturo también fue un escultor animalista, y su obra más representativa: *El mono viejo* (ilustración 2-15, pág. 33), que como dijimos anteriormente ganó el Segundo Premio en la Exposición Universal de Chicago en el año 1892. Huang Tu-Shuei después de salir de la Academia, trabajó una serie de esculturas de animales, temática que le debe a este profesor.



2-30 Huang Tu-Shuei, *La peonía*, 1915.



2-31 Huang Tu-Shuei, *El puerco*, 1916.

2.2.1.5 Taller de Asakura Bunotto, 1920-1922.

El año de 1920, Huang Tu-Shuei acabó su quinto año de estudios en el primer y segundo ciclos de la Academia, y entró en el taller de Asakura Bunotto para realizar el curso de licenciatura.

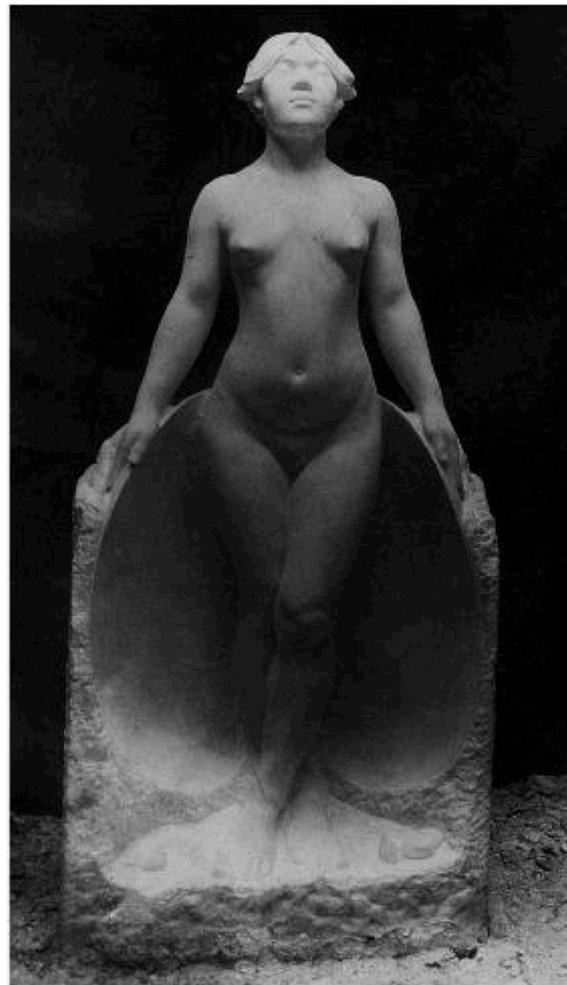
Después de que Asakura Bunotto obtuviese 7 veces consecutivas los premios del Salón de Exposiciones, el año 1916 fue juez en la décima edición del Salón de Exposiciones. El año 1924, llegó a ser miembro de la *Asociación del Arte Imperial* de Japón, desde entonces, fue el profesor más famoso del departamento. Asimismo, fue el juez más poderoso y respetado, dentro de la obra escultórica del Salón de Exposiciones. Por eso, Asakura Bunotto fue un ejemplo para los alumnos de su taller, de cómo llegar a ser un artista exitoso. Naturalmente, sus alumnos tenían muchas ganas de participar en el Salón. Esta situación fue muy distinta a la de otros talleres de profesores del mismo departamento.

En este período, el estilo artístico y también la técnica escultórica de Asakura Bunotto, impactaron a Huang Tu-Shuei. Las obras de Asakura Bunotto se caracterizan por un sentimiento tranquilo y distinguido, algo parecido al estilo clásico oriental. Comparemos la obra de Asakura Bunotto, que ganó el Segundo Premio en la octava celebración del Salón de Exposiciones (1914): *Fuente* (ilustración 2-32), con la obra de Huang Tu-Shuei, que ganó el premio del Salón Exposiciones: *Rocío* (ilustración 2-33); podemos ver la influencia artística del profesor sobre su discípulo en este período. Podemos ver en la obra *Rocío* la influencia rodiniana al integrar a la mujer en la roca, dejando desdibujadas las partes que son comunes a ambas. En la taller de Asakura Bunotto, Huang Tu-Shuei también trabajó las técnicas que su maestro le había enseñado. La técnica consistía en,

después de haber terminado una escultura modelada y vaciada en escayola, Asakura Bunotto siempre retocaba los detalles de la obra, como si puliera una obra realizada en piedra. Por lo cual, sus obras estaban muy acabadas en todo caso. En este época (1916-1922), las obras de Huang Tu-Shuei terminaron siendo de esta manera.



2-32 Asakura Bunotto, *Fuente*, 1914.



2-33 Huang Tu-Shuei, *Rocío*, 1919.

2.2.1.6 Aprendizaje del estilo académico: la producción artística de Huang Tu-Shuei durante la época de estudios en la Escuela de Bellas Artes de Tokio.

Dentro de la producción artística de Huang Tu-Shuei, se observa una gran diferencia entre las obras realizadas en Taiwán y las obras realizadas después de haber estudiado en Japón. A excepción de la obra “Rocío” que conserva en parte significados simbólicos, sus obras ya no contienen ese carácter popular que mostraba la obra “Li Tieguai”. Influenció su obra el haber recibido enseñanzas de Tacamura Koun, lo que incide en su elección de temas y técnicas, evolucionando hacia un estilo más natural y bello. Desde ahí en adelante, se propuso la meta de participar en la Exposición Imperial, como propósito principal del desarrollo de sus obras.

Sabemos que durante el año 1915, Huang Tu-Shuei utilizaba ya los horarios fuera de clase para reforzar el aprendizaje de la escultura en mármol.

En el año 1920, un periodista de Diario Japonés de Taiwán entrevistó a Huang Tu-Shuei, preguntando sobre su experiencia de ser elegido para exponer en la Exposición Imperial. A través de esta entrevista el autor nos cuenta cómo fue su búsqueda de mejorar la técnica de esculpir el mármol, cómo aprendió las claves de esas técnicas y su experiencia de aprendizaje con un profesor (fuera de la Escuela de Artes) italiano que residía en Japón. Sin embargo, debido a la proximidad de la Exposición Imperial, tuvo que dejar el proyecto de mármol, cambiándolo por la estatua de yeso, y participar el evento con la obra “El Niño Salvaje”.¹⁵

En realidad, Huang Tu-Shuei realizó pocas obras de modelado durante todo ese tiempo, la mayoría constituyen obras talladas en mármol, como: “Rocío”, el busto “El Bebé” y otro busto “La Niña”, etc.; por otro lado también hubo tallados en madera, como es el caso de la obra “Jabalí” . Pero parece ser que Tacamura Koun intervino en ese tallado de madera (“Jabalí”), por lo cual se observan sombras de Takamura en la manipulación de las vetas de la madera y en la mirada y pelaje de los

¹⁵Yen Chuan-ying (traducción y edición): 《Sensaciones del Paisaje》 , p. 24-25.

animales. Además, observamos que Huang Tu-Shuei siguió utilizando los temas de ovejas, ciervos y búfalos en sus obras.

También siguió utilizando la técnica de moldeado con tallados de madera, pasando de madera al yeso y luego al bronce; técnica que adquirió en la Escuela de Bellas Artes de Tokio junto a Tacamura Koun, tal como se observan en las obras: “El Niño Salvaje” o “La Reparación de Siddhattha” entre otras.

Sin embargo, parece que el aprendizaje de Huang Tu-Shuei se concentró en las obras de mármol, dado la mejora de su técnica de tallado de madera, hacia que se facilitase el proceso de aprendizaje, incluso se sentía más a gusto con el tallado de mármol que en madera. Su interés hacia la talla en mármol superaba su aprendizaje del tallado en madera en la Escuela de Artes, por ello realizó una escultura de mármol como obra de finalización de la Escuela de Bellas Artes de Tokio.

La mayoría de los artistas que participaron en la Exposición Imperial, se presentaban con esculturas de mármol, por lo que reforzó su idea de trabajar con obras de mármol. En esa época, Huang Tu-Shuei transmitía conceptos propios en el uso de material y también en la transmisión de los sentimientos de creación, la expresión sensual y cálida de la escultura de mármol y el grabado “Jabalí”, presentaron estilos muy diferentes entre sí. Por ejemplo, la mayoría de las obras en mármol se dirigen al estilo naturalista con predominio del esteticismo, y tal vez sean prácticas realizadas como preparativos para la Exposición Imperial.

Entre los tallados de madera de Huang Tu-Shuei, las líneas presentadas en “Jabalí” son más fluidas y naturales que “Li Tieguai”; las cerdas definidas del jabalí, la mirada agresiva y la dureza de los colmillos de Jabalí, son manifestaciones de la fuerza contenida en sus buriles, para manifestar la vivacidad y expresividad de la obra; la textura y los detalles de los pelos, las pezuñas, hocicos y dientes, también se diferencian de una desdibujada musculatura en la obra de “Li Tieguai”, por todo ello, se observa un gran avance en relación a la técnica de tallado de madera. Por otra parte, el trabajo presentado en las obras de mármol no llegan a lograrse con tanta soltura como es en el caso de “Jabalí”, pero igualmente existe una definición y exactitud proporcional, para establecer el esteticismo abrumador de las obras de

mármol, por lo cual, también muestran una técnica más enriquecida y avanzada que “Li Tieguai”.

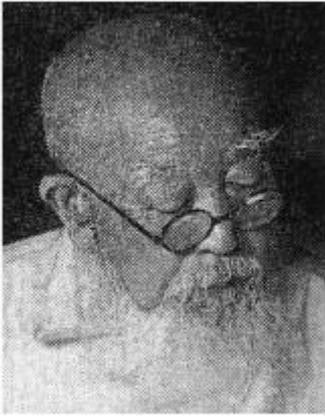
2.2.1.7 El esplendor de la talla en madera japonesa, 1890-1900.

En principio, el rector de la Academia de Bellas Artes de Tokio Gokura Tenkokoro solamente fundó dos departamentos en la Academia, uno era el Departamento de Pintura Japonesa; el otro era el Departamento de Escultura, pero sólo existían las asignaturas de escultura en madera tradicional japonesa, en el Departamento de Escultura. Intentó exaltar los patrimonios artísticos de Japón para contrarrestar la influencia del arte occidental.

Gokura Tenkokoro invitó a un profesor que estaba investigando los objetos antiguos artísticos en Tokio: Takeuchi Hisahito que se encargó, como profesor del Departamento de Escultura de la Academia, por recomendación de este profesor, Gokura Tenkokoro contrató al mejor escultor tradicional japonés de Tokio: Takamura Hikorikumo, que fue también profesor y jefe del Departamento de Escultura. Aparte de ellos, había dos profesores: Ishikawa Hikorimeji y Yamata Onisai. Entre los cuatro profesores, Takeuchi Hisahito y Takamura Hikorikumo fueron los que más influyeron en Japón, especialmente Takamura Hikorikumo.¹⁶

¹⁶ Hidartoi Shootto, y otros. «Esculturas modernas», *Arte de Japón*, Vol. 2. Tokio: Editorial Omo, 1976, p. 285-286.

A. Takamura Hikarikumo.



2-12 Takamura Hikarikumo.

Takamura Hikarikumo (1852-1934) (ilustración 2-12), fue el profesor más importante en el periodo inicial del Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Tokio. También fue el profesor que más influyó a Huang Tu-Shuei, cuando estudiaba en la sección de escultura en madera del Departamento de Escultura, de la Academia de Bellas Artes de Tokio.

Nació en Tokio, su nombre original era Nakashima Hikarizo. En el año 1863, tomó por maestro al escultor del budismo Takamura Higashikumo. Posteriormente fue el hijo adoptivo de la hermana de su maestro —Takamura Higashikumo—, y tomó el apellido “Takamura”. Después de 30 años (1893), cambió su nombre a Hikarikumo.

En el Periodo de modernización de Mikado Meiji (1868-1912), en Japón estuvo de moda la escultura en marfil, pero Takamura Hikarikumo insistió en trabajar con madera. Desde el año 1888, desarrolló su encargo de decorar el palacio imperial. Dos años después (1890), fue contratado por el consejero del Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Tokio, el año siguiente (1891), también fue el profesor jefe del Departamento de Escultura.

En el año 1893, el gobierno japonés comisionó a la Academia de Bellas Artes de Tokio para hacer dos esculturas conmemorativas: la Estatua del general Minami (ilustración 2-13), y la Estatua de Nishigo Ryojo (ilustración 2-14). Takamura Hikarikumo inventó la técnica de hacer el molde a la escultura originariamente tallada en madera, para luego ser reproducidas en bronce. Después de ser profesor de la Academia, la mayoría de sus trabajos fueron estatuas de animales. El año de 1892, sus obras viajaron a participar, con la delegación de Japón, en la Exposición Universal de Chicago. La obra escultórica en madera: El mono viejo (ilustración 2-15), ganó el Segundo Premio.



2-13 Takamura Hikarikumo, Estatua del general Minami, 1900.

Takamura Hikarikumo también fue juez del “Salón de Exposiciones del Ministerio de Cultura” y del “Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio” de Japón. Se jubiló de la Academia de Bellas Artes en el año de 1926. Fue el primer escultor que adoptó el elemento del realismo occidental y lo añadió a la escultura tradicional japonesa, llamado “el padre de la escultura en madera moderna de Japón”.¹⁷

¹⁷ Kakita Akarin, y otros. *Diccionario del arte moderno japonés*. Tokio: Editorial Kodan, 1989, p. 209-210.



2-14 Takamura Hikarikumo, *Estatua de Nishigo Ryojo*, 1897.



2-15 Takamura Hikarikumo, *El mono viejo*, 1892.

B. Takeuchi Hisahito.



2-16 Takeuchi Hisahito.

Otro profesor esencial en el periodo inicial del Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Tokio: Takeuchi Hisahito (1857-1916) (ilustración 2-16), nació en Tokio. Desde el año de 1869, aprendió a tallar escultura en marfil con el escultor Houchi Ryusen. Un año después (1870), empezó a educarse con otro escultor Kawahon Shuraku y acabó su instrucción en ocho años (1878). El año 1880, fue a una exposición de arte antiguo budista de Nara (Japón), donde quedó muy conmovido. Desde ese momento, empezó a trabajar en escultura budista tradicional en madera. Entre los años 1882-1885, estuvo en Nara para investigar la escultura budista tradicional.

En el año 1888, fue contratado por el consejero del Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Tokio. Tres años después (1891), asumió el cargo de profesor del Departamento de Escultura de la academia. El año siguiente (1892), su obra *La diosa Gigei* (ilustración 2-17), representó a Japón para participar en la Exposición Universal de Chicago. Sus obras influyeron mucho en la

escultura tradicional japonesa, en el Periodo de modernización de Mikado Meiji (1868-1912).¹⁸



2-17 Takeuchi Hisahito, *La diosa Gigei*, 1893.

El rector de la Academia de Bellas Artes de Tokio Gokura Tenkokoro y Ernest F. Fenollosa promovieron la escultura tradicional en madera, y además

¹⁸ Kakita Akarin, y otros. *Diccionario del arte moderno japonés*. Tokio: Editorial Kodan, 1989, p. 215.

Takeuchi Hisahito y Takamura Hikorikumo le añadieron nuevos elementos occidentales. De este modo la escultura tradicional japonesa en madera tuvo una vida renovada. Entre los años 1890-1900, se desarrolló la edad de oro de la escultura en madera japonesa. El inicio del siglo XX coincide con la renovación y occidentalización de la escultura japonesa, sobretodo la realizada en madera.

2.2.1.8 El apogeo de la técnica del modelado en escultura.



2-18 Naganuma Mamokei.

La tendencia artística de moda durante el periodo de modernización de Mikado Meiji fue aprender de Europa y los Estados Unidos, El nacionalismo japonés no consiguió ser permanente. Asimismo, muchos artistas que estudiaban en Europa volvieron a Japón y estimularon una nueva concepción con su arte más occidental. Al final, en el año del 1896, se fundó el Departamento de Pintura Occidental, y después de dos años, en el año 1898, se estableció la sección de escultura modelada en el Departamento. Los profesores de la sección de escultura modelada en principio eran Naganuma Mamokei, Toyo Bunkura y Shiroy Ameyama, de los cuales el más importante fue Naganuma Mamokei (ilustración 2-18).

Naganuma Mamokei (1857-1942), nació en Iwako (Japón). En el año 1881 estudió en el Real Academia de Bellas Artes de Venecia, para aprender la técnica escultórica clásica italiana. Se licenció después de cuatro años (1885). El año 1896, fue recomendado por Takamura Hikorikumo (el jefe del Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Tokio), e impartió clases durante un año en la Academia de Bellas Artes de Tokio.

Un año después (1897), fue contratado por el conserje de la Exposición Universal de Venecia, por este motivo, tuvo que dimitir como profesor de la Academia. Se marchó a Italia. En el año 1898, el Departamento de Escultura de la Academia, fundó la sección de escultura modelada, entonces volvió a Tokio y ocupó el cargo de profesor, estableciendo la línea de trabajo y organización del nuevo departamento. El año siguiente (1900), su obra *El anciano* (ilustración 2-19), representó a Japón para participar en la Exposición Universal de París y ganó el Premio de Oro,¹⁹ por ello promovió una nueva corriente en la escultura modelada en Japón.



2-19 Naganuma Mamokei, *El anciano*, 1898.

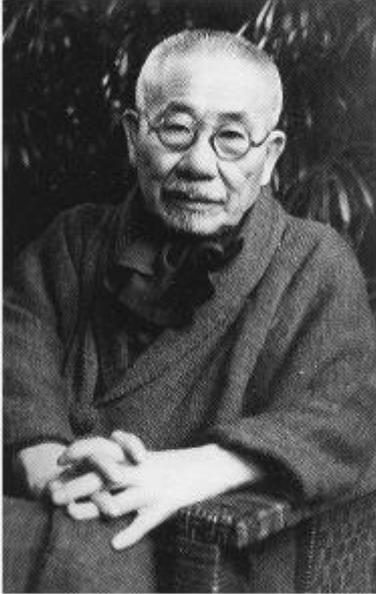
¹⁹ Kakita Akarin, y otros. *Diccionario del arte moderno japonés*. Tokio: Editorial Kodan, 1989, p. 253.

2.2.1.9 La técnica del modelado frente a la talla en madera.

En el departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Tokio, año 1906, existían tres secciones: la sección de escultura en madera; la sección de escultura en marfil y la sección de escultura modelada.

El año siguiente, en octubre del año 1907, se estableció el “Salón de Exposiciones del Ministerio de Cultura”. Fue el salón de exposiciones oficiales más importante de Japón. Este salón controló el desarrollo del arte japonés y constituyó un campo de competición para los mejores artistas japoneses. Hubieron tres escultores que ganaron muchas veces el premio del Salón de Exposiciones: Asakura Bunotto, Kitamura Nishibo y Tatomi Oyume; los tres también fueron antiguos alumnos de la Academia de Bellas Artes de Tokio. Por tuvieron mucho éxito en el Salón de Exposiciones, posteriormente, ellos desempeñaron el cargo de profesores nuevos de la sección de escultura modelada del Departamento de Escultura.

A. Asakura Bunotto.



2-20 Asakura Bunotto.

Entre los tres profesores nuevos de la sección de Escultura Modelada, Asakura Bunotto (1883-1964) (ilustración 2-20) fue el más importante. Cosechó un gran número de premios y galardones que supusieron una alta consideración en el marco del arte japonés de este periodo. Cuando Huang Tu-Shuei estudió la etapa de licenciatura del Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Tokio, él fue el profesor que le influyó muchísimo. Sobretudo en los modos de creación escultórica.

En la segunda edición del Salón, él ganó el Segundo Premio de escultura con su obra *Oscuridad* (1908). Como el Ministerio de Cultura de Japón compró esta obra, Asakura Bunotto se hizo famoso en Japón. Más tarde ganó el Tercer Premio con su obra *El hombre de montaña*, en el tercer concurso del Salón (1909). A continuación, con la obra *El guardia del cementerio* (ilustración 2-21), ganó el Segundo Premio en la cuarta edición (1910).

Además, ganó el Tercer Premio con la obra *La cara de aborigen* (1911), en la quinta edición. Seguidamente, con la obra *El cuerpo joven* (1912), consiguió el Tercer Premio de la sexta edición y su obra *Pudor* (1913) (ilustración 2-22), obtuvo el Segundo Premio en la edición siguiente. Y finalmente, con su obra *Fuente* (1914) (ilustración 2-23), se hizo con el Segundo Premio en la edición octava.

Su prestigio, supuso en el año de 1916, que Asakura Bunotto participara como juez en la décima edición del Salón del Exposiciones, ya que tenía una posición muy importante dentro del campo escultórico en Japón.²⁰

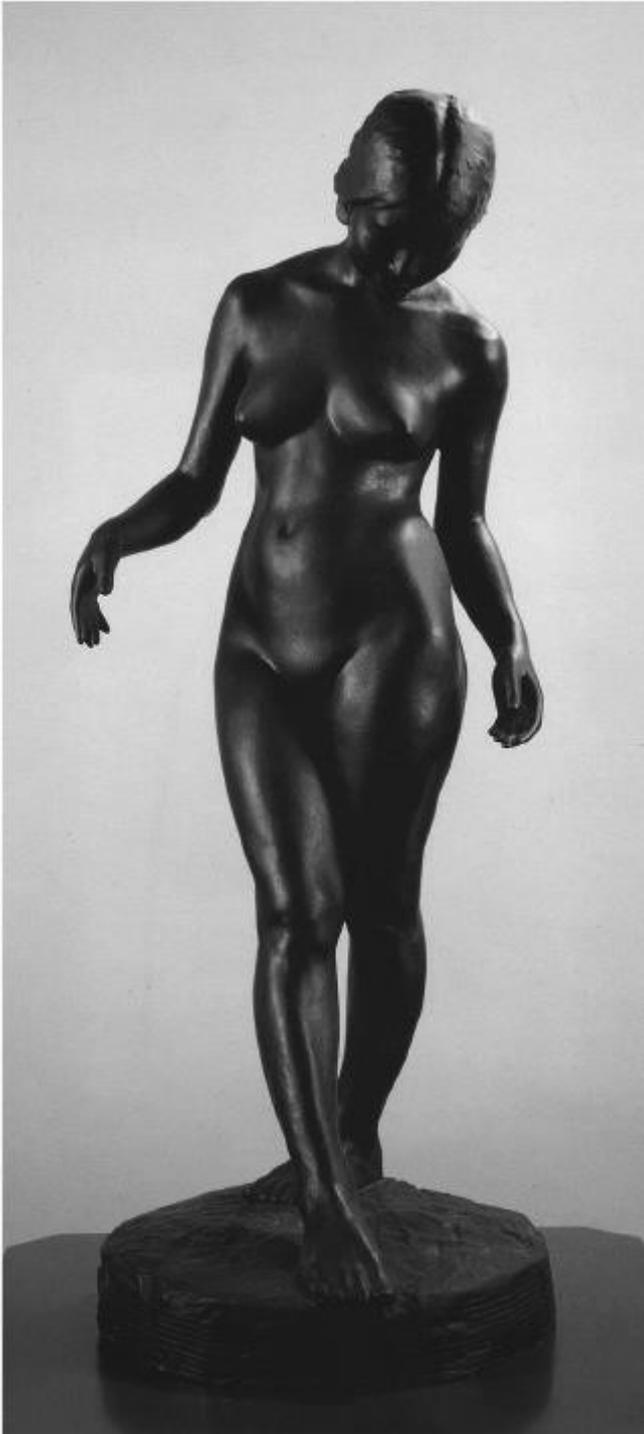


2-21 Asakura Bunotto, Elguardia del cementerio, 1910.

²⁰ Kakita Akarin, y otros. *Diccionario del arte moderno japonés*. Tokio: Editorial Kodan, Tokio, 1989, p. 10-11.



2-22 Asakura Bunotto, *Pudor*, 1913.



2-23 Asakura Bunotto, *Fuente*, 1914.

B. Kitamura Nishibo.



2-24 Kitamura Nishibo.

Kitamura Nishibo (1884-1987) (ilustración 2-24), finalmente también ganó numerosos premios. Fue otro profesor nuevo de la sección de escultura modelada. Nació en Nagasaki (la ciudad japonesa bombardeada con la bomba atómica en la Segunda Guerra Mundial). El año 1903, estudió en el Instituto de Artesanos de Kyoto (Japón). Mientras estuvo en el instituto, con su obra *Siesta* ganó el Tercer Premio de escultura en la undécima edición del Concurso de Arte Shinko (un concurso para escultores jóvenes de Japón). Se graduó en el Instituto de Artesanos de Kyoto en el año 1907. Ese mismo año entró en el Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Tokio para estudiar.

El año de 1908, en el segundo Salón de Exposiciones, ganó el Tercer Premio de escultura con su obra *Primavera y otoño*. Dos años después, en el año 1911, ganó el Tercer Premio en la quinta edición, con su obra *El mozo*. Se licenció de la Academia en el año siguiente (1912). El año 1915, su obra *Oleada* ganó el Segundo Premio en la novena convocatoria. Seguidamente, su obra *Campana*, (ilustración 2-

25), ganó el Premio de Honor Especial, en la décima celebración también del Salón Exposiciones, año 1916.

Como admiraba mucho al gran escultor francés Rodin (1840-1917), el carácter de su estilo escultórico se parece al de Rodin. Las obras de ambos, expresan mucho sobre la belleza del cuerpo humano, especialmente sobre el sistema muscular humano. Además, las obras figurativas tienen mucha fuerza interior.

Vivió 103 años, fue un escultor que desarrolló mucha influencia en Japón en la primera mitad del siglo XX. Su obra más representativa es la obra que está en Nagasaki: *Orar por la paz*.²¹ Es una obra conmemorativa en recuerdo y para llorar las muertes provocadas por la bomba atómica en la Segunda Guerra Mundial.



2-25 Kitamura Nishibo, *Campana*, 1916.

²¹ Kakita Akarin, y otros. *Diccionario del arte moderno japonés*. Tokio: Editorial Kodan, 1989, p. 121.

C. **Tatomi Oyume.**



2-26 Tatomi Oyume.

Tatomi Oyume (1880-1942) (ilustración 2-26), fue el mejor amigo del profesor Kitamura Nishibo (capítulo 2.2.1.4-B, pág. 43). Nació en Wakayama (Japón). El año 1903, comenzó sus estudios en el Instituto de Artesanos de Kyoto (Japón), allí conoció a Kitamura Nishibo. Eran compañeros de la misma clase. Después de cuatro años de estudios, se graduó en el Instituto el año 1907. Este año, entró en el Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Tokio junto con su amigo Kitamura Nishibo.

Durante su etapa en la Academia, cosechó al igual que sus compañeros numerosos premios. su obra *Tranquilidad* ganó el Tercer Premio en el segundo Salón de Exposiciones, año 1908. Esta obra entró a formar parte de la colección del Ministerio de Cultura. El año siguiente (1909), fue el tercer Salón de Exposiciones, y su obra *Otoño* ganó el Segundo Premio. También su obra *Polvo* ganó el Tercer Premio en la cuarta edición de nuevo, en el Salón de Exposiciones, el año 1910. Se graduó en la Academia el año 1911. El mismo año ganó el Tercer Premio en el quinto concurso del Salón de Exposiciones con su obra *Fluir*.

Además, su obra *Sueño* ganó el Tercer Premio en el sexto concurso; la obra *Acechar* ganó el Tercer Premio en el octavo; y la obra *Noche* ganó el Tercer Premio en el noveno concurso del mismo Salón de Exposiciones del Ministerio de Cultura.²²

El año de 1920, Tatomi Oyume asumió el cargo de profesor de la Academia de Bellas Artes de Tokio. Asakura Bunotto y Kitamura Nishibo también ocuparon cargos como profesores de la Academia en el año siguiente (1921). Desde este momento, aumentó mucho el número de alumnos que entraron a estudiar en la sección de escultura en modera, fueron más que los de la sección de escultura maderera. Los motivos fueron: los profesores de escultura modelada eran famosos y además jueces del Salón de Exposiciones del Ministerio de Cultura.

El escultor Naganuma Mamokei (capítulo 2.2.1.3, págs. 36-37) ganó el Premio de Oro en la Exposición Universal de París, y así promovió la nueva corriente en la escultura modelada en Japón. Después, los tres escultores exitosos: Asakura Bunotto, Kitamura Nishibo y Tatomi Oyume, asumieron sus cargos como profesores de la sección de escultura moderada y dotaron de mucha fuerza al arte escultórico modelado en la Academia de Bellas Artes de Tokio. Además, el arte escultórico del gran escultor francés Rodin (1840-1917) empezó a estar de moda por entonces en Japón; sus modo artístico: tallar en piedra y modelar en barro, llegó a ser la manera principal de crear obras escultóricas. En todas partes, significó que la Edad de Oro de la escultura maderera había finalizado.

²² Kakita Akarin, y otros. *Diccionario del arte moderno japonés*. Tokio: Editorial Kodan, 1989, p. 218-219.

2.2.2 El estilo occidental y la Escuela de Bellas Artes de Tokio.

2.2.2.1 La influencia del arte occidental en la Escuela de Bellas Artes de Tokio del siglo XIX.

La influencia del arte occidental era algo presente en Japón ya anterior al siglo XIX, sobre todo a través de la pintura. Y precisamente fue a través de la pintura que en Japón se estableció la Escuela Yōga o la escuela de seguidores del estilo de arte occidental. Por supuesto es de gran importancia, porque la escultura siguió el camino de la pintura, y obtuvo también influencias occidentales.

Hablaremos primero de este momento intelectual en Japón, en el que hay un interés por el arte occidental y se introduce esta escuela de pintura Yōga, y pasaremos luego a hablar de cómo se influye la escultura.

En torno a la primera década del siglo XX varios intelectuales japoneses comenzarán un proceso de introspección y meditación sobre la propia cultura con el objetivo de construir una identidad cultural nacional con la cual compararse en pie de igualdad contra los dominantes valores occidentales. Es el momento en el que la disciplina de la historia del arte finalmente se establece gracias a los esfuerzos de gente tal como Okakura Tenshin (1862-1913) y Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), los cuales se convirtieron en infatigables predicadores de la cultura japonesa en Occidente, publicando sus ideas en inglés y estableciendo lo que se convertiría en la primera escuela de bellas artes de Japón. Bajo su dirección se fundó en Ueno la Tōkyō Bijutsu Gakkō (en la actualidad la Universidad de Bellas Artes y Música de Tokio) en la década de los años noventa del siglo XIX. En esta institución se promovió la creación de un arte típicamente japonés en su temática y soportes aunque ejecutado con una técnica occidental, y se convertirá en uno de los referentes

de los movimientos artísticos de inspiración occidental en el país nipón.

Uno de los directores de la Escuela de Bellas Artes de Tokio fue Kuroda Seiki (黒田 清輝, 9 agosto 1866 - 15 julio 1924). Fue la persona que se interesó por introducir conceptos del arte occidental dentro del arte japonés. Tenemos que contextualizar esta corriente de Kuroda seiki dentro de la corriente japonesa denominada Yōga (洋画, Yōga) o literalmente en su término inglés "Western-style paintings".

El término fue acuñado en el período Meiji, para distinguir obras de pinturas indígenas tradicionales japonesas y en su sentido más amplio abarca la pintura al óleo, acuarelas, pasteles, dibujos de tinta, la litografía, el grabado y otras técnicas desarrolladas en la cultura occidental.

Sin embargo, en la década de 1880, la reacción general contra la occidentalización y el crecimiento de la popularidad y la fuerza del movimiento Nihonga causó la caída temporal del yoga. El Kobu Bijutsu Gakko (o Escuela de Arte Técnica, fue establecido por el gobierno Meiji como la primera escuela de arte de Japón dedicada yoga) se vio obligada a cerrar en 1883, y cuando el Tokyo Bijutsu Gakko (el precursor de la Universidad Nacional de Tokio de Bellas Artes y Música) fue establecido en 1887, sólo se enseñan asignaturas Nihonga.

Sin embargo, en 1889, el Bijutsukai Meiji (Meiji Fine Arts Society) fue creado por artistas yoga, y en 1893, el regreso de Kuroda Seiki de sus estudios en Europa dio un nuevo impulso al género de yoga. A partir de 1896, un departamento de yoga estaba en el plan de estudios de la Gakko Bijutsu Tokio, y desde ese punto en adelante, el yoga ha sido una parte aceptada de la pintura japonesa.

Desde entonces, el yoga y Nihonga han sido las dos principales divisiones de la pintura japonesa moderna. Esta división se refleja en la educación, el montaje de exposiciones, así como la identificación de los artistas. Sin embargo, en muchos casos, los artistas realistas Nihonga también adoptaron las técnicas de pintura occidentales, tales como la perspectiva y el sombreado. Debido a esta tendencia a

sintetizar, aunque Nihonga forma una categoría aparte dentro de las exposiciones anuales Nitten japoneses, en los últimos años, se ha vuelto cada vez más difícil establecer una clara separación en cualquiera de las técnicas o materiales entre Nihonga y yoga.

Referente a la escultura y como ya hemos mencionado antes, por supuesto se influenció de todas estas corrientes de gusto hacia el arte occidental.

2.2.2.2 La influencia de la escultura de Rodin en la Escuela de Bellas Artes de Tokio.

Si bien ya hemos dicho en repetidas ocasiones que en Japón se estaba produciendo una influencia europea del academicismo, ahora hacemos hincapié en la influencia de la escultura francesa, concretamente a partir de la figura de Auguste Rodín.

Eran varios los profesores japoneses que habían viajado a Francia para estudiar el arte académico, y que trajeron estas influencias consigo a su regreso a Japón. En el capítulo 4, por ejemplo, veremos que las exposiciones universales de Japón fueron la propia importación de las exposiciones universales de París, a idea de los profesores japoneses que habían viajado a Francia, a partir del año 1900.

Evidentemente, todos estos profesores que viajaban a Francia, y visitaban las exposiciones francesas, y vivían el clima artístico francés, terminaban conociendo la escultura de Rodin. Vamos a citar dos de los que trajeron estas influencias de Rodin: Ogiwara Morie y Takamura Kotaro.

Ogiwara Morie (1879 – 1910), destacó como escultor japonés, a pesar de que empezó sus estudios en 1889 en Tokio como pintor. En 1901 viajó a New York para estudiar en la “Art Students League”. Pero posteriormente, en 1903 viajó a Francia,

ingresando en la Academia Julian de Paris. Sólo un año después, y tras quedar profundamente impresionado por la observación de la escultura de “El Pensador” de Rodin, decidió dedicarse a la escultura, y en 1906 decidió ingresar de nuevo a la Academia Julian de Paris para estudiar escultura. Incluso llegó a visitar en este mismo año al propio Rodin, para compartir la admiración por su obra. Viajó a demás al Museo Británico de Londres, porque también sentía una admiración por el arte egipcio.

Takamura Kotaro (1883 – 1956), fue un poeta y escultor japonés, hijo del importante escultor japonés Takamura Koun, del que ya hemos hablado anteriormente.

Se graduó en Tokio en 1902, en la Escuela de Bellas Artes. Posteriormente completó su formación viajando a Nueva York en 1906, a Londres en 1907, y finalmente en París en 1908.

Regresó a Japón en 1909, donde vivió el resto de su vida.

Sus esculturas muestran una combinación de la escultura tradicional japonesa, junto con una gran influencia de la escultura occidental, especialmente de Rodin, figura que admiraba y tenía su ideal de admiración.

Es de relevancia que durante su estancia en Nueva York, en 1906, se reunió con Ogiwara Morie, compartiendo también su admiración por el arte de Rodin.

2.2.2.3 Primeros contactos con Rodin.

En el siglo XIX, sucedió algo distinto con la otra fuente de cambio estilístico de esta época entre Japón y Europa. Con la iniciación del comercio con Japón a mediados del siglo XIX, las «curiosidades» japonesas comenzaron a inundar el mercado europeo y, entre estas curiosidades, las estampas japonesas de grabados en madera fueron inmediatamente muy apreciadas por sus méritos artísticos. Muchos artistas franceses se convirtieron en entusiastas coleccionistas de los trabajos de Hokusai y Utamuro y no pasó mucho tiempo sin que la influencia de estos maestros japoneses se manifestara en la obra de muchos impresionistas. Por otra parte, durante este periodo, los estilos artísticos de los impresionistas también empezaron a influir en los artistas jóvenes japoneses, pero tan sólo sobre pintura moderna.

El año de 1900, París organizó la Exposición Universal. Aunque ésta fue la cuarta vez que Japón participó en la Exposición, fue la primera vez que expuso obras de arte moderno. En las ediciones anteriores, las obras que Japón mostró eran obras de arte tradicional japonés. En esta exposición, fueron a concurso las obras pictóricas del primer pintor moderno de Japón: Kurota Kiyoki, y las obras de gran escultor japonés Naganuma Mamokei (ilustración 2-19, pág. 37).

El gobierno de Francia, realizó una exposición de grandes proporciones con las obras de Auguste Rodin (1840-1917) en la plaza que se encontraba fuera de la Exposición Universal. Hasta entonces Rodin había sido un escultor famoso en toda Europa, desde ese momento, consiguió fama en todo el mundo, especialmente en Japón, gracias a esta exposición.

2.2.2.4 La influencia de Rodin sobre la escultura de Tekihara Mamoei.

El primer escultor japonés que tuvo contacto con Rodin fue Tekihara Mamoei (1879-1910). Llegó a París en el año 1903, su primer propósito fue aprender pintura, pero el año siguiente, en mayo del año 1904, visitó una exposición de Rodin en un salón de arte y se emocionó mucho. Por eso, cambió su primera intención y decidió aprender escultura. Tres años después, en octubre del año 1906, visitó a Rodin y aprendió la técnica escultórica en el taller de Rodin.

Después de un año de estudio, en marzo del año 1907, Tekihara Mamoei regresó a Japón, y el año siguiente, su obra *Despertarse* ganó el Tercer Premio del Salón de Exposiciones del Ministerio de Cultura. Seguidamente, el año 1909, su obra *Retrato de Kitajo* y la obra de Asakura Bunotto *El hombre de montaña* (capítulo 2.2.1.4-A, págs. 39-40), ganaron *ex aequo* el Tercer Premio en la tercera edición del Salón.

El año del 1910, se aprecia su obra más representativa y que también fue su última obra *La mujer* (ilustración 2-27), tras finalizar esta obra y después de un mes, este joven escultor murió de tisis pulmonar a la edad 30 años.



2-27 Tekihara Mamoei, *La mujer*, 1910.

2.2.2.5 La influencia de Rodin sobre la escultura de Takamura Hikarifuturo.

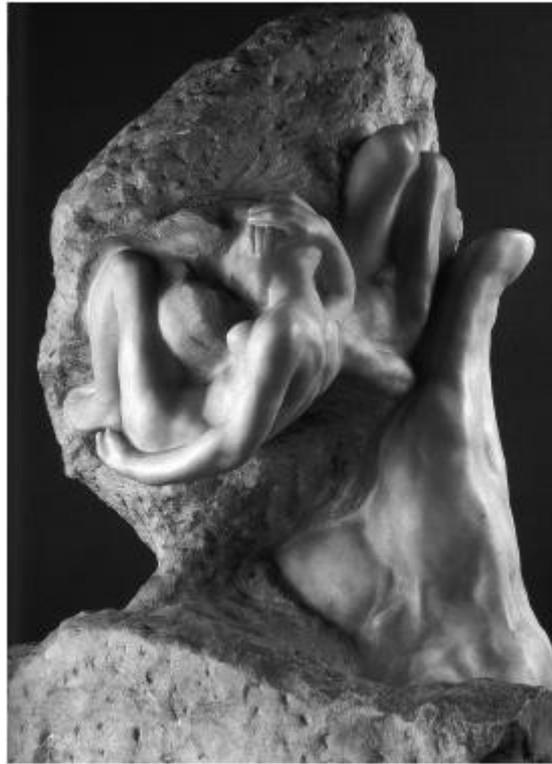
Takamura Hikarifuturo (1883-1956) es el hijo del gran escultor del Periodo de modernización de Mikado Meiji: Takamura Hikarikumo. (capítulo 2.2.1.2-A, págs. 30-31). También fue licenciado del Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Tokio. Leyó la biografía de Rodin cuando era un alumno en la Academia. En el año 1906, se fue a Nueva York para estudiar escultura moderna, y visitó una exposición de escultura de Rodin en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Dos años después (1908), se fue a París para investigar más en profundidad las obras del escultor francés.

En junio del año 1910, regresó a Japón. Empezó a mostrar las obras y la teoría del arte de Rodin, al público japonés. Escribió muchos artículos que se publicaron en las revistas de arte importantes de Japón. Los textos más famosos fueron dos artículos: «Opinión sobre la tercera edición del Salón de Exposiciones» y «Sol verde», se publicaron en enero y abril del año 1911, en la *Revista Subaru*. Sus artículos fomentaron nuevos pensamientos sobre la escultura en el público y también estimularon profundamente a los artistas jóvenes de Japón. Aunque escribió muchos artículos sobre escultura y el arte de Rodin, creó pocas obras de escultura. En 1914, empezó a trabajar en una serie de retratos y esculturas en madera; sus obras más representativas: *El siluro* y *La mano*, fueron terminadas en ese mismo año. Mientras, empezó a traducir el libro: *Dicho por Rodín*. fue el libro más importante para presentar el arte de Rodin al público de Japón en esa época. La mayoría de los escultores jóvenes japoneses contemporáneos, incluso a Huang Tu-Shuei, habían leído este libro y fueron muy influidos por él.

La mano (ilustración 2-28), es una obra que Takamura Hikarifuturo creó con la estética escultórica de Rodin, éste fue el primer escultor en crear obras que expresaran escultóricamente tan sólo una porción de cuerpo humano. Realizó muchas obras sobre el tema de las manos. *La mano de Dios* (ilustración 2-29) es una de las más representativas entre ellas. El estilo escultórico de Rodin tuvo tanta influencia en el campo escultórico de Japón, en la primera mitad del siglo XX, que Takamura Hikarifuturo es considerado gracias a su trabajo, el hombre más insigne.



2-28 Takamura Hikarifuturo, *La mano*, 1918.



2-29 Rodin, *La mano de Dios*, 1898.

2.2.2.6 La influencia de Rodin sobre Huang Tu-Shuei.

Huang Tu-Shuei contactó con el arte escultórico occidental cuando empezó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Tokio. En este periodo, inició su educación artística en el sistema occidental. Algunos ejemplos los encontramos en las clases de anatomía de la figura humana y animal, las clases de perspectiva, etc. Por lo tanto, las obras de esta etapa escultórica tuvieron diferencias enormes con las de la primera etapa. Podemos decir que su primera etapa escultórica era de estilo artístico escultórico tradicional china y también podemos afirmar que esta etapa escultórica de Huang Tu-Shuei, pertenece a un estilo escultórico clásico occidental.

Pero entre la obra escultórica de Huang Tu-Shuei y la obra escultórica académica occidental, hay una diferencia, la espiritualidad artística. Característica que le es propia a la escultura oriental. Es por ello, que debemos centrar nuestro estudio en el ambiente artístico y social de Japón, que existía cuando Huang Tu-Shuei estuvo en la Academia de Bellas Artes de Tokio.

En los años que él estuvo en la Academia, el arte escultórico del gran escultor francés Auguste Rodin (1840-1917) estaba de moda en Japón. Recordamos que un joven escultor japonés Takamura Hikarifuturo (capítulo 2.2.2.3, pág. 50), el hijo del gran escultor de Japón Takamura Hikarikumo (capítulo 2.2.1.2-A, págs. 30-31), fue el hombre más insigne en mostrar las obras y la teoría del arte de Rodin, al público Japonés. Escribió muchos artículos que se publicaron en las revistas de arte más importantes de Japón. Su texto más famoso fue el artículo «Sol verde», que es llamado por los críticos artísticos japoneses: el “Manifiesto del periodo posterior del impresionismo de Japón”.

Sus artículos fomentaron nuevos pensamientos sobre la escultura en el público, y también estimularon profundamente a los artistas jóvenes de Japón, incluso a Huang Tu-Shuei. El libro que fue traducido por Takamura Hikarifuturo: *Dicho por Rodin*, fue uno de los libros más populares para los artistas jóvenes japoneses en aquel tiempo.

Takamura Hikarikumo fue el primer profesor con el que Huang Tu-Shuei contactó en el Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Tokio, y también fue uno de los profesores de la Academia que más le influyó. Pasaron cinco años juntos, desde que Huang Tu-Shuei estudió en su taller en la Academia de Bellas Artes de Tokio. Debido a su buena relación, Huang Tu-Shuei tuvo ocasión de

conocer a su hijo Takamura Hikarifuturo.²³

Huang Tu-Shuei era tan sólo siete años menor que Takamura Hikarifuturo, hecho que favoreció una muy buena amistad entre ellos. En cuanto a algunos pensamientos artísticos, Huang Tu-Shuei tuvo mucha influencia de Takamura Hikarifuturo. Aunque teóricamente, el estilo artístico de Huang Tu-Shuei tenía muchas posibilidades de parecerse al de Rodin, sin embargo, investigando las obras de Huang Tu-Shuei, es difícil descubrir una relación estrecha con las obras escultóricas de Rodin.

Un crítico artístico taiwanés Sr. Shie Li-Fa dijo: «Huang Tu-Shuei nunca realizó el pensamiento artístico de Rodin, la razón es que él tiene el carácter del terruño taiwanés. Siempre se ha limitado a un estilo artístico regional...»²⁴

No sabemos la opinión que Huang Tu-Shuei tenía sobre las obras artísticas de Rodin, ni tampoco sabemos si él hizo intentos o no por practicar la teoría artística de Rodin. Ya que no existen ningunos textos o documentos de Huang Tu-Shuei, que discutan sobre el arte de Rodin. Sin embargo, nosotros creemos que entre las obras de Rodin y Huang Tu-Shuei, podemos ver diferencias en cuatro puntos:

1. Temáticas artísticas:

La mayoría de las obras de Rodin, eran de tema humano. Aunque Huang Tu-Shuei también tuvo obras de tema humano, sus obras más características eran de tema animal.

²³ Shie Li-Fa, *Historia de la campaña artística de Taiwán*. Taipei: Editorial Artista, 1998, p. 39.

²⁴ Shie Li-Fa, *Historia de la campaña artística de Taiwán*. Taipei: Editorial Artista, 1998, p. 39-40.

2. Maneras de crear:

Las superficies de las esculturas de Rodin, adoptaban maneras impresionistas, intentando perseguir el efecto sobre la sombra y la luz. “El gran modelador”, dejaba las huellas de la talla en algunas partes de la obra, y a veces dejó obras inacabadas para sentir más directamente y en profundidad la obra. En muchas de ellas supedita la totalidad al fragmento. Rudolf Wittkower (1901-1971) dijo sobre Rodin en su libro *La escultura: procesos y principios*: «...las zonas inacabadas de la obra de Miguel Ángel, Rodin las imitaba para lograr efectos puramente visuales. Es decir, las zonas aparentemente inacabadas de sus obras no pueden ser nunca, como lo son en el caso de Miguel Ángel, el resultado de un proceso de talla directa.»²⁵

Huang Tu-Shuei trabajó las técnicas de acabado de Asakura Bunotto; el profesor de su periodo licenciado de la Academia del Bellas Artes de Tokio. Después de haber terminado una escultura modelada en escayola, retocaba los detalles de la obra, como si puliera una obra realizada en piedra. Por eso, sus obras estaban muy acabadas en todo caso.

3. El espíritu de la obra:

Rodin intentó expresar profundamente el temperamento y los sentimientos del ser humano. Sus obras siempre están dotadas de las distintas emociones humanas: el amor y el dolor, el vivir y el morir, el ánimo y la reflexión... etc. Por el contrario, pocas obras de Huang Tu-Shuei describían claramente la

²⁵ Wittkower Rudolf, *La escultura: procesos y principios*. Trad. Fernando Villaverde. Madrid: Ed. Alianza, 1999, p. 279.

emoción del hombre. Nunca son figuras torturadas o que expresan abiertamente su estado de ánimo. Sus obras de tema humano siempre han poseído interiormente un sentimiento oriental. Posiblemente sea una sonrisa tímida en la cara de un niño, o la expresión pudorosa de los ojos de una mujer... etc. Sus obras de tema animal, también transmiten un estado tranquilo y relajado.

4. Fase preparatoria:

Ambos eran minuciosos en el estudio del tema (modelos del natural). Sobre cómo Rodin realizaba el principio de sus trabajos, su amigo Paul Gsell escribió lo siguiente: «Su método de trabajo no era el habitual. Varios modelos desnudos, masculinos y femeninos, paseaban por el estudio o descansaban... Rodin los miraba continuamente... y cuando uno u otro daba un movimiento que le agradaba, le pedía que se quedara así, posando unos momentos. Entonces tomaba rápidamente el barro y al poco tiempo ya tenía hecho un boceto. Después, con la misma ligereza, pasaba a realizar otro, que modelaba de la misma manera.»²⁶

Huang Tu-Shuei adoptó una manera similar a la de Rodin. Su obra *El niño flautista* (ilustración 2-36, pág. 60), fue seleccionada en la segunda edición del Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio de Japón en 1920. Fue una obra que consistió en modelar a un niño de quince años, que era el hijo del cocinero de la residencia de estudiantes de la Academia. Como sabemos que los niños normalmente son muy activos, no tienen paciencia para posar como modelo. Huang Tu-Shuei le dejó moverse, y mientras trabajó el boceto en barro rápidamente. Después de estos, realizó la obra a tamaño natural. Al final, esta obra se realizó tan sólo en diez días de trabajo.

²⁶ Wittkower Rudolf, *La escultura: procesos y principios*. Trad. Fernando Villaverde. Madrid: Ed. Alianza, 1999, p. 271.

2.2.3 Análisis plástico de las obras más representativas del periodo de formación.

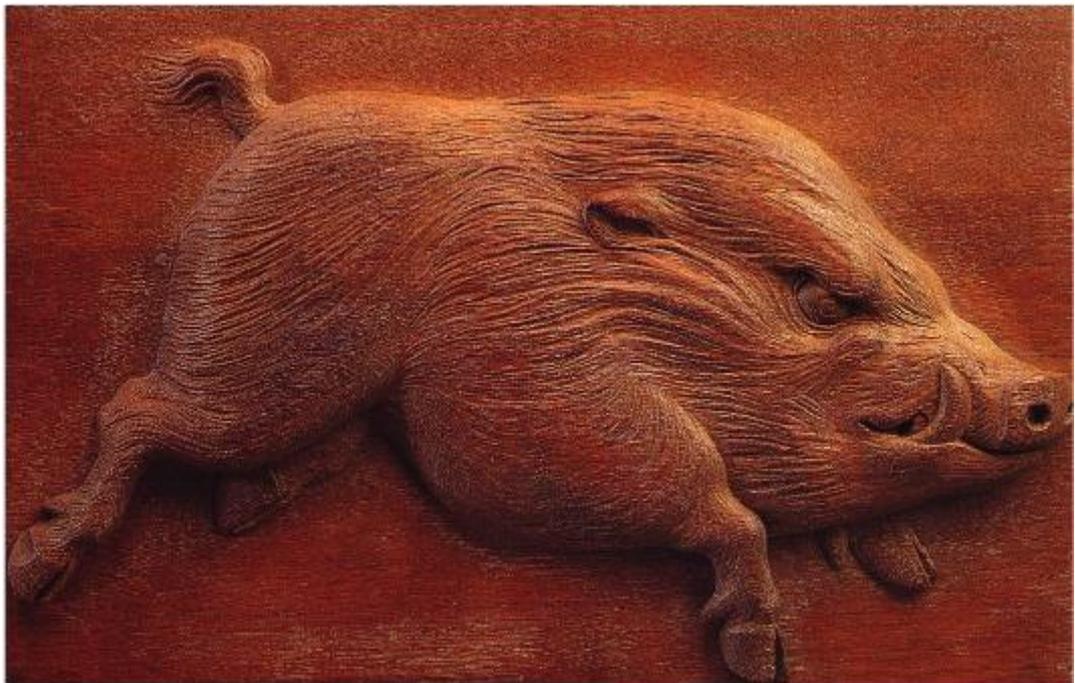
2.2.3.1 El puerco, 1916.

El puerco (ilustración 3-4) fue la obra escultórica que Huang Tu-Shuei trabajó en el segundo año (1916) de estudios en la Academia de Bellas Artes de Tokio, y representa a un puerco que está corriendo muy rápidamente.

En la sección de escultura en madera del Departamento de Escultura también existían las clases de escultura modelada, ya que los alumnos podían aprender a observar los objetos, e incluso a estudiar los volúmenes y planos de las cosas. Por influjo de esto, desde este periodo, el estilo escultórico de Huang Tu-Shuei fue muy diferente al de su etapa de iniciación. Recordemos que en el capítulo 2.2.3.2, (pág. 54) hemos comparado las diferencias entre la obra *El puerco* y otra obra *La peonía*. Ambas son relieves en madera, pero *El puerco* añadió una manera artística de escultura académica europea, que es mucho más realista y en la que confluyen distintas formas de abordar el relieve, destacando un mayor altorrelieve, que le otorgan a la escultura más naturalidad. Tiene más efecto tridimensional y también más trabajo de observación al natural.

Gracias a esta obra, podemos saber que en este periodo, aunque Huang Tu-Shuei era tan sólo un alumno de academia, ya conocía muy bien la talla en madera y trabajaba con mucha paciencia. En su totalidad esta obra está muy acabada, incluso en los bordes de la figura del puerco. Por ello, la obra consiguió tener los volúmenes perfectamente. La escultura tiene una descripción muy detallada y real de los pelos

del animal. Además, la expresión del rostro está muy viva, sobretodo en la parte de los ojos. Pero sobre algunas partes como la nariz, la boca, el ojo y las patas, podemos ver que Huang Tu-Shuei los expresó a la manera artística de la escultura oriental — en su concepto lineal—. Podemos decir que en esta obra, Huang Tu-Shuei unió el elemento formal del realismo occidental con el carácter de la escultura tradicional oriental.



3-4 Huang Tu-Shuei, *El puerco*, 1916.

2.2.3.2 El bebé, 1919.

El bebé fue una obra del periodo en el que Huang Tu-Shuei era alumno de cuarto curso de la Academia (1919), y empezó a practicar la técnica de talla en piedra. (ilustración 3-5, 3-6). Aunque sólo fue una obra de tamaño pequeño (de 28 20 21 cm), era una obra magnífica en su tallada en piedra y en sus conocimientos para expresar las formas, tratándose de una cabeza humana.

Como dijimos antes, en esa época, dentro de la Academia aún no existía la clase de talla en piedra. Huang Tu-Shuei visitó el taller de un escultor italiano, y allí memorizó en secreto las formas y tipos de herramientas. Después, las dibujó y las encargó a un herrero. Con estas herramientas, Huang Tu-Shuei indagó las técnicas de talla de forma autodidacta.

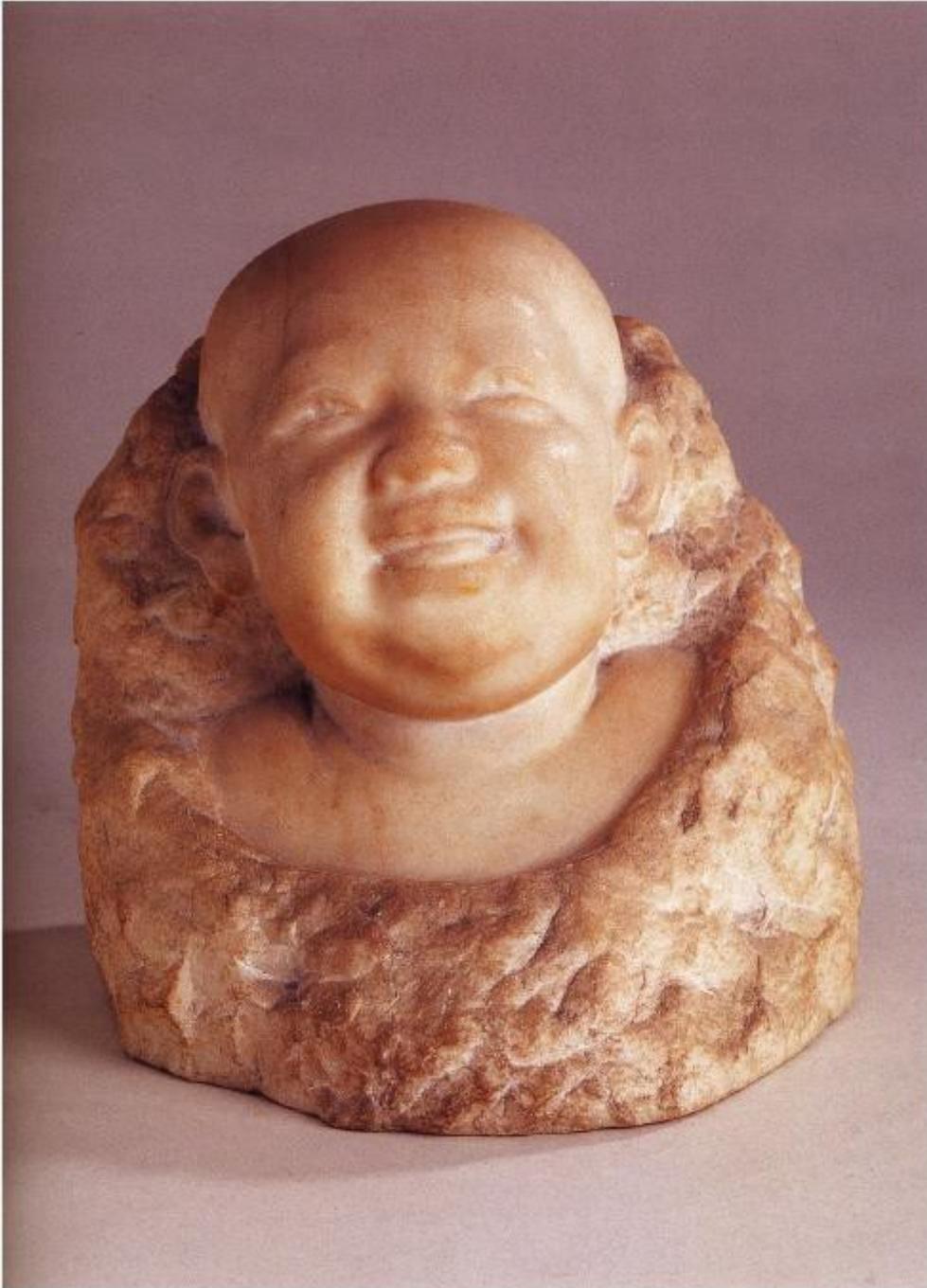
Esta obra es la única de Huang Tu-Shuei, que puede mostrar el carácter artístico que había sido influido por Rodin. Es posible que Huang Tu-Shuei necesitara imitar de manera satisfactoria la talla en piedra al modo del artista famoso europeo. Desde que aparece esta obra, podemos descubrir que Huang Tu-Shuei intentó crearla con la manera artística particular de Rodin. Si comparamos una obra de Rodin, que se creó en el año 1970 “*La tête de la douleur*” (ilustración 3-7), con la obra “*El bebé*”, y podemos descubrir algunos modos artísticos parecidos:

El movimiento de las dos obras va desde abajo a arriba. Los ojos están mirando lejos. Las bocas están abiertas para expresar emociones de dolor y felicidad. Tanto Rodin como Huang Tu-Shuei, dejaron las huellas del proceso de talla sobre las superficies de la parte de la base, para crear texturas contrarias a las

partes de la cara y la cabeza. También crearon en estas obras, un efecto de vitalidad que las hace parecer estar saliendo de la piedra y un “non finito” que refuerza la expresividad del material y la forma.



3-5 Huang Tu-Shuei, *El bebé*, 1919.



3-6 Huang Tu-Shuei, *El bebé*, 1919.



3-7 Rodin, *La tête de la douleur*, 1907.

2.2.3.3 Rocío, 1919.

La obra *Rocío* (ilustración 3-8) llamada “*El hada de la ostra*”, fue una obra que fue empezada cuando Huang Tu-Shuei era alumno de cuarto curso de la Academia. Dos años después (1921), esta obra ganó el Premio de Selección, en la tercera edición del Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio de Japón. Después de que Huang Tu-Shuei muriera en Tokio, la obra *Rocío* se transportó a Taipei para asistir a la exposición de sus obras póstumas. Fue la obra que obtuvo más atención en la exposición. Posteriormente, la obra formó parte de la colección de la *Casa Gremial de Educación de Taipei*. El año 1945, se acabó la época colonial japonesa, y la *Casa Gremial de Educación de Taipei*, se transformó en el *Órgano de Información Oficial de los Estados Unidos de América*. La obra *Rocío*, desapareció en el momento de la transformación y nadie supo de su paradero.

Fue un asunto enigmático en el mundo artístico de Taiwán, hasta el año 1970, cuando la obra se descubrió en casa de un médico que vivía en Taichung. Lo que pasó con este asunto fue, que cuando el *Órgano de Información Oficial de los Estados Unidos de América*, hizo redecoración en el interior, los obreros dejaron la obra fuera del edificio. Un periodista Lan Wuin-Teng, pasó por allí y vio cómo la obra se dejaba en la calle. El periodista lo anunció al parlamentario Shiu Tsao-Sheng, que la llevó a su casa para guardarla. Finalmente, la obra terminó en la casa del yerno del parlamentario (el médico Chang).

Huang Tu-Shuei adoptó el mármol para crear esta obra, porque pensó que para tallar una figura humana femenina, el mármol es el mejor material para expresar sentimientos de pureza y elegancia. La obra se creó a tamaño natural, e intentó representar al hada que está saliendo desde su ostra. El hada tiene una

forma femenina oriental, con una actitud airosa y equilibrada. Para declarar esta impresión, Huang Tu-Shuei hizo la obra con estructura simétrica, y sólo dejó las piernas cruzadas para que tuviera un poco de movimiento. Por otra parte, la cabeza del hada tiene el rostro mirando al cielo, como si ella estuviera emergiendo del agua.



3-8 Huang Tu-Shuei, *Rocío*, 1921.

2.2.3.4 *La niña*, 1920.

La niña (ilustración 3-9, 3-10, 3-11), fue la obra para el examen de graduación universitaria. Antes de que Huang Tu-Shuei creara esta obra, ya había hecho la obra *El bebé*. Además, la obra *Rocío* también formó parte de la última etapa de trabajo. Por eso, cuando Huang Tu-Shuei creó esta obra, ya conocía muy bien todo lo referente a la técnica de tallar en piedra. Con esta obra, Huang Tu-Shuei consiguió la calificación máxima en su examen.

Seguidamente, Huang Tu-Shuei regaló esta obra a la escuela pública de Tataocheng (la escuela donde estudió Huang Tu-Shuei). Después de terminar la época colonial japonesa, la escuela pública de Tataocheng cambió su nombre por “escuela pública de Tai-Ping”. Hasta este momento, esta obra aún se conserva en la escuela.

Huang Tu-Shuei creó esta obra en mármol blanco, para representar a una niña cándida e ingenua. Observamos esta obra y descubrimos que, la niña tiene una expresión serena y reposada, con una sonrisa misteriosa. La línea del perfil es elegante y fluida. En la parte posterior de la obra, Huang Tu-Shuei empleó un lazo para el cabello, que hace unir ingeniosamente la línea del perfil por tres partes: la cabeza, la trenza de pelo y la base.

Aunque Huang Tu-Shuei no había trabajado mucho las partes del pelo y el cuello del vestido, expresó sus texturas perfectamente: el cuello del vestido tiene sensación de ser blando y mullido, y el pelo es muy suave y liso. La superficie de la cara, fue pulida muy finamente, y se parece mucho a la piel real de una niña preciosa.

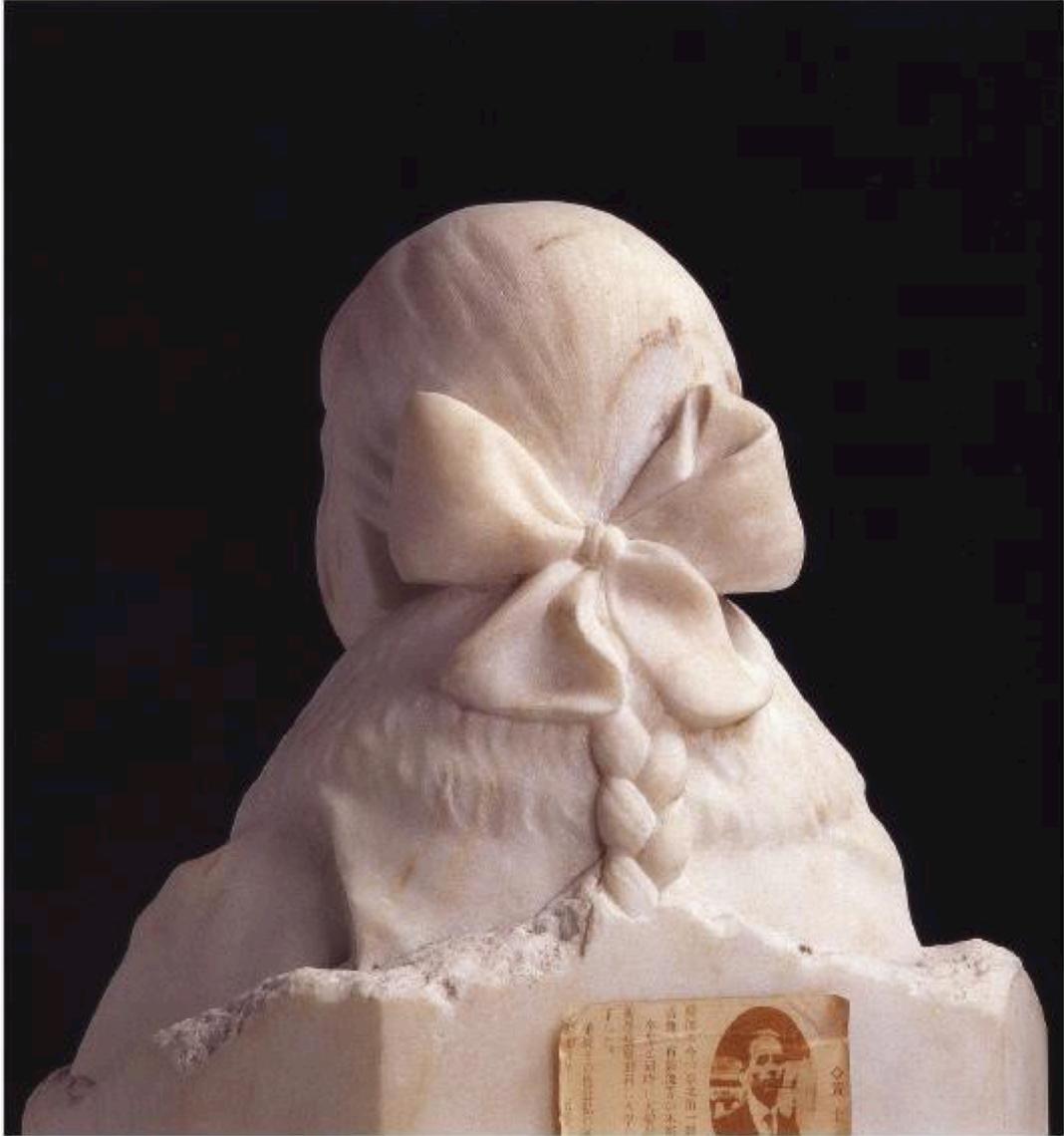
Al igual que la escultura de estilo *Fucho* la parte trasera está mucho más elaborada y llena de detalles que la cara anterior aunque el tratamiento del tema, su composición y características generales denotan influencias del arte occidental.



3-9 Huang Tu-Shuei, *La niña*, 1920.



3-10 Huang Tu-Shuei, *La niña*, 1920.



3-11 Huang Tu-Shuei, *La niña*, 1920.

2.2.2.6 Otras obras de la etapa de formación.

Según nuestro estudio, Huang Tu-Shuei creó en total dieciséis obras en este periodo (1915-1922). Las obras son:

- 1916 -

1. *El león* 1916. Madera.
2. *El puerco*, 1916. Madera.

- 1918 -

3. *El aborigen de Taiwán*, 1918. Escayola.
4. *El niño flautista*, 1918. Escayola.

(obra que ganó el Premio de Selección en la segunda edición del Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio de Japón).

5. *Retrato de la Srta. Ushito*, 1918. Escayola.

- 1919 -

6. *El bebé*, 1919. Mármol.
7. *Rocío*, 1919. Mármol.

(obra que ganó el Premio de Selección en la tercera edición del Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio).

- 1920, 1921 -

8. *La niña*, 1920. Mármol.

9. *Mujer posando*, 1920. Escayola.

(obra que ganó el Premio de Selección en la cuarta edición del Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio).

10. *La muchacha*, 1921. Escayola.

- 1922 -

11. *Dos ciervos*, 1922. Madera.

12. *El faisán*, 1922. Madera.

13. *Niño orinando*, 1922. Escayola.

- Alrededor 1915-1922 -

14. *El bonzo*. Escayola.

15. *El niño*. Escayola.

16. *Retrato de la hija del Sr. Ushito*. Escayola.

17. *Cinco obras de practicas*. Madera.

La mayoría de las obras de Huang Tu-Shuei de este periodo están desaparecidas, excepto las cuatro obras que hemos estudiado en el capítulo 3.2.2.2: *El puerco*, *El bebé* y *La niña*. Hemos conseguido las tres imágenes de sus obras de este periodo, las tres obras son: *El niño flautista* (1918), *Mujer posando* (1920) y *La muchacha* (1921).

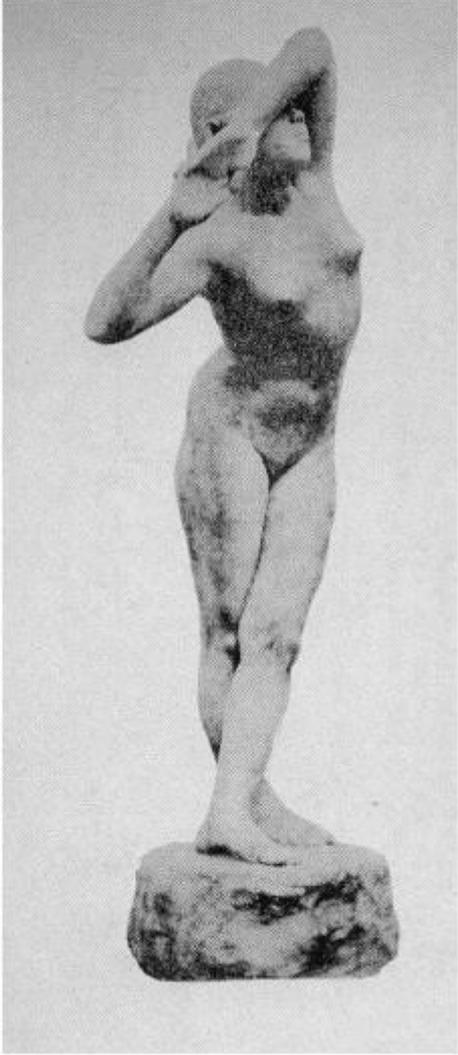
El niño flautista (1918), (ilustración 3-12) y *Mujer posando* (1920), (ilustración 3-13); dos de las obras que ganaron premios en el Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio de Japón en las segunda y cuarta ediciones. Recordemos que hemos presentado estas dos obras en el capítulo 2.3.1.2, 2.3.1.3 (Págs. 60, 62). De momento aún no hemos encontrado imágenes grandes y claras de

estas dos obras, ya que no existe la información suficiente para que podamos estudiarlas más profundamente. Cuando tengamos unas imágenes de mejor calidad, las estudiaremos y desarrollaremos en la tesis doctoral.

La muchacha (1921) (ilustración 3-14) es otra obra magnífica que Huang Tu-Shuei creó en su edad de estudiante de la Academia de Bellas Artes de Tokio. La obra representa a una muchacha que está pensando de pie. Aunque la imagen de la obra sólo nos enseña la mitad superior de la obra, también podemos ver que Huang Tu-Shuei la trabajó con muchísima paciencia. Como todas las obras de Huang Tu-Shuei, la obra resultó perfectamente acabada, sobre todo las partes de la cara y la mano que está tocando su rostro. Pensamos que la parte más excelente de esta obra son los preciosos ojos. Están tan vivos y son tan reales que en su expresión queda condensado un pensamiento eterno en tan sólo el instante de su gesto.



3-12 Huang Tu-Shuei, *El niño flautista*, 1918.



3-13 Huang Tu-Shuei, *Mujer posando*, 1920.



Huang Tu-Shuei, *Mujer posando*, 1920.

2.3 Etapa de desarrollo profesional: la participación en las exposiciones Imperiales japonesas. 1922-1930.

2.3.1 Contexto histórico.

En el inicio de las épocas Taisho y Showa (1910~1930) , en Japón todavía no se habían establecido y consolidado los diferentes museos o galerías de arte, por ello, la forma más eficaz de ser reconocido socialmente como artista, sería presentarse ante las exposiciones realizadas por los grupos artísticos más destacados. Una vez se era calificado ante esas instancias, no solo aumentaba la categoría del artista, sino que se lograba un mayor reconocimiento. En ese momento, las exposiciones estatales constituían las exhibiciones de máxima autoridad.

Las exposiciones estatales de Japón fueron iniciados por la sugerencia de Kuroda Seiki (黒田 清輝, 1866 – 1924), Jefe de la Especialidad de Pintura Occidental de la Escuela de Artes de Tokio, del que ya hemos hablado anteriormente.

Kuroda Seiki propuso ante el Gobierno realizar exposiciones similares a las Exposiciones estatales de Francia. Él mismo había participado en Exposición Internacional celebrada en 1900 en París con el tríptico “Sabiduría, Impresión, Sentimiento”, con el que había ganado la medalla de plata.

Finalmente, en 1907 (El año 40 de la Época Meiji) se inició la primera exposición estatal de Japón, con el nombre de “Exposición de Bellas Artes del Ministerio de Educación” (en lo sucesivo mencionado como: “Exposición de Artes”) . Durante años, la Exposición estuvo a cargo de los mismos miembros del jurado, lo cual fue envejeciendo el sistema. En la duodécima jornada de la Exposición de Artes se inició un conflicto agudo entre la nueva y la vieja generación de jueces, y se tuvo que realizar una reforma. En el año 8 de la Época Taisho (1919) se estableció otra

institución: Academia de Arte Imperial. Dicha institución se encargaba de realizar exposiciones estatales de forma anual, llamada: “Exposición de la Academia de Arte Imperial” (en lo sucesivo mencionado como: “Exposición Imperial”). Esta reforma integró como miembros de jurado a los miembros más tradicionales junto con los artistas activistas de nuevos movimientos, reconstruyendo su autoridad en el ámbito artístico de Japón.

Diferentes artistas japoneses como **Fumio Asakura**, **Tatehata Taimu** y **Kitamura Seibo**, habían sido nombrados como miembros del jurado de la Exposición Imperial a partir de la jornada de reformas, ya que cada uno de ellos había demostrado gran talento en los eventos anteriores. Así, cuando un artista sobresalía en las exposiciones estatales, no solo lograba fama y dinero, y pasaba a formar parte como miembro del jurado, sino también tendría el honor de enseñar en la Escuela de Artes de Tokio. Esta forma de convertirse en profesor por el hecho de haber sido un artista importante, existía tanto en el mundo de la pintura japonesa como en su ámbito de pintura occidental y dentro de la escultura. Por ello, cada uno de los alumnos de la Escuela de Artes de Tokio, trataba de conseguir un espacio propio en las exposiciones estatales. Así era el contexto en el cual se movía Huang Tu-Shuei, y desde luego se esforzaría en conseguir el éxito por esa vía.

Por la importancia de estos tres artistas citados (**Fumio Asakura**, **Tatehata Taimu** y **Kitamura Seibo**) hablaremos a continuación con más detalle sobre ellos.

En ese momento, todos los artistas jóvenes de Japón consideraban las exposiciones estatales como medio de triunfo. En relación al contexto de la escultura, **Fumio Asakura** (del que ya hemos hablado anteriormente), quien ya había finalizado hacia dos años sus estudios en la Escuela de Artes, participó en la segunda jornada de la Exposición de Artes, ganando el segundo premio con su obra “Oscuridad” (no hubo ganador para el primer premio), y desde entonces se

convirtió en artista de renombre. Seguidamente, Fumio Asakura participó en la cuarta jornada de la Exposición de Artes, ganando el segundo premio (no hubo ganador para el primer premio) con “Cuidador de Tumbas”. Fumio obtuvo premios en la Exposición de Artes por siete veces consecutivos, por ello, en la décima jornada del evento (1916), fue nombrado miembro del jurado de la Exposición de Artes. Así, a los 34 años de edad, Fumio conquistó el mundo de la escultura japonesa. Sus esculturas predominan un realismo naturalista, puede producir gran cantidad de obras en un período relativamente corto, mostrando una gran habilidad en el manejo de técnicas. En el año 1921, Fumio fue contratado como profesor en la Especialidad de Esculturas de la Escuela de Artes de Tokio.

Cuando las obras de **Tatehata Taimu** (1880-1942) (otro estudiante de la Escuela de Artes), ya tenían cierta madurez, a pesar de estar todavía cursando el segundo año en la carrera de arte, participó en la segunda jornada de la Exposición de Artes (1908) y ganó el tercer premio con la obra “Tranquilidad”. Después de ese evento, consiguió obtener más premiaciones en la Exposición de Artes. Tatehata Taimu tuvo un desempeño sobresaliente en la Escuela de Artes y pudo adelantar por un año la fecha de su graduación. Sus esculturas se caracterizan por un realismo bien consolidado.

En el año 1920 fue contratado como profesor en la Especialidad de Esculturas de la Escuela de Artes de Tokio.

Kitamura Seibo (北村 西望, 1884 –1987) fue compañero de curso de Tatehata Taimu. Cuando todavía estudiaba en la Escuela de Artes, ya pudo participar en la segunda jornada de la Exposición de Artes (1908), y obtuvo el tercer premio con la obra “Primavera y Otoño”, luego siguió obteniendo premios en las sucesivas jornadas. Sus esculturas se caracterizan por la distorsión y exageración de la masculinidad. En el año 1921, fue contratado junto a Fumio como profesor en la Especialidad de Esculturas de la Escuela de Artes de Tokio.

2.3.2 Los inicios de la “Exposición de Bellas Artes del Ministerio de Educación” y los primeros premiados: licenciados en la especialidad de escultura de la Escuela de Bellas Artes.

En octubre de 1907 se inauguró la exposición estatal de máxima autoridad en Japón, la denominada “Exposición de Bellas Artes del Ministerio de Educación” (por fines prácticos lo mencionaremos simplemente como “Exposición de Bellas Artes”). Esta exposición de carácter Estatal, no solo conduciría la tendencia del arte japonés, sino también constituiría las diferentes tendencias que definirían el ámbito artístico.

Fumio Asakura, Tatehata Taimu y Kitamura Seibo obtuvieron premios importantes en las diferentes jornadas realizadas por la Exposición de Artes. Ellos eran los primeros que habían finalizado la Especialidad de Esculturas de la Escuela de Artes, y en breve volvieron a la institución como docentes: Tatehata Taimu volvió en el 1920, y en el 1921, Fumio Asakura y Kitamura Seibo se hicieron docentes del Programa de Modelados en la Especialidad de Esculturas.

A partir del 1921, se impartió en forma paralela las tres Cátedras de Tatehata, Fumio y Kitamura. Todos los alumnos que habían finalizado la Preparatoria, al ingresar en su Especialidad, podían elegir una de las Cátedras y aprender con su respectivo profesor. Sin embargo el Programa de Tallado de Madera se mantuvo como antes, se compartían los mismos profesores para todos. Así, dentro del ámbito de la escultura japonesa se situaba por encima el tallado de madera, y el hecho no solo se reflejaba en las exposiciones Estatales, sino también en la cantidad de alumnos inscritos para cada área.

Hablaremos ahora de cada uno de estos tres artistas citados, ganadores de los primeros premios de esta Exposición de Bellas Artes, en sus diferentes jornadas anuales.

Fumio Asakura (1883~1964) pudo obtener un premio de segundo lugar con la obra “Oscuridad” en la segunda jornada de la Exposición de Artes (el primer lugar no fue otorgado a nadie). El Ministerio compró esta obra y un día para otro se

hizo conocido por todo el mundo. En la tercera jornada de la Exposición de Artes, la obra “El Hombre que vino del Monte” de Fumio Asakura obtuvo el tercer lugar; en la cuarta jornada consiguió el segundo lugar con “El Cuidador de Tumbas”; en la quinta jornada de la Exposición de Artes obtuvo tercer lugar con “La Cara del Primitivo”; en la sexta jornada fue tercero con la obra “Imágenes de la Juventud”; en la séptima jornada de la Exposición de Arte, con “Atracción” (含羞) volvió al segundo lugar; y en la octava jornada mantuvo el segundo premio con la obra “La fuente”. De esta manera, Fumio Asakura a los 30 años de edad, pudo expresar su talento escultórico e incluso estableció su propia escuela estilística: la escuela de Fumio. En la décima jornada de la Exposición de Artes (1916), Fumio Asakura apareció como miembro del jurado, lo que consolidó definitivamente su lugar en el mundo artístico. El estilo escultórico Fumio se caracteriza por un realismo cordial y pacífico.

Kitamura Seibo (1884~1987), nació en la provincia de Nagasaki e ingresó en el año 1903 al Instituto de Arte Municipal de Kyoto en la Especialidad de Esculturas. El año 1906 participó en la décima primera jornada de la Nueva Exposición de Arte Antiguo, obteniendo tercer premio con la obra “Descanso”, y en el año 1907 finalizó sus estudios en el Instituto de Arte Municipal de Kyoto. En el mismo año, ingresó con su amigo Tatehata Taimu a la Especialidad de Esculturas de la Escuela de Artes de Tokio. El año 1908, participó en la segunda jornada de la Exposición de Artes, obteniendo el tercer premio con la obra “Primavera y Otoño” (《春秋》), en el 1911, también obtuvo un premio en la quinta jornada de la Exposición de Artes con la obra “Forma” (《狀者》). Kitamura egresó de la Escuela de Artes en el año 1912, luego en 1915, la novena jornada de la Exposición de Artes obtuvo el segundo premio con “Olas feroces”, y en 1916 tuvo el honor de llevarse un premio especial en la décima jornada de la Exposición de Artes por la obra “Espejo de la Atardecer”. Las esculturas de Kitamura seguía en la línea de Rodin, donde predomina el realismo en la representación de una musculatura bien desarrollada, incluso a veces exagera para manifestar ese realismo. La escultura “Ora por la Paz” situada en la ciudad de Kyoto es una obra representativa de Kitamura.

Tatehata Taimu (1880~1942, nació en Wakayama (歌山縣), ingresó al Instituto de Arte Municipal de Kyoto en el año 1903, y en el 1907 logró ingresar a la Especialidad de Esculturas de la Escuela de Bellas Artes de Tokio con su amigo Kitamura Seibo. Aun siendo estudiante, participó en la segunda jornada de la Exposición de Artes (1908) con la obra “Ocio Sereno”, obteniendo el tercer premio. Esta obra fue adquirida por el Ministerio de Educación. En la tercera jornada de la Exposición de Artes, en el año 1909, también obtuvo otro premio con la obra “El Otoño Perdido”, en 1910 participó en la cuarta jornada con “Soportar”, y obtuvo el tercer lugar. En el año 1911 finalizó sus estudios en la Escuela de Artes de Tokio, y en el mismo año participó en la quinta jornada de la Exposición de Artes con la obra “Fluye” calificado en el tercer lugar. La sexta jornada se realizó en el año 1912, Tatehata participó con la obra “Sueños”, manteniéndose con el premio de tercer lugar, 1914 se abrió la octava jornada, donde Tatehat obtuvo un tercer lugar con la obra “Voyerista”, el 1915 fue la novena jornada de la Exposición de Artes, donde se mantuvo en el tercer lugar con “La Noche Profunda”. Las esculturas de Tatehata se caracterizan por un realismo introvertido y cordial.

2.3.3 El antiguo Salón de Exposiciones del Ministerio de Cultura, transformado en el Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio.

Durante los años que pasaron entre 1910 y 1930, los museos y las galerías todavía no se habían extendido en Japón. Por lo cual, los artistas tuvieron que asistir a los concursos o al Salón de Exposiciones, para enseñar sus obras al público. Si un artista ganaba el gran premio en una competición importante, sería famoso y gozaría del éxito en poco tiempo. Entre los salones de exposiciones, el más importante fue el “Salón de Exposiciones del Ministerio de Cultura”.

Para animar la creación del arte moderno en Japón, el Ministerio de Cultura de Japón imitó a “Salón de Otoño” de Francia, estableciendo un salón de exposiciones oficial. En el año 1907, organizó la primera edición (ilustración 2-34). A continuación, organizó once exposiciones en el Salón, hasta el año 1918. Aunque salieron muchos artistas excelentes del Salón, los jueces del mismo acaparaban la autoridad y sus puestos por largo tiempo. Por ello hicieron que la política del Salón de Exposiciones fuera dictatorial y estuviese corrompida. El público reclamó una reforma del Salón. El año 1919, el Ministerio de Cultura de Japón para acallar las críticas y recuperar el respeto del público, fundó el “Consejo Artístico del Imperio” para modificar el Salón de Exposiciones. El nuevo Salón tuvo nuevos jueces y el público aceptó entonces la autoridad del llamado “Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio” (ilustración 2-35).



2-34 Sala de escultura del “Salón de Exposiciones del Ministerio de Cultura”.

2.3.4 Huang Tu-Shuei, primer ganador taiwanés.

Asakura Bunotto, Kitamura Nishibo y Tatomi Oyume tenían por entonces gran éxito en el Salón de Exposiciones del Ministerio de Cultura. En el año 1919, tomaron su responsabilidad como jueces del Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio. Posteriormente, desempeñaron sus cargos de profesores en la Academia entre los años 1920 y 1921 (capítulo 2.2.1.4, págs. 38-46). Para los artistas jóvenes, especialmente los alumnos de la Academia de Bellas Artes de Tokio, ellos eran ejemplos de cómo llegar a ser artistas exitosos y famosos. Asimismo, los profesores de la Academia también animaban a sus alumnos a que participaran en los concursos y salones de exposiciones importantes. Huang Tu-

Shuei estuvo en estas circunstancias, lógicamente tuvo un gran entusiasmo por asistir al Salón de Exposiciones.

En junio del año 1918, Huang Tu-Shuei estaba en quinto curso en la Academia. Había terminado sus dos obras para tomar parte del Salón de Exposiciones: *El aborígen de Taiwán* y *El niño flautista* (ilustración 2-36). Las dos fueron obras del tema aborígen taiwanés, y quisieron expresar el paisaje especial de Taiwán. La primera fue creada en cuatro meses; es una lástima que no quede ninguna imagen de esta obra. La segunda se realizó tan sólo en diez días de trabajo; consistió en modelar a un niño de quince años, que era el hijo del cocinero de la residencia de estudiantes de la Academia.



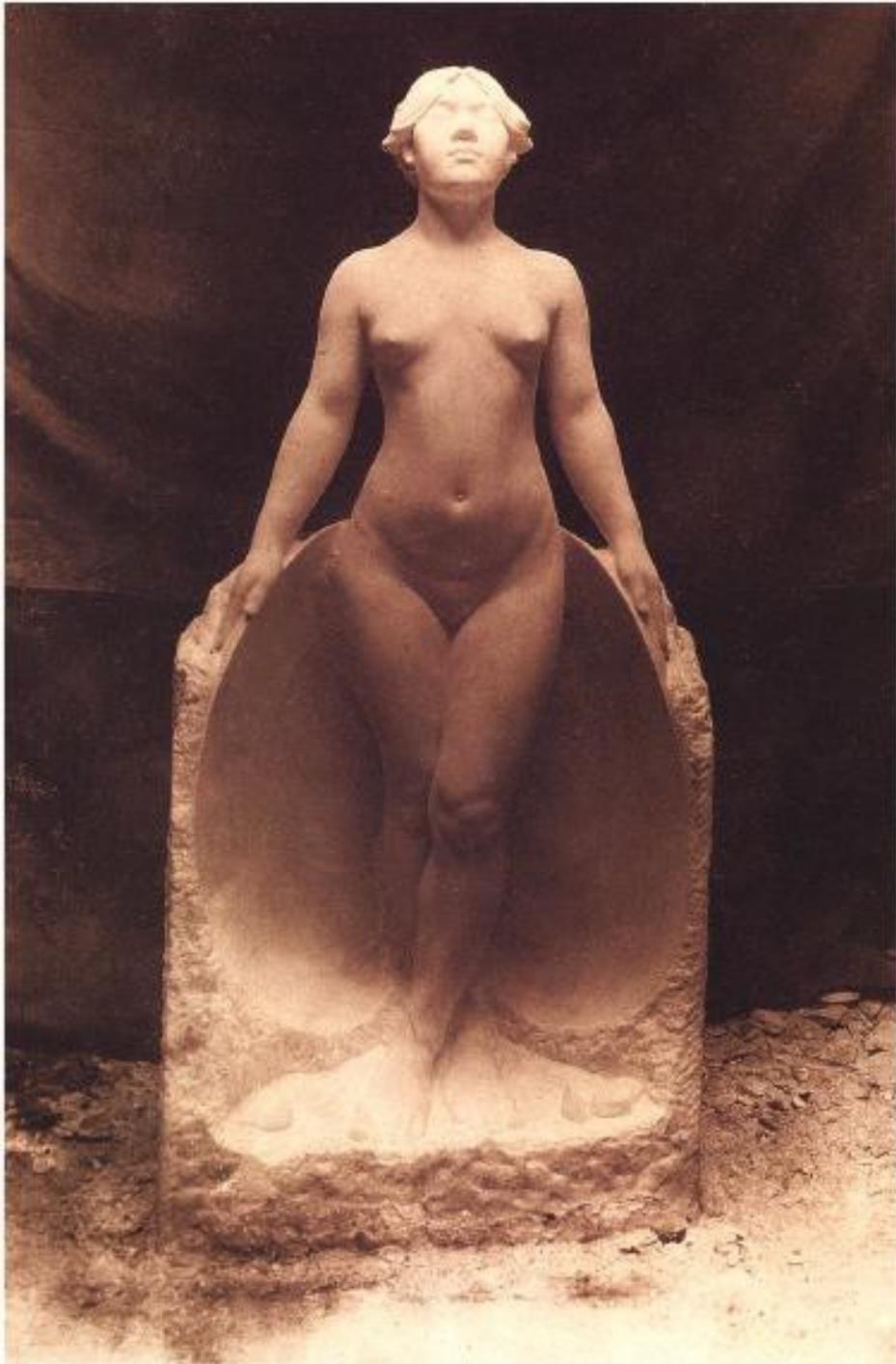
2-35 Huang Tu-Shuei, *El niño flautista*, 1918.

En el año 1920, las dos obras participaron en la segunda edición del Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio. Su obra *El niño flautista* fue seleccionada para estar dentro de la exposición del Salón. Y Huang Tu-Shuei fue el primer artista taiwanés que ganó el premio en el Salón de Exposiciones. Esta noticia se publicó en el *Diario Taiwán Ri-Ri-Shin* (ilustración 2-37, 2-38). —el diario más importante en la época colonial de Taiwán—. Desde este momento, Huang Tu-Shuei se convirtió en artista famoso en todo Taiwán.

2.3.5 Obtención de premios 4 veces consecutivas, 1920-1924.

El año de 1921, la obra de Huang Tu-Shuei: *Rocío* (ilustración 2-39) ganó el Premio de Selección en la tercera edición del Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio.

Esta obra fue empezada cuando Huang Tu-Shuei era aún alumno de cuarto curso de la Academia (1919). Dentro de la Academia aún no existía la clase de talla en piedra en esa época. Para aprender esta técnica, Huang Tu-Shuei investigó por todas partes para saber de alguien que pudiera enseñársela. Finalmente, supo de la existencia del taller de un escultor italiano que estaba en Shikoku, cerca de Tokio. Fue a visitar el taller y allí memorizó en secreto las formas y tipos de herramientas. Después, las dibujó y las encargó a un herrero. Con estas herramientas, Huang Tu-Shuei indagaba por sí mismo, las técnicas de talla en piedra. Después de dos años de practicar, terminó esta obra, cuya altura es de tamaño natural.



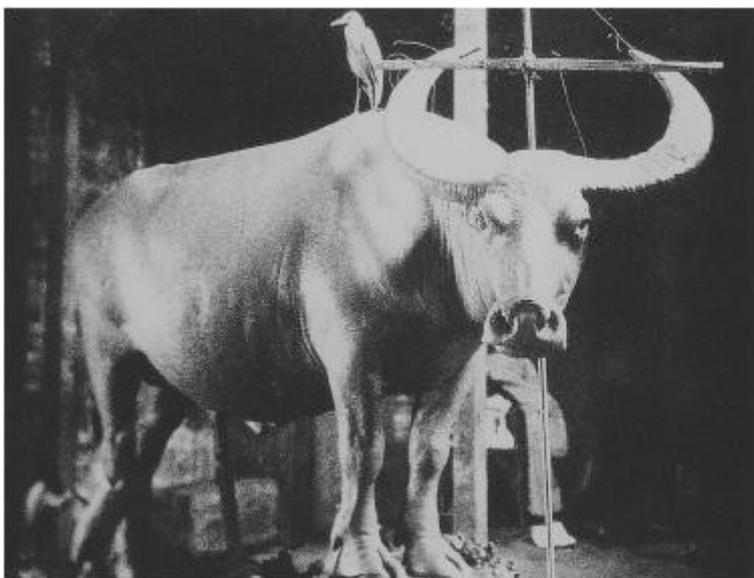
2-39 "Rocio" 1919

En abril del año 1920, Huang Tu-Shuei realizó el curso de licenciatura sin examinarse, como consecuencia de su notable expediente y empezó a trabajar en su obra para el Salón de Exposiciones: *Mujer posando* (ilustración 2-40), Después de dos años, esta obra ganó el Premio de Selección en la cuarta edición del Salón de Exposiciones en el año 1922.

Huang Tu-Shuei acabó los estudios del curso de su licenciatura en marzo del año 1922, y volvió a Taiwán para investigar a los animales autóctonos de Taiwán para su creación artística, como el faisán taiwanés, el carabao... etc. En el año 1923, tiene lugar en Tokio un terremoto muy grave, por eso, ese año no tuvo lugar el Salón de Exposiciones. Al año siguiente (1924), se establece de nuevo la quinta edición del Salón de Exposiciones. Esta vez, Huang Tu-Shuei participó con su obra de tema animal taiwanés: *Arrabal* (ilustración 2-41), con la cual ganó el Premio de Selección por cuarta vez.



2-40. Huang Tu-Shuei, *Mujer posando*, 1920.



2-41 Huang Tu-Shuei, *Arrabal*, 1924.

El año 1923, Huang Tu-Shuei regresó a Taiwán, se casó con la Sra. Liao Chiou-Guei. En mayo de 1923, vuelve con su esposa a Japón y compran un piso para vivir en Chitai, cerca de Tokio. Después de dos años, regresan a Taiwán para adoptar al hijo del segundo hermano de él, ya que su esposa no podía concebir.

En 1925, en la sexta edición del Salón de Exposiciones, su obra: *El muchacho*, que era un modelado de su hijo adoptivo, inesperadamente, no fue elegida para el Salón. Se dice que Huang Tu-Shuei no tuvo ganas de asistir y de encontrarse con Asakura Bunotto, y por ello fue boicoteado por algunos jueces del Salón, amigos

de Askura Bunotto.²⁷ Desde entonces, Huang Tu-Shuei no volvió a participar en ninguna edición del Salón de Exposiciones.

2.3.6 Temática escultórica del periodo de consolidación.

En la etapa de formación académica, los temas artísticos que Huang Tu-Shuei eligió, eran en su mayoría sobre cabezas y figuras humanas. Estos temas, eran general y popularmente de la escultura de estilo académico occidental. Los motivos fueron:

- a. Su estudio en la Academia de Bellas Artes de Tokio.
- b. La influencia de sus profesores en la Academia de Bellas Artes de Tokio.
- c. El gusto de los jueces del Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio de Japón.

Podemos decir que en esta etapa, Huang Tu-Shuei entró en el mundo artístico moderno occidental, desde el mundo escultórico tradicional oriental. Pero después de haber obtenido tres veces premios en el Salón de Exposiciones; en el año 1923, volvió al mundo artístico oriental, para formar su estilo propio y buscar sus temas artísticos particulares. Así, su obra que ganó el premio en el Salón de Exposiciones por cuarta vez, era de tema patriótico: *Arrabal* (ilustración 2-42, pág. 64), con la que inicia su etapa de consolidación.

²⁷ Shie Li-Fa. «La vanguardia de la escultura taiwanesa». *Revista Artística León*, N^o. 98, p. 27-29.

Desde el año 1926, Huang Tu-Shuei empezó a crear su serie de obras de tema e imágenes patrióticas. Los temas incluyeron a algunos animales autóctonos de Taiwán, como: el carabao, el faisán, el ciervo, el oso... etc. Entre ellos, el carabao fue su tema predilecto. Después de haber creado su primera obra del tema de carabao, *Arrabal*, en el año 1924, Huang Tu-Shuei hizo muchas más obras representativas de este tema, como: *Camino de regreso* (1927), *Cabeza de carabao* (1928) (ilustración 3-15), *El carabao y el becerro* (1930), *Los carabaos* (1930), que fue su obra de despedida.



3-15 Huang Tu-Shuei, *Cabeza de carabao*, 1928.

Huang Tu-Shuei eligió al carabao para ser su tema artístico personal, ya que tenía consideraciones profundas y muy bien pensadas. Para desembarazarse de las influencias estéticas de sus profesores y también distinguir su estilo artístico propio de los artistas japoneses, Huang Tu-Shuei tuvo que buscar una tema particular y especial, que viniera de su propia cultura social, y que no existiera en Japón.

Según la explicación de Ekami Namiotto —un investigador de historia japonesa—, que dijo que los japoneses son descendientes de los Tunguses (el pueblo mongol de Siberia oriental), una raza a caballo.²⁸ Una prueba muy clara es que, en la época agrícola de Japón, los campesinos cultivaban campos con los caballos. Pero en Taiwán, los campesinos trabajan con los carabaos. Así podemos afirmar la diferencia entre el caballo y el carabao, no son tan sólo dos temas distintos, también representan dos símbolos de culturas desiguales.

El caballo es un animal activo y versátil, se utiliza para trabajar en el campo pero también ser instrumento para la guerra. En la historia humana, la mayoría de los conquistadores famosos pertenecían a razas a caballo, como los romanos y los mongoles. Al contrario, el carabao es un animal tranquilo y pacífico, nunca se utiliza para luchar en la guerra. Si decimos que caballo es un animal de guerra, un soldado excelente; el carabao es tan sólo un animal del campo, un trabajador laborioso. ¿No es por ello que Huang Tu-Shuei elige al carabao como tema artístico, como una insinuación del pueblo taiwanés de la época colonial japonesa? Aunque la respuesta a esta cuestión ya no la podemos saber por él mismo, no es difícil buscar la solución en las obras de su etapa de consolidación. Es ésta una cuestión interesante, y aplazamos su estudio más profunda y ampliamente para la tesis doctoral.

²⁸ Ikami Hikaritei. *Fuente de la nación japonesa*. Kaoshiong: Editorial San-Shin, 1972, p. 151.

La opinión de Huang Tu-Shuei fue exacta y profunda. Este hecho, influyó en la iconografía del propio país, pues más tarde, el virrey de Taiwán también eligió al carabao, como el símbolo animal de Taiwán.

Después de Huang Tu-Shuei, muchos artistas taiwaneses también eligieron al carabao para expresar el espíritu nacional de Taiwán. Actualmente, el carabao es un símbolo tradicional en el arte taiwanés, que debe su estatus a la elección primera de Huang Tu-Shuei. Podemos afirmar que él fue el fundador de todo este acontecimiento en la historia del arte taiwanés, que se extendió hasta la política y la ideología de una época.

2.3.7 Análisis plástico de las obras más representativas del periodo de formación.

2.3.7.1 “El niño salvaje”, 1918.

Hemos elegido esta obra para comentar porque a través de ella Huang Tu-Shuei consiguió ser el primer taiwanés elegido para participar en un evento artístico de máxima autoridad en Japón: la segunda edición de la Exposición Imperial. Los diarios e informativos oficiales de Japón divulgaron ampliamente esta novedad, transformando a Huang Tu-Shuei, de noche a mañana, en una celebridad del ámbito artístico de Taiwán.

El 1918 fue un año penoso para Huang Tu-Shuei. Murió su tío, Shih Wu-Chi, una persona a la que se sentía unido desde su infancia porque era quien le llevaba de paseo de niño. La madre de Huang Tu-Shuei, sintió tanta pena por la muerte de su hermano que enfermó gravemente. Huang Tu-Shuei recibió el mensaje y partió de inmediato hacia Taiwán para cuidar personalmente a su madre, pero no pudo hacer nada por ella y su madre también murió al poco tiempo. Una vez que Huang Tu-Shuei terminara con los trámites funerarios, procedió a finalizar dos obras, para presentarlas a la Exposición Imperial de Junio. Una fue “El Cazador de Cabezas” y la otra la obra que estamos analizando, “El Niño Salvaje”.

Cuando preparaba “estas dos obras, con la esperanza de ser elegido para la Exposición Imperial, leyó varios artículos japoneses sobre Taiwán, en lo cual obtuvo datos de un estudioso acerca de los aborígenes de Taiwán, llamado Mori Ushinosuke (1877-1926). Huang Tu-Shuei le pidió unos datos a este especialista y siguió recolectando más informaciones para terminar las dos obras. Por estos antecedentes, no nos es difícil afirmar que el hecho de que eligiera el tema de los aborígenes taiwaneses partió de un cálculo estratégico para poder calificarse en la Exposición Imperial.

Se dedicó dos meses a elaborar “El Cazador de Cabezas”, sin embargo terminó “El Niño Salvaje” en tan solo diez días.

“El Niño Salvaje” muestra a un niño aborigen soplando una flauta, el modelo fue un niño de 15 años, hijo del cocinero del Centro Takasago (los estudiantes taiwaneses vivían ahí, después de la Guerra cambió el nombre por “Centro Tsinghua, donde vivía Huang Tu-Shuei.



Huang Tu-Shuei, *El niño salvaje*.

2.3.7.2 “Rocío”, 1921.

Fue la obra con la que Huang Tu-Shuei participó una vez más en la tercera jornada de la Exposición Imperial, en el año 1921.

Si habíamos dicho que tardó sólo 10 días para realizar la obra anterior (“El Niño Salvaje”) premiado en la Exposición Imperial anterior, esta obra (“Rocío”) tardó 2 años en poderla terminar.

Se trata de una estatua de desnudo femenino clásico, en mármol, que también presentó a la Exposición Imperial de Japón.

El Programa de Tallado de Madera de la Escuela de Artes no contenía cursos sobre tallado de mármol, pero Huang Tu-Shuei tenía mucho interés en el uso del mármol como material para expresar la piel femenina. Así, en 1919 llega al taller de un escultor italiano situado en Yotsuya, en Tokio, para observar las técnicas de trabajo sobre mármol. También conocemos que fue a un herrero para que le hiciese una copia de las herramientas apropiadas para tallar piedras.

Huang Tu-Shuei compró mármol y trabajó en este material, sintiéndose más hábil en el tallado de piedra que en la madera, porque cuando se trabaja con la madera se debe considerar la dirección y distribución de vetas, y en el mármol estas preocupaciones se hacen relativamente simplificadas.

En una entrevista del Diario Japonés de Taiwán en 1920, cuando fue elegido por primera vez en la Exposición Imperial, describió brevemente su interés para trabajar con el mármol,: “...participé en el taller de grandes antecesores, la mayoría de las obras nuestras tardarían como un año en terminar,..... estaba muy presionado, y en esas condiciones desde luego tuve que dejar el mármol y optar por el yeso...”²⁹ Estas palabras describen la situación de Huang Tu-Shuei, cuando estudiaba en la Escuela de Bellas Artes de Tokio, muchas veces ayudaba o participaba en los trabajos de preparación que los artistas realizaban para entrar a la Exposición Imperial, y a veces realizaba de paso, su propia obra. Podemos pesquisar a través de su

29 Yen Chuan-ying (traducción y edición): Sensaciones del Paisaje, p.24-25

preparación en las técnicas de tallado en mármol y su predisposición en “ayudar a otros para aprender las técnicas de tallado de mármol”, en ese transcurso de 2 años, para afirmar que Huang Tu-Shuei ya tenía la intención de ingresar en la Exposición Imperial.

Eligió para esta obra (“Rocío”) un tema popular taiwanés que explicaremos a continuación. En las ceremonias tradicionales de Taiwán, existe un rito para recibir la llegada de los dioses, y en este evento suele aparecer mujeres de colorida vestimenta que se disfrazaban de almejas; ellas bailan abriendo y cerrando los brazos al son del festejo, manipulando las conchas de la almeja, para simbolizar la abundancia. Huang Tu-Shui tomó el material desde estas imágenes tradicionales, inspirándose en la idea que se abrieran las cochas para que la bella dama aparezca entre ellas con un brillo perlado, que simula una emanación en la superficie del agua. Por esta razón, la obra “Rocío” también ha sido bautizada como “Ada de la concha”.³⁰

Este tema nos hace recordar la obra de Botticelli “El Nacimiento de Venus”, el usual tema en el arte occidental que simboliza el nacimiento de la diosa del amor, Venus, disfrutando del rocío matutino.

El uso de Venus—belleza era un tema recurrente para los artistas, para presentar su manejo en la expresión del desnudo femenino. El estilo académico de París del siglo XIX solía usar la mujer como tema principal, expresando una textura de piel muy fina y una figura de proporciones perfectas manifestando una belleza funcional, tal es el caso de la obra de Ingres “La fuente”. En ese momento, el arte académico de París hacía hincapié en el entrenamiento de las técnicas de representación del cuerpo humano. Y esta tendencia ciertamente influyó los estudiantes japoneses que estuvieron en Francia, despertando una oleada mimética, de representación de la figura en Japón.

Sin embargo, las imágenes de estilo naturalista no eran la única tendencia artística del momento, tal serían los casos de la obra “Simio Anciano”, del profesor

³⁰ Huang Chao-Mo: “Comentarios sobre el arte escultórico de Huang, Tu Shui”, Exposición Conmemorativo Especial del Nacimiento Centenario de Huang Tu-Shui. Kaohsiung: Museo de Bellas Artes de Kaohsiung, 1995, p.14-19

de Huang Tu-Shuei, Tacamura Koun, o la obra “El Hombre Viejo” del profesor de la Especialidad del Modelado, Naganuma Moriyoshi. En ambos casos se hace una descripción del cuerpo femenino diferente, manifestando un contenido más espiritual de la obra.³¹ Los profesores mencionados ocupaban cargos importantes en exposiciones estatales y también en el ámbito académico, sin embargo el direccionamiento de sus obras no coincidía con el interés de Huang Tu-Shuei.

En primer lugar, entre 1921 a 1922, las obras de Huang Tu-Shuei, “Rocío” y “Mujer en Pose”, evidentemente constituyen trabajos centrados en una búsqueda del naturalismo en el desnudo femenino, muy diferente del estilo de su profesor Tacamura Koun. Además, las obras que presentó Huang Tu-Shuei para exhibir en la Exposición Imperial, no hacía uso de los conocimientos y técnicas de tallado de madera, sino en técnicas de tallado en mármol, tal como se exigía la moda escultórica de la Exposición Imperial.

Sumado a ello, tenemos que tener en cuenta que cuando Huang Tu-Shuei estudiaba en Tokio, Japón era un país de alto desarrollo económico, y la Exposición Imperial tenía un gran poder de repercusión. Y si lo que se valoraba en la Exposición era esta representación naturalista del cuerpo humano, esta suponía una tendencia académica de alto interés, el desempeño del dibujo y la insistencia en la manifestación de la imagen del desnudo perfecto, que imperaba en todos los talleres de arte.

Cuando Huang Tu-Shuei observaba las obras de otros artistas japoneses, veía desnudos femeninos y esculturas de mármol por doquier, y naturalmente esto lo marcó en su impresión sobre las obras de la Exposición Imperial, por lo cual se esforzaba a entrenar estas habilidades. Finalmente, para concluir alguna causalidad fundamental, podemos observar que los artistas tales como Kuroda Seiki constituían la autoridad de la Exposición Imperial, el clima social de libertad que se daba en la época de Taisho, era diferente a la propuesta conservadora de la época de Restauración Meiji, y el desnudo femenino ya podía ser aceptado por la sociedad.

³¹ Iwanami Shoten: idem anterior, p.221-224.

A medida que se iba expandiendo el capitalismo y con él, el nacimiento de la nueva burguesía, las imágenes de estilo naturalista que provenían de artistas como Kuroda Seiki, fueron bien recibidas por la sociedad, y promovieron una aceptación en el mundo artístico de Japón, adhiriéndose a los gustos de la época de Taisho.

La obra de la que estamos tratando, “Rocío”, expresa pues, una imagen de estilo naturalista. Las manos de la mujer están representadas sueltas hacia debajo con mucha naturalidad, posando sobre la concha abierta. La pierna izquierda cruza sobreponiéndose a la pierna derecha, dejando oculto el sexo. La mujer posa detenida delante de la concha, con el frente en alto, mostrando claramente la cara y marcando la línea que va desde la cabeza hasta los hombros y los pechos, o sea, acentuándose el contorno de la belleza femenina.

Por otra parte, Huang Tu-Shuei deja un acabado brillante del mármol, favoreciendo la expresión serena de la mujer, y acentuando la pureza de la obra, a su vez, agregando una atracción por una virgen hermosa, pura y natural.

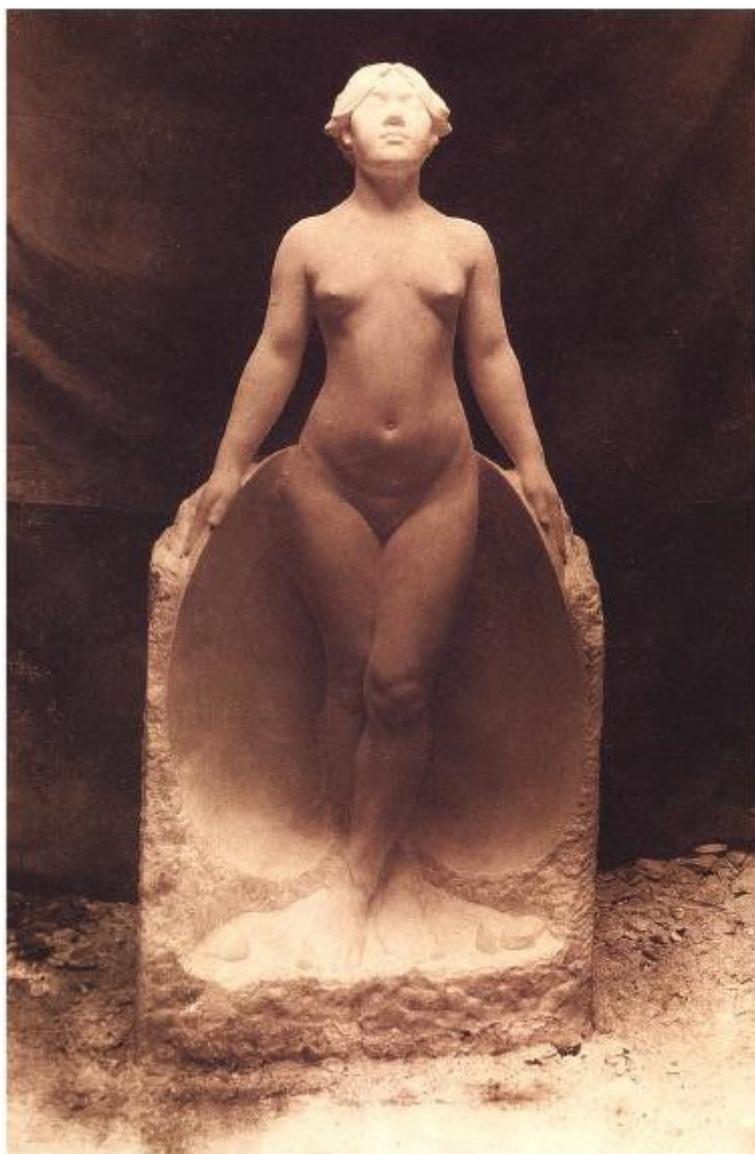
Para Huang Tu-Shuei, “Rocío” suponía una obra para la Exposición Imperial, sin embargo para el contexto artístico en Taiwán, constituía una innovación y un desarrollo técnico que partió como una ampliación de la escultura tradicional: esta obra mantenía el simbolismo de la cultura tradicional taiwanesa en la figura de la hada de la concha, y por ello fue una obra cercana al público en general, y causó mucha aceptación en el público taiwanés.

Los 5 años de estudios de Huang Tu-Shuei en la academia, fueron la causa de que se interesara por el estilo académico, aún así, seguía profundamente influenciado por su propia cultura nativa. Integró el nacimiento de Venus con una imagen tradicional de Taiwán, interpretó el arte occidental con su lenguaje tradicional, tal como manifestó en el Diario Japonés de Taiwán: “soy taiwanés, por eso quiero manifestar las características propias de Taiwán”³².

Aunque Huang Tu-Shuei integró el lenguaje tradicional de Taiwán con técnicas de escultura moderna en la obra “Rocío”, ésta supuso un éxito ante los jueces de la

³² Yen Chuan-ying (traducción y edición): Sensaciones del Paisaje, p.124-125.

Exposición Imperial, que la valoraron por encima de otras obras japonesas.



3-8 Huang Tu-Shuei, *Rocío*, 1919.

2.3.7.3 “Mujer en pose”, 1920.

El 24 de marzo de 1920 Huang Tu-Shuei finalizaba el Programa de Tallado de Madera de la Especialidad de Esculturas de la Escuela de Bellas Artes de Tokio. Su obra de finalización de la carrera fue una escultura de piedra, y solamente obtuvo un segundo lugar en el concurso de finalización de carrera. Sin embargo, la nota media de sus estudios fue de 9,5; lo cual hizo que fuese el primero de su curso, eximiendo de los exámenes para ingresar directamente a la Maestría.

En abril del mismo año 1921, ingresó a la Maestría de Tallado de Madera. Apenas comenzaron las clases, ya se estaba preparando para la siguiente jornada de la Exposición Imperial, con la obra “Mujer en Pose”.

El concepto estético liderado por artistas como Kuroda Seiki, sirvió de guía a Huang Tu-Shui para la realización del *desnudo femenino* en expresión de *naturaleza ideal*, como aparece en sus obras: “Mujer en Pose”, “Mujer Peinando Desnuda” y otras.

En realidad, a partir de las obras de Huang Tu-Shuei, el arte taiwanés de la época de la conquista japonesa se relacionó directamente con la Exposición Imperial y el concepto estético de los artistas japoneses. Además de él, también habían otros artistas que también habían estudiado en Japón, tales como Chen Cheng-Po, Liao Chi-Chun y otros, y todos ellos recibieron influencias de la Escuela de Bellas Artes de Tokio y la Exposición Imperial.

Durante esta época, las obras taiwanesas estaban íntimamente ligadas al círculo artístico de Japón. A partir de nuestro análisis de sus obras, podríamos entender mejor a la Escuela de Bellas Artes de Tokio, la autoridad de la Exposición Imperial, el arte nuevo de Taiwán, y la interdependencia que existía en ellos.

Existía una influencia de este estilo naturalista de estilo académico, de las exposiciones estatales de Japón, que ciertamente influenciaron en los primeros artistas taiwaneses que estudiaron en Japón. De esta forma, el Gobierno de Japón logró implantar el *arte académico*, a través de exposiciones estatales, controlando el desarrollo del arte en Taiwán, para convertirlo en un *nuevo arte* de la época de conquista japonesa.

El grupo de artistas académicos, con el apoyo de Kuroda Seiki, adquirieron gran poder para controlar las exposiciones del gobierno, por lo cual las obras artísticas de esa época se inclinaron hacia una forma de *estilo naturalista*, como parámetro de creación para los artistas taiwaneses.

Sin embargo, el propósito central de las obras de Huang Tu-Shuei consistía solamente en la integración de lo tradicional con lo moderno. En la obra “Mujer en Pose”, vemos cómo persigue los pasos de la Exposición Imperial. Entre todas sus obras, “Mujer en Pose” es la que tiene mayor dinamismo, el cuerpo se contorsiona exageradamente. Huang Tu-Shuei utiliza el movimiento del cuerpo femenino, porque quería expresar la fuerza escultural en la postura de ese cuerpo, y otra vez, en busca de una temática ampliamente aceptada en la Exposición Imperial de Japón. Aquí ya no se observa ni sombra de lo que constituye cultura tradicional taiwanesa, solamente nos damos cuenta de que Huang Tu-Shuei hizo uso de la postura desdoblada de la mujer para demostrar su habilidad escultórica personal.

No estaba inmerso en la problemática de la raíz del arte moderno de Taiwán, y el mismo nombre, “Mujer en Pose”, delata que era una obra de ejercitación sobre alguna pose de la modelo. Solo se pretendía mostrar cierta belleza postural, lo cual no contenía esa profundidad simbólica de la obra “Rocío”. Así que solamente hizo hincapié en mantener el estilo naturalista de esa obra, dirigida exclusivamente a la Exposición Imperial, perdiéndose de esta forma, el contenido espiritual y el sentido de desafío personal que todo artista debiera tener en cuenta.

En realidad, desde las obras de artistas como **Kuroda Seiki**, vemos que en ese momento tanto en la Escuela de Artes como en las exposiciones estatales reflejaban el ideal de estética de la época de Taisho y Shōwa. Lo que se pretendía era un formato de estilo naturalista, enfocado en el logro de finas descripciones y proporciones exactas. Kuroda Seiki tuvo la experiencia de estudiar en Francia, y aprendió las técnicas del impresionismo ecléctico durante su estancia en París. Estas influencias se reflejarán después en la estética del arte japonés, donde adoptará la composición de las obras de estilo académico parisiense, incorporando técnicas de

dibujos perfectos.

El ámbito artístico de Japón recibió impulsos de los artistas como Kuroda, produciendo gran cantidad de *pinturas de género* de tipo *académico moderno*, en ellas hubo temáticas relacionadas con la vida cívica y paisajes propios de la era de Meiji, persiguiendo esa sensación de una composición plenairista, para representar el clima de los avances científico y tecnológico de Japón. Lo que Japón entendía por pintura de paisaje era: “El paisaje es un sentimiento natural hacia lo contemporáneo, pero nace y se transforma desde las ruinas históricas ”.³³ El texto más representativo que trataba de “teorías sobre el paisaje” expresaba de la siguiente forma: “los cambios entre un escenario natural y un paisaje, acompañan a la escenificación del plenairismo y la visión del impresionismo, para evocar un *nuevo paisaje*”.³⁴

Esa oleada de arte novedoso que subyace a la descripción del paisaje, ha influido profundamente en el mundo de la pintura japonesa, hasta el punto de establecerse en una estructura con la forma de *esteticismo romántico* y una *visión naturalista* del plenairismo.³⁵ Es así que los artistas taiwaneses que estudiaron en Japón aprendieron de ese contenido, encasillado en el naturalismo académico, aun cuando volvieron a Taiwán, la marcada tendencia descriptiva sigue manifestándose en sus obras.

Kuroda Seiki prosiguió con la imitación de desnudos femeninos parisienes, por lo cual fue blanco de crítica del grupo de Takamura Kotaro. Aun así, Kuroda y sus séquitos, también perdieron el foco que debiera mantener un artista, o sea, ese espíritu desafiante hacia sí mismo y hacia la sociedad. Sin embargo, estas personas

³³ Yen Chuan-ying (traducción y edición): *Sensaciones del Paisaje*, p.124-125

³⁴ *Ibidem* anterior.

³⁵ En relación al desarrollo del arte japonés descrito en el punto II-2 del Capítulo II.

que habían promovido el arte occidental en Japón fueron atrapados por interés personal, ya no ven más allá del poder que les significaba la Exposición Imperial.³⁶ El mundo occidental tras el impresionismo, prosiguió con otras manifestaciones artísticas, atrayendo el conglomerado de artistas innovadores. Los jóvenes que echaron mirada *hacia fuera*, empezaron a expresar sus resentimientos hacia los artistas que se hacían llamar “*nuevos*”, y no eran más que la fuerza conservadora de la Exposición Imperial. Ellos rechazaban el grupo de Kuroda Seiki, se oponían a la mera imitación de lo extranjero, y comenzaron a organizarse, con la pretensión de resistir el poder de la fuerza conservadora.³⁷

El estilo del grupo de Kuroda Seiki se convirtió poco a poco en la fuerza *conservadora*, opositora de artistas que buscan el *arte nuevo*. Desafortunadamente, este cambio de rumbo en el desarrollo del arte japonés, no interfirió en la voluntad de Huang Tu-Shui en participar en la Exposición Imperial, siguió trabajando en desnudos femeninos bajo el marco del *esteticismo naturalista*, como es el caso de la obra: “Mujer Peinando Desnuda”.³⁸

A partir de las 3 esculturas de temática femenina, podemos concluir que Huang Tu-Shuei trató de expresar una imagen basada en el *estilo naturalista*. Por ejemplo, en la postura de “Rocío”, la mujer abre los brazos y las conchas, desarrollando un espacio para la cabeza, por lo cual el peso de la obra se centralizó en la parte baja del cuerpo. Huang Tu-Shuei hizo una detallada descripción de la cabeza y el busto, también trabajó detenidamente en los espacios dejados por los miembros superiores, para captar la mirada de los espectadores en la cima de la obra. De esta forma pudo cubrir los descuidos de la otra mitad inferior: por ejemplo el empuje ligado en el mármol, parecía apoyarse en la concha, sin poder expresar el movimiento de esa

³⁶ Lee Chin-Hsien: Ilustraciones del Arte Moderno de Japón. Taipei: Lion, 1993,
³⁷ Idem anterior

³⁸ Según Chen Chao-Ming, Fumio Asakura dejó su cargo de la Exposición Imperial en el año 1928, cuando Huang, Tu Shui pretendía presentarse con su preferido desnudo femenino a la Exposición Imperial, en esa ocasión la Sra. Huang sería la modelo de su obra, sin embargo no le alcanzó en tiempo para poder presentar la obra. Lee Chin-Hsien: Tierra · Idilio · Huang, Tu Shuei, Taipei, Lion, 1993, p. 145.

Venus que sale del agua, por otro lado, la quietud que se manifiesta en la totalidad de la obra, da una sensación de que Venus está ahí, desnuda, a la vista de los espectadores.

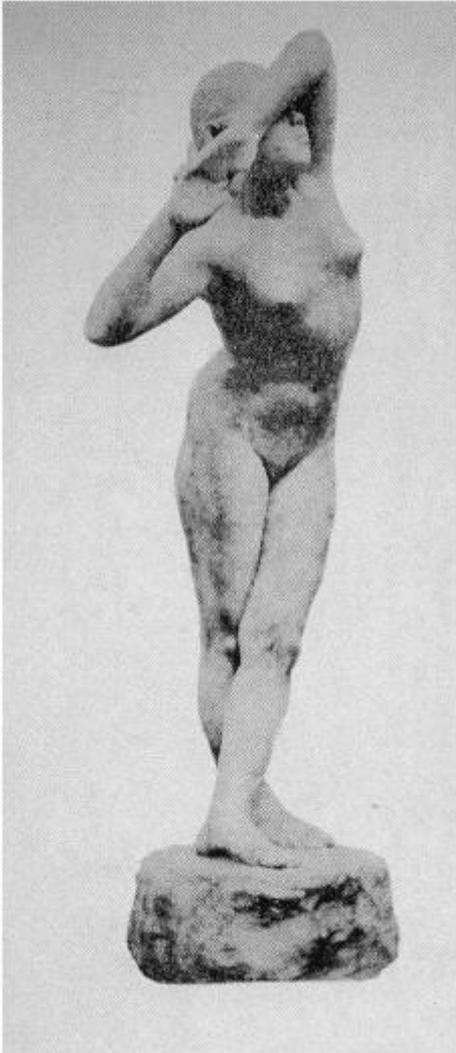
Si comparáramos a “Rocío” y “Mujer en Pose” con las obras que figuraron entre los años 1926 a 1927 en el Diario Japonés de Taiwán sobre el “Festival de Estudios” de la Exposición Imperial de Japón, podemos descubrir que las dos obras de Huang Tu-Shui son casi del mismo estilo que las otras obras exhibidas en la Exposición Imperial, o sea, con el predominio de la *técnica descriptiva* y la temática del *estilo naturalista* de la figura femenina.³⁹ Estas hermosas esculturas femeninas era el tema más usual en Japón, el estilo académico se hizo muy popular a partir de la Restauración Meiji, lo cual mantuvo la expresión del *esteticismo* y el *naturalismo*.

Dando lo expuesto, creo que las obras “Rocío” y “Mujer en Pose” de Huang Tu-Shui, si bien fueron elegidas para la Exposición Imperial, eran las primeras obras de desnudo femenino de Taiwán, y eran muy diferidas de la costumbre conservadora ; Es así que *mujeres desnudas* se presentaron como tema de fecunda creatividad, aportando elemento novedoso para la escultura taiwanesa. Sin embargo, comprobamos también que el desarrollo del arte taiwanés solo era un injerto de *modernidad* manipulado por la política migratoria del Gobierno de Japón, en otras palabras, era un impulso promovido por los japoneses, que hicieron uso de la formación académica y exposiciones estatales para conquistar a los artistas, y que de esta forma manifestaran otro tipo de arte diferido a lo tradicional.

Por eso, cuando analizamos el arte de Taiwán en la época de la conquista japonesa, vemos una diferencia marcada con el arte a finales de la Dinastía Qing, e incluso alabaremos a estos antecesores por ser pioneros en explorar *nuevas* temáticas y técnicas, conduciendo la creatividad hacia otras direcciones, pero no podemos dejar de lado el hecho de que este preciso arte *novedoso*, que se difería de la tradición, era un señuelo del Gobierno colonizador cuyo interés residía en la construcción de un *nuevo* mundo en el ámbito artístico de Taiwán .

³⁹ Día a Día Taiwán, 1926, 31 de agosto al 5 de septiembre.

Desde las obras “Rocío”, “Mujer en Pose” a “Mujer Peinando Desnuda” podemos observar en su contenido y su significación, cómo poco a poco se va perdiendo el espíritu de la cultura tradicional taiwanesa, o sea, cómo sucesivamente Huang Tu-Shuei se une a la causa del Gobierno japonés.



Huang Tu-Shuei, *Mujer posando*, 1920.

2.3.7.4 “Camino de regreso”, 1927.

Camino de regreso (ilustración 3-16, 13-17), fue una obra encargada por el gobernador de Taipei, como un presente para el Micado Showa (emperador japonés), para felicitar su ascensión al trono en el año 1928. Cuando Huang Tu-Shuei acabó esta obra, decidió un muy elevado precio para ella. Aunque fue un precio muy injusto, el gobernador se lo pagó. El día siguiente, Huang Tu-Shuei le devolvió todo este dinero al gobernador y le dijo que la obra era gratis. El sólo quería saber cuánto y cómo apreciaba el gobernador su valor artístico. Pero éste insistió en pagarle. Finalmente, la obra se vendió a la mitad del precio original.⁴⁰ Fue una historia interesante, que demostraba el cariz de este artista, en el que el valor de su obra, para él no era una cuestión de dinero, sino de prestigio y honorabilidad.

Esta obra describe la imagen de un grupo de cinco carabaos, que están realizando el camino de regreso desde el campo a la casa. Esta imagen fue muy común en la época rural de Taiwán. Con esta obra, podemos tener un sentimiento sobre los campos de Taiwán, en el momento de ponerse el sol, donde podemos destacar el carácter rural en esa época de Taiwán. Para expresar esta imagen, Huang Tu-Shuei observó a los carabaos en profundidad. Creó a los cinco carabaos en diferentes actitudes: el primero es el jefe del grupo, su cuello está estirado y mirando un lugar lejano mientras va caminando; sus orejas están bajas y atentas, en una actitud de alerta (ilustración 3-18). El segundo es un carabao joven, que toca al primero con su cara afectuosamente (ilustración 3-19). El tercer carabao está comiendo las hierbas tranquilamente (ilustración 3-20). Y el cuarto, le está acariciando afectuoso (ilustración 3-21). El último carabao está un poco apartado de

⁴⁰ «Palabras del escultor Pu Tien-Sheng». *Exposición de Huang Tu-Shuei*. Taipei: Ed. Museo Nacional de Historia, 1989, p. 72.

ellos, y comiendo hierbas, parece que reúne todas las actitudes ante la vida: liderazgo, apoyo, paz y afecto...



3-16, 3-17 Huang Tu-Shuei, *Camino de regreso*, 1927.



3-18 Detalle de *Camino de regreso*.



3-19 Detalle de *Camino de regreso*.



3-20 Detalle de *Camino de regreso*.



3-21 Detalle de *Camino de regreso*.

2.3.7.5 “El carabao y el becerro”, 1930.

Huang Tu-Shuei creó varias obras para expresar el amor parental en su último año de vida. Como *Las cabras* (ilustración 3-22) y *El carabao y el becerro* (ilustración 3-23, 3-24, 3-25). En ambas obras, son hembras con sus hijos las que constituyen el tema central.

El carabao era el emblema que Huang Tu-Shuei utilizaba para simbolizar al público taiwanés. Lógicamente, *El carabao y el becerro* fue la obra con la que Huang Tu-Shuei expresó la moralidad y la costumbre tradicional de la familia taiwanés.

Esta obra describe a dos carabaos madre e hijo que están caminando lentamente. Así, se trata de una imagen normal entre el mundo animal. Pero en esta obra, Huang Tu-Shuei dejó ladeada un poco la cabeza de la madre, que parece estar mirando a su hijo dulcemente y con afecto. El becerro está caminando después de ella, y su cabeza se acerca a su madre íntimamente. Con ello, esta obra está inundada del amor entre la madre y su hijo. Podemos decir, con esta obra, que Huang Tu-Shuei describió profundamente la emoción de amor entre padres e hijos, dónde el respeto, la tradición y el deber familia, son los pilares fundamentales sobre los que se asienta la familia.

Comparemos la manera escultórica de esta obra, con otra obra: *Camino de regreso*, podemos descubrir una diferencia más definida entre ellas. *El carabao y el becerro* parece tener un acabado. Este modo, la acerca a su profesor de la Academia de Bellas Artes de Tokio —Asakura Bunotto—. Ya no queda nada del efecto del impresionismo en la obra. Incluso la base de la obra *El carabao y el becerro*, fue

creada como el puro suelo macizo, no como el de la obra *Camino de regreso*, que describe una pradera suave.



3-22 Huang Tu-Shuei, *Las cabras*, 1930.



3-23 Huang Tu-Shuei, *El carabao y el becerro*, 1930.



3-24 Huang Tu-Shuei, *El carabao y el becerro*, 1930.



3-25 Detalle de *El carabao y el becerro*.

2.3.7.6 Los carabaos, 1930

Los carabaos (ilustración 3-27, 28, 29, 30, 31, 32), también tenía otro título —*El país del sur*—, porque es una obra que expresó la imagen representativa, de la época rural de Taiwán.

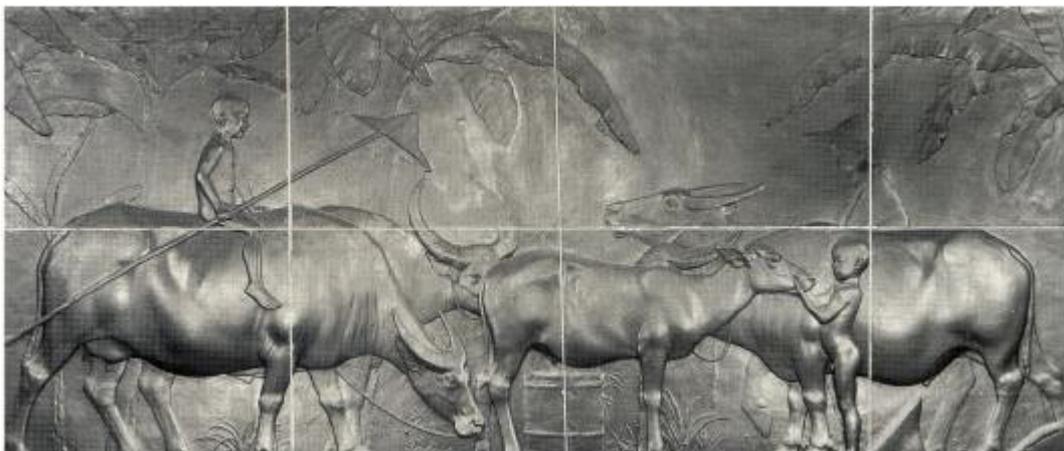
Existen cuatro razones, para que podamos decir que *Los carabaos*, es la obra más importante y más representativa de Huang Tu-Shuei:

- a. Esta obra, fue creada a partir de todas sus experiencias escultóricas y conocimientos artísticos. Para producir esta obra, Huang Tu-Shuei trabajó por completo dos años.
- b. La obra es la más grande de todos sus trabajos. Se trata de un relieve de tamaño 555 x 250 cm.
- c. La obra se creó en un modo escultórico muy difícil —la forma de relieve plano—. Pero fue capaz de describir una imagen de estructura muy complicada y de forma muy realista.
- d. Es la última obra que creó en su vida.

Huang Tu-Shuei investigó al carabao desde del año 1922. En principio, iba a los mataderos para modelar en escayola, la cabeza y las patas del carabao. A veces, compraba las partes sueltas y las llevaba a su taller para disecar y después poder dibujar los detalles. Al final, compró un carabao y lo crió él, para poder observarlo

todo los días. Naturalmente, cuando Huang Tu-Shuei empezó a trabajar en la obra *Los carabaos*, ya tenía seis años de experiencia en el estudio del carabao.

Para producir esta obra, Huang Tu-Shuei estudió mucho los bocetos, y también realizó muchas piezas del modelo en escayola. Más tarde, la obra se creó en ocho piezas de diferentes partes en escayola. Finalmente, Huang Tu-Shuei las reunió en una pieza grande (ilustración 3-26).



3-26 Esquema de unión de la obra *Los carabaos*. (líneas blancas).

La obra *Los carabaos*, describe la imagen de tres niños zagales, atrayendo a cinco carabaos a la platanera para tomar el fresco. Esta imagen está llena de un sentimiento tranquilo y sugiere mucha serenidad. Además, habla profundamente sobre la relación íntima entre los zagales y los carabaos: dos niños jovencitos montando sobre los carabaos. Uno de ellos, juega con su sombrero de hojas con un bastón de bambú. Para ellos, los carabaos también son sus compañeros de juego. El otro niño está de pie, acariciando a un becerro cariñosamente. Los chiquillos, los carabaos, los sombreros de hojas, la platanera, todo ello son cosas muy generalizadas en la época rural de Taiwán. Esa obra está inmersa en la atmósfera del campo. En

este relieve, Huang Tu-Shuei, hizo una descripción muy viva y profunda, también espiritual, sobre la vida rural en Taiwán.

Para conseguir un efecto real y vivo, Huang Tu-Shuei proyectó la línea del horizonte en un lugar estratégico para de este modo atraparnos en la escena. Cuando miramos esta obra, nuestro punto de vista está a la altura del zagal en pie. Asimismo, Huang Tu-Shuei simplificó el fondo de la obra, para enfatizar las imágenes principales. Todas las partes de la obra tienen un acabado muy trabajado. Podemos afirmar que, *Los carabaos* realmente es una obra magnífica y llena de éxito de Huang Tu-Shuei.



3-27 Huang Tu-Shuei, *Los carabaos*, 1930.



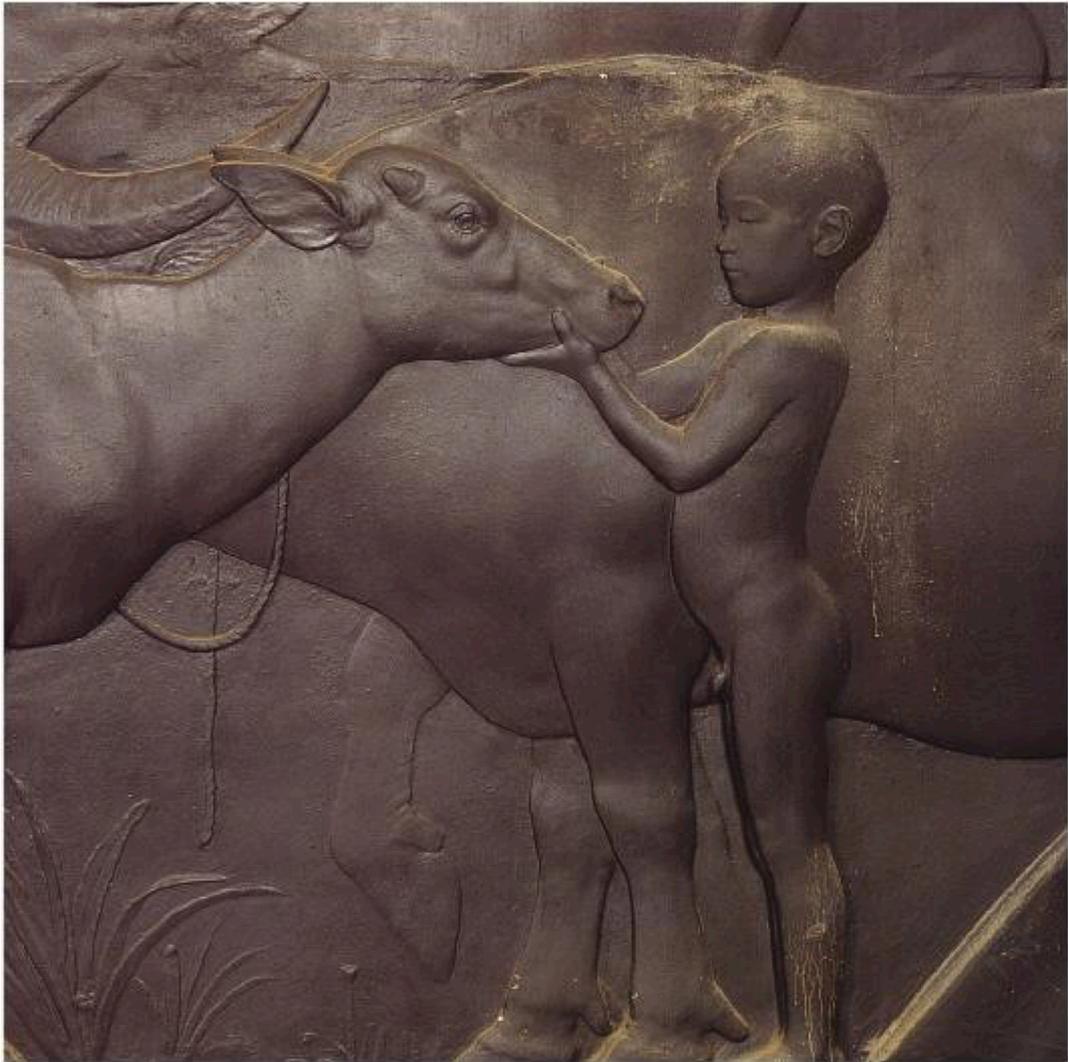
3-28 Huang Tu-Shuei, *Los carabaos*, 1930.



3-29 Detalle de *Los carabaos*.



3-30 Detalle de *Los carabaos*.



3-31 Detalle de *Los carabaos*.



3-32. Detalle de *Los carabaos*.

2.3.7.7 Otras obras de la etapa de consolidación.

Entre los años 1923-1930, transcurrió el periodo de creación artística más importante de Huang Tu-Shuei. Hemos sabido que la mayoría de sus esculturas representativas se crearon en este periodo, también tenemos que saber que durante tan sólo menos de ocho años, él creó casi ochenta obras de escultura. Para un escultor que realizaba sus obras de una manera tan acabada, esta cantidad es realmente asombrosa.

Después de haber estudiado la lista de obras de su exposición póstuma, reunimos esta lista, y además como consecuencia de haber investigado, conseguimos una lista nueva de las obras que Huang Tu-Shuei creó en esta, su última etapa escultórica:

- 1923, 1924 -

1. *La princesa de la flor de cerezo*, 1923. Escayola.
2. *Niño orinando*, 1923. Mármol. (inacabada).
3. *Arrabal*, 1924. Escayola. (obra que ganó el Premio de Selección en la quinta edición del Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio de Japón), (ilustración 3-33).

- 1926 -

4. *El buey*, 1926. Escayola.
5. *El ciervo*, 1926. Escayola.
6. *El conejo*, 1926. Escayola. (ilustración 3-34).
7. *El mono*, 1926. Bronce. (ilustración 3-35).
8. *El niño*, 1926. Escayola.
9. *Retrato del Dr. Swen Yih-Shien*, 1926. Bronce.

10. *Retrato de Einosaka Futuro*, 1926. Escayola.
11. *Retrato de Eita Junshijo*, 1926. Escayola.
12. *Retrato del Sr. Matetsu*, 1926. Escayola.
13. *Paisaje taiwanés*, 1926. Escayola.
(obra que ganó el Premio de Selección en la primera edición del Salón de Exposiciones del Príncipe Seitoku).
14. *Cabeza de ciervo*, 1926. Madera. (ilustración 3-36).
15. *Cabeza de mono*, alrededor 1926. Madera. (ilustración 3-37).
16. *La carpa*, 1926. Madera.
17. *La paloma*, 1926. Madera. (ilustración 3-38).
18. *La tortola*, 1926. Escayola.

- 1927 -

19. *Chang E*, 1927. Escayola.
20. *Chang E*, 1927. Madera. (ilustración 3-39).
21. *El dragón*, 1927. Bronce. (ilustración 3-40).
22. *Retrato de Lin Shiong-Cheng*, 1927. Escayola. (ilustración 3-41).
23. *Retrato de Yamahon Ototofutaro*, 1927. Escayola.
24. *La estatua de Buda*, 1927. Escayola. (ilustración 3-42).
25. *La estatua de Buda*, 1927. Madera.

- 1928 -

26. *Camino de regreso*, 1928. Escayola. (ilustración 3-16, 17, 18, 19, 20, 21).
27. *Cenicero con dos garzas*, 1928. Bronce. (ilustración 3-43).
28. *El cisne*, 1928. Madera. (ilustración 3-44).
29. *El laúd*, 1928. Bronce. (ilustración 3-45).
30. *El milano*, 1928. Madera.
31. *Platillo con cabeza de carabao*, 1928. Escayola. (ilustración 3-46).
32. *Retrato de Kokorozashi Tamota*, 1928. Bronce.
33. *Retrato de la madre de Shu Ping*, 1928. Escayola. (ilustración 3-47).
34. *Retrato de la madre del Sr. Garai*, 1928. Escayola.

35. *Cabeza de carabao*, 1928. Madera. (ilustración 3-15).
36. *Estatua de la madre del Sr. Kazuta*, (1928). Madera. (ilustración 3-48).
37. *Estatua de Yen Guo-Nien*, (1928). Escayola.
38. *Estatua de Yen Guo-Nien*, (1928). Madera. (ilustración 3-49).

- 1929 -

39. *El caballo*, 1929. Bronce. (ilustración 3-50).
40. Maqueta de *El Laúd*, 1929. Escayola.
41. *Retrato del virrey Akaishi*, 1929. Bronce. (ilustración 3-51).
42. *Retrato de Guo Chuen-Yang*, 1929. Escayola.
43. *Retrato de Huang Chuen-Ching*, 1929. Escayola. (ilustración 3-52).
44. *Retrato de la madre del Sr. Taka*, 1929. Escayola.
45. *Retrato del Sr. Takaki Yueda*, 1929. Escayola.
(obra que ganó el Premio de Selección en la cuarta edición del Salón de Exposiciones del Príncipe Seitoku).
46. *Retrato de la Sra. Tong*, 1929. Escayola.
47. *Retrato de Tsai Fa-Ping*, 1929. Escayola.
48. *Estatua de Guo Chuen-Yang*, 1929. Escayola. (ilustración 3-53).
49. *Estatua de la madre de Chang Ching-Kang*, 1929. Escayola. (ilustración 3-54).
50. *Mujer atándose el pelo*, 1929. Escayola. (ilustración 3-55).

- 1930 -

51. *El becerro*, 1930. Bronce. (ilustración 3-56).
52. *El carabao y el becerro*, 1930. Bronce. (ilustración 3-23, 24, 25).
53. *El carabao*, 1930. Bronce.
54. *El carabao*, 1930. Escayola.
55. *El ciervo*, 1930. Madera.
56. *Retrato de Yasubu Saiwahei*, 1930. Escayola.
57. *Retrato del padre del Sr. Ekiko*, 1930. Escayola. (ilustración 3-57).
58. *La cabra*, 1930. Bronce.

- 59. Maqueta de *Los carabaos I*, 1930. Escayola.
- 60. Maqueta de *Los carabaos II*, 1930. Escayola.
- 61. Maqueta de *Los carabaos III*, 1930. Escayola.
- 62. *La oveja*, 1930. Bronce. (ilustración 3-58).
- 63. *Las cabras*, 1930. Bronce. (ilustración 3-22).

- Años desconocidos -

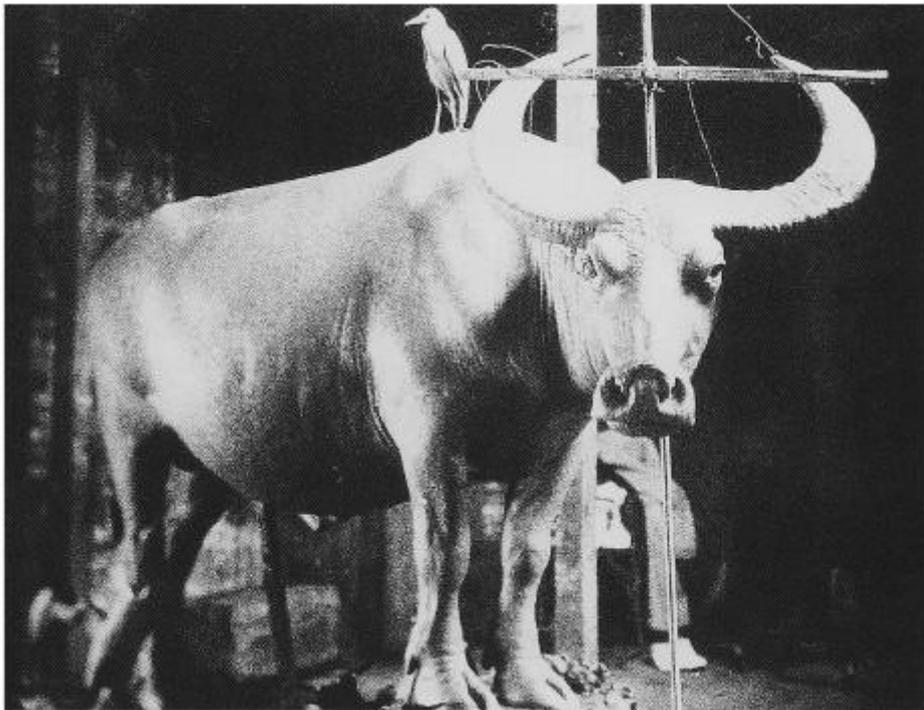
- 64. *El caballo*. Madera.
- 65. *El gallo de pelea*. Escayola. (ilustración 3-59).
- 66. *El gallo*. Escayola. (ilustración 3-60).
- 67. *El ciervo*. Bronce. (ilustración 3-61).
- 68. *El ciervo*. Madera.
- 69. *El león*. Escayola. (ilustración 3-62).
- 70. *El león*. Madera.
- 71. *El mono*. Madera. (ilustración 3-63).
- 72. *El mono*. Madera.
- 73. *El niño aborigen*. Madera. (ilustración 3-64).
- 74. *El oso*. Madera.
- 75. *Retrato de mujer anónima*. Escayola. (ilustración 3-65).
- 76. *El zorro*. Escayola.
- 77. *El zorro*. Madera.
- 78. *La dama*. Bronce.

Creemos que para investigar a un artista, lo más importante es reunir sus obras. Pero recoger las obras de un artista como Huang Tu-Shuei es difícilísimo, ya que fue una víctima de la política de la edad autocrática de Taiwán (1945-1970), y la mayoría de sus obras están perdidas, incluso las imágenes de éstas. Sobre este aspecto, hablaremos en el capítulo de conclusión.

Finalmente, hemos conseguido treinta y ocho imágenes de obras, de las cuales, setenta y ocho obras son de su etapa artística de consolidación. Entre ellas se

incluyen las cinco obras que hemos estudiado en el capítulo 3.2.3.2 (pág. 110): *Cabeza del carabao* (1928), *Camino de regreso* (1927), *Las cabras* (1930), *El carabao y el becerro* (1930) y *Los carabaos* (1930).

Ahora, vamos a presentar las imágenes del resto de sus obras de este periodo:



3-33 Huang Tu-Shuei, *Arrabal*, 1924.



3-34 Huang Tu-Shuei, *El conejo*, 1926.



3-35 Huang Tu-Shuei, *El mono*, 1926.



3-36 Huang Tu-Shuei, *Cabeza de ciervo*, 1926.



3-37 Huang Tu-Shuei, *Cabeza de mono*, 1926.



3-38 Huang Tu-Shuei, *La paloma*, 1926.



3-39 Huang Tu-Shuei, *Chang E*, 1927.



3-40 Huang Tu-Shuei, *El dragón*, 1927.



3-41 Huang Tu-Shuei, *Retrato de Lin Shiong-Cheng*, 1927.



3-42 Huang Tu-Shuei, *La estatua de Buda*, 1927.



3-43 Huang Tu-Shuei, *Cenicero con dos garzas*, 1928.



3-44 Huang Tu-Shuei, *El cisne*, 1928.



3-45 Huang Tu-Shuei, *El Laúd*, 1928.



3-46 Huang Tu-Shuei, *Platillo con cabeza de carabao*, 1928.



3-47 Huang Tu-Shuei, *Retrato de la madre de Shu Ping*, 1928.



3-48 Huang Tu-Shuei, *Estatua de la madre de Sr. Kazuta*, 1928.



3-49 Huang Tu-Shuei, *Estatua de Yen Guo-Nien*, 1928.



3-50 Huang Tu-Shuei, *El caballo*, 1929.



3-51 Huang Tu-Shuei, *Retrato del virrey Akaishi*, 1929.



3-52 Huang Tu-Shuei, *Retrato de Huang Chuen-Ching*, 1929.



3-53 Huang Tu-Shuei, *Estatua de Guo Chuen-Yang*, 1929.



3-54 Huang Tu-Shuei, *Estatua de la madre de Chang Ching-Kang*, 1929.



3-55 Huang Tu-Shuei, *Mujer atándose el pelo*, 1929.



3-56 Huang Tu-Shuei, *El becerro*, 1930.



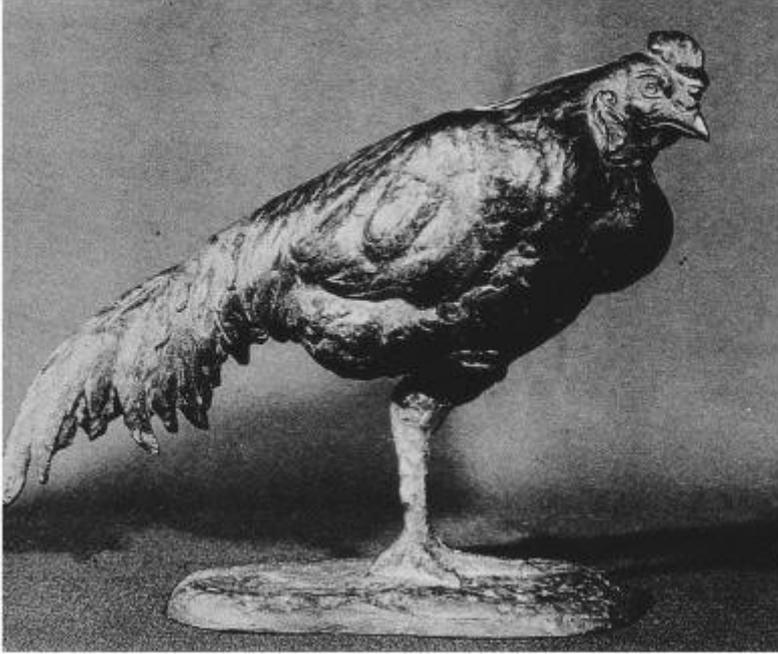
3-57 Huang Tu-Shuei, *Retrato del padre del Sr. Ekiko*, 1930.



3-58 Huang Tu-Shuei, *La oveja*, 1930.



3-59 Huang Tu-Shuei, *El gallo de pelea*.



3-60 Huang Tu-Shuei, *El gallo*.



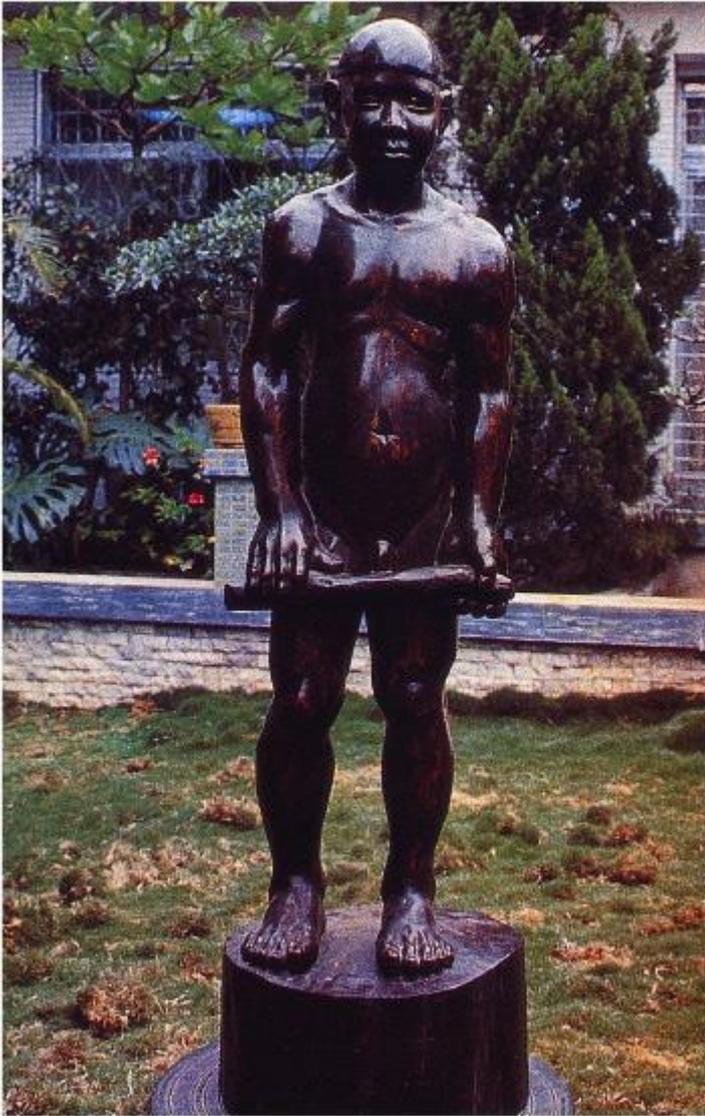
3-61 Huang Tu-Shuei, *El ciervo*.



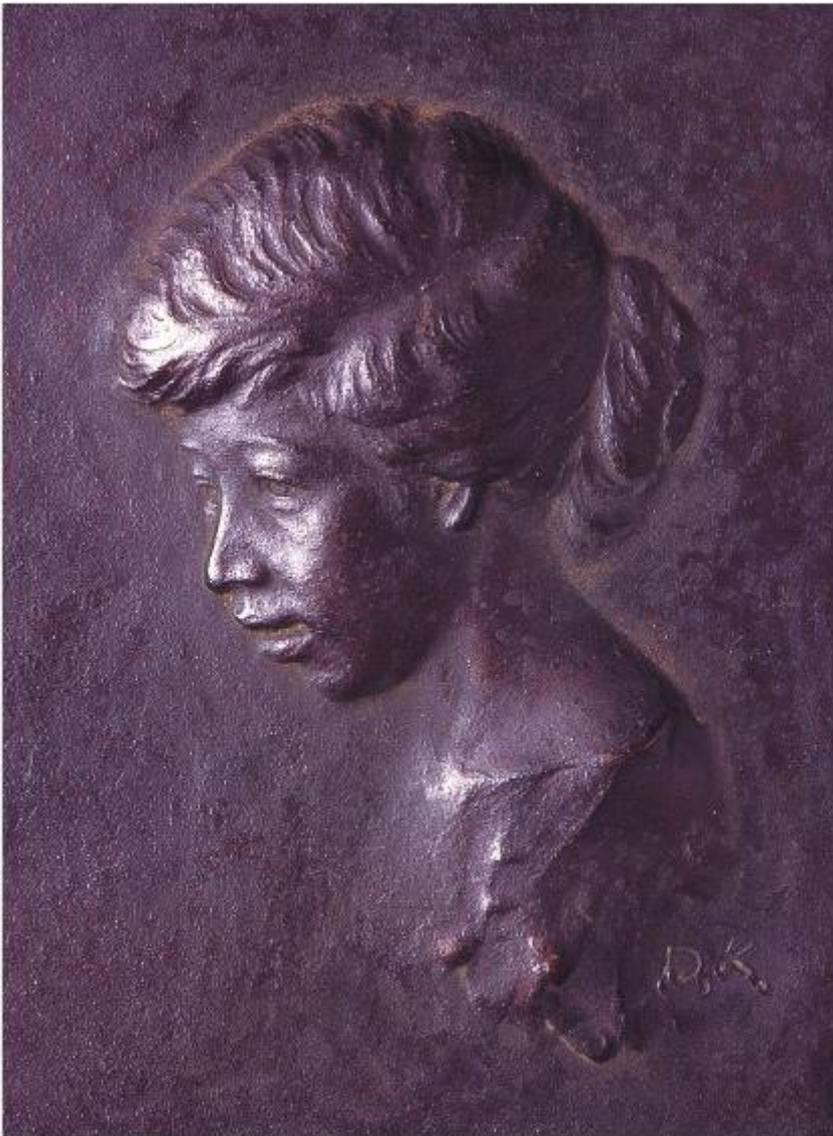
3-62 Huang Tu-Shuei, *El león*.



3-63 Huang Tu-Shuei, *El mono*.



3-64 Huang Tu-Shuei, *El niño aborígen*.



3-65 Huang Tu-Shuei, *Retrato de mujer anónima.*

2.4 Fallecimiento.

2.4.1 Muerte por peritonitis.

Huang Tu-Shuei sufrió de apendicitis desde que estudiaba en la Academia de Bellas Artes de Tokio. Como empleaba todo su tiempo en trabajar, nunca fue a un médico. Siempre que tuvo dolores, tomó analgésicos. Durante el mes de noviembre del año 1930, Huang Tu-Shuei padeció dolores muy fuertes y frecuentes en su abdomen; pero de nuevo tomó calmantes y siguió trabajando de manera continuada en su relieve de *Los carabaos*, ya que estaba casi terminada.

Hasta el día 16 de diciembre, soportó dolores muy graves, y cuando llegó al Hospital de la Universidad de Tokio para someterse a una operación, ya era demasiado tarde. Tuvo peritonitis, provocada por una gran herida en su intestino ciego. Murió el día 21 de diciembre del año 1930, a la edad de 36 años. El día siguiente, fue incinerado en el Hospital de la Universidad de Tokio. Su afán por el trabajo bien hecho, su dedicación, casi obsesiva por su profesión y el amor por la escultura fueron su vida y le costaron su muerte.

En abril de 1931, su esposa, la Sra. Liao Cho-Guei llevó consigo las cenizas de Huang Tu-Shuei, de regreso a Taiwán. Celebró el funeral estatal en el templo Tong-Je en Taipei (ilustración 2-51, 2-52).

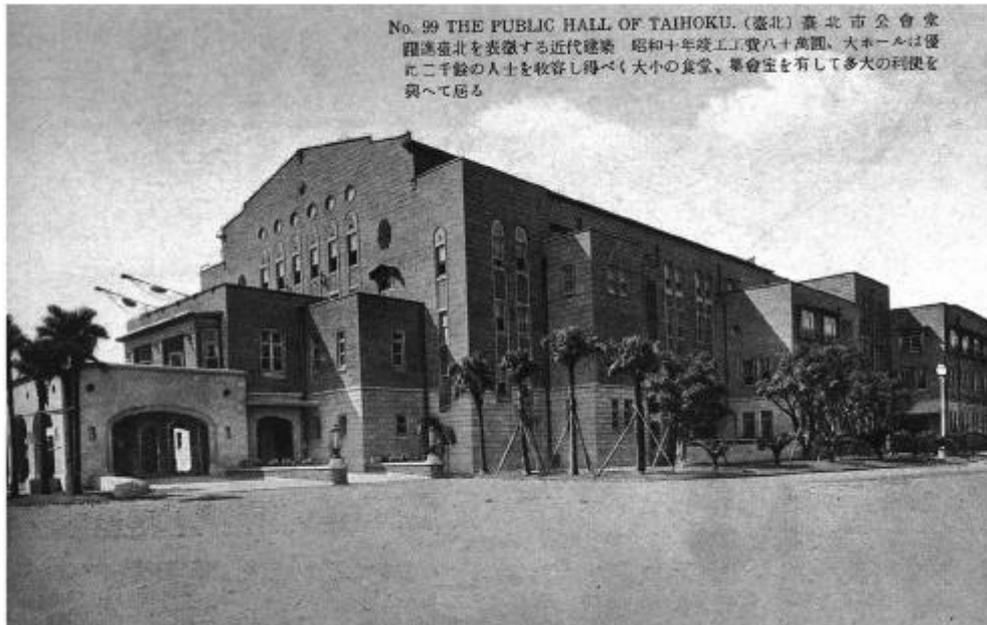


2-51, 2-52 Imagen del templo Tong-Je, años 30 del siglo XX.

2.4.2 Exposición de obras póstumas.

En mayo del año 1931, en el Palacio del Congreso de Taipei (Taiwán) (ilustración 2-53), se realizó la exposición de obras póstumas de Huang Tu-Shuei (ilustración 2-54). Se expusieron ochenta obras. La obra *Los carabaos* no participó en la exposición por ser demasiado grande, y solamente fue expuesta su foto grafía.

El día 2 de febrero del año 1937, su esposa, la Sra. Liao Cho-Guei donó la obra *Los carabaos* al Palacio del Congresos de Taipei. Hasta ahora, la obra originaria de escayola es expuesta de modo permanente en el salón exterior del Palacio. El año 1983, En el Comité de la Cultura de Taiwán hizo dos reproducciones en bronce de esta obra. Las dos forman parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Taipei y del Museo de Arte de Taiwán.



2-53 Palacio de Congresos de Taipei en la época colonial japonesa.



2-54 Carteles de la exposición de obras póstumas de Huang Tu-Shuei.

3. LAS OBRAS DE HUANG TU- SHUEI DESDE UN PUNTO DE VISTA CULTURAL

3. Las obras de Huang Tu-Shuei desde un punto de vista cultural.

3.1. El concepto del arte occidental en Taiwán.

Durante la dinastía Qing (que abarcó desde el 1644 al 1912), el concepto de arte occidental no existía en Taiwán. La pintura no era una ocupación muy respetada, y la pintura de paisaje china estaba aún por desarrollar. Cuando los japoneses ocuparon Taiwán en 1895, trajeron un nuevo sistema educativo que introdujo la educación artística occidental y japonesa. Esto no sólo sentó las bases para el futuro desarrollo de la apreciación del arte en Taiwán, sino que también produjo la formación de varios artistas famosos. El pintor y profesor Ishikawa Kinichiro (al que ya nos hemos referido con anterioridad) contribuyó enormemente en la planificación de la formación de nuevos profesores de arte. Personalmente instruyó a los estudiantes y les animó a viajar a Japón para aprender las técnicas más sofisticadas de arte.

En 1926, un estudiante taiwanés en Japón llamado Chen Cheng po (陳澄波) (1895 - 1947) publicó un trabajo titulado “Fuera de las calles de Chiayi”. Su trabajo fue seleccionado para su presentación en la séptima Exposición Imperial Japonesa. Este fue el primer trabajo de estilo occidental por un artista taiwanés que se incluyó en una exposición japonesa. Muchas otras obras fueron posteriormente presentadas en las Exposiciones japonesas imperiales y otras exhibiciones. Estos éxitos hicieron que fuese más fácil para las artes el poder propagarse en Taiwán.

Lo que realmente estableció este arte académico en Taiwán fue la introducción de las exposiciones oficiales japonesas. En 1927, el gobernador de Taiwán, junto con artistas Ishikawa Kinichiro, Shiotsuki Toho y Kinoshita Shizukishi estableció la Exposición de Arte de Taiwán. Esta exposición se llevó a cabo dieciséis veces desde 1938 hasta 1945. Se cultivó la primera generación de artistas occidentales de Taiwán.

3.2. El interés de Huang Tu-Shuei por el aprendizaje del concepto de arte según el modelo japonés.

Durante todo el periodo de estudios, Huang Tu-Shuei demostró ser un buen estudiante, que nunca se daba por vencido. Esta fuerza de voluntad era una mezcla de la educación japonesa estricta recibida desde una corta edad, junto con un carácter propio taiwanés, que hacían que fuese una persona constante en su trabajo.

Chang Shen-Chie (張深切) (1904 – 1965) fue un escritor, actor, guionista y director taiwanés, que en uno de sus escritos comenta la vida de Huang Tu-Shuei en Japón, y dice lo siguiente: “en ese momento, muchos estudiantes taiwaneses lo molestaban poniéndole el sobrenombre de “albañil”. Además, cuando finalizó sus estudios en la

Escuela de Bellas Artes de Japón, le dieron 99 como calificación de la obra de finalización, y eso lo ofendió tanto que rompió su diploma”.⁴¹

Tal vez lo que entendían por arte la mayoría de los estudiantes taiwaneses, no se ajustaba al concepto que pretendía adquirir Huang Tu-Shuei. Por ello le resultó difícil integrarse en la vida cotidiana del Centro Takasago, lo cual provocó numerosas situaciones de desconocimiento y malos entendidos. Pero fue precisamente esta misma situación la que impulsó a Huang Tu-Shuei a volcarse plenamente en sus obras, con la esperanza de sobresalir con este esfuerzo. Por otro lado, también provocó que buscara el reconocimiento entre los japoneses. Para Huang Tu-Shuei, los oficiales que recomendaron su ingreso a la Escuela de Artes (lo que le permitió ver la escultura con nuevas miradas), les significaba más que la gente de Taiwán, ya que comprendían lo que consistía el arte (su mismo concepto) y podían compartir con ellos el significado de la estética.

Pero cuando sólo le permitieron acceder al segundo lugar tras finalizar el Programa

⁴¹ Chang Shen-Chie, Miliario: el Otro Nombre, un Sol Negro, Taipei, Publicaciones Cosmax, 1998, p.207-208.

de Tallado de Madera, con su escultura de mármol (obra de finalización de grado), se destruyó la confianza que tenía Huang Tu-Shuei en sus obras, y consideró un acto de ofensa hacia sus esfuerzos, por lo cual en un ataque de ira, procedió a romper el diploma tal como nos contó Chang Shen-Chie. Todos esos antecedentes, más las burlas de los compatriotas taiwaneses, hicieron que Huang Tu-Shuei reflexionara, para obtener éxito social como escultor, debía conocer el parámetro de evaluación de los japoneses hacia las obras de arte, y por ese camino volcaría todo su esfuerzo. De esta forma, los temas del desnudo femenino y el esteticismo naturalista aparecieron en las obras de Huang Tu-Shuei durante el período de estudios en la Escuela de Bellas Artes de Tokio.

Después del ingreso de Huang Tu-Shuei a la Escuela de Bellas Artes de Tokio, sintió la acalorada aceptación de sus nuevas esculturas por parte del mundo artístico japonés. Entonces, más que insistir en sobresalir en la Exposición Imperial mediante la talla en madera, decidió que sería mejor dedicarse a las obras de mármol y realizar esculturas conformes al parámetro de lo bello ajustado a la moda japonesa.

3.3. Sus primeros éxitos en las Exposiciones Imperiales japonesas.

En marzo de 1918, finalizó sus estudios en la Escuela de Artes e ingresó seguidamente a la Maestría de la Escuela de Bellas Artes de Tokio. En octubre del mismo año presentó esa obra llena de características taiwanesas, “El Niño Salvaje”, y fue elegida para la Exposición Imperial. La aceptación de esta obra fue el fruto que obtuvo Huang Tu-Shuei con su persistencia y su esfuerzo en el arte de la escultura. Los medios de comunicación de Japón y de Taiwán empezaron a divulgar esta noticia, que fue de especial interés para Taiwán, de esta forma, Huang Tu-Shuei obtuvo un gran reconocimiento, y pudo expiar las presiones acumuladas por años.

Después de este evento, Huang Tu-Shuei no se cansó de perseguir un reconocimiento a través de las exposiciones estatales. Participó en las siguientes jornadas de la Exposición Imperial con obras como “Rocío”.

El hecho de ser taiwanés, y poder acceder a estas Exposiciones Imperiales en Japón, fue noticia en el año 1920, ampliamente divulgada entre los intelectuales de Taiwán. Fue calificado como “el honor de los taiwaneses”. Además este hecho fue lo que acercó instantáneamente la distancia entre Japón y Taiwán.

3.4 El objetivo del gobierno colonial japonés: la modernización de Taiwán.

En términos generales, la actitud de los conquistadores japoneses hacia el desarrollo artístico en Taiwán, se concentraba en promover el novedoso arte occidental introducido en Japón con anterioridad; y en éstos parámetros se apoyaba al pueblo taiwanés en el aprendizaje de este “arte moderno”. Se utilizó el modelo de la Exposición Imperial para seducir a los artistas taiwaneses, incitando una mimetización estilística por parte de los artistas taiwaneses hacia el estilo académico. Y a partir de esta publicidad generada por las Exposiciones Universales, los medios de comunicación expandieron activamente por todo el territorio esta expresión del nuevo arte occidental.

Los artistas taiwaneses que estudiaban en Japón o los artistas japoneses que enseñaban en Taiwán, bajo estas circunstancias, acercaban cada vez más el estilo de sus obras, para adherir al formato y técnica académica que representaban el nuevo arte. De esta forma, la mayoría de las obras de los artistas de la época de la conquista japonesa mostraban un gusto por una estética naturalista como contenido fundamental. A partir de entonces, y de este modo, los artistas taiwaneses quedaron estructurados dentro del sistema japonés, y participaron en múltiples actividades.

El Gobierno colonizador utilizó este modo de imponer el modelo artístico japonés realizando numerosas exposiciones. Se veía con optimismo el despliegue del nuevo arte impuesto en Taiwán, como una forma de gobierno que logra educar al pueblo. Desde la perspectiva del Gobierno japonés, el objetivo o función principal del desarrollo artístico de Taiwán estaba basado en la necesidad de modernización, o sea, demostrar el dominio de Japón, construyendo en Taiwán, una nueva faceta diferida a

la tradición de China continental. Japón descartaría las formas de arte tradicional de Taiwán, para construir un nuevo panorama artístico.

3.5. La adaptación de Huang Tu- Shuei a este modelo japonés y sus consecuentes éxitos y encargos.

Después de comenzar los estudios, a Huang Tu-Shuei no siempre le podían resultar las cosas como quería, sin embargo nunca le faltaron apoyos alentadores; Su amor al arte nunca fue reprimido por el Gobierno y casi nunca fue tratado con injusticia. Semejante experiencia personal, lo hizo diferente del pueblo taiwanés en general, no había vivido bajo dominio japonés, ni sintió la injusticia que ejercía Japón sobre Taiwán, de esta forma, fue alejándose del arte nativo de Taiwán.

Después de haber sido elegido en la “Exposición Imperial”, escaló hacia un nuevo nivel del mundo artístico, y comenzó a recibir encargos de trabajo provenientes de personas influyentes en Taiwán, como **Yen Kuo-Nien** (1874 – 1937) o **Lin Cheng-Hsiung** (1888 – 1946) y otros.

Vamos a profundizar un poco en conocer quiénes eran estas importantes personas que encargaban las obras a Huang Tu-Shuei, para tener en cuenta los círculos sociales en los que se movía ya en un inicio.

Yen Kuo-Nien, pertenecía a una de las familias taiwanesas más destacadas durante el periodo colonial japonés. Una de las llamadas como “las cinco grandes familias de Taiwán”, junto con la familia Lin en Banciao, la familia Lin en Wufeng, la familia Ku en Lukang y la familia Chen en Kaohsiung.

La familia Yen se había hecho rica a través de la minería, y eran llamados los “reyes del carbón”, hasta que los japoneses conquistaron Taiwán, y sus minas fueron confiscadas.

Pero gracias a sus contactos e influencias, Yen, fue recomendado por el propio Comisario de Policía, y ejerció como puente entre los empresarios japoneses y la

gente taiwanesa. Después de 15 años de trabajo en la industria minera, fue capaz de obtener de los japoneses toda la autoridad en la administración de las minas.

Después Yen Yun-Nien extrajo oro de las minas, y predijo el desarrollo de la industrialización, y el mercado del carbón como combustible y motor.

La familia Yen no sólo se convirtió en una familia rica a través de la industria minera, sino que también creó una amplia gama de relaciones políticas y comerciales.

Lin Cheng-Hsiung (林熊徵), era un banquero y filántropo taiwanés, miembro de la familia Ben Yuan Lin, la familia más rica de Taiwán durante la dinastía Qing y el periodo colonial japonés. Apoyó las revoluciones de Sun Yat-Sen como un mecenas. Lin era un co-fundador de la Hua Nan Bank, además de participar en otros negocios como la producción de azúcar, la construcción de ferrocarriles, o la minería del carbón. Tuvo un único hijo, Lin Ming-cheng (林明成), el actual presidente de Hua Nan Financial Holdings (una de las potentes financieras taiwanesas).

Por otro lado, Huang Tu-Shuei realizó diversas **obras para el Gobierno japonés**, aceptando subvenciones japoneses. Se adhería de este modo al nuevo arte impulsado por el Gobierno, y pronto se convirtió en un excelente escultor, adquiriendo fama tanto en Japón como en Taiwán.⁴²

Sobresalió como escultor taiwanés de este nuevo arte, obedeciendo al modelo oficial ya sistematizado. En sus obras, se han perdido ya los valores étnicos y sociales taiwaneses que son los medios de reflexiones sobre una realidad; su estímulo proviene de una cultura nueva japonesa.

Lo que provocó el desarrollo del nuevo arte fue un desligamiento progresivo de la cultura y la etnicidad del pueblo chino-taiwanés, por lo cual se iba dejando de lado los fenómenos tradicionales y culturales, propios de Taiwán. Esta fuerza impulsora

⁴²Wang Hsiu-Hsiung: “El primer escultor moderno de Taiwán—vida y arte de Huang, Tu Shui”, p.??-35.

hacia el nuevo modelo artístico era la que los distanciaba de la cultura tradicional, abriendo una grieta entre el artista y sus vivencias locales.

En esta época de colonización japonesa, los primeros artistas sostenedores de este nuevo arte constituían, en su mayoría, el nuevo estrato social del régimen japonés, al igual como los nuevos burgueses. Todos ellos reconocían fácilmente al Gobierno japonés como nuevo régimen que dominaba Taiwán. Pero ellos no representaban al pueblo en general, el pueblo sufría represalias y discriminaciones.

El ejemplo del éxito de Huang Tu-Shuei, podía ser un hito para otros artistas, como parámetro y ejemplo para promoverse en el ambiente artístico. Estaba demostrado que el desarrollo del arte taiwanés en la época de la conquista japonesa, debía adherirse al régimen para poder explorar mejores horizontes y alcanzar mayores éxitos. De esta forma no es difícil entender que no apareciesen obras más multifacéticas, más conmovedoras, ni novedades en relación a la técnica, al estilo, o el arte en general, porque se ceñían a un único modelo oficial que era lo que les otorgaba el éxito.

En los capítulos sucesivos, volveremos a analizar más detenidamente sobre este punto. Las obras de estos artistas taiwaneses, ya sean pertenecientes al estilo académico o simplemente involucrado en las exposiciones estatales, en su gran mayoría, consistían una especie de injerto del arte japonés. Por esto, a diferencia de los artistas de otras áreas, ya sea literaria o musical, habían perdido el nacionalismo de resistencia y protesta hacia la injusticia que ejercía Japón sobre Taiwán.

Después de que Huang Tu-Shuei ingresase a la Maestría de la Escuela de Bellas Artes de Tokio, sus obras presentaron un salto cualitativo y cuantitativo, manifestando una multiplicidad de facetas.

La experiencia de participar en la Exposición Imperial con “El Niño Salvaje” le proporcionó mayor seguridad, por lo cual, a partir del año 1920, participó sucesivamente en la Exposición Imperial con estas obras: “Rocío”, “Mujer en Pose”, “El niño Orinando”, “El Infante” y “En las Afueras”.

Tras haber sido elegido reiteradamente en la Exposición Imperial, el Gobierno

General japonés le encargó una serie de esculturas relacionadas con la familia Real japonesa, por ejemplo: “Paisaje del País Meridional”, “Camino de Regreso”, “Oveja”, “Gallo” y el busto de “El Matrimonio Real Kuni no miya Kuniyoshio”, entre otros.

Por otro lado, los nuevos burgueses de Taiwán organizaron en su apoyo el “Club de seguidores de Huang Tu-Shuei”, y empezaron a hacerle pedidos de retratos o escultura de animales, por ejemplo: el busto de “Lin Hsiung-Cheng”, la estatua entera de “Yen Kuo-Nien”, la estatua sentada de “Kuo Chun-Yang” y “Huang Chun-Ching” ; el busto de “Madre de Don Ho Lai”, “Doña Hsieh, Madre de Hsu Ping”, “Madre de Shu Tien”, “El Director Chih Pao-Tien”, “Madre de Chang Ching-Kang”, entre otros.

Además realizó una serie de obras para japoneses: “Ministro de Agricultura Yamamoto”, otro del Gobernador “Jiro Akira Ishihara”, “Tawamura Takeji” y muchos más. Estas obras no sólo constituían la fuente de ingreso de Huang Tu-Shuei, también a través de ellas adquirió reconocimiento en el ámbito artístico.

Entre los años 1920 a 1930, el Diario Japonés de Taiwán publicó continuamente noticias sobre Huang Tu-Shuei, documentando la época más prominente de sus creaciones.

En los estudios que a continuación presento en este capítulo, realizo una clasificación simple de los temas implicados en sus obras, para indagar sobre las motivaciones y objetivos que subyacen en la realización. Por otro lado, también se analizan las obras dedicadas a la familia Real japonesa y las esculturas realizadas para los nuevos burgueses de Taiwán.

Los textos más comunes sobre las obras de Huang Tu-Shuei, suelen mencionar solamente las obras que participaron en la Exposición Imperial, o se centran en el debate sobre “La Reparición de Siddhattha” y “La Manada de Búfalos”.

Mi intención aquí, es tratar de sacar conclusiones a través del análisis del contenido de las obras de Huang Tu-Shuei, a través de cierta información y significación, y debatir si hubo o no algún afecto hacia el “nativismo taiwanés” o una preocupación social hacía el pueblo taiwanés en general.

Tal vez podríamos postular que el interés del Gobierno japonés sobre los paisajes autóctonos de Taiwán, afectó a las obras de Huang Tu-Shuei, por lo cual intentó adaptar este nacionalismo taiwanés usando el estilo académico, y de este modo conseguir expresar el nativismo campestre como tema personal que le permitiera acceder al éxito social también taiwanés.

3.6. Los encargos de esculturas de Huang Tu-Shuei.

Con el fin de participar en la sexta jornada de la Exposición Imperial (1925), tomó como modelo a su sobrino Huang Ching-Yun para realizar la estatua “El Infante”, pero la obra no fue elegida. Como consecuencia, perdió el interés de participar en la Exposición Imperial, concentrándose en el desarrollo de un estilo escultórico propio, y al margen de las temáticas académicas del gusto del jurado.

A partir de ese momento, el arte escultórico de Huang Tu-Shuei se desarrolló por 2 vías principales: una, serían las estatuas de tipo retrato, y la otra serían las obras centradas en temáticas más autóctonas de Taiwán, como por ejemplo, la utilización de los búfalos, un animal de la cotidianidad campestre.

Cuando se hable sobre la producción escultórica de Huang Tu-Shuei, generalmente se omite, conscientemente o no, su desempeño en las esculturas de tipo retrato. Sin embargo, ese tipo de obras eran en realidad su medio de subsistencia. En menos de 5 años, entre los años 1926 a 1930 (fecha de su muerte), pudo realizar 29 obras. Sólo teniendo constancia de las obras registradas, pudiéndose contar con una producción mayor.

En el año 1927, volvió a Taiwán para realizar su primera exposición, y según los periódicos de la época, solamente en retratos se exhibieron más de 10 obras, sin embargo tan solo 8 de ellas figuran en la lista del inventario del autor.

Participó cuatro veces en la Exposición Imperial, y cada evento fue ampliamente publicitado por los periódicos de Taiwán, por ello, Huang Tu-Shuei fue un personaje conocido por todos en Taiwán.

Era usual en Japón que la gente organizara clubes de seguidores para apoyar el desarrollo tanto de artistas, como deportistas, o jugadores de weiqi (un tipo de juego de mesa estratégico). Esta costumbre también llegó a Taiwán, por lo cual el año 1926, personas como Kuo Chun-Yang, Huang Chun-Ching, Lin Hsiung-Cheng y otros, organizaron un “Club de seguidores de Huang Tu-Shuei”, convocando gente famosa o adinerada, para que hicieran pedidos de retratos y esculturas para solventar el desarrollo artístico de Huang Tu-Shuei. De esta forma, a partir del 1926 recibió gran cantidad de pedidos.

Retratos que cumplían la misma función que los retratos pictóricos, las personas y celebridades pertenecientes a la élite, pedían a algún artista para que realice obras con su figura, en este caso una escultura, para poder ser inmortalizados y poder ser contemplados por la posteridad.

Al contrario que las obras exhibidas en la Exposición Imperial, que eran de tamaño monumental y no era usual que fuesen adquiridas para ser expuestas en una vivienda privada, los retratos sí eran aptos para espacios familiares y contenían un significado educativo, por eso las élites de Taiwán pidieron a Huang Tu-Shuei que les hiciera los retratos.

Huang Tu-Shuei sentía que los retratos le suponían un tipo de desafío, y le significó algo diferente a otras producciones escultóricas :

“Yo quería participar en la primera jornada de la Exposición Taiwán (1927), desafortunadamente la Exposición de Taiwán no contaba con una sección para esculturas. Menos mal que traje conmigo más de 10 esculturas, por eso pude realizar

una exposición por nuestro cuenta. Estas esculturas son básicamente los bustos de Yamamoto Teijiro, Lin Hsiung-Cheng y de otras personas relacionadas con Taiwán.

Lo que yo entiendo de estos bustos, es que por lo general, uno contrata modelos y realiza su obra libremente, pero con los retratos de gente famosa no tengo esa libertad, además se debe cumplir la entrega dentro de un corto período, y por eso no se pueden ser evaluados a compás. En realidad, estas limitaciones incentivan nuestro interés para progresar en esa dirección.”

Realizó retratos tanto de personajes japoneses como de taiwaneses. Se trataba de personajes importantes, entre los que se incluía gente de la realeza, ministros y funcionarios del Estado, Gobernador General de Taiwán, profesores universitarios, o el Director de la Escuela de Pedagogía, entre otros. Así, podemos observar que no solo era conocido dentro del sector de artistas taiwaneses, sino que también fue progresivamente entablando relaciones con personajes importantes en el propio Japón.

Ejemplo es el busto del “Ministro de Agricultura Yamamoto” del año 1927, que como su nombre indica, fue realizado para el Ministro de Agricultura japonés que ejercía en esos momentos, mostrando en la obra unos rasgos de severidad, propios de un Funcionario del Estado.

Los retratos de personajes de la élite taiwanesa, pertenecían a terratenientes, empresarios y personajes de la oligarquía como Senadores o Ministros, ellos eran los que contaban con un poder adquisitivo para comprar estos retratos. Huang Tu-Shuei retrató a estos personajes expresando con realismo el carácter del dueño y su estatus social, y lo hizo del siguiente modo, siguiendo unos estereotipos:

a) Caballeros: con prendas costosas, expresión solemne, manifestando la riqueza y orgullo de pertenecer al estrato alto. A pesar de ello, cada uno de los retratos expresaban el propio carácter y personalidad propios. Por ejemplo, un busto del alto ejecutivo de la Corporación Lin Pen-Yuan “Lin Hsiung-Cheng”, o la estatua completa del fundador de la Mina de Tai Yang “Yen Kuo-Nien” entre otros.

b) Damas: Huang Tu-Shuei construyó una forma propia de la mujer oriental, con expresión amable, postura conservadora, y las manos juntas para conformar un óvalo, como repitiendo en el cuerpo la forma ovalada de la cabeza, manifestando la belleza implícita y sofisticada, propia de la mujer oriental. Como ejemplo, tenemos la estatua de “Doña Hsieh, Madre de Hsu Ping”. Este estereotipo también se repetía en la expresión de damas japonesas, por ejemplo en “La Japonesa, Madre de Shu Tien”.

Como ya hemos señalado con anterioridad, abrió el campo del nuevo arte en Taiwán al ser elegido reiteradamente en la Exposición Imperial, y se convirtió en el favorito de la élite, incluyendo a los miembros de la familia Real, todos querían pedirle que realizase retratos o esculturas ya sea de carácter personal o familiares. Además el periódico Día a Día Taiwán hizo muchos reportajes en relación a esos encargos.

Trabajó temas autóctonos de Taiwán, como por ejemplo, en la obra “Faisán Mikado” de 1922, trató sobre un ave autóctona de Taiwán, que no se solía verse en Japón, por eso era una obra de gran extravagancia para los japoneses; la obra “Dos Ciervos”, hizo referencia al animal que solía avistar en las llanuras de Taiwán en la época de la conquista japonesa, la piel de ciervo también era mercancía que se exportaba a Japón con mucha popularidad, porque el ciervo se pronuncia “lú” o que asemeja fonéticamente a la palabra que hace referencia a la “prosperidad”. Estas obras junto con la escultura de madera titulada “Infante de Tres Años” fueron exhibidas en la exposición conmemorativa de Huang Tu-Shuei, y en ese momento, el Centro Educativo de Taiwán guardó copias de esas obras. Sin embargo hoy en día, no se sabe sobre el paradero de ellos.⁴³

Pero, de entre todos los personajes ilustres retratados por Huang Tu-Shui, fueron los realizados a los suegros del emperador Shōwa de Japón los que más le enorgullecieron.

⁴³ Wang Hsiu-Hsiung: “El primer escultor moderno de Taiwán—vida y arte de Huang, Tu Shui”, p.46-79

3.6.1. Retratos a la Familia Real.

El emperador Shōwa (昭和天皇,) fue el 124° Emperador de Japón, desde 1926 a 1989, conocido en Occidente por su nombre de pila Hirohito.

El 1 de junio de 1928, y hasta el 27 de abril del mismo año el Emperador Hirohito envió a su suegro, el Príncipe Kuni no miya Kuniyoshio, a Taiwán como Inspector Especial del Ejército, para realizar diversas inspecciones. El Gobernador General de Taiwán presentó especialmente a Huang Tu-Shui ante el Príncipe Kuni no miya Kuniyoshio, y pidió que Huang Tu-Shui realizara esculturas del matrimonio Real.

Huang Tu-Shui terminó las 2 obras en septiembre del mismo año, en los que el matrimonio retratado vestía kimonos tradicionales, con expresiones cordiales de suma elegancia y majestuosidad, propios de la Realeza.

El futuro Emperador de Japón visitó Taiwán en el año 1923, y en la cuarta edición del periódico (en idioma chino) del dos de abril, se publicó la noticia de Huang Tu-Shuei, quien ofreció una escultura para su Majestad:

El artista progresista nacido de Tamsui, Huang Tu-Shuei, reiterado participante en la Exposición Imperial, hará entrega de una estatua de infante. Atento a la noticia de que su Majestad, el Príncipe, emprendería una visita oficial a Taiwán, reconoce el gran evento como digno de festejo. Actualmente el artista se encuentra en Tokio bajo estricta dieta de purificación, para esculpir la obra “Infante de Tres Años”. Prontamente la estatua será ingresada a Taiwán personalmente por el artista y entregado a su Majestad por medio del Gobierno General.⁴⁴

Luego, en la cuarta edición del 30 de abril, apareció otra noticia de la visita de Huang Tu-Shuei al futuro Emperador:

“Otorgamiento de visita formal a Señor Huang: El Príncipe heredero visita su

⁴⁴ Día a Día Taiwán, 1923, 2 de abril, cuarta edición.

Palacio en Taipei, se otorga al genio escultor Huang Tu-Shuei el privilegio de una visita formal individual. En el día 26, su Majestad asistió a la inauguración de la Brigada Número Uno de la Infantería, antes del evento se le otorgó una visita formal individual a Huang Tu-Shuei, en la planta baja del Palacio. A su vez, el Consejero Real Makino le aprobó con estas palabras: “al conseguir la buena fama, se debe mantener con mayor esfuerzo”. El Señor Huang quedó inmensamente agradecido ante honores incomparables, y promete estudiar con mayor profundidad su arte para corresponder este reconocimiento”.⁴⁵

Cuando Huang Tu-Shuei finalizó sus estudios de Maestría de la Escuela de Bellas Artes de Tokio, realizó las obras “Faisán Mikado” y “Dos Ciervos” como regalos para el Palacio Real de Japón. Además el Diario Japonés de Taiwán usó los términos de “inmensamente agradecido” y “honores incomparables” para describir la visita de Huang Tu-Shuei a su Majestad, el Príncipe Heredero, resaltando la postura de Huang Tu-Shuei frente a la visita del Príncipe a Taiwán, “reconoce el gran evento como digno de festejo”; por otro lado, también señala que para la realización de “Infante de Tres Años” se sometió “bajo estricta dieta de purificación”. De lo anterior, se deja entender que el estudiante Huang Tu-Shuei, aunque nació en Taiwán, se interesó en cultivar su relación personal con la familia Real japonesa.

Podemos encontrar más descripciones en el Diario Japonés de Taiwán:

“El único escultor taiwanés, Señor Huang Tu-Shuei, regresó ayer a Taiwán, y consulta ante la Secretaría del Gobierno General, el momento oportuno para servir a su Majestad Kuni no miya. En el pasado día 15 a la una de la tarde, llegó a la Residencia del Gobernador General, explicando su propósito ante los siervos, por lo cual el Agregado Militar transmitió su aparición y se le concedió la visita. Huang Tu-Shuei realizó su saludo formal, luego comentó que emprenderá un viaje a Taiwán, por lo que saluda al Canciller Ideta y su Majestad, las Princesas y Doncellas de la Corte. Su Majestad le devolvió el saludo solemne e indagó la fecha de su regreso,

⁴⁵ Idem anterior, 30 de abril, cuarta edición.

consiguiendo la repuesta del día 5. También preguntó sobre diferencia climática entre Tokio y Taipei, y contestó que habrá lluvias y que el clima de Taipei se parece a Tokio. Luego de otras agradables conversaciones, Huang Tu-Shuei ofreció su obra de bronce, una escultura de bronce: un barco taiwanés de doble remo, con varias garzas reposando sobre aquello. Huang Tu-Shuei hizo honor a la oportunidad de la entrega y se retiró con agradecimiento”.⁴⁶

¿Por qué Huang Tu-Shuei pudo tener la oportunidad de servir a la familia Real? Tal vez se debió a que era una persona perteneciente a la colonia conquistada por Japón, Taiwán, además de haber demostrado sus éxitos calificándose reiteradamente en la Exposición Imperial. Sumado a ello, el Gobierno General japonés de Taiwán había estado en movimiento para establecer los vínculos entre él, la familia Real y el Gobierno General.

A partir del artículo anterior, podemos afirmar que el Gobierno japonés reconocía a Huang Tu-Shuei como el único escultor taiwanés, que en Taiwán existía un solo escultor. Por eso, el, “único escultor taiwanés”, Huang Tu-Shuei, también sirvió al Gobierno General japonés de Taiwán, produciendo uno tras otro retrato para la familia Real japonesa u ofreciendo para la Realeza objetos representativos de Taiwán, como por ejemplo “El Barco Taiwanés de Doble Remo” decorado con garzas. Dado que Huang Tu-Shuei mantuvo su identidad taiwanesa, y solía viajar entre Japón y Taiwán, se convirtió en informante para la Realeza japonesa. En ese momento, Huang Tu-Shuei como representante de Taiwán, ciertamente se encarnó el papel de un “artista Real” al servicio de la Realeza. No solamente realizaba obras para la familia Real, sino también les informaban sobre lo que sucedía en la colonia, y por eso obtuvo honores y retribuciones especialmente significativos. Dado la situación, podemos darnos cuenta que el rol de Huang Tu-Shuei como artista Real y su fama que había llegado a su máxima expresión en el ámbito artístico de Taiwán, incidió en el Diario Japonés de Taiwán, para corresponderle los títulos de: “artista progresista de Taiwán” o “artista genio de la isla”.⁴⁷

⁴⁶ Idem anterior, 17 de mayo de 1928, cuarta edición.

⁴⁷ Ya desde 1915, el diario Día a Día Taiwán comenzó a usar la frase “genio del arte”

En el año 1927 se realizó la “Exposición de Honor a la Bondad del Príncipe Heredero” en Japón, Huang Tu-Shuei también participó con “Paisaje del País Meridional”.⁴⁸ Después, durante año 1928, El Departamento Administrativo de Taipei, por festejo de la Coronación del Emperador Shōwa, encargó más obras a Huang Tu-Shuei. para hablar de Huang Tu-Shuei.

48 Yen Chuan-ying (traducción y edición):

“Entre el arte contemporáneo y el nacionalismo—Huang Tu-Shui, el pionero de la historia de arte moderno de Taiwán”, La Tabla de los Eventos Artísticos Destacados de Taiwán, Taipei,

49 Día a Día Taiwán, 23 de octubre del 1928, cuarta edición.

50 Idem anterior, p. 173.

51 Yen Chuan-ying (traducción y edición): Sensaciones del Paisaje, p.24.

52 Otra obra entregada al emperador, fue la escultura de bronce “Camino de Regreso”, que consistía en un toro que guiaba a 4 búfalos, y la manada caminaba tranquilamente. Podemos reconocer en esas obras, el uso de plantas y animales autóctonos de Taiwán, constituyendo de esa forma, un “paisaje natural” diferenciado

53 de Japón, para poder ser del gusto de la Realeza japonesa, o mejor dicho, del Gobierno colonizador.

54 ¿Por qué Huang Tu-Shuei usó plantas y animales taiwanesas para realizar esa serie de obras? Según informaciones recolectados por el historiador del arte Wang Hsiu-Hsiung (王秀雄) (Taiwán, 1931), cuando Huang Tu-Shuei finalizó sus estudios de Maestría, volvió a Taiwán, emprendiendo estudios sobre “materiales específicos”

55 de Taiwán, como temas para sus esculturas. Huang Tu-Shuei dijo con sus propias
56 palabras: “Soy taiwanés, por eso quiero expresar las características taiwanesas”.

57 Por otro lado, Huang Tu-Shuei obtuvo una educación completa en la Escuela de

58 Estas obras realizadas para el Gobierno japonés se concentraron en las imágenes de búfalos o paisajes de objetos taiwaneses, como temas principales. Por ejemplo la obra “Paisaje del País Meridional”, en la que aparecen 5 búfalos bañándose en la rivera, al lado de una sabana frondosa de palmeras; Supo reflejar la actividad animada del baño de los búfalos, rodeándolos de palmeras, o sea, una vegetación propia del clima tropical de Taiwán.

Bellas Artes de Tokio, por eso mismo, el Gobierno japonés lo consideró como el “único” escultor de Taiwán. De esta forma, la integración de “características taiwanesas” con las técnicas del realismo académico, constituiría una de las motivaciones de Huang Tu-Shui para la realización de esas obras. Además, a partir de nuestro análisis del Diario Japonés de Taiwán, observamos que Huang Tu-Shuei cooperaba voluntariamente con las demandas del Gobierno japonés, y las realizaba con una actitud de “adoración”, aceptando producir las obras para entregárselo al Emperador, y ofrecer las obras “Búfalos de Taiwán” y “Camino de Regreso” como regalo de Coronación para el Emperador Shōwa. A partir de estos datos, podemos deducir la causa de que Huang Tu-Shuei realizara esas obras. La relación entre el Gobierno General japonés en Taiwán, la familia Real y Huang Tu-Shuei, quedó establecida y vinculada con esta serie de encargos.

Ahora, basándonos en los logros y las obras maestras de Huang Tu-Shuei, podemos avanzar hacia suposiciones más atrevidas. Dentro de las imágenes elegidas por Huang Tu-Shuei, o sea animales y plantas como el ciervo, el faisán mikado, o el búfalo, no solamente podía despertar la curiosidad de los japoneses, sino también podía satisfacer el sentimiento de superioridad de Japón como país conquistador. Fuera del “exotismo”, sus obras se diferenciaban del paisaje japonés, de hecho, permitía a los japoneses quienes estaban acostumbrados a la apreciación de paisajes de neblinas borrosas, a obtener más ilusiones sobre el paisaje tropical.⁵² Además, en el texto de Chen Chao-Ming (陳昭明), también se mencionó la motivación de Huang Tu-Shuei en el uso “búfalos”: “...en Japón no hay búfalos, se puede decir que son algo característico de Taiwán, y pueden despertar la curiosidad de los japoneses.”⁵³ De esta forma, Huang Tu-Shuei no sólo ofreció tesoros “especiales” de Taiwán, sino también entregó en el mismo acto, los paisajes “únicos”. Tal vez, “Huang Tu-Shuei” era una figura entre el Gobierno General japonés y la Realeza japonesa, utilizado para promocionar “los logros políticos en Taiwán” y una prueba de que el pueblo conquistado les “rendía culto”.

⁵⁹ Kinichiro Ishikawa: “Paisajes de Taiwán”, en Yen Chuan-ying (traducción y edición): *Sesaciones del Paisaje*, p. 49-53.

⁶⁰ Chen Chao-Ming: “Anuario”, *Exposición Escultórica de Huang Tu-Shuei* p.81.

De la relación que mantenía Huang Tu-Shuei con Japón, no sería difícil imaginar el contenido de las publicaciones del Diario Japonés de Taiwán: “...fue un honor para Huang Tu-Shuei el hecho de realizar al servicio de su Majestad, “El Barco Taiwanés de Doble Remo”,⁵⁴ y las obras “Oveja” y “Gallo”, que fueron realizadas considerando los signos zodiacales del matrimonio Real⁵⁵; también fue el caso de las estatuas de los Príncipes, “Matrimonio Real Kuni no miya”, que fueron tan ampliamente comentadas con simpatía dentro de la historia del arte de Taiwán.⁵⁶

Además de realizar toda esta serie de obras de “características taiwanesas”, Huang Tu-Shuei, quien mantenía buenos contactos, realizó (como hemos comentado con anterioridad) algunos bustos y retratos, como el busto para el Ministro de Agricultura de Japón “Ministro de Agricultura Yamamoto”; un retrato para el cumpleaños del Gobernador General de Taiwán Tawamura Takeji; y un retrato sentado de la madre de Hsu Ping, quien era el Diputado taiwanés de la Cámara de Élite japonesa, “Señora Hsieh”. Luego, prosiguió en la realización de un busto para el representante legal de la empresa Lin Pen-Yuan, “Lin Hsiung-Cheng” ; para el fundador de la Mina de Tai Yang, realizó la estatua “Yen Kuo-Nien” ; sin dejar pendiente la estatua sentada “Kuo Chun-Yang” que publicitó el Diario Japonés de Taiwán con especial interés ya que pertenecería a un multimillonario de los Mares del sur.

Realizó esculturas para los oficiales y personajes que estaban en Japón, así como también realizó esculturas para una nueva clase social de Taiwán, entre ellos habría gente de la Realeza, altos funcionarios del Gobierno, el Gobernador General de Taiwán, profesores y Directores universitarios, etc. Tal y como señalaba Wang Hsiu-Hsiung:

“...Él no solo era conocido de los oficiales y funcionarios japoneses que

⁶¹ Día a Día Taiwán, 1928, 17 de Mayo, cuarta edición.

⁶² Wang Hsiu-Hsiung: “El primer escultor moderno de Taiwán—vida y arte de Huang Tu-Shui”, p. 177.

⁶³ Idem anterior, p. 35.

dominaban Taiwán, también mantenía relaciones con los funcionarios que estaban en Japón”.⁵⁷

Entonces podemos concluir que en la época de la conquista japonesa en Taiwán, Huang Tu-Shuei era ciertamente un “artista Real” quien trabajaba para la clase burguesa.⁵⁸ Además cumplía cierto rol entre “la colonia” y “el Gobierno japonés”, tal como deseaba el Estado de Japón.

Claro que la educación pedagógica japonesa y el aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Tokio hicieron que Huang Tu-Shuei aceptara la asimilación japonesa y esa modernización artística. Por lo cual, solo consideraba la forma de agradar al sector dominante cuando pensaba sobre la “temática taiwanesa”. Así mismo, pudo aceptar también los honores realizados por el Gobierno, utilizando sus obras para destacarse y alcanzar al nuevo estrato social. Aquí tenemos la figura de Huang Tu-Shuei como todo un éxito, y se entiende a partir de aquí, por qué no se observan en sus obras la descripción de la vida cotidiana del pueblo taiwanés.

Taiwán durante la época de la colonización japonesa, había sido “maquillada” por artistas, formados por japoneses, ellos emplearon técnicas realistas para construir unas “características taiwanesas” diferenciadas de Japón.⁵⁹ Los artistas producían el arte para “sus seguidores”, cada uno de estos seguidores pertenecían a la clase burguesa enriquecida, siempre bien vestida a la moda; ellos se posicionaron en el estrato superior por apoyar a Gobierno japonés y brillaban con orgullo.⁶⁰ En ese momento, las obras de Huang Tu-Shuei, sin importar el tema ni el comprador, se guiaban por lo que estas personas consideraban “bellas”.

⁶⁴ Idem anterior.

⁶⁵ Huang Chun-Hsiu: “El escultor taiwanés de primera generación—Huang Tu-Shui”, *Exposición Escultórica de Huang Tu-Shui*, p. 65.

⁶⁶ Yen Chuan-ying (traducción y edición): *Sesaciones del Paisaje*, p. 74-201.

⁶⁷ Chen Ying-Chen: *Nishikawa Mitsuru y la Literatura Taiwanesa*, Taipei, Renjian, 1988, p. 21-23.

3.6.2 Retratos de las clases pudientes.

Después de que Huang Tu-Shuei decidiera rechazar su participación en el Salón de Exposiciones, desarrolló sus obras en dos sentidos: obras de retratos y una serie de imágenes patrióticas. Según los datos verificables, desde el año 1926 al año 1930, hizo 29 obras en sólo 5 años. En realidad, el número debería ser mayor, porque el año 1927, en su primera exposición individual en Taiwán, ya existían más de 10 obras de retratos.⁶¹

Como Huang Tu-Shuei ganó 4 veces consecutivas, premios en el Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio de Japón, llegó a ser famoso y popular en Taiwán. El año 1926, algunas personas pertenecientes a la clase elevada de Taiwán, fundaron la *Asociación del Apoyo a Huang Tu-Shuei*, para apoyar su creación artística y honrar su vida. Esto era una costumbre proveniente de Japón: el público crea una asociación de apoyo para sustentar y apoyar a los artistas, deportistas, jugadores de ajedrez, jugadores de sumo... etc. Por eso, desde el año 1926, Huang Tu-Shuei tuvo muchas obras de retratos por encargo.

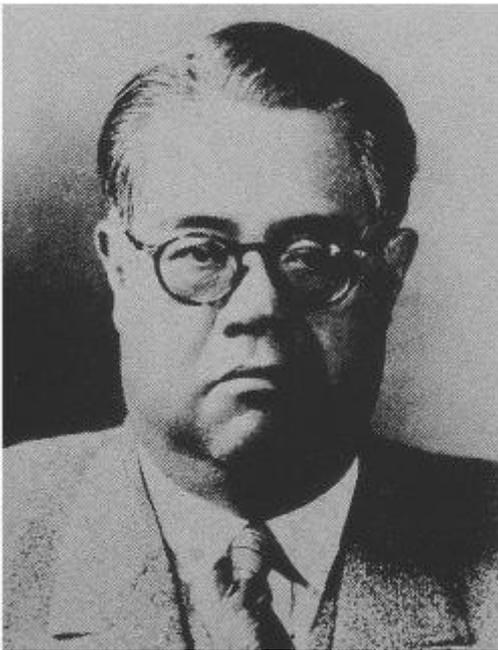
Estas obras de retratos fueron:

- a. Los empresarios y industriales de Taiwán, como: Lin Shiong-Cheng, el presidente de la Industria Familiar Lin (ilustración 2-42, 2-43); Yen Guo-Nien, el presidente de la Industria Minera Taiyang (ilustración 2-44, 2-45), etc.

- b. Las clases pudientes de Japón, como: la familia imperial japonesa, el

⁶⁸ Editorial, *Diario Taiwán Ri-Ri-Shin*, «La exposición de esculturas Huang Tu-Shuei». 19 octubre, 1927.

ministro japonés; el virrey de Taiwán; el profesor de la universidad; el director de la escuela... etc.



2-42

Lin Shiong-Cheng.



Huang Tu-Shuei, *Retrato de Lin Shiong-Cheng*, 1927.



2-44. Yen Guo-Nien.



2-45 Huang Tu-Shuei,
Estatua de Yen Guo-Nien, 1928.

En enero del año 1924, el príncipe heredero del imperio japonés, contrajo matrimonio con la Sra. Hisamayogu Yoko. El suegro del príncipe heredero era el príncipe Hisamayogu Hoen. El día 27 del abril del año 1928, el matrimonio del príncipe Hisamayogu visitó Taiwán, el virrey del país presentó a Huang Tu-Shuei al matrimonio del príncipe, y le pidió que modelada al matrimonio, para ofrecerlo como un presente para el matrimonio del príncipe Hisamayogu (ilustración 2-46).

Huang Tu-Shuei acabó esta obra en septiembre del año 1928. La obra representa al matrimonio del príncipe Hisamayogu, vistiendo el quimono (traje de ceremonia de Japón), con expresión afable y de carácter noble. La imagen expresa el sentimiento majestuoso de la familia imperial. Fue la obra más representativa y famosa de sus obras de retratos.



2-46 Huang Tu-Shuei autoretrato junto con el matrimonio del príncipe Hisamayogu.

3.6.3 Serie de imágenes patrióticas.

Desde el año 1926, cuando Huang Tu-Shuei comenzó a crear sus obras de retratos, desarrolló simultáneamente obras de imágenes patrióticas. Los temas incluyeron: el carabao; el faisán; el ciervo; el conejo; la cabra; el mono; el zorro; el oso; el cisne; el gallo... etc. Entre ellos, el carabao fue su tema predilecto.

Los años entre el período del Mikado Taisei, al año 6 del período de Mikado Showa (1912-1931), fue un período de entreguerras con Japón, por ello, y propició

un momento de desarrollo de los pensamientos liberales y democráticos. Los historiadores japoneses han llamado a este periodo “Período del pensamiento democrático Taisei”. Los artistas japoneses del momento, empezaron a buscar sus propios estilos y temas artísticos. Asimismo, Huang Tu-Shuei tomó el tema animal, para sus obras. Especialmente los animales autóctonos de Taiwán, como: el oso, el ciervo, el faisán y el carabao.

Antes de los años 50, Taiwán era un país agrícola. El carabao fue un animal muy importante y muy útil para las aldeas rurales, para labrar la tierra y remolcar el arado. La imagen de la gente trabajando con ayuda del carabao fue muy común en aquella época (ilustración 2-47). Podemos decir por tanto, que el carabao fue el animal representativo del período agrícola de Taiwán. Probablemente, este fue el motivo por el que Huang Tu-Shuei creó tantas obras de carabaos.

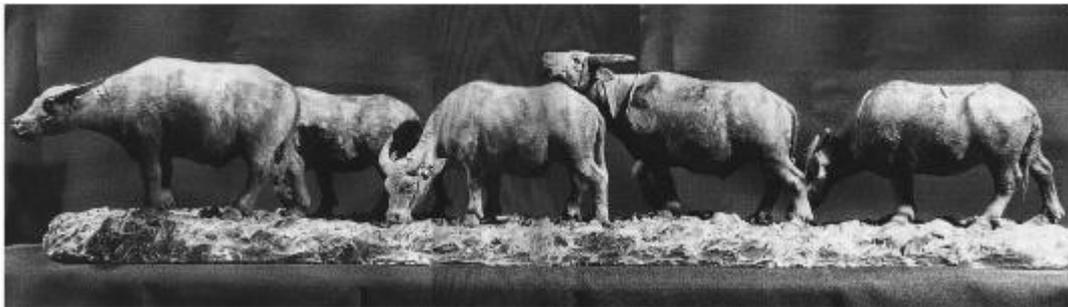


2-47 El carabao con un agricultor labrando la tierra para cultivarla, años 30 en Taiwán.

Para investigar al carabao, Huang Tu-Shuei regresó a Taiwán en el invierno del año 1922. En principio, iba a los mataderos para modelar en escayola, la cabeza y las patas del carabao. A veces, compraba las partes sueltas y las llevaba a su estudio

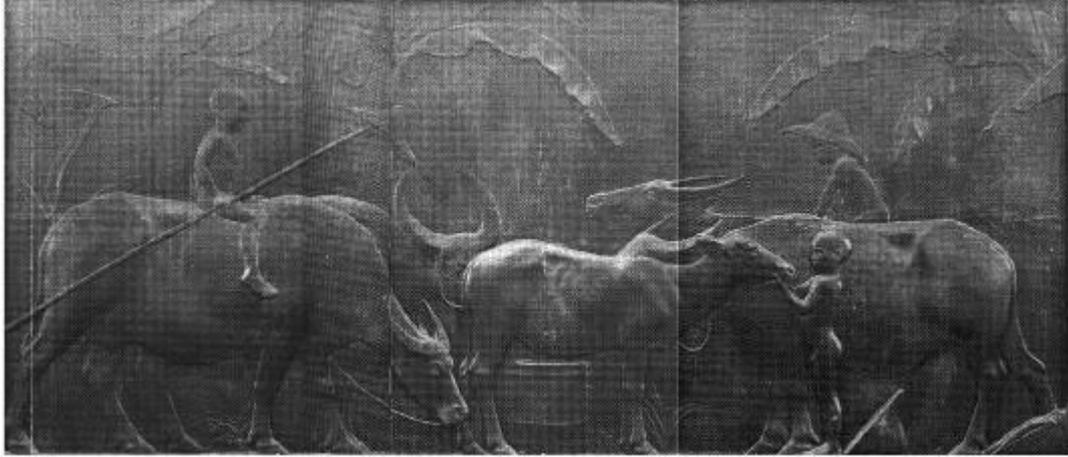
para disecar y después poder dibujar los detalles. Al final, un comerciante de Moncha —Huang Chin-Sheng—, le prestó un granero de arroz. Huang Tu-Shuei compró un carabao y lo crió él mismo para observarle y analizarle.⁶² Durante dos años de intenso estudio, en el año 1924, Huang Tu-Shuei acabó su primera obra de carabao: *Arrabal* (ilustración 2-41, pág. 64). Recordemos que con esta obra, ganó el Premio de Selección en la cuarta edición del Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio de Japón.

El año 1928, para celebrar la llegada al trono del Micado Showa, el gobernador de Taipei encargó una obra a Huang Tu-Shuei, como un presente para el Micado Showa. Huang Tu-Shuei hizo una obra del tema del carabao: *Camino de regreso* (ilustración 2-48). La obra representó a cinco carabaos, regresando tranquilamente desde el campo a la casa. La obra describe una imagen común de las aldeas rurales de Taiwán. Fue otra obra famosa del tema del carabao.



2-48 Huang Tu-Shuei, maqueta de *Camino de regreso*, 1928.

⁶⁹ Chen Chao-Ming. «El escultor genial —Huang Tu-Shuei—». *Educación Artística Pai-Tai*, N.º 15, noviembre, 1974, p. 53.



2-49 Huang Tu-Shuei, *Los carabaos*, 1930.

Ese mismo año, Huang Tu-Shuei hizo dos obras: *El gallo* (el animal correspondiente al año en el que nació el Mikado), y *la cabra* (el animal correspondiente al año en el que nació la reina del Mikado), para felicitar al Mikado Showa por su subida al trono.

A principios del año 1928, Huang Tu-Shuei decidió crear un gran relieve, con el tema del carabao: *Los carabaos* (ilustración 2-49). Estudió mucho los bocetos, y también realizó muchas piezas del modelo en escayola. Necesitó dos años para terminar este relieve de 555 250 cm. Finalizando la obra en diciembre del año 1930. Entre estos dos años, también hizo muchas obras de retratos y una obra de modelado a su mujer: *Mujer atándose el pelo* (ilustración 2-50).



2-50. Huang Tu-Shuei, *Mujer atándose el pelo*, 1929.

3.7. Análisis estilístico de la obra “Siddhattha”.

Se trata de la obra religiosa más destacada dentro de la producción escultórica de Huang Tu-Shuei, la cual estuvo ubicada en la sala principal del Templo Longshan de Bangka. Era su obra en madera más representativa, después de que el artista se calificase para la Exposición Imperial.

La historia del Templo Longshan ubicado en Bangka tiene su origen en China continental, en la ciudad de Quanzhou, dentro de la provincia de Fujian, donde la gente de las zonas de Jinjiang, Nan-an y Hui-an trasladaron una subdivisión espiritual de Guan Yin bodhisattva del Templo Longshan ubicado en el pueblo Anhai de Jinjiang, para instalarla definitivamente en la zona de Bangka. Ese templo era un lugar muy visitado por los creyentes, donde no faltaron donaciones de gente adinerada de la zona y personas pertenecientes al sector popular para financiarlo. En el momento que Huang Tu-Shuei creó “La Reparación de Siddhattha”, este templo ya contaba con más de doscientos años de antigüedad en Taiwán,⁶³ y la razón por la cual Huang Tu-Shuei realizara esta figura de “La Reparación de Siddhattha”, era debido a la reconstrucción del Templo de Longshan en el año 1920.

El periodista del Diario Japonés de Taiwán, Wei Ching-Te (魏清德) (1886-1964), encargó esta obra Huang Tu-Shuei, como una forma de donación, el artista debía de realizar una estatua de Guan Yin o Siddhattha para la fiesta de inauguración del Templo de Longshan en el año 1927. De modo que este encargo abastecería económicamente a Huang Tu-Shui.⁶⁴ Según estas preferencias de Wei Ching-Te, Huang Tu-Shui pensó que las estatuas de Guan Yin abundaban en casi todos los templos de Taiwán, pero pocas veces se observaban estatuas de Siddhattha, por esta razón, Huang Tu-Shui prefirió realizar una estatua de Siddhattha.

Siddhattha Gautama (s.V-IV a.C) fue concretamente el nombre del líder religioso,

⁶³ Liu Ke-Ming: Crónica Completa del Templo Longshan de Bangka, Taipei, Comisión de publicaciones del Templo Longshan de Bangka, 1951, p. 10.

⁶⁴ Wei Qingde: “Huang Tu-Shui y la estatua de Siddhattha en el Templo Longshan”, Exposición Escultórica de Huang Tu-Shui, p. 75.

que después se le llamó Buda (cuyo significado es despierto, iluminado, inteligente). También puede aparecernos bajo el nombre de Sakyamuni.

Al finalizar la obra, en la edición del 12 de diciembre de 1926 del Diario Japonés de Taiwán (versión en idioma chino), Wei Ching-Te indicaría simplemente "...el interesado norteco encargó al único escultor de nuestra isla, el Señor Huang Tu-Shuei, una estatua de buda Siddhattha para ser donada al Templo Longshan, ubicado en la zona de Wanhua de la ciudad de Taipei...", a su vez, el diario publicó la fotografía de "La Reparición de Siddhattha".⁶⁵

En las notas de Wei Ching-Te se menciona también cómo Huang Tu-Shuei emprendió la realización de "La Reparición de Siddhattha", después de recibir el encargo, "realiza estudios plenos de la historia de imágenes de Tianzu (denominación antigua de la zona de la India, que significaba que India era el centro del cielo), de cómo sería la estructura ósea de la gente de Tianzu, y bajo qué circunstancias se llegó a la iluminación y a reaparecer fuera de los montes, de cómo habría sido ese proceso tan difícil..."⁶⁶ Así, su objeto de referencia para "La Reparición de Siddhattha" debía haber sido el físico común de los hindúes, y la temática elegida habría sido el contexto de la reaparición después de la iluminación.

3.7.1. Posible punto de partida: La pintura de Liang Kai "La Reparición de Siddhattha".

Wei Ching-Te también mencionó cómo Huang Tu-Shuei estando en Japón, "...observó las estatuas mortuorias de los santos y budas de varios templos famosos, que el gran maestro se esforzó en expresar...", por lo dicho, podría tratarse de la obra pictórica de Liang Kai (梁楷) (c.1140 – c. 1210), también titulada "La Reparición de Siddhattha", hoy ubicada en el Museo Nacional de Tokio en Japón. Podría haber

⁶⁵ Diario Día a Día Taiwán versión lengua china, 1926, 12 de diciembre.

⁶⁶ Wei Qingde: "Huang Tu-Shui y la estatua de Siddhattha en el Templo Longshan", idem anterior, p. 75.

sido la imagen principal de la cual se inspiró Huang Tu-Shuei para crear su propia versión de “La Reparición de Siddhattha”⁶⁷

Aunque en los documentos de la época no se hizo explícito que la pintura “La Reparición de Siddhattha” de Liang Kai fue la fuente de inspiración para la creación de Huang Tu-Shuei, sin embargo, cuando se comparan las dos obras, podemos encontrar varios elementos del cuadro de Liang Kai que aparecen también en la obra de Huang Tu-Shuei, así como también los movimientos del personaje, la pose de unión de palmas y también en la representación de la vestimenta. Solamente se pesquisan claras diferencias en la expresión facial y las líneas que expresaban los movimientos de la vestimenta.

Deducimos de este modo que Huang Tu-Shuei pudo haber utilizado esta pintura de Liang Kai como bosquejo, y luego adhirió el realismo de la escultura académica en la realización del cuerpo humano, para describir la historia budista del Príncipe Siddhattha, del proceso difícil de abandono en la búsqueda de la verdad, para volver a la vida mundana al término de 6 años.

3.7.2. Comparación de las obras: la pintura de Liang Kai y la escultura de Huang Tu-Shuei.

La estatua de Siddhattha de Huang Tu-Shuei mantiene una simetría axial, distribuyendo el peso de manera equilibrada en las dos piernas, por lo cual el personaje se ve mucho más solemne; En el caso de la pintura de Liang Kai, el equilibrio se establece acercando la línea diagonal del monte con el bosque natural

⁶⁷ Wang Hsiu-Hsiung: “ El primer escultor moderno de Taiwán—vida y arte de Huang, Tu Shui”, p. 37-38.

del lado izquierdo, para contextualizar al Príncipe Siddhattha que se ubica en la parte inferior derecha. Liang Kai utilizó el sendero que se abre desde un lado del monte para construir un espacio visual pictórico, que implicaba la maniobra de la salida de Siddhattha por detrás del monte, a su vez, el movimiento de las líneas de la vestimenta que describe el viento proveniente de la parte posterior oblicua, fortalecería en toda la obra, la motricidad en el “caminar” del personaje.

Huang Tu-Shuei hizo de dejar extendidas y proporcionalmente colgadas las mangas de Siddhattha, con la finalidad de que el foco visual caiga en las manos con palmas juntas, y traspasar la energía hacia la expresión facial, a través de la punta de los dedos. Por otro lado, en la imagen de Liang Kai aparece el personaje con ojos grandes, cejas gruesas, nariz punteada y pelos ondulados. Posee también el brazalete del brazo que indica que Siddhattha no es de la etnia Han (etnia mayoritaria de China). Ese Siddhattha tiene los labios semi-abiertos y ojos pensativos, lo que transmiten en Siddhattha, la reflexión acerca del “tao”, su duda sobre el futuro incierto y lo que le queda todavía por descubrir del mundo en la vida que le queda por delante.

El desdoble del sendero hace referencia al propio sentimiento de Siddhattha, diferente antes y después de su reaparición.

“La Reaparición de Siddhattha” de Huang Tu-Shuei tiene grandes diferencias con la obra de Liang Kai; en la obra de Huang Tu-Shuei, Siddhattha mantuvo su brazalete sobre el brazo derecho, sin embargo el pelo estaba brevemente ondulado y el contorno facial limpio y redondeado, acercándose al aspecto físico oriental más que buscando una imagen hindú. Además, este Siddhattha tiene los ojos cerrados y una expresión solemne, lo que expresa más marcadamente esa reflexión profunda.

Compositivamente en la pintura de Liang Kai, el personaje principal, Siddhattha, se ubica en el centro del cuadro, y las líneas de la vestimenta se conjugan con el crecimiento de las ramas, lo que constituye una relación de armonía entre personaje y su contexto. Las palmas juntas indican la fe decidida, la creencia que impulsa a Siddhattha avanzar paso a paso, hacia otro espacio pictórico más amplio. La disposición espacial que parte desde el lado inferior izquierdo hacia el otro diagonal,

extiende la composición completa hacia espacio superior y exterior, reforzando la aparición de Siddhattha por detrás del monte, para dirigirse hacia otro camino de entrenamiento espiritual.

La obra de Liang Kai, nos permite comprender el pensamiento mítico que experimentó Siddhattha, todo ese paso esquivo y redoblado para salir del monte, expresó los cambios internos que hubo en Siddhattha antes de llegar a la iluminación y las decisiones que tuvo que tomar. Sin embargo, todo se expresó en términos naturales, como algo que tenía que suceder. Dada la estética pictórica de la Dinastía Song y la influencia del zen, el budismo y el neo-confucianismo, los artistas de esa época no solo debían contar con una capacidad especialmente detallista de observación para describir adecuadamente la exterioridad del objeto, sino también debían buscar la “verdad” de las cosas, expresar la esencia espiritual interna de ese objeto. Por lo cual, para tratar el tema de una reaparición de Siddhattha, Liang Kai puso énfasis en la parte humana de Siddhattha, correlacionándola con la postura budista de que cada persona si se entrena y no deja de buscar la verdad, entonces puede llegar a ser buda (alcanzar el nirvana). O sea que en esta obra quedaron implícitos los conceptos de naturaleza y racionalidad, propios del pensamiento neo-confucianista de la Dinastía Song.

El Siddhattha de Huang Tu-Shuei mantiene bajos los párpados, la mirada se centra hacia las manos, las mangas y la vestimenta. La extensión de las manos, desplegadas hacia la mitad inferior del cuerpo, proporciona una imagen estable del personaje. Las líneas marcadas en la vestimenta transmitieron la fuerza desde el eje central hacia la punta de los dedos, correlacionando con esa expresión de reflexión en la cara del personaje. Sin embargo, los dos pies de Siddhattha muestran fuerzas equitativas tanto en el lado izquierdo como en el lado derecho, por lo cual atenuó el impulso de “salida” contenida en la “reaparición de Siddhattha”, donde el personaje parecía estático, inmerso en su propio pensamiento. Esta es la parte donde se diferenció la obra de Huang Tu-Shuei con la descripción que hizo Liang Kai con respecto al suceso de la “reaparición de Siddhattha”, y el giro de que se hizo de su vida.

Por otro lado, Huang Tu-Shuei utilizó los modelos religiosos de budas, tales como

“bhrū-vivarāntarorṇā-keśa” (palabra que viene del sánscrito y que se podría traducir literalmente como: “buda de pelos blancos entre las cejas”) y “su-pratisthita-pada” (algo así como “seguridad y completitud bajo los pies”), para resaltar el espíritu del Príncipe Siddhattha luego de haber conseguido nirvana. Es así que “La Reparación de Siddhattha” de Huang Tu-Shuei se conforma en una estructura completa más estática y solemne, el buda tiene una expresión introvertida y serena, lo cual transmite el significado del “meditación” y “silencio” de la obra.

En nuestra opinión la obra de Huang Tu-Shuei se inclina hacia la descripción de un Siddhattha ya en el estado de “nirvana”, o sea, que ha logrado el “tao”. Es una obra que está expuesta para ser contemplada y adorada.

3.7.3. Comparación con su obra anterior, “Li Tieguai”.

Si hacemos una comparación entre las dos obras de carácter religioso, entre “Li Tieguai” y “Siddhattha”, podemos descubrir un cambio conceptual en Huang Tu-Shuei, demarcando 2 etapas diferenciadas. La primera etapa consiste en la época anterior a sus estudios en Tokio, en donde Huang Tu-Shuei se nutrió del sector popular para crear un “Li Tieguai” con características taiwanesas; en cambio, esta nueva obra “Siddhattha” demarca ya otra etapa diferenciada, impregnada del un entrenamiento hacia un sólido academicismo.

En primer lugar, esta figura de “Siddhattha” presenta unas proporciones físicas con bastante exactitud, no apareciendo los errores presentes en “Li Tieguai”, como el tamaño desigual de los miembros o imprecisión en los detalles. Podemos observar en el molde de yeso que se conservó de “Siddhattha”, el control que tenía Huang Tu-Shuei sobre la representación de la musculatura humana: manifestó adecuadamente la expresión facial de una persona en sufrimiento, logró expresar sobre los hombros los pliegues de la gruesa vestimenta, todo eso demostraba una madurez en la aplicación de la técnica.

La propia búsqueda hacia una técnica académica, centrada en el detallismo y en el

perfeccionismo de la forma, hacía que sus obras denotasen una sensación cargada de “cuidados” o detalles. En cambio, en la obra anterior de “Li Tieguai”, Huang Tu- Shuei se atrevió a colocar los pies del personaje de un modo especial, uno arriba y otro abajo, y el personaje se apoyaba en un bastón para escalar hacia arriba, expresando un incontenible impulso de “vitalidad”; esta imagen “emotiva” o viva del personaje es lo que se echa en falta en la figura de “Siddhattha”, ceñida sólo al estilo académico. Esto podría deberse al hecho de que en la Escuela de Bellas Artes de Tokio se tomaba demasiada importancia a la técnica, y se concentraban en el logro de la forma esteticista, lo cual provocó un descuido en la creatividad o en la expresión de las figuras en Huang Tu-Shuei.

En nuestra opinión, la forma y la técnica no son más que instrumentos para expresar el simbolismo contenido en las obras, la expresión, y no constituyen la finalidad última de la creación artística. Es decir, la “emoción” o el contenido espiritual del personaje de “Siddhattha” no contienen la atrayente expresión de “Li Tieguai”; ni tampoco cuenta con esa integridad natural de la pintura de Liang Kai “La Reparición de Siddhattha”.

En realidad, la descripción de Chiu Lin-Hsiang (邱麟翔) sobre la realización de “Siddhattha”, constituye en sí una prueba contundente de lo mencionado. Recuerda así, el proceso de realización de la obra de Huang Tu-Shuei:

“Reconsiderando las producciones anteriores, si las obras no estuviesen exhibidas en las salas de la Exposición Imperial, seguramente estarían presentes en la sala de estar de alguna familia adinerada; Estas esculturas podían ser acordes a un ambiente occidentalizado o semi occidentalizado porque se han conformado, a través de los años, a cierta estructura de creación adaptada a ese tipo de espacios.[...]utilizó por un lado los conocimientos adquiridos en la academia y las técnicas y los conceptos artísticos aprendidos en la Exposición Imperial y por otro lado su conocimiento propio sobre la arquitectura oriental, con la intención de integrarlos armoniosamente, constituyendo esta experiencia, como la más desafiante de toda su trayectoria artística”.⁶⁸

⁶⁸ Chiu Lin-Hsiang: “Genio escultor Huang Tu- Shuei”, Documentaciones Taipei, 1987, p. 203-204.

A partir de lo anterior, podemos descubrir varios fenómenos muy interesantes, en primer lugar, Huang Tu-Shuei quiso adaptarse a los espacios de estilo europeo, conformando cierta estructura académica en sus obras. También que parecía sentirse como si fuese un extraño ante los objetos pertenecientes a su propio origen, o sea, los templos y objetos relacionados con la arquitectura oriental, a pesar de pertenecer a su propia cultura. Por otro lado, que utilizó las técnicas y conceptos artísticos influenciados por la académica y la Exposición Imperial para reflexionar creando esta obra de “Siddhattha”.

No nos es extraño esta aparición y búsqueda de cierta pauta que atravesaba en sus obras: la búsqueda de un modelo ideal, la descripción de la quietud como también aparecía reflejado en la obra “Rocío”, donde predominaba una búsqueda por el esteticismo. Todas esas características, de la búsqueda de la figura ideal, serían también aplicadas en esta figura de “Siddhattha”. Además, la figura parecía provenir de una copia detalladamente fidedigna de algún modelo humano completo, y al igual que “Rocío”, describía el cuerpo humano de forma frontal. Esas características son propias de la mayoría de las obras pertenecientes al ámbito artístico japonés, las cuales preferían la simetría axial y la distribución de equilibrio estable para manifestar la sensación del realismo naturalista.

3.8. Preocupación por la pérdida de herencia cultural taiwanesa.

Del mismo modo, al estar influenciado por la tradición de la escultura occidental que había estudiado en Japón, Huang Tu-Shuei tenía la preocupación de que su obra no pudiese integrar también la arquitectura oriental. Sin embargo, él había nacido en

Taiwán y fue el lugar de su infancia, en dónde había jugado al lado de las puertas de los templos, por lo cual no debería estar preocupado por perder esta herencia cultural.

En nuestra opinión, el origen de esta preocupación comenzó cuando entró a estudiar en el Colegio de Lengua Nacional, allí recibió el implante educativo japonés basado en la modernización de Taiwán. Muchas veces, había llegado a creer que solamente el arte occidental moderno promovido por los japoneses suponían realmente obras con calidad creativa.

Además, tenemos que tener en consideración que dentro de este ámbito de crecimiento de Huang Tu-Shuei, había una “política de asimilación” hacia lo que los japoneses pretendían inculcar en Taiwán. La educación formal hacía, en mayor o menor grado, un corte entre Taiwán y la cultura China tradicional (Han), provocando una brecha entre lo moderno y lo tradicional, también un contraste entre lo que ellos denominaban excelencia y decadencia. Este sistema de educación, con miras a esta parte moderna había calado ya en Huang Tu-Shuei, cuando aun estudiaba en la Escuela de Artes, alejándose cada vez más de su tierra natal, incluso llegando a sentirse extraño frente a la cultura que lo había nutrido desde un principio en el arte escultórico.

Por todas estas cosas, era lógico que considerara la realización de esta figura de “Siddhattha” como “el gran desafío” dentro de su trayectoria como artista.

Si tenemos en cuenta la descripción de Huang Tu-Shuei en relación al Templo Longshan, deducimos un claro rechazo que sentía hacia obras religiosas tradicionales y la causa de que el artista negara su valor artístico. Decía:

“... no son más que estatuas coloridas, o colajes hechos de pedazos de cerámicas pintadas, con fuerte contraste de colorines, rojos y verdes, para llamar la atención de la gente...”⁶⁹

⁶⁹Yen Chuan-ying (traducción y edición): Sensaciones del Paisaje, p. 31.

Tal vez fuese esta razón, por la cual al aceptar el encargo del Templo Longshan, eligió la estatua de “Siddhattha” y no la popular imagen de la diosa “Guan Yin”, ya que la primera era una figura escasamente vista en Taiwán. Esta decisión por un lado coincide con su crítica hacia las esculturas religiosas, y por otro lado, constituye una oportunidad de integrar en su obra el estilo académico realista.

Hemos visto que Huang Tu-Shuei trató de transmitir con esta obra su propio concepto de arte y lo que él consideraba como formato básico de una escultura religiosa.⁷⁰

A su vez, existe otro hecho muy interesante, y que en nuestra opinión también incidió en la aceptación de este encargo. En la época de la conquista japonesa, el Templo

Longshan de Bangka era un “templo de contacto” (sede de Taiwán) perteneciente al budismo Soto de Japón.⁷¹ Tal vez esta vinculación a la cultura japonesa fue lo que además hizo aceptar este encargo.

⁷⁰ En relación al concepto y definición del arte en Huang, Tu Shuei, ya se comentó en el capítulo anterior, al debatir sobre las características populares de “Li Tieguai”.

⁷¹ 1896, el Templo Longshan de la zona de Bangka entregó “La solicitud de adhesión al budismo Soto del Templo Longshan de la calle 14 de Bangka del Distrito de Taipei” al Gobierno General japonés en Taiwán. Este documento sería la primera solicitud presentada ante el Gobierno General japonés para establecer un acuerdo de subordinación en el cual un templo taiwanés pertenecería al templo central de Japón. Chiang Pei-Jung: “Estudio de la arquitectura budista en la época de la conquista japonesa en Taiwán”, Tainan, Departamento de Investigación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Cheng Kun, 2001, p.2-6,7.

Los llamados “templos de contacto”, no contaban con la autorización estatal para constituir una entidad puramente religiosa, y se diferenciaban de los templos de la época, tales como: Templo Linchuan de Monte Yuemei en Keelung y Templo Linyun de Monte Guan Yin 山... En realidad, los “templos de contacto” eran un tipo de centro de prédicas, pertenecientes al budismo Soto, al budismo Rinzaï y a otras escuelas de budismo japonés. Estos centros mantenían una especie de pacto de cooperación con otros templos japoneses, y suponían el establecer un contacto entre los templos de Japón y Taiwán, permitiendo así, la expansión del poder de la religión japonesa.

Si tenemos en cuenta los cambios del Templo Longshan producidos a partir de la época de la conquista japonesa, podemos entender más claramente esta situación. Después de la ocupación japonesa, el Templo de Longshan modificó el uso de los salones laterales y el salón posterior, convirtiéndolos en sedes del Colegio de Lengua Nacional y en parte como centro de prédicas de budismo Soto. Sumado a ello, el personal administrativo de Templo Longshan eran Koo Hsien-jung (辜顯榮) (1866 – 1937), Wu Chang-Tsai (吳昌才), Huang Chin-Sheng (黃金生) y otros⁷². Estas personas o bien poseían el título de “Caballero Real”, o bien eran terratenientes adinerados del lugar.

Es interesante saber quiénes eran estas personas para conocer su importancia al cargo de la administración del Temple de Longshan. Nos referiremos brevemente al primero de ellos, Koo Hsien-jung:

En el año 1922, invitaron a Lin Chueh-Li, el ex Director espiritual del Templo Koo Hsien-jung fue considerado un traidor, debido a que el día 6 de junio de 1895, cuando Taipei había tratado de protegerse de la invasión japonesa, Koo Hsien-jung abrió las puertas de la ciudad, y guió a los japoneses.

⁷² Liu Ke-Ming: Crónica Completa del Templo Longshan de Bangk, p. 10.

A partir de entonces, se ganó la confianza de los japoneses al demostrar su lealtad a los gobernantes coloniales, y en 1896 fue nombrado jefe de la Oficina de Seguridad de Taipei. En 1921, fue seleccionado como miembro del consejo de la Oficina del Gobernador de Taiwán, y en 1934, fue elegido como el primer taiwanés en ser un congresista de la cámara alta de la Dieta.

Además de su carrera política, él también se había ocupado de las empresas monopólicas, como la sal, el azúcar y el opio. Además, había participado en la creación del Banco Changhwa Comercial,

Fayun, para que desempeñara como Director espiritual del Templo Longshan de Bangka, y de forma paralela, sería también el maestro predicador de budismo Soto en Taiwán.⁷³ En la época de la conquista japonesa, ya sea Lin Chueh-Li o sus seguidores, cooperaron con el budismo Soto de Japón, y obtuvieron satisfactoria confianza de los japoneses, manteniendo una relación muy cercana con los monjes japoneses.⁷⁴ Por eso, durante este período, el Templo Longshan tenía una interacción muy cercana con el budismo japonés a causa del papel desempeñado por Lin Chueh-Li y sus seguidores.

Si ordenamos los sucesos que ocurrieron a continuación, podemos descubrir cierta pauta de conexión con la religión japonesa. En primer lugar, en el año 1915 sucedió una rebelión religiosa anti japonesa en Taiwán, llamado “incidente de Templo Hsilai”. En el año consecutivo, Lin Chueh-Li estuvo a cargo del Templo Fayun, estableciendo una relación de intercambio con el budismo Soto de Japón. Seguidamente, en 1920, Koo Hsien-jung y sus seguidores sugirieron una remodelación del Templo de Longshan en Bangka, contratando a Lin Chueh-Li como Director espiritual. Posteriormente, en el año 1925, Wei Ching-Te tomó la iniciativa para contratar a Huang Tu-Shui y encargarle una estatua para el templo.

Posiblemente, también la elección del tema “La Reparación de Siddhattha”, dejando de lado la estatua de “Guan Yin”, debía tener algo que ver con Lin Chueh-Li. Porque partiendo del análisis de datos, Lin Chueh-Li mantenía una fuerte tendencia controladora, y perseguía el poder de los templos.⁷⁵ Hay que tener en cuenta también

⁷³ Templo Fayun es un templo budista construida en el año 1913, por donación de terratenientes de la zona de Miaoli-Dahu. En el año 1916 se constituyó un pacto formal estableciendo ligamiento con el budismo Soto de Japón. Lin Chueh-Li fue invitado como Director espiritual del Templo Longshan de Bangka, a partir del hecho, no solo integró el círculo budista de Taipei y Miaoli, sino que se amplificó su propio poder, por lo tanto fue estimado por el Director del budismo Soto en el Templo Local de Taipei. Ver: Chiang Tsan-Teng, “Colonización y la problemática de la asimilación religiosa—dificultades y transformaciones del nuevo movimiento budista taiwanesa en la época de la conquista japonesa”, Taipei, Centro de Investigación Histórica de la Universidad de Taiwán, 2000, p. 230-232.

⁷⁴ Idem anterior, p. 234.

⁷⁵ Masuda Fukutaro comentó en su libro *Introducción al Ordamiento Legal en Sureste*

Asiático que Lin Chueh-Li rechazaba el hecho que los templos sean administrado por

que el dios principal del Templo Fayun era el buda Siddhattha, y que tanto Guan Yin, Maitreya (el nombre para referirse al próximo Buda histórico, sucesor de Siddhattha Gautama), eran deidades complementarias.

En este aspecto, y tomando los recuerdos de Huang Tu-Shuei sobre la sensación que le provocó el encargo de Chiu Lin-Hsiang tenemos el siguiente texto:

“Acepté la primera paga, ya dando comienzo los preparativos para la realización de la estatua. Durante años estas manos esculpieron cuántas estatuas de budas, además yo era un niño que creció al lado de templos; Sin embargo, la estatua de Templo Longshan será una gran obra, se debe tomar con suma severidad. El Templo Longshan es condecorado como el templo más grandioso y de mayor historia, y lo más importante es que a partir del día que asumí la realización de la escultura, sentí que estoy en frente del gran desafío para nuestro arte escultórico”.⁷⁶

Huang Tu-Shuei tomó seriamente su elección, considerando incluso el papel del Templo Longshan en esos momentos, sobre todo después del “incidente de Templo Hsilai”, y cuando Japón estaba mirando con mucha precaución todas las actividades religiosas de Taiwán, y evitando que la gente se reuniera con pretextos “religiosos” o “místicos”. Por esto, el contexto social del momento pudo haber influenciado también en los actos de Huang Tu-Shuei.

Por otro lado, en el proceso de predicación en Taiwán por parte de los budistas japoneses, específicamente del budismo Soto, además de la incorporación del Templo Fayun, hubo otras actividades. En el año 1914, se construyó la “Sede Central personal taiwanés no religioso, por eso envidiaba a los directores espirituales japoneses ya que ellos sí eran considerados como de un nivel social más alto y contaban con poder económico. Idem anterior, p. 232.

⁷⁶ Chiu Lin-Hsiang: “Genio escultor Huang, Tu Shui”, Documentaciones Taipei, 1987, p. 203-204.

de Budismo Soto” en Dongmen, Taipei; o más tempranamente, en 1908, se había incorporado el Templo Linchuan del Monte Yuemei en Keelung, conducido por el Director espiritual, Chuang Shan-Hui. Estos templos adoraban principalmente a Buda Siddhattha Gautamá (el nombre completo de Buda), o bien exhibían relieves de budas japoneses, y constituían el modelo a seguir para construir un ambiente de puro budismo zen en las localidades de Taipei.⁷⁷ Por eso, cuando el Templo Longshan de Bangka se incorporó al budismo Soto en espera de un cambio, remodelándolo y contratando a un nuevo director, el modelo que se tenía en mente era justamente ese “nuevo budismo” que se había establecido en Taiwán. Si bien el Estado japonés no prohibió abiertamente las religiones de Taiwán, pero se identificó de esta manera en las “Cláusulas de Regulación Policial”: “la creencia mística popular es la causa de rebeliones” y se advierte sobre “hechizos, oraciones y amuletos incluyendo amuletos sagrados o agua bendecida cuya realización va en contra de la práctica médica adecuada”.⁷⁸

Bajo todas estas circunstancias, Huang Tu-Shuei fue contratado para realizar la escultura que sería exhibida en el acto inaugural de la reconstrucción del templo, y él conocía muy bien la importancia que estaba en juego.

3.9. Esculturas de la temática campestre, propias de la cultura taiwanesa.

Dentro de la producción artística de Huang Tu-Shuei, cuando nos aproximamos a su época tardía, observamos cómo fueron apareciendo cada vez más los temas campestres, como por ejemplo esculturas de búfalos. Más aun, a partir del año 1926, cuando fue descalificado en la sexta jornada de la Exposición Imperial, estos temas abundaron repentinamente, por lo cual podemos pensar que Huang Tu-Shuei quiso reponerse después de la descalificación de la Exposición Imperial, desarrollando

⁷⁷ Chiang Tsan-Teng: “Colonización y la problemática de la asimilación religiosa—dificultades y transformaciones del nuevo movimiento budista taiwanesa en la época de la conquista japonesa”, *idem anterior*, p. 158-203.

⁷⁸ *Idem anterior*, p. 151.

paralizar su proyecto.

En el año 1929, continuó la obra y realizó paralelamente su otra obra titulada “Mujer peinándose desnuda”, para la cual utilizó la figura de su esposa como modelo.

Posteriormente, en el año 1930, Huang Tu-Shuei amplió el pequeño relieve de la manada de búfalos, convirtiéndolo en un gran relieve, y en los primeros días del mes de diciembre, pudo finalizar la gran obra que tituló como “La Manada de Búfalos”.

Trabajaba de día y de noche, para poder cumplir además con los encargos, y finalmente el cansancio superó al cuerpo. A finales de noviembre de ese mismo año, comenzaron los síntomas con dolores en su vientre, pero decidió aguantar los dolores y seguir trabajando. Durante el día 16 del mes de diciembre, ingresó por urgencias al Hospital de la Universidad Imperial de Tokio debido al fuerte dolor, y fue operado de urgencia en el mismo hospital, pero ya era muy tarde: el apéndice ya se había infectado provocando un peritonitis fulminante que causó su muerte. Huang Tu-Shui murió en el día 21, con sólo 36 años de edad. En el mes de abril del año consecutivo

(1931) , la viuda, Liao Chiu-Kuei, trajo sus cenizas a Taiwán, convocando una reunión con memoria a su marido, en la sede de budismo Soto ubicado en Dongmen-Taipei. El Director de la Escuela de Pedagogía de Taipei, que era entonces Chih Pao-Tien, dedicó unas palabras en el evento.

Entre los días 9 y 10 de mayo de ese mismo año, se realizó la Exposición de Arte Póstumo de Huang Tu-Shuei en el Antiguo Taipei Hall (hoy: Zhongshan Hall) exhibiendo un total de 80 obras.

La obra “La Manada de Búfalos”, debido a que ocupaba demasiado espacio, no cabía en el salón de exhibición, por lo cual no se pudo mostrar su original, sino a través de una fotografía.

En el año 1936, se inauguró el nuevo Kunghui Hall de Taipei (hoy: Zhongshan Hall) , y la viuda Liao Chiu-Kuei donó esta última obra de Huang Tu-Shuei, “La Manada de Búfalos”, exhibiéndolo para siempre en la sala posterior, permitiendo así, que la posteridad pueda comprender y disfrutar del arte de Huang Tu-Shuei.

3. 10. Análisis estilístico de la obra “Paisaje de un país meridional” o “La manada de búfalos”.

Para la etnia Han, el búfalo no solo era una herramienta agrícola, sino también era un compañero con quien se compartían los trabajos difíciles de labrar la tierra, por lo cual existía un fuerte apego a este animal. De este modo, el búfalo era un animal que participaba en la vida cotidiana de los taiwaneses, sin embargo, ante los ojos de japoneses, tenía además otra significación: suponía un icono de Taiwán.

En primer lugar, Japón pretendía que Taiwán tuviese una independencia económica, que no necesitase esta dependencia de la patria (Japón). Es así que en el momento de impulsar la agricultura en Taiwán, tuvo que depender de los búfalos como herramientas de producción. Productos taiwaneses como el arroz, la caña de azúcar o el té proveían beneficios económicos, y los japoneses promovían el cultivo de estos productos, por ende, los búfalos estaban íntimamente relacionados, ayudando a estas labores agrícolas.

En realidad, Huang Tu-Shuei incorporó diversos elementos del Taiwán campestre en esta obra de “La Manada de Búfalos”, como plantas de banano, pastores, u otros materiales o modelos campestres, la cual constituía un verdadero resumen concluyente de lo “campestre taiwanés” en sus obras.

A través de esta incorporación de objetos y paisajes autóctonos de Taiwán, Huang Tu-Shuei agregó a la figura del búfalo los significados de “trabajo agrícola”,

“inocencia natural” y “romanticismo campestre”, y trató de representar en esta obra ampliada las imágenes del pastoreo idílico, propias del país meridional. He aquí cuando se confirma nuevamente la motivación de Huang Tu-Shuei en realizar “La Manada de Búfalos”, además de querer participar otra vez en la Exposición Imperial, también quería abordar el tema de búfalos como representantes de “paisaje natural” de la colonia, en favor de la riqueza cultural de Japón como madre patria.

Si observamos la perspectiva de los artistas de esa época para observar la vida campestre de Taiwán, podemos afirmar que el “búfalo” era una herramienta que movía “la economía colonial”, y no sería extraño que este animal fuese utilizado por el Gobierno japonés como la imagen de prosperidad y riqueza.

Mantuvo un formato clásico y simétrico, haciendo uso de las técnicas del realismo académico, y logró conseguir en la totalidad de la obra una sensación de armonía con la naturaleza, esa unión del hombre con el mundo, una especie de ideal de existencia.

Lo único lamentable fue que Huang Tu-Shuei no realizó “La Manada de Búfalos” para apoyar a los agricultores oprimidos por el Imperio, por el contrario, era para alentar el poder de la conquista japonesa. Además su motivación al realizar esta obra residía en la participación de la Exposición Imperial.⁷⁹ Y no era difícil descubrir que esta temática centrada en los búfalos, contenida en obras tales como “Paisaje del País Meridional” o “Camino de Regreso”, eran sucesivas ofrendas para los cargos del Imperio japonés. Además, el búfalo era un ícono familiar tanto para taiwaneses como para japoneses.

Él mismo lo había utilizado para hacer una descripción directa de la sociedad agrícola de Taiwán, donde estableció la relación del búfalo con la vida campestre, o de otra manera, constituiría una observación y anotación personal sobre esta tierra, “Taiwán”.

En realidad, el hecho de que los japoneses hicieran uso del símbolo taiwanés (el búfalo), suponía un apoyo hacia una industria taiwanesa basada en la imagen del

⁷⁹ Chen Chao-Ming: “Anuario”, Exposición Escultórica de Huang Tu-Shui, p. 81.

trabajador dócil y empeñoso, y que por supuesto tenía sus consecuencias en una economía favorable.

A través de diferentes tarjetas postales de la época, hemos podido observar la utilización de la imagen de los “búfalos” permitiendo una asociación con la nueva colonia japonesa (Taiwán), dando a entender que “Taiwán” era una fuente de tesoros de Japón en el sur, y no un lugar primitivo como se lo imaginaba con anterioridad. En ese momento, el Gobierno japonés consideraba al búfalo no solo como un símbolo de la economía taiwanesa en marcha hacia la prosperidad, sino también se establecía su paralelismo como representación de la riqueza nacional.

Ya en 1905, en la postal de décimo aniversario de colonización de Taiwán se dejó claro la relación significativa entre estas tierras de Taiwán y los búfalos; así, el Gobierno colonialista unió el paisaje campestre de Taiwán con elementos agrícolas y 3 búfalos, conformando una característica particular de la nueva colonia. El búfalo de Taiwán no solo tiraba de la economía nacional, y levantaba la potencia de Japón, sino también permitió que Japón entendiera mejor a Taiwán. Poco a poco, la imagen del búfalo llegó a simbolizar al pueblo taiwanés, conformando una imagen de trabajo agrícola empeñoso, que acercaba la distancia entre Taiwán y Japón hacia una visión más realista.

Debido a que Huang Tu-Shuei coincidía con el Gobernador General japonés en relación al tema de promover esta imagen de Taiwán campestre (que incluía incorporar elementos como el búfalo y el pastor), entonces fue natural que hiciera uso de los estos elementos, para metafóricamente a Taiwán como otra colonia más de Japón—“País Meridional-Taiwán” — y su motivación era más directa y evidente. Además Huang Tu-Shuei ya había usado con anterioridad los elementos del búfalo, las palmeras y el paisaje campestre en la realización de su obra “Paisaje del País Meridional”, para participar en la Exposición estatal. Entonces tomando el tema central de “La Manada de Búfalos”, el contenido que describió Huang Tu-Shuei sería ese “país meridional”.

En realidad, “La Manada de Búfalos” ciertamente permite observar, en la primera mirada, las características del país meridional taiwanés. En la obra aparecen la

vegetación tropical y paisaje campestre propio del lugar, manifestando la atracción pictórica de la naturaleza taiwanesa.

En ese momento, el periódico Día a Día de Taiwán también publicó un artículo, diciendo: “Se dona la obra póstuma del Señor de Huang Tu-Shui, “País Meridional”, para Kunghui Hall de Taipei”. En la edición aparecieron también fotografías de dicha obra.⁸⁰ Con lo cual se hacía referencia a la obra “La Manada de Búfalos”, y se la mencionaba cambiándose su título, como “Paisaje del País Meridional”.

Por otra parte, incluso en el “Anuario” organizado por Chen Chao-Ming (del que ya hemos mencionado antes), se mencionó “La Manada de Búfalos” como “País Meridional”. Escribió sobre el motivo de realización de “País Meridional”:

Durante mucho tiempo, Fumio Asakura tuvo dominio exclusivo de la Exposición Imperial, despertando resentimientos entre otros integrantes, quienes empezaron a aislarlo, hasta conducirlo al destino de que la mayoría de sus alumnos serían descartados sistemáticamente de la Exposición Imperial. Finalmente, Fumio tuvo que renunciar a su cargo como miembro de la Academia de Arte Imperial. Cuando Huang Tu-Shui se enteró de esta noticia, emprendió decididamente a realizar un gran relieve, “País Meridional”, para dirigirse nuevamente a participar en la Exposición Imperial.⁸¹

“Paisaje de un país Meridional” o “La manada de búfalos”.

Cuando Huang Tu-Shuei pensó en el diseño de esta obra, tenía la idea de homologar esta idea de “País Meridional” con “Taiwán”. Por lo tanto, fue la idea que inicialmente pensó el autor, y que en realidad no se trata de dos obras diferentes. La temática y el contenido central de “La Manada de Búfalos” sería el mismo que en la obra que aparece en las referencias de exposiciones que la titulan como “País Meridional”.

80 Día a Día Taiwán, 1936, 29 de diciembre.

81 Wei Qingde: “Huang Tu-Shui y la estatua de Siddhattha en el Templo Longshan”,

Exposición Escultórica de Huang Tu-Shui, p. 81.

Ahora, debemos aclarar aquí específicamente, que una parte de las investigaciones actuales hacen caso omiso de las obras como una totalidad, todavía se basan en la lista que figura en la Exposición de Arte Póstumo de Huang Tu-Shuei de 1931, y toman superficialmente la obra denominada “La Manada de Búfalos”. Sin embargo hubo una confusión de nombres originado por datos bizarros, muchas veces la misma obra se llamó tanto “País Meridional” o como “La Manada de Búfalos”, esta situación confunde al observador quien no podrá aprehender su sentido original. A partir de estos factores, sería imposible no encontrar el propósito que Huang Tu-Shuei trataba de transmitir. Todavía podemos seguir indagando desde pruebas observables y deducir el significado de la obra “País Meridional” realizado por Huang Tu-Shuei.

Dejando de lado lo mencionado anteriormente sobre el simbolismo de “búfalo” en un “país meridional” y el hecho de que “La Manada de Búfalos” fue llamado por Diario Japonés de Taiwán directamente como “País Meridional”, ciertamente, se podría pensarse también desde la costumbre de Huang Tu-Shuei para poner los títulos a las obras. La primera obra de Huang Tu-Shuei que participó en la Exposición Imperial fue “El Niño Salvaje”, aunque era una descripción de un “niño flautista salvaje”, pero usó “El Niño Salvaje” como resumen de todo el significado contenido. Luego en la obra “Rocío” también hubo un proceso similar de simplificar el suceso descrito con un título nodular —“Rocío” — para resaltar el significado de la obra.

Por otra parte, Huang Tu-Shuei denominó a la obra que aparecía una garza posada sobre un lomo de un búfalo como “En las Afueras”, y otra obra que describía la caída de sol en un campo de Taiwán con 5 búfalos paseando en manada, Huang Tu-Shuei también usó simplemente las palabras “Camino de Regreso” para aclararlo todo. Huang Tu-Shuei también empleó procedimiento análogo en la obra “Paisaje del País Meridional”, para señalar de manera más directa posible, la manipulación de “búfalo” como sinónimo de “Taiwán” y la característica autóctona conformada hacia referencia al “Taiwán” que representa una colonia japonesa, o sea, un “país

meridional”. Por eso mismo, el nombre de la última obra de Huang Tu-Shuei debe haber sido “País Meridional” para poder manifestar suficientemente su propósito.

En relación a las palabras “La Manada de Búfalos”, creo que se debe al pragmatismo de uso posterior, bajo condiciones de incertidumbre, por el cual se asignó directamente como nombre de la obra: “La Manada de Búfalos”. Además, si consideráramos la importancia que le dan los japoneses al simbolismo de la tradición, también habría una preferencia en dejar implícito el contenido para aumentar la riqueza de la obra. Y más aun, el nombre de “País Meridional” es más interesante que “La Manada de Búfalos” y se ajusta más a la pretensión original de Huang Tu-Shuei. Resumiendo lo expuesto sobre la nomenclatura de las obras, “País Meridional” tiene un mayor probabilidad de ser el verdadero nombre de la obra, y no lo que hoy llamamos “La Manada de Búfalos”.

La sociedad y la cultura china que poseía Taiwán se veía ahora afectada por un gran cambio, producido por el dominio japonés, y que proponía un cruce de lo nuevo y lo antiguo. En estas difíciles circunstancias ¿podía manifestarse la esencia de la creación artística?, ¿podía establecerse una conexión de lo que el arte reflejaba en esos momentos con la vida real del pueblo taiwanés?

Huang Tu-Shuei, quien había crecido y se había educado ya en un contexto artístico establecido por los japoneses, y que pretendía cambiar la forma de ser del pueblo taiwanés, ¿podría comprender la esencia verdadera del arte y emprender un camino propio, o simplemente seguir unos patrones establecidos por las normas?

En este proceso de intentar dar respuesta a estas preguntas, podremos comprender mejor el caso en particular de Huang Tu-Shuei si hacemos referencia al contexto histórico del Imperialismo, y la ruptura que provocó este hecho en la experiencia artística del pueblo taiwanés

Taiwán era una sociedad configurada por diferentes etnias que se habían ido estableciendo en la isla a través de la inmigración, junto con la población local. Esto, se veía reflejado en el campo artístico porque predominaba un arte popular pero impregnado de características étnicas y dependiendo de la diferente creatividad de los artesanos.

Si analizamos la política japonesa hacia Taiwán desde una perspectiva histórica, la evaluación artística propuesta por el grupo de Ishikawa Kinichiro sería uno de los factores que afectaron directamente para que el arte taiwanés se convirtiera en mera “característica local” de Japón.⁸² Sobre todo a partir de la “Exposición de Bellas Artes de Taiwán” realizada en el año 1927, en donde la calificación había sido manipulada por los jueces japoneses, haciendo uso de la fuerza de la educación y el medio masivo de comunicación para promocionar su política colonialista. La realización, los régimen y mecanismos de las diferentes *Exposiciones de Taiwán* fueron casi una presentación completa de la estrategia planteada por Japón hacia el arte de Taiwán. Por otro lado, la presencia de este “paisaje taiwanés” como estilo propio del “país meridional”, también coincidió con el momento de inauguración de la *Exposición Taiwán*, impulsando una técnica descriptiva, académica y naturalista como temática principal de las obras artísticas. Ya antes de que cuando Huang Tu-Shuei empleara la imagen del “búfalo”, los artistas japoneses inmigrados a Taiwán influenciaron en el desarrollo artístico, y el Gobierno General japonés cogió la descriptiva de la “extravagancia” de paisaje taiwanés para enriquecer culturalmente a la madre patria, promocionando su acto constructivo en la colonia.

Tras el primer período de conquista japonesa, la sociedad de ese momento se caracterizó por tener cierta melancolía. El propio esfuerzo de alejarse de su tierra natal hacía que el pueblo taiwanés volcara toda la fe en sus creencias originales y en una imagen simbólica de explorar nuevos horizontes. Por ello, pusieron todas sus esperanzas hacia un futuro incierto confiando en los dioses locales y en los poderes de la naturaleza.

En este sentido, y teniendo en cuenta que Taiwán había sido un país

⁸² Wang, Shu-Chin: “Debates sobre “estilo local” de la historia artística de Taiwán en la era de conquista japonesa”, *Arte Clásico de Hoy*, 126, 2003, p. 53-58.

reiteradamente invadido y colonizado, sus pobladores eran luchadores de estas tierras, y debían de abrirse un espacio de supervivencia bajo unas circunstancias paupérrimas, de invasión, buscando una trinchera de supervivencia entre políticas conflictivas y diferencias étnicas.

Los diferentes conflictos sociales, además de los numerosos desastres naturales eran amenazas contra la vida y las posesiones del pueblo. La gente solía salvaguardarse de saqueos y peleas armadas para defender sus propios intereses. Por eso, los bosques y montes de Taiwán, que eran en muchas ocasiones dónde aprovechaba el enemigo para atacar, despertaron infinitos miedos en el pueblo, lo que aunó en un sentimiento de respeto y miedo hacia los misterios de la naturaleza.

Quien pretendiese establecerse en este lugar, debía disponer de una vitalidad inquebrantable y un espíritu emprendedor de cooperación, además de no temer a las dificultades.

Bajo todas estas circunstancias, la expresión artística de la mayoría de los taiwaneses se caracterizó por una vitalidad, se podría decir, arcaica.

4.1. Los primeros años de la administración japonesa. La economía y el urbanismo de Taiwán.

En 1898, el gobierno Meiji de Japón nombró al que fue cuarto gobernador General de Taiwán, el conde Kodama Gentarō, y al talentoso político civil Goto Shimpei como su Jefe de Asuntos de Interior. A través de ellos Japón pretendía “modernizar” a Taiwán a través de una economía basada en el sistema de explotación capitalista.

Pronto fueron dos, sin embargo, los posibles planteamientos para integrar Taiwán: el defendido por Goto sostenía que, desde una perspectiva biológica, los indígenas no podían ser completamente asimilados y que Japón tendría que seguir el enfoque británico, es decir: que Taiwán no debería regirse por las mismas leyes que las islas

principales. El punto de vista opuesto, propugnado por el futuro primer ministro Hara Takashi, era que tanto taiwaneses como coreanos eran bastante similares a los japoneses, y que serían totalmente absorbidos por la sociedad nipona, o sea: regidos por los mismos criterios legales y gubernamentales que el archipiélago japonés.

El enfoque defendido por Goto prevaleció durante su mandato como Jefe de Asuntos del Interior (entre marzo de 1898 y noviembre de 1906), y hasta que Hara Takashi se convirtió en Primer Ministro de Japón en 1918. En este período, el gobierno colonial estuvo autorizado a aprobar leyes y decretos especiales, y se puso énfasis en mantener la estabilidad social y suprimir la disensión.

Taiwán proporcionaba productos agrícolas a cambio de productos industriales de Japón, constituyendo el panorama general de Taiwán.

En cuanto al urbanismo, el gobierno colonial se centró inicialmente en necesidades urgentes como el saneamiento y las fortificaciones militares. Los planes de desarrollo urbano comenzaron en 1899, con un plan quinquenal de desarrollo para la mayoría de medianas y grandes ciudades. La primera fase de renovación urbana se centró en la construcción y mejoramiento de caminos. En Taihoku (Taipei), las antiguas murallas fueron demolidas, y la nueva área de Seimonchō (西門町) (hoy Ximending) fue desarrollada para los nuevos inmigrantes japoneses.

La segunda fase del desarrollo urbano comenzó en 1901, centrándose en las áreas alrededor de las entradas sur y este de Taihoku (Taipei) y de la estación de trenes de Taichū (Taichung). Las mejoras incluyeron también carreteras y sistemas de drenaje, todo como preparación para la llegada de más inmigrantes japoneses.

La ciudad de Taichung fue reconstruida con el prototipo de la ciudad japonesa de Kyoto, junto con las localidades de Midorikawa y Yanagawa, que en realidad eran respectivamente copias de Kamogawa y Shirakawa. Los proyectos de urbanismo destruyeron la estructura espacial de la sociedad Han (pertenecientes a la era Qing) en su totalidad, sobre todo cuando trasladaron intencionalmente la arquitectura clásica europea-nipona como estándar de edificación para las instalaciones gubernamentales.

Otra fase comenzó en agosto de 1905 y también incluyó Tainan. En 1917, los programas de renovación urbana se estaban realizando en más de setenta ciudades y pueblos en todo Taiwán. Muchos de los planes urbanísticos establecidos en estos programas siguen siendo utilizados en el Taiwán de hoy.

4.2. Panorama histórico – cultural. Años 1920 - 1930.

Alrededor de 1920, fue cuando Huang Tu-Shuei realizó “El Cazador de Cabezas” y “El Niño Salvaje”.

Los grandes levantamientos de resistencia contra los japoneses habían ido cesando, y seguidamente comenzaron los movimientos sociales y políticos como nuevo método de resistencia de la sociedad han.

En el año 1920, Lin Hsien-Tang (1881 – 1956) y Chiang Wei-Shui (蔣渭水) (1891 – 1931) constituyeron la Asociación Xingmin o Asociación Civil (新民會), como un partido político, y también dieron inicio a la revista Juventud Taiwanesea, uniendo las fuerzas de resistencia al dominio japonés por parte de los jóvenes intelectuales de todas las localidades.

Del mismo modo se constituyó “Asociación Cultural Taiwanesea”, lo que supondría prontamente la fuente cultural para el despertar del espíritu nacionalista de Taiwán.

Después de 1920, activistas del movimiento anti-japonés reconocían que no era suficiente una mera resistencia armada contra el dominio japonés, más bien se

necesitaba hacer un llamado a la población, en referencia a la promoción cultural que mejorase el nivel de conocimiento de los taiwaneses, y partiendo de esa base, se podrá combatir con Japón. Por eso mismo, todos los movimientos políticos, sociales y agroindustriales de los años '20 en conjunto con el movimiento anarquista, se iniciaron con el respaldo de nuevos intelectuales quienes se habían formado en Japón, y en ese sentido, se podría considerar como un movimiento moderno multifacético.

Huang Tu-Shui vivía en el “Centro Takasago” para los estudiantes taiwaneses, donde convivía con compañeros que debatían acaloradamente sobre el futuro de Taiwán, y era de esperar que se hiciera sentir el espíritu contemporáneo de los movimientos revolucionarios. Aún así, Huang Tu-shui se mantuvo al margen de los movimientos políticos, y se dedicaba en exclusividad al aprendizaje de la escultura.

El salvaje aborigen, cazador de cabezas, que había tratado de representar en su obra, encarnaba la imagen de la brutalidad y el primitivismo, lo que no concordaría con la imagen que los nuevos intelectuales habían promulgado, del mejorar el nivel cultural de los isleños. Este hecho parecía indicar que Huang Tu-Shui, no solo mantenía un comportamiento alejado a los movimientos políticos, sino que tenía su propia visión sobre el tema de la soberanía de los taiwaneses.

En un artículo autobiográfico, titulado “Nacido en Taiwán”, Huang Tu-Shui se expresó de esta manera:

Durante los 6 a 7 años de residencia en Tokio, muchas veces me he tropezado con preguntas que me han enfurecido o me han provocado una risa incontenible. Me preguntaban: “¿En Taiwán se come arroz como aquí? O ¿tus antepasados también eran cazadores de cabezas?”. Semejante pregunta me la hacían con tanta seriedad, que más que provocarme la ira, me lamentaba por su ignorancia. Tenía un amigo que me mostró una daga que era un tesoro de

herencia familiar, y me dijo: “A mediados del mes que viene visitaré a un conocido en Taichung, y quiero llevarme esta daga como protección.” Me lo decía con una expresión decidida como a punto de lanzarse a una gran aventura. Y reiteramos nuestra explicación, sobre esos pensamientos desubicados, Taiwán no es un lugar donde se pueda encontrar gente salvaje por doquier, aun los lugares habitados por salvajes tampoco son de temer. No paro de advertirles que los habitantes de Japón suelen imaginarse que en las afueras de Taiwán van a encontrarse con salvajes, pero entre una población de tres millones y medio de habitantes taiwaneses, en la población primitiva solo se registran de setenta a ochenta mil personas, además, ellos viven en las montañas casi inaccesibles. En fin, me temo que la gente de Japón cuenta con escaso conocimiento sobre Taiwán, aun en personas con cierto nivel intelectual, podían mantener conceptos muy errados, por eso, la gente en general tenía un nivel de desconocimiento y malentendido mucho más serio. Taiwán no es un lugar primitivo como se piensa. Quien ha tenido oportunidad de pasar por Taiwán, coincidiría que Taiwán es una isla adorable y única.

Más que considerar estas palabras como una ridiculización de Huang Tu-Shuei hacia el desconocimiento de los amigos japoneses sobre Taiwán, sería más adecuado pensar en una diferencia imaginativa entre lo que Huang Tu-Shuei consideraba como Taiwán y lo que los japoneses pensaban sobre aquello.

La visión de Taiwán que poseía Huang Tu-Shuei, era fruto de los estudios recibidos por parte del Estado japonés, además de lo que había aprendido en la Escuela Pública, ya que él nunca tuvo experiencia personal sobre los paisajes naturales de Taiwán, sus montes y ríos, y sus vivencias se centraban en ciudades caracterizados por ferias y eventos religiosos, todos ellos usos sociales que despreciaba.

Sin duda alguna, en ese momento Huang Tu-Shuei era un personaje destacado en el

ámbito artístico de Japón, y contaba con una excelente técnica escultórica. Además había reconocido los valores inculcados por la academia de artes y también lo condujo a una actitud de rechazo y crítica hacia la vulgaridad del arte popular de Taiwán. Aunque el arte de Huang Tu-Shuei consiguió honores y reconocimientos, ciertamente era un extranjero viviendo en Japón, un inmigrante proveniente de la isla de Taiwán. Este hecho fue a lo que no quería enfrentarse, ya que se consideraba con orgullo, poseedor de capacidades superiores a los japoneses.

Huang Tu-Shuei aprendía con ansia todas las técnicas y los conocimientos de la escultura, en su crítica severa de

“...hoy en Taiwán, no existe ni un pintor japonés, ni un pintor occidental, ni tan solo un artista plástico”,

No nos es difícil imaginar que recibió enseñanzas de Tacamura Koun, quien fue un decidido activista. Sin embargo mantuvo una actitud crítica y revolucionaria frente a estilos étnicos del cual pertenecía.

4. 4. El motor de la economía: el arroz y el azúcar.

Alrededor de 1920, el Gobierno colonialista japonés construyó un régimen de economía basado en la explotación de materias básicas que abundaban en Taiwán, como el azúcar y el arroz. Esa estrategia colonial de Japón no transformó las relaciones de las tierras taiwanesas en una economía capitalista macro-agrícola, al contrario, atomizó intencionalmente las superficies de cultivo, implementando regímenes de explotación semi-feudales de arriendo de tierras.

Entre 1905 a 1918, aumentaron considerablemente la cantidad de plantas de fábricas azucareras de inversión japonesa, lo que provocó la súbita desintegración de las procesadoras azucareras locales, las cuales apenas estaban empezando a establecerse

en el capitalismo.

En el año 1920, la magnitud de arroz exportado a Japón causó escasez de alimentos en la isla, lo que luego se tuvo que importar arroz de otros lugares del sureste asiático en complemento con el cultivo de otras hortalizas como papas y patatas.

En síntesis, la política colonialista de Japón era un sistema capitalista basado fundamentalmente en la explotación de materias primas como el arroz o el azúcar, obligando la dependencia del capital taiwanés en la capital japonesa, con el propósito de constituir Taiwán como su base única de cultivo de arroz-azúcar.

A partir de 1911, el Gobierno colonialista de Japón decretó abiertamente la privación del derecho de constituir empresas industriales con capital privada de taiwaneses, lo que significó una prueba contundente del dominio de capital japonés por sobre capital local de los taiwaneses.

4. 5. Política de asimilación, Den Kenjiro.

En 1919, Den Kenjirō (田 健治郎) (1855 – 1930), fue nombrado primer gobernador general civil de Taiwán. Antes de su partida para ocupar el cargo, se reunió con el Primer Ministro Hara Takashi y ambos acordaron llevar a cabo una política de "Dōka" (同化, Tóngghuà en Hanyu Pinyin, literalmente "asimilación"), en la que Taiwán sería considerado una extensión de las islas japonesas, y los taiwaneses educados para entender su papel y responsabilidades como súbditos del Japón. La nueva política fue anunciada formalmente en octubre de 1919.

Este planteamiento continuó durante 20 años. Se instituyó un gobierno local, un comité asesor con líderes locales elegidos (aunque con carácter estrictamente consultivo), y un sistema de escuelas públicas. Los azotes fueron prohibidos como castigo penal, y se estimuló el uso de la lengua japonesa. Todo ello contrastaba fuertemente con el enfoque de las administraciones anteriores, donde las preocupaciones del gobierno sólo habían sido "los ferrocarriles, las vacunas, y el

agua corriente".

Se introdujo la democracia en respuesta a la demanda de la opinión pública de Taiwán, y se crearon asambleas locales en 1935.⁸³

4. 6. Política de educación del Gobierno Japonés hacia Taiwán.

El período durante el cual Huang Tu-Shuei recibía una educación en Japón, era justamente durante la promoción del movimiento Restauración Meiji en el último período de Taisho, durante el cual ya hacía tiempo que se estaba promoviendo una introducción de la cultura europea, y tanto en Japón como en Taiwán, el Gobierno promovía activamente estos procesos de modernización.

Sin embargo, el proceso de implantar la educación moderna en Taiwán estaba acompañado por la denominada “política de asimilación” de Japón hacia la colonia taiwanesa. En ella, se promovía la educación del idioma japonés, facilitando de este modo el dominio de la colonia y llegando a la meta de absorber a los taiwaneses, convirtiéndolos en japoneses; por esta razón, el Colegio de Lengua Nacional y la Escuela Pedagógica de Lengua Nacional tenía por objetivo la enseñanza del idioma japonés, pretendiendo en lo sucesivo, implementarlo en toda la isla a través de las escuelas públicas, en pretensión de establecer una sólida base para la reconstrucción de un Taiwán japonés.

Huang Tu-Shuei nació en el año 1895, y cuyo proceso de aprendizaje no solo había estado marcado por una educación moderna al estilo japonés, sino también se benefició de un contexto donde el dominio de conquistadores japoneses se fue consolidando y la confrontación armada con los taiwaneses se había apaciguado cada

⁸³「戦間期台湾地方選挙に関する考察」. 古市利雄. 台湾研究フォーラム 【台湾 研究論壇

vez más. El Gobierno distanciaba intencionalmente las relaciones entre Taiwán y China, y a su vez fortalecía cada vez más el poder central del Gobierno japonés, provocando en el pueblo taiwanés la aceptación psicológica de ser dominados como pertenencia japonesa. Ese era el ambiente de crecimiento de Huang Tu-Shuei, y no solo de él, sino de otros artistas antecesores quienes también recibieron educación japonesa. Tal vez ellos no sintieron ese “dominio japonés”, ni tampoco soportaron la sensación de pertenecer a una “ciudadanía de segunda clase”.

La nueva educación institucional y el apoyo del Gobierno General japonés permitieron a Huang Tu-Shuei concentrarse en los estudios, y no se observó en su persona ninguna manifestación de nacionalismo taiwanés contra el dominio japonés.

Ciertamente Japón impulsó la modernización y la occidentalización de Taiwán, provocando un cambio cultural tanto en los pensamientos como en las ideologías del pueblo taiwanés, usando todo tipo de maniobras, tanto fuesen recompensas como castigos, para obligar al pueblo dejar sus valores sociales originales, transformándolo en un pueblo dominado. Sin embargo el sistema capitalista de los conquistadores, que pretendía aprovechar la forma de beneficiarse de las materias primas de Taiwán, presionaba contra el pueblo. Debido a esto, la política japonesa no trató al pueblo taiwanés de manera equitativa y justa, por lo tanto, los taiwaneses tuvieron que luchar por su supervivencia dentro del régimen. Si un taiwanés pretendía optar por una mejor vida, solo le quedaba aceptar los planes y proyectos diseñados por el Gobierno de Japón, y estar conforme con la política japonesa.

De este modo, durante la época de la conquista japonesa, las diversas maniobras y mecanismos de implementación se dedicaron a constituir una nueva clase social, permitiendo a la mayoría de los taiwaneses, quienes habían aceptado el nuevo régimen, moverse activamente en los diferentes ámbitos de la sociedad taiwanesa, para convertirlos en fuerzas complementarias que apoyasen a la

modernización promovida por Japón. Por esto, los intelectuales taiwaneses de ese momento, no solamente tenían que enfrentarse a los dos sistemas contrapuestos, entre lo antiguo y lo nuevo, les suponía una distancia entre un ritmo de vida retrasada y otra progresista; también sentían el desligamiento progresivo del pueblo han con su patria, o sea, la melancolía de sufrir la pérdida de China continental.

Fue el momento de los cambios de eras, la sucesión del poder, la transformación desde lo antiguo hacia lo nuevo, todo ello influencias sobre personas como Huang Tu-Shuei, que se vieron sumergidos en todo este tipo de presiones sociales.

Después de 1919, el Gobierno de Japón, interesado en conquistar a la clase social alta y media- alta de Taiwán y calmar a la sociedad en general, anunció formalmente una “política de asimilación” para Taiwán como prolongación de Japón. Sin embargo, desde los comienzos de la colonización se había puesto en promoción la educación del idioma japonés en los “Centros de Entrenamiento de Lengua Nacional” como proceso propio de asimilación.

4.7. La educación obligatoria en Taiwán durante el periodo de colonización japonesa.

Como parte del objetivo general del gobierno colonial de imponer progresivamente esta política de asimilación, la educación pública se convirtió en un mecanismo importante para facilitar el control y el diálogo intercultural. Mientras que las instituciones de educación secundaria se limitaban principalmente a la educación de

los nacionales japoneses, el impacto que supuso la educación primaria obligatoria sobre la población taiwanesa fue inmenso.

Vamos a analizar dos posturas diferenciadas; ambas proponen una modernización de Taiwán. La primera, la de Isawa Shuji, quien pretende esa modernización a través de la implantación de los modelos japoneses, estableciendo todo un sistema capitalista, cuya finalidad es aprovechar económicamente el producto primo de Taiwán en beneficio de Japón.

La segunda postura, la de Goto Shinpei, quien por el contrario pretende una independencia económica de Taiwán respecto a Japón.

El 14 de julio de 1895, el japonés Isawa Shuji (伊澤 修二) (1851 – 1917) fue nombrado como el primer ministro de Educación, y propuso que el Gobierno Colonial implementase una política de educación primaria obligatoria para los niños (una política que aún no se había aplicado en Japón en ese momento). El gobierno colonial estableció la primera escuela primaria de estilo occidental en Taipei (la moderna Escuela Primaria Shilin) como un experimento. Satisfecho con los resultados, el gobierno ordenó la creación de catorce escuelas de idiomas en 1896, que más tarde pasaron a convertirse en escuelas públicas.

Durante este período, las escuelas estaban segregadas por raza. Las “Kōgakkō” (公学校, Escuelas Públicas) se establecieron para los niños taiwaneses, mientras las “Shogakko” (小学校, las escuelas primarias) se limitaban a la educación de los hijos de ciudadanos japoneses. También se establecieron escuelas para los aborígenes en las zonas indígenas. Se establecieron los criterios para la selección de los docentes, y se fundaron varias escuelas de formación del profesorado, como la Escuela Normal Taihoku. También se establecieron las instituciones de enseñanza

secundaria y superior, como la Universidad Imperial Taihoku, pero el acceso estaba restringido principalmente a los nacionales japoneses. Se hizo hincapié en los locales de la formación profesional, para ayudar a aumentar la productividad.

El sistema educativo fue finalmente disgregado en marzo de 1941, cuando todas las escuelas (a excepción de algunas escuelas aborígenes) se reclasificaron como “kokumin gakko” (国民学校, Escuelas Nacionales), abiertas a todos los estudiantes, independientemente de su origen étnico. La educación era obligatoria para los niños entre edades de ocho y catorce años. Las materias impartidas eran: moral (修身, SHUSHIN), composición (作文, sakubun), lectura (读书, Dokusho), escritura (习字, Shuji), matemáticas (算术, sanjutsu), canto (唱歌, Shōka) y educación física (体操, taiso).

En 1944, habían 944 escuelas primarias en Taiwán con las tasas globales de escolarización de 71,3% para los niños de Taiwán, 86.4% de los niños indígenas, y 99,6% para los niños japoneses en Taiwán. Como resultado, las tasas de matriculación en la escuela primaria en Taiwán se encontraban entre las más altas de Asia, sólo superadas por el propio país Japón.

Este sistema de educación que separaba hijos de japoneses, de los nativos del lugar suponía claramente una educación diferenciada.⁸⁴

Ellos estaban asegurando una posición superior de los japoneses como conquistadores quienes dominaban sobre Taiwán. En ese momento, la “asimilación” estaba centrada en la educación del idioma japonés, y esto no solo facilitó la comunicación.

84 Lin Man-Li: “Estudio del proceso de modernización de la educación artística de Taiwán y el mecanismo cultural de la sociedad en la época de la conquista japonesa”, Ministerio de Cultura de la República de China, Qué es Taiwán: Colección de Tesis Sobre Identidad Cultural y el Arte Moderno de Taiwán, Taipei: Lion, 1997, p. 166.。

entre los dos pueblos, permitiendo que se implementaran las políticas colonialistas, sino que también provocó el desligamiento de Taiwán respecto a China, en otras palabras, permitió que Taiwán se incorporase definitivamente dentro del territorio japonés.

Isawa Shuji mencionó en su propuesta educativa para la colonia: "...en relación al mantenimiento de orden en el nuevo territorio... se debe conquistar su alma, eliminándose las ilusiones de la vieja nación, y construyendo el espíritu de un nuevo ciudadano, convirtiendo de modo completo en japonés; se debe cambiar su ideología, y hacer que se asimile a la ideología japonesa, convirtiéndolos en los mismos ciudadanos...";⁸⁵

Entre los objetivos de la educación primaria también se especificó: "la Escuela Pública es una muestra de la educación moral hacia las nuevas generaciones de alumnos en la isla. Se les debe enseñar conocimientos prácticos, conformando el carácter de ciudadano, en el mismo logro de perfeccionar el lenguaje nacional"⁸⁶

Por otra parte, el estadista y considerado uno de los padres de la modernización de Taiwán Goto Shinpei (後藤新平) (1857 – 1929), prestó sus servicios como jefe de asuntos civiles durante la ocupación japonesa de Taiwán.

85 Chou Wan-Yao: "El taiwanés ambiguo: la identidad nacional moderna y el dominio colonialista japonesa", Ministerio de Cultura de la República de China, Qué es Taiwán: Colección de Tesis Sobre Identidad Cultural y el Arte Moderno de Taiwán, p. 255.

86 Wu Mi-Cha: Investigaciones Sobre Historia Moderna de Taiwán, Distrito de Taipei, Daoshiang, 1990, p. 15.

Estuvo al cargo de los asuntos civiles en la Oficina del Gobernador de Taiwán entre los años 1898 y 1906, durante el gobierno del cuarto gobernador, Kodama Gentaro (児玉源太郎). Durante este periodo puso en marcha muchos proyectos innovadores que condujeron el camino a la independencia taiwanesa económica de Japón.

Goto estaba en contra de la explotación colonial de Taiwán. Él pensaba que Taiwán no podía ser completamente integrada en Japón, y el gobierno colonial no debía de hacer cumplir las leyes japonesas en el gobierno de Taiwán. Llevó a cabo una amplia investigación de las aduanas de Taiwán, las tierras y la gente. Basándose en los resultados revisó las leyes y los nuevos promulgados.

La investigación también reveló que había grandes extensiones de tierra cultivable, llevándose a cabo la reforma agraria, mediante la introducción de un sistema moderno de propiedad de la tierra.

Fue progresivamente eliminando los sistemas japoneses y el capitalismo de la sociedad taiwanesa. Se embarcó en varios proyectos de desarrollo de infraestructura: Trabajó en la expansión de Keelung y Kaohsiung, puertos para mejorar el tráfico marítimo, así como también en la construcción de ferrocarriles y carreteras para construir la red de transporte.

Se pusieron en marcha proyectos de construcción de edificios modernos en todo Taiwán. Él hizo posible la construcción de un sistema de alcantarillado en Taipei antes que en Tokio.

Junto con sus dedicaciones a proyectos de infraestructura, Goto trabajó duro para promover la industria del azúcar, lo que beneficiaría a la economía taiwanesa. En 1905, durante su mandato, Taiwán se convirtió en un país económicamente independiente.

Por todo ello, Goto Shinpei ha sido siempre considerado un líder político admirado por la sociedad taiwanesa.

Ya desde el año 1919, antes de la implantación de esta “política de asimilación”, Japón había comenzado la construcción de todo un modelaje de Taiwán a través de la educación y la legislación.

Japón pretendió cambiar los aspectos culturales, tecnológicos, e incluso su sistema legislativo, para lograr la “modernización” y el “progreso”, y compara sus logros con lo que suponían “anticuado” del Gobierno Qing, alentando a los taiwaneses para que aprendieran de los japoneses, convirtiéndolos en excelentes “nuevos” ciudadanos.

Sin embargo el sistema de educación separada trajo consigo una diferenciación educativa, estableciendo diferencias tanto en los años de curso como en el contenido de las materias. Los taiwaneses que tenían acceso a la educación, si no eran pertenecientes a familias pudientes, entonces debían de ser personas con excelencia académica. El pueblo taiwanés en general no podía acceder a la educación de manera justa, y los alumnos que cursaban clases privadas de educación basada en el sistema han (educación china) no podrían competir en la sociedad japonesa o desarrollarse exitosamente en ese contexto. Aun en dicha condición, para la mayoría de los niños, las salas de clase eran un lugar limpio y luminoso, y se podía aprender cosas que no eran de su cotidianidad. La educación tradicional fue poco a poco reemplazada por la escuela pública. Este fue el sistema que diseñaron los japoneses, ese uso diferenciado

de educación nueva y vieja, con infraestructura nueva que se diferenciaba de lo antiguo.

A su vez, se consiguió el apoyo de los intelectuales, proporcionándoles trabajos en el gobierno, y reforzando la necesidad de recibir educación japonesa, aprender historia y cultura japonesa, cultivar el carácter ciudadano como japoneses e identificarse con la Nación.⁸⁷

A pesar de que el propósito del gobierno japonés era construir Taiwán con el objetivo de obtener beneficios para sí, ciertamente estableció los cimientos para el desarrollo de la modernización de Taiwán, y fue el sistema de política gubernamental más efectiva en la historia de Taiwán. Sin embargo también era un hecho indiscutible que se hizo uso de la represión combinado con recompensas para eliminar los usos y costumbres taiwaneses, minimizando el resentimiento y resistencia del pueblo taiwanés hacia Japón.

4. 8. El fin de la colonización japonesa.

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial (1945), Taiwán fue puesta bajo el control administrativo de la República de China por la Administración de las Naciones para el Socorro y Rehabilitación (UNRRA) después de 50 años de dominio colonial por Japón.

87 Li Yuan-Hui: Estructura de la Educación Pedagógica Taiwanesa en la Época de la Conquista Japonesa, Taipei, Nan Tien, 1997, p. 63. Ver: la situación de victoria en la guerra entre Japón y Rusia, y cómo planteaban los taiwaneses sobre una convivencia con los japoneses en término de obtención de tratos equitativos.

5. 9. El caso concreto de Huang Tu-Shuei.

Entre los años 1911 y 1915, Huang Tu-Shuei ya había finalizado sus estudios en la Escuela Pública de Tataocheng y también había estudiado en la Escuela Pedagógica de Lengua Nacional. Por este motivo, antes de recibir el nuevo estilo de educación basado en el modelo japonés, estuvo aprendiendo técnicas de tallado tradicional.

“Li Tieguai” fue una obra que se situó en la línea divisora entre el arte taiwanés tradicional y el arte moderno, o sea, ubicado entre los comienzos de su interés de aprendizaje de este arte “nuevo” japonés, a pesar de que todavía conserva los coloridos nítidos del arte tradicional taiwanés.

Al finalizar sus estudios, volvió a la misma institución como docente, tal como dictaba el proceso estipulado para todos los alumnos formados en pedagogía, cumpliendo con la estrategia de emplear a los taiwaneses como fuerza promotora de “conversión japonesa”.

Así, Huang Tu-Shuei comenzó dando clases en la Escuela Pública, como todo un modelo de alumno pedagógico que había sido formado por el sistema japonés.

Durante los años de estudios en el extranjero, el conocimiento que había adquirido Huang Tu-Shuei de Taiwán se focalizaba en unos conocimientos basados en una perspectiva japonesa.

Tenemos que pensar que Huang Tu-Shuei fue educado por los japoneses, y entonces debemos plantearnos en cómo trataría el tema de la “política de asimilación” y cuál fue su elección personal tanto como artista como docente. ¿Acaso sus obras suponían un reflejo de lo que había impuesto Isawa Shuji: “eliminar las ilusiones de la vieja nación, ejerciendo el espíritu de un nuevo ciudadano”, y en estos momentos se sentía ya convertido en japonés?

4. 10. La situación de Huang Tu- Shuei durante estos años de 1920- 30: la identidad del “taiwanés”.

Si tornamos la mirada hacia los años '20 del siglo XX, cuando Huang Tu-Shuei todavía estaba en activo, Taiwán ya estaba considerado como territorio japonés durante más de dos décadas. Cada día se consolidaba más y más el dominio de Japón sobre Taiwán, y sin embargo Taiwán todavía se encontraba enraizada en una estructura social semiindependiente respecto a Japón.

Huang Tu-Shuei vivía durante esos momentos en ciudad de Tokio, donde la vida progresaba velozmente hacia la modernidad, y naturalmente su propia identidad sufriría un desligamiento, dado el retraso de la realidad Taiwanesa respecto a la ciudad japonesa.

A través de estos escritos trato de investigar el cambio que supuso esta “modernidad colonial” aplicada desde una política colonizadora de Japón, y de cómo estos cambios influenciaron no sólo en la figura de Huang Tu-Shuei, sino en muchos de los intelectuales taiwaneses de los años '20 a '30, quienes estaban desprovistos de una imagen fuerte y sólida sobre su propia identidad como taiwanés.

Como bien hemos observado el contexto histórico taiwanés de esa época, conocemos que ni intelectuales ni artistas eran capaces de reflejar una realidad histórica, sino que construyeron su propia imagen de Taiwán.

Esta falta de una imagen sólida de sus propias identidades culturales la podemos deducir a partir, por ejemplo, de la observación de las esculturas de Huang Tu-Shuei, en las que representa figuras de aborígenes taiwaneses tales como “El Cazador de Cabezas” y “El Niño Salvaje”. Figuras que no representan una realidad de Taiwán

del momento, sino que recurren al simbolismo, que poco a poco se va convirtiendo en un intento de la representación más realista o naturalista, ejemplo de ello son otras obras de Huang Tu- Shuei, como “La Manada de Búfalos” y “Camino de Regreso”.

Huang Tu-Shuei había crecido en Taipei, pero pronto se había trasladado a vivir a Japón, donde había alcanzado una buena reputación artística en Tokio. Por ello no nos es difícil pensar que pudo haber estado inmune a sentirse parte de esta represión modernista.

Aunque no hemos descubierto palabras de alabanza sobre las ciudades modernas japonesas y su comparación con las ciudades de Taiwán, pero el rechazo que mostró hacia las etiquetas de un Taiwán primitivo y el odio manifestado hacia el arte popular del pueblo han, nos deja entender que existía en él una imperativa de acortar la distancia entre sociedad taiwanesa y la madre patria colonizadora, en otras palabras, más bien reconocía a un Taiwán civilizado, donde se podía desarrollar el arte moderno.

La sociedad taiwanesa de los años '20, evidentemente no era esa sociedad moderna con la que se podía identificar Huang Tu-Shuei. Por ello, podemos especular que el cambio temático en sus obras, desde la representación de cuerpos humanos hasta los personajes y animales campestres, era una forma de destacar a Taiwán dentro de los límites de la “modernidad colonial”, o sea, mostrando la “otra naturaleza”.

El auge de Huang Tu-Shuei fue durante estos años '20, y al igual que otros intelectuales que se habían formado recientemente bajo una educación japonesa, no estaba seguro de su propia identidad nacional, se podría decir que se movía de una identidad a otra.

En las obras como “El Cazador de Cabezas” y “El Niño Salvaje”, el uso de hijo del

cocinero de Centro Takasago, como modelo corpóreo para representar la imagen de ese “niño salvaje”, parece demostrar que Huang Tu-Shuei trató de incorporar los aborígenes dentro de la “totalidad de los taiwaneses”, como parte de una identidad.

Huang Tu-Shuei aun no había logrado, ni a través de sus obras escultóricas, ni mediante sus escritos, conceptualización alguna sobre la relación de los pobladores taiwaneses, con China (de dónde procedía gran parte de la población taiwanesa), sino que prefirió representar estas visiones del aborigen. Ciertamente, después de “El Niño Salvaje” no hubo más trabajos sobre esta tipología taiwanesa.

Podemos decir que era imposible que Huang Tu-Shuei desconociera todas esas controversias sobre el nacionalismo creciente, ya que vivía en un entorno lleno de ruidos de protestas contra el colonialismo.

En nuestra opinión es muy difícil creer que dentro de las motivaciones de Huang Tu-Shuei para crear “El Niño Salvaje”, se incluyeran el reconocimiento del pueblo aborigen como parte de la “totalidad de los taiwaneses”.

El presente escrito pretende mostrar que Huang Tu-Shuei trató de utilizar a “El Niño Salvaje” como símbolo de la característica taiwanesa, y en ese punto también podría haber considerado a los aborígenes como “especie” autóctona, propio de la geografía taiwanesa. Si se corroborara esta hipótesis, el foco simbólico de “El Niño Salvaje” no sería el personaje taiwanés, sino la subjetivación geográfica de una característica taiwanesa.

4. 11. Abrazando la escultura moderna y criticando artesanía tradicional: apoyo de Huang Tu-Shu4i hacia la técnica del arte japonés.

La llegada de los holandeses a Taiwán (Taiwán fue ocupada por los holandeses del 1622 al 1662) hizo aumentar el número de inmigrantes chinos asentados en la isla, llegando 30.000 pobladores chinos frente a apenas 1.000 holandeses en el año 1650. El crecimiento de la población china que, a diferencia de los aborígenes, desempeñaba un papel fundamental en el comercio y en la navegación, llevó a un

enfrentamiento entre éstos y la clase dirigente holandesa.

Estos inmigrantes chinos, los que tenían un oficio artístico, trajeron consigo su propio estilo y técnicas, y debido a esto hubo una herencia de esculturas de madera y de piedra de los estilos de la zona de Quanzhou y Fuzhou. Una transmisión de elementos propios de China Continental, tales como estatuas de budas vestidos o elementos decorativos de estilo Sancai (jiao zhi shao:交趾燒) (elementos decorativos de cerámica vidriada que utilizan tres colores).

Consecuentemente, tanto en esculturas religiosas como en las decoraciones arquitectónicas de los templos, aparecían características regionales cada vez más ricas y marcadas. Sin embargo, en el campo de la escultura se subordinaba a la arquitectura, y su consideración se ubicaba fuera de las grandes artes, como la música, la literatura o la pintura, disciplinas consideradas por centurias como elementos nodulares de la idiosincrasia artística de China.

Los años consiguientes al 1930, después de la invasión japonesa, lo que la clase intelectual consideraba como “tallado” o “escultura”, había pasado de la consideración de las estatuas religiosas y decoraciones de templos hasta situar su visión en un arte con mayor sentido académico, debido a ser los patrones o ideales que pretendieron implantar desde una cultura japonesa.

Si tenemos en cuenta el hecho de que Huang Tu-Shu⁴ⁱ había estudiado 7 años en Japón, comprenderemos su personal rechazo hacia el arte tradicional taiwanés, especialmente en relación al paisaje y a los distintos aspectos artísticos. Lo comprobamos a través del artículo aparecido en la revista El Oriente de 1922, junto a la entrevista publicada por el Diario Japonés de Taiwán en 1923, en dónde podemos observar una visión artística de Huang Tu-Shu⁴ⁱ hacia el arte taiwanés como anticuado, criticando el hecho de que solamente se mantuviese una tradición conservadora, sin elementos interesantes. Estos comentarios los tenemos recogidos

por Yen, Chuan-Ying, a través del libro publicado en 2001 y titulado “Sensaciones del Paisaje: Guía de lectura para el arte moderno de Taiwán”⁸⁸:

¡Las familias mantenían el mismo tipo de decoración! Todos tenían un dibujo impreso de Guan Yin ó Guan Yu (personaje heroico de la historia de China) ó dios de la tierra (Tu Di Gong:土地公), que no vale ni 3 centavos, ahí colgado dentro de un nicho o entre dos franjas de poemas antitéticos (duilian: 對聯). Las familias de clase media o media alta, solo hacen una breve diferencia colgando un par de pinturas imitativas detestables a tinta china, u otras pinturas coloridas de flores y aves que parecían dibujos para entretener a niños pequeños. A veces también se observan esculturas monstruosas de figura humana cuya cabeza y cuerpo son del mismo tamaño, no solo son de mal gusto, sino también parecen un verdadero chiste. Si pasamos por cualquier templo o centro budista, grandes o pequeños, de cualquier tamaño, y echamos una mirada, podemos darnos cuenta de lo aburrido que puede ser su decoración: en los portones hay pinturas de dioses custodios de puertas, infantes de oro y jade (jingtong:金童, yunv:玉女) y también el dibujo del personal taiwanés no religioso, por eso envidiaba a los directores espirituales japoneses ya que ellos sí eran considerados como de un nivel social más alto y contaban con poder económico. Idem anterior, p. 232.

Huang Tu-Shuei pensaba que las obras existentes en Taiwán eran meras copias e imitaciones de las que solían representarse dentro de la cultura china. Tenía la

88 Yen, Chuan-Ying (traducción y edición): Sensaciones del Paisaje: Guía de lectura para el arte moderno de Taiwán; Taipei: Ediciones Lion, 2001., p. 28-29.

consideración de ellas como de estatuas e ídolos coloridos cuyo valor residía solamente en la atracción al público general sin la búsqueda de un sentido artístico. Huang Tu-Shuei había dicho, siguiendo el mismo artículo de Yen, Chuan-Ying:

En relación a los denominados “templos representativos”, se incluyen el Templo de Mazu de la zona de Peikang, el Templo Baoan de Dalongdong o el Templo Longshan (que prontamente veremos inaugurar) y el Templo Jiantan, entre otros. Si los visitáramos alguna vez podríamos observar que no contienen más que estatuas coloridas, o colajes hechos de pedazos de cerámicas pintadas (o vidrios de colores), exhibidos como si fuesen antigüedades. Tal vez a través del fuerte contraste de colores, rojos y verdes se logra llamar la atención de la gente. Si lo abordamos desde la perspectiva del arte verdadero, incluso para alguien tan novato como yo, se podría rechazar su valor artístico.⁸⁹

Esta era la opinión de Huang Tu-Shuei como taiwanés que pudo calificarse en la Exposición Imperial. Esta opinión se debía al hecho de que cuando Huang Tu-Shuei aprendió sobre el arte escultórico occidental, rechazó el arte popular de la tradición taiwanesa, como algo fuera de lo que él calificaría como arte.

Continuando con la cita del autor anterior, aquí tenemos una crítica más hacia el arte taiwanés:

Cuando veo esas estatuas de dioses cuyas manos son el tamaño doble de sus pies, no puedo contener la risa al mismo tiempo de sentirme, en realidad, apenado. Sin embargo, puede que se crea que todos los objetos son construidos por las manos de Dios ¡por eso se debe exagerar su grandeza! Los ojos de esas estatuas son el doble o triple de sus respectivas bocas, y pensar que semejante estatua es objeto de veneración. El buda es omnipotente.

⁸⁹ Idem anterior, p. 131.

El buda puede distinguir el mal y el bien con solo abrir los ojos ¿Y por eso hay que hacerlo con ojos más grandes?... Cuando pienso que estas cosas constituyen con orgullo el arte taiwanés de primera, no puedo sino sudar frío.

No solo me apena profundamente, sino también tengo ganas de emitir un grito denunciando el estado nulo del arte taiwanés tan infantil.⁹⁰

A partir de esta opinión llegamos a la conclusión que Huang Tu-Shuei estaba en esos momentos totalmente centrado y en búsqueda de un arte académico realista, un modelo de técnica occidental implantado desde el mundo japonés. Y no entendía ni apoyaba el arte simbólico propio de su cultura oriental, en el que no se pretendía un realismo en las figuras, sino una búsqueda continua de significados simbólicos.

Según las palabras de Huang Tu-Shuei, el arte taiwanés de esos momentos se encontraba en un estado “nulo”, de manera que no solamente le provocaba pena, sino que le daba ganas de gritar. Él tampoco compartía el concepto de arte del pueblo taiwanés, y deseaba que la sociedad pudiese reconocer lo que él consideraba como el nuevo arte, que aceptasen el nuevo formato del arte occidental. Además, esperaba que hubiese más jóvenes que se sumaran en el aprendizaje del nuevo arte.⁹¹

De esta forma, en las críticas de Huang Tu-Shuei aparecidas durante ese período se observa una creencia firme y una veneración espiritual en el formato del arte occidental que superó la cultura que lo nutría en la infancia, convirtiéndolo en objetivo y meta de su aprendizaje.

⁹⁰ Idem anterior, p. 129.

⁹¹ Huang, Tu Shuei: “Nacido en Taiwán”, El Oriente, marzo de 1923, en Yen Chuan

ying (traducción y edición): idem anterior, p. 126-32.

Esta clara realidad nos llama la atención, cuando hoy en día se menciona tan fácilmente a Huang Tu-Shuei con el título de “artista representativo de Taiwán”, tal vez se debe revisar con una actitud más seria antes de emitir ese tipo de declaraciones.

En realidad, Huang Tu-Shuei era un joven taiwanés cuyo único contacto con el mundo exterior, y lo que le había proporcionado su concepto de arte lo adquirió únicamente a través de su época de estudios en Japón. Allí encontró lo que denominó como ese “mundo nuevo”, que era la Escuela de Bellas Artes de Tokio, la institución que le permitió conocer otras oportunidades, además de poder descubrir las creaciones artísticas euroamericanas, a través de las distintas ediciones de las Exposición Imperiales. Se sentía atraído por este arte académico japonés.

Cuando esta cultura moderna extranjera confrontó directamente con la ideología y los pensamientos anteriores de Huang Tu-Shuei, él se decantó por la escultura académica que le inculcaban a través del sistema educativo japonés, dejando de lado el arte popular tan característico de Taiwán. Así era cómo el sistema de dominio japonés obligaba elegir a la gente entre “lo moderno” y “lo tradicional”, para facilitar la incorporación directa del capitalismo que adecuaba un Taiwán modernizado para los beneficios de Japón.⁹² La forma de manipular el arte taiwanés por parte de Japón, desplazó sucesivamente el arte tradicional fuera del sistema, impulsando directamente el “nuevo” formato artístico para establecer una colonización moderna. Semejante estrategia influyeron en mayor o menor grado en la directriz de las obras de Huang Tu-Shuei, provocando que se perdiese una crítica objetiva, creyendo que solamente la escultura japonesa u occidental merecía de un reconocimiento en la valoración artística.

⁹² En las obras literarias o en área de la lingüística, aparecieron muchas críticas reflexivas sobre colonización moderna y la tradición antigua, un ejemplo sería la obra Calor, Conflicto y Confortación de Lai He.

Por eso, cuando Japón realizó la Exposición de Bellas Artes de Taiwán en 1927, la pintura de tinta china tradicional ya había perdido toda oportunidad de exhibirse en la exposición, porque estaba calificada por los japoneses como algo que ya no podía competir con el arte colonialista moderno. Esto se debía a que Japón impulsó intencionalmente un concepto de “lo moderno” que era mejor que “lo tradicional”, haciendo uso de la realización de la Exposición de Taiwán para mostrar la construcción y el progreso de la nueva colonia, a través de la promoción de ese “nuevo” arte. Por otro lado, se utilizó como mecanismo de control la manipulación de los premios, y se seleccionaron las obras a exhibir, operando desde una conveniencia y un punto de vista japonés, para ir modelando una nueva ideología en el pueblo por medio de los cambios culturales de la vida cotidiana.⁹³

Las críticas sobre el arte tradicional que hizo en su momento Huang Tu-Shuei, eran un reflejo del dominio japonés sobre Taiwán. Japón, al adquirir cierto dominio en el plano general, fue limitando la identidad cultural original de los taiwaneses, inyectando pensamientos nuevos y modernos. Debemos pensar que el nuevo concepto artístico japonés era uno de los contenidos de la denominada “política de asimilación” japonesa para desplazar la cultura china arraigada en Taiwán.

Cuando Huang Tu-Shuei criticaba la vulgaridad popular de las esculturas tradicionales, no contaba con suficiente comprensión sobre el arte cotidiano del pueblo y la relación que existía entre el arte y su contexto, incluso se podría decir, que no entendía la esperanza que depositaba la gente en los objetos simbólicos, en

93 Antes de la realización de Exposición Taiwán, el Diario Japonés de Taiwán publicó una serie de “Festival de talleres de arte”, donde se daba a conocer los trabajos de artistas japoneses, para caldear e introducir la aproximada inauguración de Exposición Taiwán; no hubo ninguna exhibición de pintura de tinta china tradicional ni pinturas de estilo meridional (japonés) en la primera jornada de Exposición Taiwán.

espera de una mejor vida, ni entendía el respeto y misticidad que sentía la gente por la religión. Por el contrario, el migrante japonés, Ishikawa Kinichiro (石川 欽一郎) (1871 – 1945), que había venido a Taiwán con un propósito de implantar una educación basada en un modelo del arte occidental, apreció el paisaje taiwanés por ser diferente del paisaje suavizado de Japón.

Solía decir que el paisaje de Taiwán era acalorado y vivaz, lleno de un colorido pleno. Taiwán cuenta con suficiente iluminación solar, por lo cual el paisaje queda enmarcado con líneas firmes, manifestando la claridad cristalina propia del paisaje meridional. Además, los templos de Taiwán levantaban las puntas de sus tejados hacia el cielo, y todos estaban adornados con mosaicos de porcelanas multicolores, que competían cada estación del año con el frondoso ambiente lleno de flores rojas y hojas verdes. La arquitectura competía con la naturaleza para atraer la mirada de la gente.⁹⁴

Kinichiro no solo apreciaba la arquitectura, sino también la vestimenta del pueblo taiwanés, sus viviendas y el arte cotidiano, creía que todo aquello era una forma de competencia artística frente al colorido natural del hábitat. Desde esa perspectiva, Kinichiro analizaba el paisaje de Taiwán, logrando conocer los templos y el paisaje natural de Taiwán con una comprensión estética más justa y tolerante, y desde luego, más adecuado que las opiniones de Huang Tu-Shuei. Mencionó la relación que mantenía el pueblo taiwanés con el arte cotidiano y su ambiente, sus críticas eran detalladas pero objetivas, sin rechazar completamente todas las formas del arte autóctono de Taiwán.⁹⁵ Por lo ante escrito, afirmamos que la atracción que sentía Huang Tu-Shuei hacia el arte occidental, los requerimientos provenientes de la Escuela de Bellas Artes de Tokio y la Exposición Imperial hacia sus obras, y la estrategia artística del dominante colonialista, habían influenciado fuertemente en Huang Tu-Shuei, llegando a hacer que obviara la belleza proveniente de la pureza de su lugar de origen.

94 Yen Chuan-ying (traducción y edición): *Sesaciones del Paisaje*, p. ? ? -35

95 Kinichiro Ishikawa: “Apreciación de los paisajes en la región de Taiwán”, del mismo libro, p. 34.

El 17 de julio de 1923, Huang Tu-Shuei publicó un artículo, “El arte de Taiwán como una extensión e imitación de la cultura china”, en el Diario Japonés de Taiwán, manifestando su opinión acerca del arte de Taiwán; a su vez, el año anterior también expresó su opinión durante una entrevista de la revista El Oriente:

“Taiwán es una isla Hermosa, pero solamente cuenta con un tipo de arte infantil y no conoce lo interesante de la belleza”⁹⁶

Las obras de Huang Tu-Shuei fueron elegidas en reiteradas ocasiones para la Exposición Imperial, y con sus propias palabras describió el arte de Taiwán como “conservador y horrendo”. Hoy, la historia de arte de Taiwán considera a Huang Tu-Shuei como un artista con fuerte arraigo en su “tierra natal”, quien supuso un enlace de la escultura tradicional taiwanesa con el arte moderno japonés. Sin embargo, entre la escultura tradicional y el mundo artístico japonés quedan aún muchas incógnitas sobre cuál fue la tendencia predominante que influyó en Huang Tu-Shuei, cuál fue la meta, o el objetivo de sus creaciones.

La presente tesis pretender debatir las influencias que recibió Huang Tu-Shuei a partir de las dos experiencias de aprendizaje (en Taiwán y luego en Japón), de cómo estas experiencias incidieron en su proceso de aprendizaje y producción y de cómo se perfilaron las metas y los objetivos de sus obras.

⁹⁶Yen Chuan-ying (traducción y edición): Sensaciones del Paisaje, p.26-32

4. 12. La consideración de la escultura.

Tal y como habíamos venido diciendo, en Taiwán se había mantenido una tradición en cuanto a la consideración de las artes, en la que materias como la música, estrategia, literatura o pintura, entre otras, tenían una gran consideración, considerándolas artes mayores. Sin embargo, la escultura quedaba fuera de estas consideraciones, y se limitaba a la producción de una serie de trabajos exquisitos de artesanos, quienes manejaban distintas técnicas en piedra, madera o el trabajo del bambú, decorando templos y edificaciones. Una de sus labores era, por ejemplo la tarea de esculpir los tan nombrados leones de piedra, colocados en todos los edificios considerados de importancia.

Pero todas esas labores fueron siempre calificadas como labores de la clase baja, y las personas que las realizaban no tenían una consideración de artista.

En comparación con la arquitectura china de estructura solemne y más simple, los templos de Taiwán se decoraban complejamente con todos los detalles posibles, a través de las técnicas del esculpido. Esta “complejidad” decorativa era una tendencia propia del sector marginal de la sociedad migrante de Taiwán.

A mediados de la época de la conquista japonesa, el arte escultórico alcanzó una consideración dentro de la clase intelectual, y poco a poco se fue desligando de la realidad regional, volcándose hacia una temática centrada principalmente en la figura humana, a través de la implantación de un sistema de estudios centrado en técnicas occidentales.

En el año 1920, Huang Tu-Shuei se posicionó como artista taiwanés en la Exposición Imperial, a través de la participación con la obra “El Niño Salvaje”. Cuando fue

entrevistado por el periódico Día a Día de Taiwán, hizo una descripción de su motivación al tratar el tema de los aborígenes de Taiwán, decía:

Dado que nací en Taiwán, quería tratar de trabajar con algo propiamente taiwanés, por eso, al decidirme en esa primavera a realizar un tema taiwanés, volví a mi ciudad natal y se me ocurrió todo tipo de temas, dentro de ellos, el primero que se me ocurrió fue el tema del salvaje. El salvaje es de raza malaya, en comparación con los japoneses, sus dedos son más largos y el primer dedo de los pies se dobla hacia fuera porque no usan zapatos. Otras características que lo hacen diferenciar de los japoneses es esa estructura ósea gruesa y de apariencia brutal. Pero si se quiere conocer más a fondo a los salvajes ——— ciertamente sería algo imposible. Por eso pedí al

director del Museo de Taipei, que me prestara unos datos estadísticos; también pedí a unos amigos, otros instrumentos para mi estudio, tales como dagas y lanzas de los salvajes; lo que resultó de la creación fue unas estatuas que denominé “El Cazador de Cabezas”...La otra obra es la que entró en exhibición, “El Niño Salvaje”. Es la obra relativa al niño flautista salvaje. En este caso también me fue imposible conseguir un modelo verdadero, cuando estaba preocupado por este asunto, justo entró el hijo del cocinero del Centro Takasago. Su hijo de 15 años tiene una figura y físico muy similar a la imagen de un niño salvaje, entonces lo emplee como modelo. Así, pude terminar la obra en 10 días.

Analizando esta parte del artículo, podemos entender que para Huang Tu-Shuei, una de las formas ideales que lo destacase como artista taiwanés era a través de intentar construir las “características propiamente taiwanesas” a través de la belleza física de los aborígenes taiwaneses.

Huang Tu-Shuei utilizó los conocimientos anatómicos de cuerpo humano que había aprendido en la academia de bellas artes, y analizando las diferencias externas y raciales entre aborígenes taiwaneses y japoneses, y también utilizando otras informaciones generales que disponían los japoneses sobre esos aborígenes, para construir una imagen propia de este prototipo de aborigen.

Este hecho de intentar representar al aborigen taiwanés, no suponía en realidad una identificación de Huang Tu-Shuei con los aborígenes, sino todo lo contrario, era más probable que lo hiciese para atraer al público objetivo de la obra—los jueces calificadores de la Exposición Imperial.

Ya como Hsiao Chiung-Jui manifestaba en su texto:

En la elección del autorretrato del “modelo del taiwanés”, y los motivos que impulsaron a Huang Tu-Shuei en el uso de un objeto desconocido (el salvaje) como tótem de Taiwán, no solo hubo unas “consideraciones estratégicas para competir en el sistema”, sino que resaltó la realidad de un taiwanés culto emigrante quien tenía que auto-reconocerse a través de la mirada ajena, por otro lado, también se podía considerar ese hecho como construcción imaginativa de un artista taiwanés formado en la educación japonesa, quien hizo uso de conocimientos modernos para estructurar la corporeidad del aborigen “primitivo” como imagen contraria del pueblo han, de esta forma, objetivará la ilusión de constituir una identidad han, diferenciado racialmente como migrante y unificado con los japoneses como el mismo ser civilizado.

5.13. La forma de abordar la escultura en Huang Tu-Shuei.

A partir de un análisis avanzado sobre el listado de obras exhibidas en la exposición póstuma de Huang Tu-Shuei del año 1931, podemos decir que, además de las obras centradas en el tema de búfalos (tales como “Paisaje del País Meridional”, “La Manada de Búfalos”, “En las Afueras”, entre otras), produjo un total de 27 esculturas de representación de animales, además de 16 esculturas representando la figura humana (excluyendo los retratos que realizó por encargo) .

De este modo, prefirió siempre la descripción de una geografía campestre serena, representando faisanes, garzas, búfalos robustos, bananos en pleno verano o la incorporación de infantes desnudos mostrando su inocencia. Cada una de esas imágenes no son sino una muestra del “paisaje de un país meridional sereno y tranquilo”, tal y como lo describe Huang Tu- Shuei.

Utilizó a su vez el conocimiento académico del realismo europeo que estaba vigente también en Japón, iniciando sus obras como “El Cazador de Cabezas”, hasta la conclusión de “La Manada de Búfalos”, para establecer una imagen extraña a Japón, extraña a la cultura han y al mismo tiempo, extraña a la imagen social real de “Taiwán”, y naturalmente, el público objetivo ideal de sus obras era la clase burguesa que no sabía mucho sobre Taiwán.

Sin embargo la literatura taiwanesa de la misma época, desveló otra visión de Taiwán, mostrando aspectos como la pobreza y la destrucción, que no se mostraban en el paisaje campestre de “La Manada de Búfalos”. Shih Hung-Yi (石弘毅) señaló en su Estudio Histórico de las Novelas Campestres de Taiwán, que autores como el poeta Lai He (賴和) (1894 – 1943), Yang Kuei, Lu He-Jo, Lin Yueh-Feng y Tsai Chiu-Tung, pertenecían a estratos sociales muy diferentes entre sí, y a pesar de esa

diferencia de roles, eran "...coincidentes en acusar a los terratenientes y burgueses quienes a causa de proteger sus propios bienes no dudaron en sacrificar a los demás, adhiriendo a la esencia represiva y explotadora del régimen colonizador...".

Huang Tu-Shuei evitó las imágenes de represión social y explotación colonialista que eran parte de la vida cotidiana en los campos, y reemplazó la vida difícil de los campesinos por la serenidad y conformidad de los animales como el búfalo, y es más, esto se convirtió luego en la imagen oficial de la política de la "agroindustria taiwanesa".

Por tanto propone, a través de sus obras, distintas visiones de Taiwán. Todas ellas diferentes de la realidad: en "El Cazador de Cabezas", implicó un observador tan maravillado como un observador japonés. La corporeidad idealizada en la realización de una deidad como era "Siddhattha Buda" implicaría una comunicación hacia los creyentes sobre una distribución misericordiosa de conocimientos modernos. Y por otro lado, "La Manada de Búfalos" representó la "belleza" de la visión futura para las villas coloniales.

En resumen, cuando reflexionaba sobre la forma de abordar artísticamente a "Formosa", construyó poéticamente un paisaje de tipo tarjeta postal, construyendo una imagen exótica conforme a las expectativas de los conquistadores. Pero al igual que todos los taiwaneses que habían estado bajo la conquista japonesa, no tenía voz propia, en medio de los movimientos políticos-culturales de los años '20, Huang Tu-Shuei prefirió el silencio, tal vez considerando su pertenencia a la clase social media-baja, o debido a su necesidad de conseguir mayores recursos sociales para sostener sus proyectos escultóricos. El resultado era que no podía situarse en el bando de los estudiantes burgueses y combatir con ellos el colonialismo. Sin darse cuenta, Huang Tu-Shuei se convirtió en modelo de la educación nueva impartida por el gobierno colonialista.

A través de las esculturas de Huang Tu-Shuei podemos comprender los comienzos de la escultura contemporánea de Taiwán, la temática era tradicional, pero el objeto, el material y técnica de representación, hasta la valoración estética se mimetizaba casi completamente con los parámetros proporcionados por la patria cultural (Japón), o también, con parámetros europeos. Aunque antes de la guerra, hubo muy pocos escultores en la sociedad taiwanesa, sin embargo podemos creer que después de 1920, los intelectuales ya consideraban la palabra “escultura” alejada de la escultura artesanal popular, y más cercana a la “sculpture” puramente artístico de la academia europea. Así, en *Taiwán de Todos los Tiempos* de Liu Ke-Ming, escrito en 1930, se usó la frase “el único escultor de Taiwán” para referirse a Huang Tu-Shuei:

¿Quién fue el único escultor de Taiwán? Sin más rodeos, sería el famoso Sr. Huang Tu-Shuei. Mostró su talento en la escultura ya desde temprana edad, cuando estudiaba en la Escuela de Pedagogía del Colegio de Lengua Nacional, ahí realizó muchas obras sobresalientes, lo que conseguía la admiración de docentes y alumnos. Al egresar de la Escuela de Bellas Artes de Tokio, sus obras han sido elegidas reiteradamente por la afamada Exposición Imperial de Japón, y también había sido ordenado para la realización del busto de bronce de su Majestad Kuni-no-Miya. Paralelamente, el gobernador civil de la región de Taiwán ofreció una escultura de búfalos por la coronación del Emperador Shōwa, y esa misma obra también era un trabajo de Huang Tu-Shuei, ese honor no solamente perteneció a él, sino también constituía el orgullo de Taiwán. La imagen del buda Siddhattha que aparece al principio del artículo, es una estatua que los interesados donadores de Tataocheng y Bangka se lo encargaron, para ser donada al Templo Longshan de Bangka. La otra estatua de Guan Yin sería una obra realizada por él mismo durante sus años en el Colegio de Lengua Nacional.

La mayoría de descripciones sobre el arte que aparecían referenciadas en esta publicación, Taiwán de Todos los Tiempos, se centraban en artistas como Huang Tu-Shuei y el conocido pintor taiwanés Chen Cheng-Po (陳澄波) (1895 – 1947).

Naturalmente hacía mención de las esculturas tales como: “busto de bronce de su Majestad Kuni-no-Miya”, “esculturas de búfalos” y la “estatua de Siddhattha”, a su vez mencionó la “estatua de Guan Yin” que Huang Tu-Shuei realizó antes de dirigirse hacia Tokio, también se ubicaba en el Templo Longshan.

Sin embargo otras esculturas, grandes o pequeñas, ya sea del Templo Longshan o ubicadas en los diferentes templos de toda Taiwán, ya no estaban incluidas dentro de las discusiones de Liu Ke-Ming, porque para este autor la única escultura parecía estar limitada dentro de los parámetros académicos, y reducida a muy pocos autores.

La definición de la escultura en Taiwán se va conformando, y cambiando a medida que se va adquiriendo mayor conocimiento y reflexión sobre influencias extranjeras, como la influencia europea u americanas. También a medida que ésta se va acomodando en las nociones anteriores, bajo una búsqueda permanente de nuevos modelos más adecuados a la actualidad.

Teniendo en cuenta lo analizado, podemos comprender el significado que tenía la escultura en Taiwán: la escultura empezó a desligarse de la artesanía popular a partir de la época de conquista japonesa y la causa de ese desprendimiento estaba relacionada con la formación educativa de los nuevos intelectuales y la recodificación de la cultura. Por otro lado, a fines de los años '20 el Gobierno japonés comenzó a controlar los movimientos nacionalistas de Taiwán, y en relación al arte, la estrategia fue, por un lado, se promocionaban pintores japoneses que ya vivían en Taiwán, y por otro lado, se reprimían pintores tradicionales. Las

exposiciones estatales eran las mejores pruebas de la implementación de esas estrategias. Si bien la escultura que no estaba contemplada en la Exposición de Taiwán, aquello no significa que puede desprenderse de la intención estratégica hacia la represión de la cultura han. Era el momento que se hubo de renegociar el significado de la escultura en Taiwán, aunque la escultura mimetizaba los valores de la cultura dominante, había podido posicionarse en la mirada de los conquistadores, manteniendo la posibilidad de una identidad propia.

Huang Tu-Shuei destacaba como autor sobresaliente ubicado dentro del sistema escultórico académico de Japón, aunaba en sus labores la creación de los temas con “características taiwanesas”, a través de la representación de aborígenes y búfalos, conformes a la mirada curiosa del espectador japonés, al mismo tiempo que posibilitaba el destacar de una identidad subjetiva propia para los taiwaneses.

Aunque Huang Tu-Shuei buscó temáticas relacionadas con el modelo de Taiwán en sus obras, sobre todo en obras como “Buda Siddhattha”, a su vez reflexionó sobre la utilización de los conocimientos académicos contemporáneos integrados en la imagen tradicional, y en el momento de proporcionar una posibilidad de establecer nuevas temáticas en el arte popular taiwanés, creó un estilo severo propio, donde se conjugan la cultura han, la imagen de pintura zen, el conocimiento académico europeo y la línea expresiva de las exposiciones estatales. Así pues, representó una forma de Buda como una deidad que no perteneció ni a China, ni a Europa ni a Japón.

Este tema de la “identidad subjetiva taiwanesa” se hizo todo un tema en auge de los años '90, y muchas obras con intención de tocar temas raciales, y de cultura propia taiwanesa, partieron de conceptos similares.

Objetivamente hablando, Huang Tu-Shuei fue el iniciador de la escultura taiwanesa tal y como la entendemos hoy en día, y ciertamente había reflexionado profundamente sobre cómo hacer destacar las características taiwanesas, o mantener estos rasgos propios, en la escultura moderna.

Debido al contexto histórico del momento, la patria colonial de Taiwán era Japón, y por tanto era también parte de esta identidad oriental. Además, los espectadores objetivos de las esculturas modernas de Huang Tu-Shuei eran japoneses y no occidentales.

Debemos pensar acerca de la identidad más amplia de los orientales, sus diferentes procedencias e influencias, tal vez ese hecho permitió a Huang Tu-Shuei y a otros antecesores que a su vez estudiaron en Japón, captar con mayor entusiasmo los valores de los conquistadores, faltando una actitud auto consciente y auto-reflexiva hacia la propia identidad étnica. Dado la falta de construcción de sí mismos, y un desconocimiento de identidad propia, se dedicaron a la adaptación de los modelos de los conquistadores, motivo que condujo a la producción de un conformismo conveniente.

Desde la muerte de Huang Tu-Shuei en 1930, hasta la publicación de la serie de artículos, “La Historia del Movimiento Artístico de Taiwán”, de Xie, Li-Fa (謝里法) (1938-) en El Artista de 1975, no se reconstruyó ninguna genealogía de artistas taiwaneses.

Solo se referenció su nombre en los escritos de su amigo, el escritor Wei Ching-Te (魏清德) (1886 – 1964) y en los “Anuarios de exposiciones” de Chen Chao-Ming (陳昭明) el nombre de Huang Tu-Shuei casi se había extinguido en Taiwán.

En una de sus publicaciones menciona uno de los comentarios de Huang Tu-Shuei, y dice del siguiente modo:

El pueblo que no sabe de arte, no entendería lo que consiste la fuerza espiritual de la vida y su futuro es oscuro. Nuestra lucha será una un proceso sin tregua ni fin. Esta

guerra es prolongada y difícil, ¿y por qué seguimos luchando?

Porque en nuestra tierra natal, todavía no aparecen hijos del arte a quienes llamar compañeros.⁹⁷

Esta expresión de “en nuestra tierra natal no han aparecido hijos del arte como compañeros”, se debía precisamente a esta nueva consideración del arte como algo nuevo, que se aprendía desde fuera y que según ellos no existía en Taiwán.

Hacía falta reflexionar sobre qué era considerado como el arte y la forma de realizarlo. En el campo de la escultura podía tratarse de una mera decoración pero también puede constituir una declaración de identidad propia. Una misma obra podía suponer diferentes cosas bajo el punto de vista de espectadores diferentes.

97 Chen, Chao-Ming: “Anuario”, La Exposición Escultórica de Huang Tu-Shuei, p. 81

5. CONCLUSIONES

5. Conclusiones.

5. 1. Desarrollo y conclusiones de nuestra tesis doctoral.

En el momento que nos planteamos realizar esta tesis doctoral sobre la figura de Huang Tu-Shuei, las únicas investigaciones que existían eran incompletas y se centraban en

el poder citar sus logros artísticos. Ya en el año 2003, desarrollamos el Trabajo de Investigación sobre este mismo autor, y desde la fecha hemos tratado de ir ampliando aspectos y corrigiendo algunos de los que ya habíamos escrito.

La historia del arte de Taiwán había evaluado en cierto modo positivo los artistas de la época de la conquista japonesa, pero no había indagado sobre las limitaciones que supuso o impuso el contexto histórico sobre el arte.

Consideraron como arte “nuevo” toda aquella obra que había obtenido el éxito en las Exposiciones Oficiales, dejando al margen todo arte no oficial. Por ello, todos los artistas que durante la época de colonización japonesa había obtenido un reconocimiento oficial, la historiografía les dio una buena consideración, por el temor de dejarlos al margen.

Sin embargo, estas obras oficiales no contenían ninguna ideología política subyacente, por lo tanto, estas investigaciones historiográficas, al obviar la realidad del contexto histórico, dejaban al margen muchas obras y artistas para describir únicamente un arte oficial.

El éxito personal de muchos de los artistas de la época dependía de su valoración en estas Exposiciones Oficiales, que organizaban los propios japoneses. Por ello, pocos artistas se daban cuenta de las restricciones que suponían estas normas que los japoneses pretendían imponer, y era difícil que se desprendieran de esta estética predominante del gobierno colonizador. Y esto suponía que no desarrollasen obras propias de estilo libre, sino que simplemente se ceñían a estos patrones oficiales que les otorgaban en éxito.

Cuando Japón introdujo los nuevos conceptos de educación en Taiwán, a través de su reforma de educación basada en un sistema occidental, su finalidad era el enriquecimiento estatal y el fortalecimiento militar. Era una parte importante de este programa político de “modernización” de Taiwán. En relación al ámbito artístico, se introdujeron unas técnicas académicas, cuya importancia radicaba en la aproximación al realismo, y cuya finalidad era la de ser presentadas a las exposiciones oficiales. Además se promovió el hecho de que estas obras tuviesen implícitas unas “características locales”, que las caracterizase como propias de los artistas taiwaneses, a diferencia del arte japonés. Formaba parte del direccionamiento político del gobierno japonés, que aprovechaba el embellecimiento artístico para conseguir una imagen idílica del Taiwan campestre, y que no se tratase simplemente de una imagen de Taiwán industrial para el aprovechamiento de Japón, según el sistema capitalista.

Los artistas taiwaneses aceptaron inconscientemente los requerimientos y gustos del gobierno japonés, dando lugar a ese “nativismo campestre” mostrando la visión de sus campos y praderas, del mismo modo que el resto del pueblo había aceptado trabajar sus tierras para enriquecer al gobierno japonés, cosechando productos como el arroz o el azúcar para ser exportados a Japón.

Al mismo tiempo, el “nuevo arte” promovido por Japón en Taiwan, pretendía demostrar en el ámbito internacional la capacidad de Japón para transformar a su colonia, considerándose a Japón en una posición suprema dentro del proceso civilizado, con el derecho a educar a los nativos taiwaneses en este nuevo sistema. Una de sus pretensiones era destacar la pobreza de la cultura china en relación con la supremacía japonesa.

Los taiwaneses que admitieron esta supremacía de la cultura japonesa era porque equiparaba a Japón con el resto de países de occidente, de ideología moderna, viendo que adaptándose a esta nueva cultura se fortalecería el país y se desprenderían de una situación retrasada que también tenían otros países de Asia. Los propios intelectuales taiwaneses compartían esta visión de Taiwán como un país atrasado, una percepción

de pobreza y retraso en todos los aspectos de la vida, debido a un conservacionismo de la cultura tradicional y una falta de innovación ante las nuevas confrontaciones sociales. Por ello, vieron como una forma positiva esta forma de “modernización” de Taiwán.

Desde la época de la Dinastía Qing (1644 – 1912), el panorama artístico en Taiwán se había ceñido exclusivamente a mostrar las características de los usos populares, un arte popular que muy pocas veces se centraba en un realismo consecuente de la observación directa, sino que su objetivo era mostrar las tradiciones sociales populares.

En cuanto al método de aprendizaje de las técnicas artísticas anteriores a la época de colonización japonesa se basaba en el sistema de copias, modelos que se iban repitiendo. Así pues, el sistema introducido por los japoneses, basado en métodos de aprendizaje occidentales, se diferenció por utilizar modelos reales, incluso objetos de la cotidianidad, mostrando que también podían ser bellos. Esto hizo dividir a los artistas en estratos desiguales, existiendo partidarios del arte tradicional y otros que apoyaban en cambio al arte moderno japonés.

Los estudiantes taiwaneses que habían migrado a Japón para formarse, recibieron una educación basada en el sistema occidental académico, con la oportunidad de obtener conocimientos más amplios de los que podían recibir en Taiwán, asimilando nuevos conceptos, ideas y técnicas, y mantuvieron la esperanza de que el gobierno japonés pudiese implementar realmente la integración japonesa-taiwanesa, tanto en el plano social como en el plano político.

En realidad, durante la década de 1920, el pueblo taiwanés tuvo sus razones para comenzar a auto reflexionar sobre cómo constituir una “nueva cultura”, y cómo el pueblo podía conseguir el progreso cultural.

En nuestra opinión, los estudiantes taiwaneses nacieron bajo el sistema japonés de la nueva educación, y ya por ello estuvieron influenciados por esta idea que predominaba de Taiwán como un país retrasado, inculcada por la educación y

política japonesa, y ya estaban acostumbrados a contraponer la imagen de China tradicional con la de Japón modernizado. Por esa razón, consideraban que mejorar esa cultura taiwanesa, o lograr subir su nivel, podría cambiar no sólo al país, sino la situación del país ya no como país dominado, sino como un país del mismo nivel cultural.

Debido a esto entendemos la unión de movimientos políticos y culturales, ya que ambos buscaban cambios en la situación social de retraso, para lograr el “progreso”. Por ello, el dominio japonés fue una exitosa implementación de la diferenciación cultural, para establecer su superioridad en todos los planos de la sociedad taiwanesa.

Ciertamente, en el plano artístico, el pueblo taiwanés fue influenciado por los “conceptos artísticos” de Japón, reconociendo las representaciones respaldadas por las exposiciones estatales de Japón. Hemos podido investigar, a través de la Asociación de Cultura Taiwanesa, que en estos momentos los taiwaneses no tenían una idea clara acerca del arte, para ellos “el arte” era definido como cierta “diversión” para la vida cotidiana, se podría “embellecer” la vida a través del arte, y si se efectuara consistentemente se podrá mejorar el contenido de la cultura taiwanesa. Lo interesante de este discurso, era que coincidía con el pensamiento de Ishikawa Kinichiro (uno de los japoneses al frente de la política educadora de Taiwán): mejorar la calidad de vida a través de la “diversión del arte”. En otras palabras, los integrantes de la Asociación de Cultura Taiwanesa consideraban que la “expresión artística” promocionada por el régimen japonés era indicadora del nivel de “progreso cultural” de un pueblo, y era el camino para alejarse de la imagen de “retraso cultural”.

Por ello, Huang Tu-Shuei , que había destacado como estudiante de la Escuela de Bellas Artes de Tokio fue considerado por los intelectuales taiwaneses como figura representativa del “progreso cultural”, y sus obras podían proporcionar esa “diversión del arte” para mejorar la calidad de vida de la gente. Tal era el caso de “El Niño Salvaje”, cuando esta obra de Huang Tu-Shuei se calificó para la segunda jornada de la Exposición Imperial, la revista editada por los estudiantes taiwaneses

de Tokio, Juventud Taiwanesa (1920) publicó inmediatamente este éxito artístico del compatriota taiwanés. Luego, Juventud Taiwanesa también destacó a Huang Tu-Shuei, cuando éste participó en la Exposición Imperial con las obras “Rocío” y “Mujer en Pose”, afirmando “...un genio a beneficio del arte de la etnia han, un joven con futuro prometedor.”

Desde la perspectiva de los taiwaneses, los logros de Huang Tu-Shuei en la Exposición Imperial de Japón, fueron una manifestación de la participación de taiwanés en la cultura japonesa. Y para los intelectuales taiwaneses, fue considerar el éxito de uno de sus ciudadanos, después de haber perdido la autoestima nacional por un largo período. El éxito de Huang Tu-Shuei en la Exposición Imperial de Japón le permitió retornar con “honores” a su tierra natal. Por eso creo que los intelectuales de ese momento, quienes consideraban unilateralmente la “calificación” de Huang Tu-Shuei en la exposición estatal sea un logro artístico de toda la comunidad han, evidenció el éxito de la política colonizadora. Así, la cultura del momento no reflexionó sobre las estrategias de arte colonizadoras del Gobierno japonés en Taiwán, cuya finalidad residían en los beneficios japoneses. Además, Huang Tu-Shuei era “elegido para la Exposición” y no era “premiado”, y con ese mero hecho se pudo lograr que la sociedad taiwanesa reconociera a Japón como su madre patria, el santuario del arte. Japón nunca se habría imaginado que la calificación de Huang Tu-Shuei podía conllevar la fuerza necesaria para estabilizar su dominio imperialista sobre Taiwán, ciertamente se pudo mejorar la relación con los intelectuales junto a la “nueva clase social” de los caballeros burgueses, lo que se tradujo en fortalecimiento del poderío de las exposiciones estatales monopolizado por el poder central de Japón.

En realidad, todas estas condiciones se debían a que por un largo período Japón construyó en Taiwán una educación de arte faltante, desligando intencionalmente el “arte tradicional” del “arte moderno”, por eso guarda relación con este arribo forzoso del “arte moderno” japonés en el territorio taiwanés.

Las obras de Huang Tu-Shuei se centraban en la capacidad descriptiva con temas fáciles de comprender, como por ejemplo el tema del niño flautista salvaje. Huang Tu-Shuei también expresó en su momento que le era más fácil esculpir mármol que madera, y cuando estaba tallando la piedra en un rincón, era burlado por otros estudiantes taiwaneses, cuya opinión era que “golpeaba las piedras”, llamándolo además “albañil”. Los estudiantes taiwaneses usaron valores de la vieja sociedad para evaluar los esfuerzos de Huang Tu-Shuei, lo consideraban un “artesano”, y por supuesto, él no estaría “conforme”; además él se sentía “un ser civilizado de la nueva cultura sobresaliente y progresista”, diferenciado de los “nativos-han”, y no se prestaba para sus burlas, prefiriendo ignorar los cuestionamientos no contestándolos.

Así, la estrategia artística efectiva de Japón, tuvo su éxito reflejado a través de las Exposiciones, donde se eligieron artistas como Huang Tu-Shuei y otros para “incorporarlos a la Exposición Imperial”.

La gran mayoría de ciudadanos taiwaneses ó no se identificaban con el contenido del arte “tradicional” ó no entendían el formato del arte “nuevo” propuesto por los japoneses. Objetivamente hablando, no era cierto que los artistas taiwaneses no eran valorados, y que Huang Tu-Shuei era el único escultor de verdad, el hecho era que en la sociedad tradicional, se consideraba al trabajo de “esculpir” o “pintar” todavía dentro del rol de “artesano”, por ende, el nivel social no se compara con la gente estudiosa que puede conseguir puestos de mayor poder en el gobierno. Sin embargo esta realidad no era una peculiaridad de Taiwán, los artistas que vivieron en los años de la Restauración Meiji, también estuvieron en este pasaje. Solo que Japón tuvo una revolución autoimpuesta para impulsarse hacia la “modernización” y el rol del artista era fijado por el mecanismo social de soporte.

Volviendo a la situación de Taiwán, el poder colonizador de Japón controló la educación de Taiwán, y ello conllevaba el direccionamiento del desarrollo artístico. El régimen centralizó el poder de dirigir el arte, proponiendo estrategias de exposiciones, donde solamente se promocionan los artistas pertenecientes a exposiciones estatales, y solamente se publicitarían el éxito artístico de estas

personas. Es así que los intelectuales taiwaneses interpretaron socialmente que el arte incorporado a la Exposición Imperial era un “progreso cultural” “que beneficiaba al arte de la etnia han”.

No nos es difícil descubrir la insuficiencia conceptual de la mayoría de la gente para conocer el arte, debido a la parcialidad de la educación japonesa y a las limitaciones del mecanismo de exposiciones, que incidieron en el hecho de que la sociedad taiwanesa considerase como un gran éxito la participación de Huang Tu-Shuei en las Exposiciones Imperiales, considerándolo como una persona de gran honor para su propia nación. Así, por medio del éxito de un ciudadano han, los taiwaneses recuperaron la autoestima nacional con el reconocimiento de las exposiciones estatales de Japón. Por ello, podemos entrever que la reconstrucción de autovaloración de un pueblo dominado se debe a la mirada aprobadora de los conquistadores. Sin embargo este reconocimiento de Taiwán como “producto de exhibición”, permitió que los taiwaneses creyeran que podían expresar sus logros culturales en el plano nacional e internacional; lo que fortalecería otra vez el valor de la fe que tenían los taiwaneses hacia las políticas de “apertura civil” y “emprendimiento de las industrias coloniales”. Pero la fuerza más importante provino de la vida “local” de los taiwaneses, ya que desde ese lugar se fueron identificando con el régimen central de Japón.

El nacimiento del llamado nuevo arte fue en parte una prueba del control que tenía el Gobierno General japonés sobre la soberanía de Taiwán, y esto explicaba el interés del gobierno colonizador para que los artistas taiwaneses cambiasen su estilo. Los artistas taiwaneses que aceptaron este tipo de “nuevo arte” pudieron gozar del reconocimiento y éxito de la sociedad. Ellos no recibieron ningún trato diferido por parte del Gobierno japonés, pero eran casos exitosos para la “política de asimilación”.

De este modo, los artistas no se involucraron en movimientos de acción social, ni pretendieron hacer un arte de protesta contra el gobierno, sino todo lo contrario: para mantener sus éxitos trataron de satisfacer los gustos del nuevo gobierno colonizador.

5.2 La influencia de los medios de comunicación.

No debemos de pasar por alto la gran importancia que tuvieron los medios masivos de comunicación durante este proceso de desarrollo del arte en Taiwán. Fueron definiendo las nuevas tendencias y valores. Promocionaban los logros de los artistas, e impulsaban la construcción de valores artísticos. En ese momento, el periódico Día a Día de Taiwán se había puesto en ese importantísimo rol de mediar entre artistas y público.

Por ejemplo tratan de “genio” a Huang Tu-Shuei durante su etapa de estudios en Japón, por el hecho de haber obtenido buenas calificaciones y haber sido un excelente alumno. Es decir, para ellos la genialidad supone adaptarse a los cánones oficiales.

De este modo, los medios de comunicación hicieron poco a poco una diferenciación entre arte nuevo y antiguo, con las figuras de pocos “genios”, e hicieron que el público admirase estas obras producto de artistas que se habían ceñido a estas nuevas normas.

El Diario Japonés de Taiwán cumplía la función de “conformar una élite”, destacar algunas personas especiales dentro de la sociedad, en esos momentos en que Japón promovía esta modernización del arte en Taiwán. El reconocimiento de valores artísticos se fijó en el “talento” y las “buenas calificaciones”, exagerando los logros personales del artista, para fortalecer con aura especial la figura del escultor artista. Así, el desarrollo artístico durante la época de la conquista japonesa estuvo íntimamente ligado al Diario Japonés de Taiwán. El artista que podía aparecer con frecuencia en las noticias, veía mejorada su posición social, y sería apreciado por

todos los sectores de la sociedad. El éxito de Huang Tu-Shuei constituye un ejemplo evidente de aquella situación. Desde que fue elegido en la Exposición Imperial, solía recibir entrevistas y aparecía en el Diario Japonés de Taiwán. En diferentes momentos se publicaron diferentes reportajes y artículos para informar sobre los logros de Huang Tu-Shuei, entre ellos citamos: “Sr. Huang Tu-Shuei, quien esculpió “El Niño Salvaje” elegido en la Exposición Imperial”, “Sr. Huang Tu-Shuei, genio isleño en el mundo de la escultura, realizando “búfalos” para la Exposición Imperial de este otoño” y “El arte de Taiwán como una extensión e imitación de la cultura china”.⁹⁸ En términos generales, podemos afirmar que los medios no solo presentaron un nuevo talento de arte taiwanés ante la sociedad, sino que también alentaron a los nuevos estudiantes con el ejemplo de Huang Tu-Shuei quien logró éxito abrazando el nuevo arte y abandonando lo tradicional.

De esta forma, Huang Tu-Shuei prosperó durante este periodo de la conquista japonesa, y fue entablando buenas relaciones con el Diario Japonés de Taiwán, acumulando fama social, por lo que en ese momento los taiwaneses reconocieron su aportación al arte. Ciertamente, a partir del momento de calificarse para la Exposición Imperial, Huang Tu-Shuei fue el niño prodigo de los medios. El Diario Japonés de Taiwán no paraba de publicar noticias en relación a su participación en la Exposición Imperial, y presentaba el concepto artístico de Huang Tu-Shuei. Cada vez que Huang Tu-Shuei terminaba una obra, o que realizaba alguna actividad, tenían que ver con el Gobierno japonés, y los medios lo publicitaban con fotografías, imágenes y reportajes tanto en chino como en idioma japonés. Cuando el Diario Japonés de Taiwán publicaba alguna noticia sobre Huang Tu-Shuei, siempre aparecían las palabras “genio”, “obra maestra” y “único escultor”, para destacar su carácter de “élite” o de artista a la vanguardia. Tal como figuró en “La tabla de los eventos artísticos destacados de Taiwán” de Yen Chuan-ying, entre 1920 a 1938, hubo más de 60 reportajes relacionados con Huang Tu-Shuei. La cantidad de reportajes nos

98 Día a Día Taiwán, 1920, octubre; 1923, julio y agosto.

permite entrever en la figura de Huang Tu-Shuei, cómo el Diario Japonés de Taiwán podía hacer famoso a un artista calificado en la Exposición Imperial, cómo el poder informativo de los medios podía construir el valor de esta “élite artística” de Taiwán.

El movimiento de restauración promovido por el propio Emperador Meiji de Japón (1868) , llevó a Japón hacia la búsqueda de “occidentalización” y “modernización”, y lo lograron a través de la asimilación de la civilización occidental. El período comprendido entre la era Meiji hasta el final de la Segunda Guerra Mundial fue denominado “modernidad”, viniendo directamente de la palabra inglesa “modern”. Sobre todo cuando se inauguró el Colegio de Ingeniería del Arte (1867) , los japoneses comenzaron a aprender las técnicas de arte occidental de manera masiva, como el óleo o la acuarela; Aceptaron nuevos conceptos de arte, como por ejemplo el plenairismo o el naturalismo, entre otros. Estos hechos repercutieron en el rol del artesano, convirtiéndolos poco a poco en artistas; paralelamente el Estado japonés también colaboró con implementación de estrategias al constituir escuelas de arte especializadas, educación plástica, museos de bellas artes y exposiciones. El contenido cultural que Japón pretendió mejorar fue justamente el contenido del proceso de “modernización” al que se sometió el arte japonés. Por eso mismo, cuando Huang Tu-Shuei estudiaba en Escuela de Bellas Artes de Tokio, la cultura y la economía japonesa marchaba hacia “la modernidad occidental”, y en plano de la educación se implementó nuevo sistema perteneciente a cierta reforma nacional sucesiva dirigida hacia la modernización. En la época de la conquista japonesa, La educación y el arte de Taiwán estaba fuertemente influenciado por la academia japonesa y la Exposición Imperial, por lo que los estudios actuales acerca de los artistas de esa época, entre 1895 a 1945, se determinan directamente en el perfil de “arte moderno” de Taiwán. Sin embargo el uso del término “moderno” suele causar confusiones en el lector, ya que no se deja claro la significación contextual de “modernización” de la era de Reforma de Meiji, tampoco permite emanar el movimiento fulminante que causó la “occidentalización” sintió que Japón delimitó el desarrollo artístico de Taiwán, o que impidieron su desarrollo personal, por ello tampoco podía comprender la amargura de la gente

quienes sufrían bajo el peso de la bandera imperialista.

Podemos afirmar que cuando los militares japoneses pisaron la tierra de Taiwán, sintieron el clima subtropical diferido de Japón, percataron la valentía e inocencia de este pueblo y lo convirtieron hábilmente en imágenes artísticas beneficiosas para ellos. Así, Japón manipuló el arte como un método, para lograr la meta política de camuflar el poderío imperialista, lo que directamente se reflejó en el contenido de “características locales” de las obras escultóricas de Huang Tu-Shuei, en otras palabras, la elección de la temática colonial se adhirió al fortalecimiento de la academia japonesa, y lo exótico de un país meridional estableció la perspectiva campestre del espíritu japonés. Aquí es donde llegamos a entender más plenamente la cooperación que hubo entre el mecanismo estatal y la fuerza de la educación, Japón impulsó el arte en Taiwán logrando instalar exitosamente su base de “desarrollo nacional”. Si el artista no podía reflexionar o descubrir el mecanismo de control a nivel nacional, no podría si no sumergirse en la carrera de la fama, compitiendo para participar en las exposiciones. Ese artista taiwanés difícilmente podrá emprender un camino propio y realizar obras autónomas e independientes. Por eso mismo, el arte moderno de Taiwán en época de la conquista japonesa, solo fue un arte moderno de forma, pero no del espíritu, a lo sumo, fue nada más que una excusa, un respaldo para la política japonesa.

Aunque en el inicio, obras de Huang Tu-Shuei como “Rocío” y “Estatua Completa de Siddhattha”, integraron símbolos antiguos y actuales, que contenían mayor riqueza y profundidad; con otras obras como “Mujer en Pose”, comenzó a expresarse técnicamente, siguiendo la corriente principal de la academia japonesa, y demostrando una falta en la tensión proporcionada por la vitalidad misma del arte personal. La serie de obras denominada de “característica nativista” como el famoso “La Manada de Búfalos”, fue altamente valorado por los “literatos”, a punto tal de generar una ilusión de haber visto algún rasgo de “conciencia taiwanesa” en Huang Tu-Shui. Sin embargo este hilito de esperanza no era más que una “perspectiva

japonesa de lo campestre” implantado por los colonizadores en Taiwán, en la identificación de Taiwán como una “localidad” de Japón, y por eso mismo, la “La Manada de Búfalos” fue denominada “País Meridional”. Los búfalos de Huang, marchaban laboriosamente y consistentemente en el gran camino que lo conduce hacia el Imperio japonés, induciendo la creencia de que el “camino de regreso” de Taiwán sería necesariamente “Japón”.

Tal vez Huang Tu-Shuei contribuyó en el moldeamiento de los taiwaneses para constituirlos como “japoneses”, quienes se esforzarían en construir un Taiwán como localidad japonesa, al servicio total del Gobierno, acercando la distancia entre Japón y Taiwán.

Si recapitulamos, en 1915 Huang Tu-Shuei ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Tokio, en el año 1923, compró una casa de estilo japonés en Ikebukuro de Tokio. Sus actividades se concentraban básicamente en Japón, y raras veces regresaba a Taiwán.

Según un relato de Wang Hsiu-Hsiung sobre el ordenamiento de las actividades en la vida de Huang Tu-Shui, tanto los viajes como sus relaciones sociales se concentraban solamente entre el Gobierno General japonés, periodistas del Diario Japonés de Taiwán, clientes y familiares. De esta forma, vemos la causa de por qué Huang Tu-Shui no podía comprender la vida real de los taiwaneses.⁹⁹

La política japonesa de manipular el arte de Taiwán se hizo patente en la persona de Huang Tu-Shui, constituyéndolo como el modelo de desarrollo artístico, y la “nueva imagen de Taiwán” se formó a través de las obras de Huang Tu-Shui.

La fama de Huang Tu-Shui condujo exitosamente a otros artistas taiwaneses para que ejercieran el “arte imperial”, consolidando la superioridad del gran arte imperialista. Así, Japón promovió el arte moderno en Taiwán, a través de las obras artísticas de Huang Tu-Shui, y ese arte no consistió en mera técnica novedosa, sino también

99 Wang Hsiu-Hsiung: El Primer Escultor Moderno de Taiwán, p.8-41.

consistió en la reconstrucción de una perspectiva de lo campestre, una nueva imagen de los taiwaneses controlada por la nueva autoridad en el ámbito artístico.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía consultada

I. Bibliografía específica:

Arnheim, Rudolf: Arte y Percepción Visual, traducido al chino por Li Chang-Chun; Taipei: Librería Continental, 1985. Arnheim, Rudolf,《藝術與視覺心理學》,李長俊譯;台北:大陸書店,1985。

Chang, Shen-Chie: Miliario: el Otro Nombre, un Sol Negro; Taipei: Publicaciones Cosmax, 1998. 張深切,《里程碑—又名:黑色的太陽》;台北:文經出版社,1998。

Chang, Yen-Hsien y otros: Contemporáneos Famosos de Taiwán; Taipei: Idn-News, 1987. 張炎憲等編,《臺灣近代名人誌》,台北:自立晚報,1987。

Chang, Yen-Hsien y otros: Personajes de Taipei; Taipei: Departamento de Información y Turismo del Gobierno de la Ciudad de Taipei, 2000. 張炎憲等編,《台北人物志》,台北:台北市政府新聞處,2000年。

Chen, Zhengxiang: Gazetteer of Taiwan Place Names; Taipei: Nan Tien Bookstore, 1993. 陳正祥,《臺灣地名辭典》,台北:南天書局,1993。

Chiu, Te-Tsai: Dioses y Templos de Taiwán (III); Taichung: Comisión de Publicaciones de la Provincia de Taiwán, 1983. 仇德哉,《臺灣之寺廟與神明(三)》;台中:臺灣省文獻委員會,1983。

Chuang, Po-He: Las Formas de la Artesanía Taiwanese; Taipei: Ediciones El Artista, 1994. 莊伯和,《臺灣民藝造型》;台北:藝術家出版社,1994。

Editado por el Museo Histórico Nacional; Cien Año de Cultura Taiwanese 1901-2000 Colecciones de tesis (I)(II); Taipei: Museo Histórico, 1999. 國立歷史博物館編,《1901-2000臺灣文化百年論文集(I)(II)》;台北:歷史博物館,1999。

Editado por el Museo de Bellas Artes de Taipei, El Desarrollo del Arte Moderno en la Zona de Taiwán; Taipei: Museo de Bellas Artes de Taipei, 1990. 台北市立美術館編,《臺灣地區現代美術的發展》;台北:台北市立美術館,1990。

Editado por el Museo de Bellas Artes de Taipei, El Nacimiento y Desarrollo de las Pinturas de Óleo en

Asia Oriental; Taipei: Museo de Bellas Artes de Taipei, 2000. 台北市立美術館編,《東亞油畫的誕生與發展》;台北:台北市立美術館,2000。

Editado por el Museo de Bellas Artes de Taipei, La Nueva Cara del Arte Taiwanés (1945-1993); Taipei: Museo de Bellas Artes de Taipei, 1993. 台北市立美術館編,《臺灣美術新風貌 1945-1993》;台北:台北市立美術館,1993。

Editado por el Museo de Bellas Artes de Taipei, Los Diez años de Arte Moderno en Taipei; Taipei: Museo de Bellas Artes de Taipei, 1993. 台北市立美術館編,《台北現代美術十年》;台北:台北市立美術館,1993。

Editado por el Museo de Bellas Artes de Taipei, 1945-1995 el Hábitat del Arte Moderno de Taiwán; Taipei: Museo de Bellas Artes de Taipei, 1995. 台北市立美術館編,《一九四五-一九九五臺灣現代美術生態》;台北:台北市立美術館,1995。

Editado por el Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán, Exposición Escultórica Retrospectiva de Pu Tien-Sheng de los 80; Taichung: Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán, 1991. 國立臺灣美術館編,《蒲添生雕塑八十回顧展》;台中:國立臺灣美術館,1991。

Editado por el Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán, Exposición Especial de Obras de Artistas Antecesores de la Zona de Taiwán; IV: Colección Acuarelas, Grabados y Esculturas; Taichung: Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán, 1996. 國立臺灣美術館編,《臺灣地區前輩美術家作品特展。四,水彩畫、版畫、雕塑專輯》;台中:國立臺灣美術館,1996。

Hsiao, Chiung-Jui: Colección de Teorías e Investigaciones sobre Historia del Arte Taiwanés; Taichung: Editorial Abel, 1991. 蕭瓊瑞,《臺灣美術史研究論集》;台中:伯亞出版社,1991。

Hsiao, Chiung-Jui: Colores Isleños: Teoría de la Historia del Arte Taiwanés; Taipei: Ediciones T.U., 1997. 蕭瓊瑞,《島嶼色彩:臺灣美術史論》;台北:東大出版社,1997。

Hsiao, Chiung-Jui: Observaciones y Reflexiones--Colección de Teorías e Investigaciones sobre Historia del Arte Taiwanés; Museo Provincial de Bellas Artes de Taiwán, 1995. 蕭瓊瑞,《觀看與思維--臺灣美術史研究論集》;臺灣省立美術館,1995。

Hsieh, Dong-Shan: Between Colonization and Independency: Art of Taiwan in the End of Century;

Taipei: Museo de Bellas Artes de Taipei, 1996. 謝東山,《殖民與獨立之間：世紀末的臺灣美術》;台北：台北市立美術館，1996。

Hsing, Fu-Chuan: Historia del Arte Japonés, (Taipei: Ediciones T. U.), 1999. 邢福泉,《日本藝術史》, (台北：東大出版社)，1999 年。

Hsu, Hsiao-Hu: Historia del Arte Japonés; Taipei: Nan Tien Bookstore, 1996. 徐小虎,《日本美術史》; 台北：南天書局，1996。

Huang, Pao-Ping: Lectura de Imágenes del Arte de Taiwán; Taipei : Ediciones El Artista, 1996. 黃寶萍,《臺灣美術影像閱讀》;台北：藝術家出版社，1996。

Huang, Tsai-Lang: “Desde la conservación de las obras de bronce, “La Manada de Búfalos” y “La Reparación de Siddhattha”, hasta comentarios sobre actitud creativa de Huang Tu-Shui”; La Exposición Escultórica de Huang Tu-Shui; Taipei: Museo Histórico Nacional, 1995. 黃才郎,〈從水牛群像、釋迦出山、鑄銅保存，談黃土水的創作態度〉,《黃土水雕塑展》,台北：國立歷史博物館，1995。

Iwanami Shoten (recopilación): Obras Completas del Arte japonés, Arte Moderno I y II; Tokio: Kodansha, 1991. 高階秀爾編,《日本美術全集，近代的美術 I II》;東京：講談社，1991。

Kao, Mu-sen (Arthur): Asian Art; Taipei: Ed. T.U., 2000. 高木森,《亞洲藝術》;台北：東大出版社，2000。

La Evolución de la Educación de Taiwán, Taipei : Edición de la Asociación Provincial de la Educación de Taiwán, 1939. 《臺灣教育沿革誌》,台北：臺灣教育會編，1939。

Lee, Chin-Hsien: Biografía de Huang Tu-Shui; Taichung, Comisión de Publicaciones de la Provincia de Taiwán, 1996. 李欽賢,《黃土水傳》;台中，臺灣省文獻委員會，1996。

Lee, Chin-Hsien: Historia del Arte Japonés; Taipei: Ediciones Lion, 1993. 李欽賢,《日本美術史話》;台北：雄獅圖書，1993。

Lee, Chin-Hsien: Huang Tu-Shui, Estudios y Descubrimientos; Taipei: Metaphysical Art Gallery, 1998. 李欽賢,《黃土水發現與研究》;台北：形而上畫廊，1998。

Lee, Chin-Hsien: *Ilustraciones del Arte Moderno de Japón*; Taipei: Ediciones Lion, 1993. 李欽賢,《日本美術的近代光譜》;台北:雄獅圖書,1993。

Lee, Chin-Hsien: *The Drawings of That Land: The Interpretation of Taiwan (1895-1945)*; Taipei: Ed. Lihong, 1996. 李欽賢,《斯土繪影:1895-1945》;台北:立虹出版社,1996。

Lee, Chin-Hsien: *Tierra • Idilio • Huang Tu-Shui*; Taipei: Ediciones Lion, 1996. 李欽賢,《大地•牧歌•黃土水》;台北:雄獅圖書,1996。

Lee, Chin-Hsien: *Una Lectura al Arte Taiwanés*; Taipei, Ediciones Yushan, 1996. 李欽賢,《臺灣美術閱覽》;台北,玉山社,1996。

Li, Chang-Chun: *Art Upgrade—Li Chang-Chun Comentario del Arte en sus Inicios, Tomo I*; Taipei: Museo de Bellas Artes de Taipei, 1998. 李長俊,《藝術升級—李長俊早期藝術評論集上》;台北:台北市立美術館,1998。

Li, Chang-Chun: *Espacio anticonceptual—Li Chang-Chun Comentario del Arte en sus Inicios, Tomo II*; Taipei: Museo de Bellas Artes de Taipei, 1998. 李長俊,《反概念的空間—李長俊早期藝術評論集下》;台北:台北市立美術館,1998。

Li, Chien-Lang: *Arquitectura y Lugares Históricos de las zonas fujineanas de Taiwán*; Taipei: Comité Educativa en Áreas Sociales y Culturales del Ministerio de Educación, 1996. 李乾朗,《台閩地區的古蹟與建築》;台北:教育部人文及社會科教育指導委員會,1996。

Li, Chien-Lang: *Historia de la Arquitectura Taiwanesa*; Taipei: Ediciones Lion, 1979. 李乾朗,《臺灣建築史》;台北:雄獅圖書,1979。

Li, Yuan-Hui: *Estructura de la Educación Pedagógica Taiwanesa en la Época de la Conquista Japonesa*; Taipei: Instituto Nacional de Traducción y Recopilación, 1997. 李園會,《日據時期臺灣師範教育制度》,台北:國立編譯館,1997。

Li, Yuan-Hui: *Estructura de la Educación Pedagógica Taiwanesa en la Época de la Conquista Japonesa*; Taipei: Nan Tien Bookstore, 1997. 李園會,《日據時期臺灣師範教育制度》;台北:南天書局,1997。

Li, Shih-Wei: Investigaciones sobre Líderes de la Sociedad Taiwanese en Época de la Conquista Japonesa; Taipei: Cheng Chung Bookstore, 1992. 李世偉,《日據時期臺灣社會領導階層之研究》; 台北:正中書局,1992。

Lien, Hsiao-Ching: “El genio escultor-Huang Tu-Shui”, La Exposición Escultórica de Huang Tu-Shui, Taipei: Museo Histórico Nacional, 1995. 連曉青,〈天才雕刻家——黃土水〉,《黃土水雕塑展》,台北:國立歷史博物館,1995。

Lien, Wen-Ching: Historia del Movimiento político de Taiwán; Taipei: Editorial Daoshiang, 1988. 連溫卿,《臺灣政治運動史》;台北:稻鄉出版社,1988。

Lin, Chin-Fa: Comentarios sobre personajes de Taiwán; Taipei: Sociedad Chiyang, 1931. 林進發,《臺灣人物評》;台北:赤陽社,1931。

Lin, Hsing-Yueh: Los Cuarenta Años de la Historia del Arte Taiwanese; Taipei: Idn-News, 1991. 林惺嶽,《臺灣美術風雲四十年》;台北:自立晚報,1991。

Lin, Mao-Sheng: Public Education in Formosa under the Japanese Administration; Taipei: Ed. Thirdnature, 2000. 林茂生,《日本統治下臺灣的學校教育》,台北:新自然主義出版社,2000。

Lin, Ming-Te (recopilación): Feria de Artesanía Popular Taiwanese; Nantou: Comisión de Publicaciones, 2000. 林明德編,《臺灣民間工藝博覽》;南投:文建會,2000。

Lin, Pao-Yao: 《The Taiwan Art of the 100 years; Taipei: Editorial El Artista, 2001. 林保堯,《百年臺灣美術圖象》;台北:藝術家出版社,2001。

Lin, Yu-Ti: Los Aspectos de la Educación Taiwanese durante Cuarenta Años; Taipei: Idn-News, 1987. 林玉體,《臺灣教育面貌四十年》;台北:自立晚報,1987。

Liu, Ke-Ming (recopilación): Crónica Completa del Templo Longshan de Bangka; Taipei: Templo Longshan, 1951. 劉克明編,《艋舺龍山寺全志》,台北:龍山寺,1951。

Michiaki Hebei y otros: Enciclopedia del Arte Moderno Japonés; Tokio: Kodansha, 1989. 河北倫明等,《近代日本美術事典》,東京:講談社,1989年。

Ministerio de Cultura, ¿Qué es Taiwán? Colección de tesis sobre arte moderno de Taiwán y la identidad cultural; Taipei: Ediciones Lion, 1997. 行政院文建會，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》；台北：雄獅圖書，1997。

Museo Histórico Nacional, La Exposición Escultórica de Huang Tu-Shui; Taipei: Museo Histórico Nacional, 1989. 國立歷史博物館編，《黃土水雕塑展》；台北：國立歷史博物館，1989。

Ni, Tsai-Chin: Arte taiwanés de sus Artistas-Detalles de los 20 Años; Taipei: Ediciones El Artista, 1995. 倪再沁，《藝術家臺灣美術-細說從頭二十年》；台北：藝術家出版社，1995。

Ochiai Tadanao: “Los conflictos lamentables al interior del Departamento de Esculturas de la Exposición Imperial”, recopilado por Yen Chuan-Ying en La Tabla de los Eventos Artísticos Destacados de Taiwán; Taipei: Ediciones Lion, 1998. 落合忠直，〈值得同情的帝展雕刻部暗鬥〉，顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表》，台北：雄獅圖書，1998。

Pool, Phoebe: Impresionismo, traducido al chino por Li Chang-Chun; Taipei: Librería Continental, 1971. Phoebe, Pool，《印象主義》，李長俊譯；台北：大陸書店，1971。

Read, Herbert: Breve Historia de la Escultura Moderna, traducido al chino por Li Chang-Chun; Taipei, Librería Continental, 1971. Herbert, Read，《現代雕塑史》，李長俊譯；台北：大陸書店，1971。

Read, Herbert: Breve Historia de la Pintura Moderna, traducido al chino por Li Chang-Chun; Taipei: Librería Continental, 1971. Herbert, Read，《現代繪畫史》，李長俊譯；台北：大陸書店，1971。

Read, Herbert: El Arte de la Escultura, traducido al chino por Han Pao-Te; Taipei: Editorial Taichung, 1962. Herbert, Read，《雕刻的藝術》，漢寶德譯；台北：大中出版社，1962。

Recopilación del Ministerio de Cultura, Formosa Legendaria: el origen de la historia de Taiwán, Tomos I y II; Taichung: Ministerio de Cultura, zona central, 2000. 文化建設委員會編，《福爾摩沙傳奇：臺灣的歷史源流（上）（下）》；台中：文化建設委員中部，2000。

Recopilado por He, Cheng-Kuang: Colección del Arte Taiwanés Tomo XIX: Huang Tu-Shui; Taipei: Ediciones El Artista, 1996. 何政廣編，《臺灣美術全集-十九-黃土水》；台北：藝術家出版社，1996。

Recopilado por He, Cheng-Kuang: Las Oleadas: cien años de arte taiwanés; Taipei: Ediciones El Artista,

2001. 何政廣編，《千濤拍岸：臺灣美術一百年》；台北：藝術家出版社，2001。

Shih, Hui-Mei: Historia del Arte Moderno de Japón; Taipei: Sanmin Bookstore, 1997. 施慧美，《日本近代藝術史》；台北：三民書局，1997。

The American Heritage Dictionary (2nd college ed.) , Boston: Houghton, Mifflin, 1982.

Toshihide Orihashi: The Art Museum of Japan, Japón: Shogakukan Inc., 1997. 折橋俊英，《日本美術館》；日本：小學館，1997。

Tsai, Chao-Yi (Recopilación): Colección de Tesis, Coloquio Profesional Retrospectivo de Cien años del Arte de Taiwán; Taichung: Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán, 2001. 蔡昭儀編，《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》；台中：國立臺灣美術館，2001。

Tsao, Yung-Huo: Estudios Históricos de la Época Temprana de Taiwán; Taipei: Linking Publishing Co., 1995. 曹永和，《臺灣早期歷史研究》；台北：聯經出版社，1995。

Tseng, Mei-Chen: Artistic Development and Social Transition in Taiwan; Kaohsiung: Museo de Bellas Artes de Kaohsiung, 2000. 曾媚珍，《臺灣美術與社會脈動》；高雄：高雄市立美術館，2000。

Wang, Hsiu-Hsiung; Psicología del Arte: creatividad, percepción y estética; Taipei: Museo de Bellas Artes de Taipei, 1991. 王秀雄，《美術心理學：創造。視覺與造型心理》；台北：台北市立美術館，1991。

Wang, Shih-Lang: Historia del Arte Japonés: Tomo II ; Taipei : Museo Histórico Nacional, 2000. 王秀雄，《日本美術史 下冊》；台北：國立歷史博物館，2000。

Wang, Shih-Lang: Taiwán bajo el Régimen Colonialista Japonesa; Taipei: Editorial Jong Wen, 1970. 王詩琅，《日本殖民地體制下的臺灣》；台北：眾文出版社，1970。

Wang, Shih-Lang: Teoría de la Historia de Desarrollo del Arte Taiwanés; Taipei : Museo Histórico Nacional, 1995. 王秀雄，《臺灣美術發展史論》；台北：國立歷史博物館，1995。

Wei, Qingde: “Huang Tu-Shui y la estatua de Siddhattha en el Templo Longshan”, La Exposición Escultórica de Huang Tu-Shui, Taipei: Museo Histórico Nacional, 1995. 魏清德，〈龍山寺釋迦佛像

和黃土水》，《黃土水雕塑展》，台北：國立歷史博物館，1995。

Wei, You-Kuo: Exposición Conmemorativo Especial del Nacimiento Centenario de Huang Tu-Shui; Kaohsiung: Museo de Bellas Artes de Kaohsiung, 1995. 魏幼國，《黃土水百年誕辰紀念特展》；高雄：高雄市美術館，1995。

Wu, Mi-Cha: Investigaciones Sobre Historia Moderna de Taiwán; Taipei: Editorial Daoshiang, 1990. 吳密察，《台灣近代史研究》；台北：稻鄉出版社，1990。

Wu, Wen-Hsing: Investigaciones sobre Líderes de la Sociedad Taiwanese de la Época de Conquista Japonesa; Taipei: Cheng Chung Bookstore, 1992. 吳文星，《日據時期臺灣社會領導階層之研究》；台北：正中書局，1992。

Xie, Li-Fa: Descubriendo el Arte Taiwanés en la Perspectiva Histórica; Taipei: Museo de Bellas Artes de Taipei, 1997. 謝里法，《探索臺灣美術的歷史視野》；台北：台北市立美術館，1997。

Xie, Li-Fa: El Arte de la Primera Generación que se Introduce en el Occidente Moderno — el escultor Huang Tu-Shui, Taipei: Ediciones El Artista, 1992. 謝里法，《美術踩入西歐近代的第一位雕刻家黃土水》，台北：藝術家出版，1992。

Xie, Li-Fa: La Historia de Movimiento Artístico de Taiwán en la Era de la Conquista Japonesa, Taipei: Ediciones El Artista, 1998. 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》；台北：藝術家出版社，1998。

Xie, Li-Fa: Las Características de la persona autóctona de Taiwán; Taipei: Editorial Avanguard, 1997. 謝里法，《臺灣出土人物誌》；台北：前衛出版社，1997。

Xie, Li-Fa: Lo que he Visto de la Generación Anterior; Taipei: Editorial Wang Chun Feng, 1999. 謝里法，《我所看到的上一代》；台北：望春風出版社，1999。

Yanaihara Tadao, traducción de Chen, Mao-Yuan: Taiwán Bajo el Imperialismo Japonés, Nantou: Comisión de Publicaciones de la Provincia de Taiwán, 1952. 失內源忠雄著，陳茂源譯，《日本帝國主義下之台灣》，南投：台灣省文獻委員會，1952年。

Yang, Meng-Che: La Educación Artística de Taiwán en la Época del Régimen Japonés; Taipei: Editorial Avanguard, 1999. 楊孟哲，《日治時代臺灣美術教育》；台北：前衛出版社，1999。

Yang, Pi-Chuan: Breve Historia de Taiwán; Kaohsiung : First Publishing Co., 1987. 楊碧川,《簡明臺灣史》; 高雄: 第一出版社, 1987。

Yeh, Yu-Ching (Recopilación): La Conciencia Taiwanese antes de los 90 en el Arte de Taiwán, Compendio de Debates sobre "el Arte de Taiwán"; Taipei: Ediciones Lion, 1994. 葉玉靜編,《臺灣美術中的臺灣意識前九〇年代「臺灣美術」論戰選集》; 台北: 雄獅圖書, 1994。

Yen, Chuan-Ying: “Entre el arte contemporáneo y el nacionalismo—Huang Tu-Shui, el pionero de la historia de arte moderno de Taiwán”, La Tabla de los Eventos Artísticos Destacados de Taiwán, Taipei: Ediciones Lion, 1998. 顏娟英,〈徘徊在現代藝術與民族意識之間——臺灣近代美術史先驅黃土水〉,《臺灣近代美術大事年表》,台北: 雄獅圖書, 1998 年。

Yen, Chuan-Ying (traducción y edición): La Tabla de los Eventos Artísticos Destacados de Taiwán; Taipei: Ediciones Lion, 1998. 顏娟英譯著,《臺灣近代美術大事年表》; 台北: 雄獅圖書, 1998。

Yen, Chuan-Ying (traducción y edición): Sensaciones del Paisaje: Guía de lectura para el arte moderno de Taiwán; Taipei: Ediciones Lion, 2001. 顏娟英譯著,《風景心境: 臺灣近代美術文獻導讀》; 台北: 雄獅圖書, 2001。

Zheng, Zhiming: Colección de Teorías sobre Religión Popular de Taiwán; Taipei: Ed. Studentbook, 1988. 鄭志明,《臺灣民間宗教論集》; 台北: 學生書局, 1988。

II. Tesis :

Chiang Pei-Jung: “Estudio de la arquitectura budista en la época de la conquista japonesa en Taiwán”; Departamento de Investigación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Cheng Kun, 2000. 江佩蓉,〈臺灣日治時期日系佛教建築之研究〉, 國立成功大學建築研究所, 2000。

Chiang, Tsan-Teng: “Colonización y la problemática de la asimilación religiosa”, Centro de Investigación Histórica de la Universidad de Taiwán, 2000. 江燦騰,〈殖民統治與宗教同化的困境〉, 國立臺灣大學歷史學研究所, 2000。

Chiu, Lin-Ting: “Estudio de la *Exposición Taiwán* de 1927—Centrado en las informaciones relacionadas en el Diario Día a Día Taiwán”; Centro de Estudios de la Historia del Arte del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997. 邱琳婷,〈一九二七年「台展」研究—以《臺灣日日新報》前後資料為主〉, 國立藝術學院美術史研究所, 1997。

Chiu, Tze-Hang: *The Orientalization of Abstract Sculpture in Taiwan*; Instituto de Estudios Artísticos de la Universidad de Cheng Kun, 1992。邱子杭,《臺灣抽象雕塑的東方意識研究》, 國立成功大學藝術研究所, 1992。

Hsu, Pei-Hsien: *Characterizing the Colonial Young Nation: the Analysis of Common School textbooks in Japanese Colonial Taiwan*; Instituto de Estudios Históricos de la Universidad Nacional de Taiwán, 1993. 許佩賢,《塑造殖民地少國民—日據時期臺灣公學校教科書之分析》, 國立臺灣大學歷史研究所, 1993。

Liao, Chun-Sheng: *El Cambio de Urbanización de Taipei-el Caso de Tres Vías Urbanas de la Época Qing (Bangka, Tataocheng y el Centro Cívico)*; Instituto de Estudios de Ingeniería Civil de la Universidad Nacional de Taiwán, 1988。廖春生,《台北之都市化轉化—以清代三市街(艋舺、大稻埕、城內)為例》, 國立臺灣大學土木研究所, 1988。

Liao, Hsin-Tien: “De Taiwán natural al Taiwán cultural: Interpretaciones de los síntomas culturales de las pinturas paisajistas en el Taiwán de Época de la Conquista Japonesa”; *East Asian Review: Globalization-Location-Nation-Citizenship*; Conferencia Anual de la Asociación de Estudios Culturales de la Universidad de Tunghai, 2002. 廖新田,〈從自然的臺灣到文化的臺灣: 日據時代臺灣風景圖像的文化表徵探釋〉,《重訪東亞: 全球•區域•國家•公民》, 東海大學&文化研究學會年會論文, 2002。

Lin, Man-Li: “Estudio del proceso de modernización de la educación artística de Taiwán y el mecanismo cultural de la sociedad en la época de la conquista japonesa”, *Qué es Taiwán: Colección de*

Tesis Sobre Identidad Cultural y el Arte Moderno de Taiwán, Seminario de arte taiwanés del Ministerio de Cultura, 1996. 林曼麗, 〈日治時期的社會文化機制與臺灣美術教育近代化過程之研究〉, 《何謂臺灣? 近代臺灣美術與文化認同》, 文建會臺灣美術研討會, 1996。

Lin, Po-Hsin, “El destino nipón: El iluminismo cultural de Taiwán en los años 20 y el modernismo visual”, *East Asian Review: Globalization-Location-Nation-Citizenship*; Conferencia Anual de la Asociación de Estudios Culturales de la Universidad de Tunghai, 2002. 林伯欣, 〈東洋的命運: 1920年代臺灣的文化啟蒙與視覺現代性〉, 《重訪東亞: 全球•區域•國家•公民》, 東海大學&文化研究學會年會論文, 2002。

Liu, Ruo-Wen: *Historia del Desarrollo de Tataocheng (1860-1920)*; Hsu, Pei-Hsien, *Characterizing the Colonial Young Nation: the Analysis of Common School textbooks in Japanese Colonial Taiwan*; Instituto de Estudios Históricos de la Universidad Central, 1999. 劉若雯, 《大稻埕發展史(1860-1920年)》, 國立中央大學歷史研究所, 1999。

Lo, Hisu-Xhieh: “Kinichiro Ishikawa: Educadores del arte del imperio colonialista japonesa, la creación diferencial de pintores de acuarelas en Taiwán”, *Centro de Estudios de Bellas Artes de la Universidad de Tunghai*, 2002. 羅秀芝, 〈石川欽一郎: 日本殖民帝國的美術教育者, 創造臺灣異己的水彩畫家〉, 東海美術系研究所, 2002。

Takeshi Sekiguchi: *La Relación del Grupo Mitsui con Taiwán en la Época de la Conquista Japonesa*; Facultad de Estudios Históricos de la Universidad Nacional de Cheng Kun, 2003. 關口剛司, 《三井財閥與日據時期臺灣之關係》, 國立成功大學歷史學系, 2003。

Shen, Hui-Ching: “A Study of Feminine Images in Early Taiwanese Paintings”; Departamento de Educación Artística de la Universidad Pedagógica Nacional de Changhua, 2001. 沈惠菁, 〈臺灣前輩畫家中女性形象之研究〉, 國立彰化師範大學藝術教育所, 2001。

Shi, Shih Yu: “Las pinturas niponas en *las Exposiciones Taiwán y Estatal*—La interpretación y constitución de los estilos pictóricos de la Exposición Taiwán, los Made in Taiwan y los meridionales”; Centro de Estudios de Bellas Artes de la Universidad de Tunghai, 2000. 施世昱, 〈「台、府展」裡的東洋畫—「台展型」、「灣制畫」、「南畫」的形成與風格探釋〉, 東海美術系研究所, 2000。

Su, Shuo-Bin: *La Conquista Visual en el Espacio Urbano Moderno: El Ejemplo de Taipei en la Época de la Conquista Japonesa*, Conferencia Anual del Instituto Sociológico de Taiwán de la Universidad de Tunghai, 2002. 蘇碩斌,《近代都市的空間視覺化統治：以日治時期台北為例》,東海大學&臺灣社會學會年會論文,2002。

Tseng, Su-Chiu: *A Study of Taiwanese National Identity during the Period of Japanese Ruling (1895-1945)*; Tesis doctoral del Instituto de Estudios Educativos de la Universidad Pedagógica Nacional de Taiwán, 2003. 曾素秋,《日治時期臺灣國家認同教育之探討(1895-1945)》,國立臺灣師範大學教育研究所博士論文,2003。

Yen, Chung-Hisen: *Análisis de las Formas Culturales de la Ocupación del Espacio Comercial en Tatao Cheng de la Época de la Conquista Japonesa*; Instituto de Construcción y Planificación Urbana de la Universidad Nacional de Taiwán, 1990. 顏忠賢,《日據時期大稻埕店屋空間的文化形式分析》,國立臺灣大學建築與城鄉研究所,1990。

Yen Chuan-Ying: “La problemática de la identidad cultural de los pintores taiwaneses de la época de la conquista japonesa—Desde *Búfalos* de Huang Tu-Shui a la serie *Homeland* de Lin Yu-shan”, *The History of Painting in East Asia: Essays on Scholarly Method*; Universidad Nacional de Taiwán, 2002. 顏娟英,〈日治時期臺灣畫家的文化認同問題——從黃土水的「水牛」到林玉山的「家園」系列作品〉,《臺灣 2002 年東亞繪畫史研討會》,國立臺灣大學,2002。

Zhan, Qian-Ru: “Native culture education in Japanese colonial Taiwan”; Instituto de Estudios Históricos de la Universidad Pedagógica Nacional de Taiwán, 1993. 詹茜茹,〈日據時期臺灣的鄉土教育運動〉,國立臺灣師範大學歷史研究所,1993。

III. Periódicos y revistas:

“Acto de inauguración de la Exposición de Artes de Taiwán”, *Día a Día Taiwán*, (28 de octubre de 1927). 〈臺灣美展開院式〉，《臺灣日日新報》，（1927年10月28日）。

Ai, Wei: “¿Sentimientos?, ¿razonamientos? o ¿legislaciones?—Hablando a partir del caso *Rocio* de Huang Tu-Shui”; *Arte Clásico*, (1998), p. 196-198. 艾維，〈情？理？法？--從黃土水「甘露水」事件談起〉，《典藏藝術》，（1998年），第196-198頁。

Chang, Ai-Ju (recopilación): “Las huellas de desarrollo del impresionismo en Taiwán—en relación a la Exposición *When East Meets West: Impressionism in Taiwan*”, *El Artista*, (mayo de 1997), p. 267-294.

張艾茹整理，〈印象派在臺灣發展的軌跡—「西潮東風：印象派在臺灣」展覽緣起〉，《藝術家》，（1997年5月），第267-294頁。

Chang, Kuo-Ching: “En busca de definición de la conciencia taiwanesa: Perspectivas hacia el mito del Movimiento de Taiwanización”, *Chung Wai Literary Quarterly*; (marzo de 1995), p. 127-133. 張國慶，

〈追尋「臺灣意識」的定位：透視「論臺灣的本土化運動」之迷思〉，《中外文學》，（1995年3月），第127-133頁。

Chang, Shen-Chie: *Miliario: el Otro Nombre, un Sol Negro*, (Taipei: Publicaciones Cosmax, 1998), p. 207-208. 張深切，〈里程碑—又名：黑色的太陽〉，（台北：文經，一九九八），第207-08頁。

Chiang, Tsan-Teng: “La conciencia y la innovación en el arte budista de los intelectuales taiwaneses de la época de la conquista japonesa: aspecto contextual de las estatuas budistas innovadoras de Huang Tu-Shui y su efecto modelador en el arte budista taiwanesa de hoy”, *Rugidos del León*, (1994), p. 1-10.

江燦騰，〈日據時期臺灣知識份子的自覺與佛教藝術的創新：黃土水創作新佛像的時代背景及其對今日臺灣佛教藝術的典範作用〉，《獅子吼》，（1994年），第1-10頁。

Chiang, Tsan-Teng: “La conciencia y la innovación en el arte budista de los intelectuales taiwaneses de la época de la conquista japonesa--una exploración al contexto de creación de la estatua de Siddhattha realizada por Huang Tu-Shui”, *Documentaciones Taipei*, (1993), p. 21-51. 江燦騰，〈日據時期臺灣知識份子的自覺與佛教藝術的創新--黃土水創作龍山寺釋迦像的背景探索〉，《台北文獻直字》，

（1993年），第21-51頁。

Chen, Chao-Ming: “Anuario”, La Exposición Escultórica de Huang Tu-Shui, p. 81. 陳昭明,〈年譜〉,《黃土水雕塑展》第 81 頁。

Chen, Chao-Ming, “Desde la realización de *El Niño Salvaje* a la participación en la *Exposición Imperial*—Huang Tu-Shui, su lucha y sus creaciones”, *El Artista*, (1993), p. 367-369. 陳昭明,〈從「蕃童」的製作到入選「帝展」--黃土水的奮鬥與其創作〉,《藝術家》,(1993 年),第 367-369 頁。

Chen, Chao-Ming (traductor): “Desde la realización de *El Niño Salvaje* a la participación en la *Exposición Imperial*—Huang Tu-Shui, su lucha y sus creaciones”, *El Artista*, (septiembre de 1993), p. 367-369. 陳昭明譯,〈從「蕃童」的製作到入選「帝展」——黃土水的奮鬥與其創作〉,《藝術家》,(1993 年 9 月),第 367-369 頁。

Chen, Chao-Ming: “El genio escultor—Huang Tu-Shui”, *Liberty for Education Thru Art*; (noviembre de 1974),p.56. 陳昭明,〈天才雕塑家——黃土水〉,《百代美育》,百代美育雜誌社,(1974 年 11 月),第 56 頁。

Chen, Chao-Ming: “La exposición escultórica de Huang Tu-Shui”, Museo Histórico Nacional, (1986), p. 78. 陳昭明,〈黃土水雕塑展〉,《國立歷史博物館》,(1986 年),第 78 頁。

Chen, Jui-Wen: “El arte taiwanés del siglo XX y su evolución de estilos--La exposición específica del *Artistic Development and Social Transition in Taiwan* en Museo de Bellas Artes de Kaohsiun”, *El Artista*, (enero de 2000), p. 355-363. 陳瑞文,〈廿世紀的臺灣美術及其風格演變--高美館的「臺灣美術與社會脈動」專題展〉,《藝術家》,(2000 年 1 月),第 355-363 頁。

Chen, Mu-Tzu: “Huang Tu-Shui y sus logros en la historia escultórica de Taiwán”, *Revista Historia*; (octubre de 1995), p. 124-130. 陳木子,〈黃土水及其在臺灣雕塑史上的成就〉,《歷史月刊》,(1995 年 10 月),第 124-130 頁。

Chen, Mu-Tzu: “Una iluminación eterna de la historia escultórica de Taiwán—Huang Tu-Shui”, *Journal of Aesthetic Education*; (septiembre de 1995), p. 1-14. 陳木子,〈臺灣雕塑史上的永恆光芒——黃土水〉,《美育》,(1995 年 9 月),第 1-14 頁。

Chen, Shiao-Ting: “Recuerdo centenario: Huang Tu-Shui—Exposición Conmemorativo del Nacimiento Centenario en el Museo de Bellas Artes de Kaohsiun”, *Dragon Art Monthly*; (1995), p. 66-70. 陳小亭,〈黃土水百年一回顧--「百年誕辰紀念特展」在高美館〉,《炎黃藝術》,(1995 年),第 66-70 頁。

Cheng, Kai: “Entre lo azaroso y lo necesario-una mirada dialógica hacia los años 70 de la historia del arte taiwanés”, *Arte Clásico de Hoy*, (marzo de 2003), p. 70-75. 盛鑑,〈偶然性與必然性-以辯證的思維看 70 年代臺灣美術史〉,《典藏今藝術》,(2003 年 3 月),第 70-75 頁。

Cheng, Shui-Ping: “Documento escultóricos como examen de Huang Tu-Shui y la temática de estilo de imágenes”, *Lionart*, (julio de 1994), p.18-30. 鄭水萍,〈試探黃土水的雕塑文獻與圖象風格命題〉,《雄獅美術》,(1994 年 7 月),第 18-30 頁。

Chiu, Lin-Hsiang: “Genio escultor Huang Tu-Shui”, *Documentaciones Taipei*, (1987), p. 197-207. 邱麟翔,〈雕塑天才黃土水〉,《台北文獻直字》,(1987 年),第 197-207 頁。

Chiu, Lin-Hsiang: “Genio escultor Huang Tu-Shui”, *Documentaciones Taipei*, (1987), p. 203-204. 邱麟翔,〈雕塑天才黃土水〉,《台北文獻直字》,(1987),第 203-204 頁。

Chiu, Yi-Sung: “Huang Tu-Shui (1895-1930)”, *Biographical Literature*; (1987), p. 139-140. 邱奕松,〈黃土水(1895-1930)〉,《傳記文學》,(1987 年),第 139-140 頁。

Chou, Wan-Yao: “El taiwanés ambiguo: la identidad nacional moderna y el dominio colonialista japonesa”, *¿Qué es Taiwán?: Colección de Tesis Sobre Identidad Cultural y el Arte Moderno de Taiwán*,(1997),p.255. 周婉筠,〈曖昧的台灣人—日本殖民統治與近代民族國家認同〉,《何謂台灣? 近代台灣美術與文化認同論文集》,(1997 年),第 255 頁。

Chuncheng: “Noticias de Taipei durante estos 50 años”, *Objetos Culturales de Taipei*, (abril de 1956), p. 28-45. 春城,〈五十年來北市見聞錄〉,《台北文物》,(1956 年 4 月),第 28-45 頁。

Colecciones clásicas, “El doblaje en bronce de La Reparación de Siddhattha de Huang Tu-Shui”, *Journal of Taipei Fine Arts Museum*; (1997), p. 20. 典藏組,〈黃土水「釋迦出山」翻銅〉,《現代美術》,(1997 年),第 20 頁。

Día a Día Taiwán, (1 de abril de 1934). 《臺灣日日新報》,(1934 年 4 月 1 日)。

Día a Día Taiwán, (2 de abril de 1923). 《臺灣日日新報》,(1923, 4 月 2 日)。

Día a Día Taiwán, (16 de julio de 1920). 《臺灣日日新報》,(1920 年 7 月 16 日)。

Día a Día Taiwán, (16 de mayo de 1920). 《臺灣日日新報》,(1920 年 5 月 16 日)。

Día a Día Taiwán, (17 de marzo de 1935). 《臺灣日日新報》，(1935年3月17日)。

Día a Día Taiwán, (17 de mayo de 1928). 《台灣日日新報》，(1928, 5月17日)。

Día a Día Taiwán, (19 de junio de 1917). 《臺灣日日新報》，(1917年6月19日)。

Día a Día Taiwán, (21, 29 y 30 de junio de 1920). 《臺灣日日新報》，(1920年6月21、29、30日)。

Día a Día Taiwán, (21 de junio hasta 6 de julio de 1914), en un total de 11 páginas. 《臺灣日日新報》，(1914年6月21日至7月6日)，共計11篇。

Día a Día Taiwán, (21 de noviembre de 1911). 《臺灣日日新報》，(1911年11月21日)。

Día a Día Taiwán, (23 de octubre de 1928). 《台灣日日新報》，(1928, 10月23日)。

Día a Día Taiwán, (25 de diciembre de 1915). 《臺灣日日新報》，(1915年12月25日)。

Día a Día Taiwán, (29 de diciembre de 1936). 《台灣日日新報》，(1936, 12月29日)。

Día a Día Taiwán, (31 de agosto hasta 5 de septiembre de 1926). 《台灣日日新報》，(1926, 8月31日至9月5日)。

“Discurso de los jueces Matsubayashi y Shobayashi, para la Exposición de Bellas Artes de Taiwán”, Día a Día Taiwán, (25 de noviembre de 1926). 〈松林少林二審査員就臺灣美術展演講〉，《臺灣日日新報》，(1929年11月25日)。

He, Ming-Chi: “Tres grandes escultores contemporáneos de nuestro país—Huang Tu-Shui, Li, Jingfa y Liu Kai-Chu”, Journal of Taipei Fine Arts Museum; (1997), p. 33-38. 何明績，〈我國近代三大雕塑家--黃土水、李金髮、劉開渠〉，《現代美術》，(1997年)，第33-38頁。

He, Pei-Fu: “Pilares tallados de los templos de Taiwán”, Taiwan Historica; (junio de 1998), p. 83-93. 何培夫，〈臺灣寺廟的雕花石柱〉，《臺灣文獻》，(1998年6月)，第83-93頁。

Hsiao, Chiung-Jui: “El autorretrato de “modelo de lo taiwanés”—El sujeto taiwanés a los ojos de los artistas taiwaneses durante un siglo”, *Cheng Kung Journal of Historical Studies*; (diciembre de 1995), p. 143-198. 蕭瓊瑞,〈「臺灣人形象」的自我形塑--百年來臺灣美術家眼中的臺灣人〉,《成大歷史學報》,(1995年12月),第143-198頁。

Hsiao, Chiung-Jui: “Huang Tu-Shui y sus profesores de la Escuela de Artes de Tokio”, *Dragon Art Monthly*; (junio de 1992), p. 30-32. 蕭瓊瑞,〈黃土水和他東美的老師〉,《炎黃藝術》,(1992年6月),第30-32頁。

Hsiao, Chiung-Jui: “Las huellas ancestrales—Comentarios sobre escultura popular de Taiwán”, *Dragon Art Monthly*; (octubre de 1993), p. 32-33. 蕭瓊瑞,〈先民的腳印--概談臺灣的民俗雕塑〉,《炎黃藝術》,(1993年10月),第32-33頁。

Hsiao, Chiung-Jui: “Ruptura y construcción de la escultura taiwanesa después de la Guerra” I y II, *Lionart*, (noviembre de 1993), p. 22-32. 蕭瓊瑞,〈臺灣戰後雕塑的破與立(上)(中)〉,《雄獅美術》,(1993年11月),第22-32頁。

Hsiao, Chiung-Jui: “Ruptura y construcción de la escultura taiwanesa después de la Guerra” III, *Lionart*, (enero de 1994), p. 59-66. 蕭瓊瑞,〈臺灣戰後雕塑的破與立(下)〉,《雄獅美術》,(1994年1月),第59-66頁。

Hsieh, Dong-Shan: “¿Quién está construyendo la historia de arte de Taiwán?—otros comentarios sobre el método de investigación para estudiar la historia de arte de Taiwán”, *Dragon Art Monthly*; (mayo de 1996), p. 84-86. 謝東山,〈誰在製造臺灣美術史?--也談臺灣美術史研究的方法論〉,《炎黃藝術》,(1996年5月),第84-86頁。

Hu, Yi-Hsun: “Perspectivas del ambiente de arte escultural en Taiwán”, *Arte Clásico*, (septiembre de 1994), p. 198-201. 胡懿勳,〈透視臺灣雕塑藝術生態〉,《典藏藝術》,(1994年9月),第198-201頁。

Huang, Chao-Mo: “Comentarios sobre el arte escultórico de Huang, Tu Shui”, *Exposición Conmemorativo Especial del Nacimiento Centenario de Huang Tu-Shui*, (1995), p. 14-19. 黃朝謨,〈談黃土水的雕塑藝術〉,《黃土水百年誕辰紀念特展》(1995年),第14-19頁。

Huang, Te-Shih: “Historia del Desarrollo de Tataocheng – Taipei de ayer y hoy” parte II, *Objetos Culturales de Taipei*, (abril de 1953), p. 82-94. 黃得時,〈大稻埕發展史——古往今來話台北之二〉,

《台北文物》，（1953年4月），第82-94頁。

Huang, Tsai-Lang: “Desde la conservación de las obras de bronce, “La Manada de Búfalos” y “La Reparación de Siddhattha”, hasta comentarios sobre actitud creativa de Huang Tu-Shui”, La Exposición Escultórica de Huang Tu-Shui; Museo Histórico Nacional, (junio de 1995), p. 59. 黃才郎，〈從水年群像、釋迦出山、鑄銅保存、談黃土水的創作態度〉，《黃土水雕塑展》，國立歷史博物館（1995年6月），第59頁。

“Huang Tu-Shui lamenta con dolor, el mimetismo y ampliación de la cultura china en las facultades de arte taiwanés”, Día a Día Taiwán, (13 de julio de 1923). 〈黃土水痛嘆臺灣的藝術係支那文化的延長與模仿〉，《臺灣日日新報》，（1923年7月13日）。

Hu, Yi-Hsun: “El ambiente literario y artístico de Taiwán en la Era Qing y los factores contextuales—a propósito de la diferencia de la pintura en tinta entre Fujian y Taiwán”, Journal of the National Museum of History; (diciembre de 1998), p. 17-28. 胡懿勳，〈清代臺灣書畫生態與其環境因素--兼論福建與臺灣水墨繪畫的差異〉，《國立歷史博物館學報》，（1998年12月），第17-28頁。

Jung-Hee Moon, “Investigación de las exposiciones estatales en la era de la conquista japonesa-estudio comparativo del etnicismo en las obras pictóricas de las Exposiciones Taiwanesas y Coreanas”, Arte Clásico de Hoy, (marzo de 2003), p. 121-127. 文貞姬，〈東亞日據時代官方展覽的研究-比較台展與鮮展繪畫作品中的鄉土意識〉，《典藏今藝術》，（2003年3月），第121-127頁。

Kao, Tsan-Hsingi: “Investigando esculturas modernas de Taiwán—Reflejos de la *Muestra de Diálogo entre Material y Moldeamiento de la Escultura*”, Journal of Taipei Fine Arts Museum; (junio de 1994), p. 12-16. 高燦興，〈探討臺灣現代雕塑--「雕塑媒材與造型對語展」迴響〉，《現代美術》，（1994年6月），第12-16頁。

Kao, Tsan-Hsingi: “Mirada a distancia hacia Huang Tu-Shui—hablando a partir de la construcción de “La Reparación de Siddhattha””, Journal of Taipei Fine Arts Museum; (1997), p. 21-25. 高燦興，〈遙望黃土水--從釋迦出山的鑄造談起〉，《現代美術》，（1997年），第21-25頁。

Lee, Chin-Hsien: “Esculpiendo para el pastoreo y el idilio—el escultor: Huang Tu-Shui”, Ilustraciones Taipei, (2000), p. 60-61. 李欽賢，〈為水牛牧歌塑像--雕刻家黃土水〉，《台北畫刊》，（2000年），第60-61頁。

Lee, Chin-Hsien: “Huang Tu-Shui en la Escuela de Artes de Tokio”, Lionart, (1994), p. 13-17. 李欽賢，

〈黃土水在東京美校〉，《雄獅美術》，(1994年)，第13-17頁。

Lee, Chin-Hsien: “Una lectura al aura de Huang Tu- Shui en relación a la Exposición Imperial”, *Lionart*, (1994), p. 31-36. 李欽賢，〈解讀黃土水的「帝展」光環〉，《雄獅美術》，(1994年)，第31-36頁。

Lee, Mei-Rong: “Breve comentario sobre el fenómeno del arte escultórico de Taiwán”, *Journal of Aesthetic Education*; (marzo de 2000), p. 64-71. 李美蓉，〈臺灣雕塑藝術現象淺論〉，《美育》，(2000年3月)，第64-71頁。

Lee, Mei-Rong: “La modernidad en los retratos escultóricos antes de la Guerra”, *Lionart*, (julio de 1995), p. 90-95. 李美蓉，〈從戰前人像雕塑談現代性〉，《雄獅美術》，(1995年7月)，第90-95頁。

Lee, Mei-Rong: “Tradiciones y las series transformadoras: Esculturas -1-”, *Journal of Aesthetic Education*; (septiembre de 1993), p. 9-18. 李美蓉，〈傳統與變形系列：雕塑 -1-〉，《美育》，(1993年9月)，第9-18頁。

Lee, Mei-Rong: “Viaje a las esculturas -1-y-2-”, *Journal of Aesthetic Education*; (julio de 1994), p. 21-38. 李美蓉，〈雕塑之旅 -1-，-2-〉，《美育》，(1994年7月)，第21-38頁。

Lee, Yu-Min: “Generalidades de las esculturas religiosas de China” I y II, *The National Palace Museum Monthly of Chinese Art*; (marzo de 1997), p. 4-35; (abril de 1997), p. 4-31. 李玉，〈中國宗教雕塑概述(上)(下)〉，《故宮文物月刊》，(1997年3月)，第4-35頁；(1997年4月)，第4-31頁。

Li, Chieh: “¿Quién será la estrella del mercado de esculturas? Seguimiento de escultores hot de Taiwán”, *Arte Clásico*, (agosto de 1996), p. 108-112. 李婕，〈誰是雕塑市場的明日之星？臺灣熱門雕塑家大追蹤〉，《典藏藝術》，(1996年8月)，第108-112頁。

Li, Chu-Chin: “El crecimiento de la historia del arte de Taiwán—luego de la lectura de *Enciclopedia del Arte de Taiwán*”, *El Artista*, (diciembre de 1993), p. 180-185. 李鑄晉，〈臺灣美術史的長成--「臺灣美術全集」讀後〉，《藝術家》，(1993年12月)，第180-185頁。

Li, Ken-Yuan: “Crónica del Templo Tataocheng”, *Objetos Culturales de Taipei*, (noviembre de 1953), p. 78-82. 李根源，〈大稻埕寺廟記〉，《台北文物》，(1953年11月)，第78-82頁。

Li, Lin-Tsan: “El brillo del arte escultórico”, *Lionart*, (junio de 1985), p. 38-43. 李霖燦,〈雕塑藝術的光輝〉,《雄獅美術》,(1985年6月),第38-43頁。

Li, Tsai-Chien: “Hablando del arte escultórica de las estatuas de buda—Imágenes de Buda: Siddhattha-1-”, *Boruo*; (diciembre de 1996), p. 4-11. 李再鈞,〈談佛像雕塑藝術--佛蹤心影:釋迦牟尼佛 -1-〉,《般若》(1996年12月),第頁4-11頁。

Li, Tsai-Chien: “Rodin en la historia de la escultura occidental”; *Lionart*, (junio de 1993), p. 48-59. 李再鈞,〈西洋雕塑史上的羅丹〉,《雄獅美術》,(1993年6月),第48-59頁。

Liao, Hisn-Tien: “Análisis heurístico, interpretación simbólica y estrategias de lectura – Reflexiones sobre aspectos de los estudios del arte taiwanés en la época de la conquista japonesa”, *Arte Clásico de Hoy*; (marzo de 2003), p. 59-63. 廖新田,〈符號分析、意義詮釋與閱讀策略-日據時代臺灣美術研究面像的思考〉,《典藏今藝術》,(2003年3月),第59-63頁。

Liao, Su-Shiang (edita): “Compendio temático de tesis doctoral de la zona de Taiwán, en relación a la historia de Taiwán y su arte popular”, *Academia Sinica*; (diciembre de 1997), p. 189-214. 廖素香編輯,〈臺灣地區各大學研究所有關臺灣史與臺灣民俗之博碩士論文選目〉,《史聯雜誌》,(1997年12月),第189-214頁。

Lien, Wen-Ching: “El desarrollo económico de Tataocheng”, *Objetos Culturales de Taipei*, (noviembre de 1953), p.13-25. 連溫卿,〈大稻埕的經濟發展〉,《台北文物》,(1953年11月),第13-25頁。

Lin, Heng.Tao: “Migrantes de Fuzhou en Tataocheng de la época de conquista japonesa”, *Taipei Historica*; (marzo de 1992), p. 109-111. 林衡道,〈日據時期大稻埕的福州移民〉,《台北文獻》,(1992年3月),第109-111頁。

Lin, Man-Li: “Estudio del proceso de modernización de la educación artística de Taiwán y el mecanismo cultural de la sociedad en la época de la conquista japonesa”, *¿Qué es Taiwán?: Colección de Tesis Sobre Identidad Cultural y el Arte Moderno de Taiwán*, (1997), p. 166. 林曼麗,〈日治時期的社會文化機制與台灣美術教育近代化過程的研究〉,《何謂台灣?近代台灣美術與文化認同論文集》,(1997年),第166頁。

Lin, Ming-Hsien: “Exposición especial de obras de artistas antecesores de la zona de Taiwán (IV): Generalidades de las exhibiciones de acuarelas, grabados y esculturas”, Taiwan Art; (julio de 1996), p. 81-84. 林明賢,〈臺灣地區前輩美術家作品特展(4)--水彩畫、版畫、雕塑展覽概述〉,《臺灣美術》,(1996年7月),第81-84頁。

Lin, Ming-Ling: “El lucero antes del alba--Huang Tu-Shui”, Suncity Life Magazine; (1999), p. 14-15. 林明玲,〈黎明前的閃亮彗星--黃土水〉,《鄉城生活雜誌》,(1999年),第14-15頁。

Lin, Po-Hsin: “El doble reflejo del sujeto cultural--Una mirada al Arte y el Estado del Taiwán moderno, desde los mecanismos de las exhibiciones”; Arte Clásico de Hoy, (marzo de 2003), p. 65-69. 林伯欣,〈雙重鏡反的文化主體--從展覽機制看近代臺灣的國家與美術〉,《典藏今藝術》,(2003年3月),第65-69頁。

Lin, Po-Hsin, “El reencuentro con la historia del arte de Taiwán-El contexto académico y las tendencias de investigación después de los 90”; Arte Clásico de Hoy, (marzo de 2003), p. 43-45. 林伯欣,〈再會臺灣美術史-後90年代的學術場景與研究趨向〉,《典藏今藝術》,(2003年3月),第43-45頁。

Lin, Ruei-Ming; Lin, Ling-Ling: “De literatura nativa a la literatura taiwanesa-- Yeh Shih-Tao y la construcción de la literatura taiwanesa (1965~2000) -I”, Literary Taiwan; (enero de 2001), p. 155-201. 林瑞明 林玲玲,〈從鄉土文學到臺灣文學--葉石濤與臺灣文學的建構(1965~2000年)(上)〉,《文學臺灣》,(2001年1月),第155-201頁。

Matsubayashi Keigetsu: “Reflexiones sobre la evaluación de la Segunda Exposición de Arte de Taiwán”, Taiwan Educational Review Monthly; (noviembre de 1928). 松林桂月,〈第二回臺灣美術展覽會審查所感〉,《臺灣教育》,(1928年11月)。

“Mesa redonda de ancianos de Tataocheng”, Objetos Culturales de Taipei, (noviembre de 1953), p. 2-12. 〈大稻埕耆宿座談會〉,《台北文物》,(1953年11月),第2-12頁。

Metaphysical Art Gallery: “Huang Tu-Shui—Estudios y Descubrimientos”, El Mundo de los Objetos Culturales de China, (1998), p. 117. 形而上畫廊,〈黃土水--發現與研究〉,《中國文物世界》,(1998年),第117頁。

Michiaki Hebei, “Enciclopedia del Arte Moderno Japonés”; Tokio: Kodansha; (1989), p. 209-210. 河

北倫明，〈近代日本美術事典〉，《東京：講談社》，（1989年），第209-210頁。

Museo Histórico Nacional, “Estudios de desarrollo y estilos de las exposiciones estatales de Taiwán en la época de la conquista japonesa”, Teoría de la Historia de Desarrollo del Arte Taiwanés, (junio de 1995), p. 63. 國立歷史博物館，〈日據時期臺灣官展的發展與風格探究〉，《臺灣美術發展史論》（1995年6月），第63頁。

Museum; (1997), p. 39-43. 許和義，〈梁楷、羅丹、黃土水--從釋迦出山看東西方藝術的時空因緣〉，《現代美術》，（1997年），第39-43頁。

Ni, Tsai-Chin: “El arte occidental, made in Taiwan-una crítica al arte moderno de Taiwán”, Lionart, (abril de 1992), p. 114-133. 倪再沁，〈西方美術·臺灣製造—臺灣現代美術的批判〉，《雄獅美術》，（1992年4月），第114-133頁。

Ni, Tsai-Chin: “La historia de Arte de Taiwán-la conciencia de Taiwán”, Lionart, (enero de 1992), p. 193-201. 倪再沁，〈臺灣美術史·臺灣意識〉，《雄獅美術》，（1992年1月），第193-201頁。

Peng, Lien-Yi: “Esculpiendo la bondad de la tierra—Huang Tu-Shui”, Common Wealyh Magazine Co.; (1998), p. 214-215. 彭漣漪，〈雕鑿土地的敦厚--黃土水〉，《天下雜誌》，（1998年），第214-215頁。

“Registro de la mesa redonda de ancianos de Bangka”, Objetos Culturales de Taipei, (abril de 1953), p. 1-11. 〈艋舺耆老座談會記錄〉，《台北文物》，（1953年4月），第1-11頁。

Shih, Hung-Yi: “El significado histórico de las *escultura de deidades* taiwanesas”, Revista Historia; (septiembre de 1994), p. 38-45. 石弘毅，〈台灣「神像」雕刻的歷史意義〉，《歷史月刊》，（1994年9月），第38-45頁。

Shin Wu: “El escultor Huang Tu-Shui”, El Artista, (1997); p. 512. 新屋，〈雕刻家黃土水〉，《藝術家》，（1997年），第512頁。

Shu, He-Yi: “Huang Tu-Shui y el destino de las esculturas taiwanesas”, Journal of Taipei Fine Arts Museum; (agosto de 2001), p. 60-68. 許和義，〈黃土水與臺灣雕塑之命運〉，《現代美術》，（2001年8月），第60-68頁。

Shu, He-Yi: “La evolución de la escultura budista en China”, *Journal of the National Museum of History (Boletín)*, (septiembre de 1997), p. 16-25. 許和義,〈佛教雕塑在中國的演變〉,《國立歷史博物館館刊(歷史文物)》,(1997年9月),第16-25頁。

Shu, Hsue-Chi: “Estudios sobre familia Lin de Banqiao en la época de la conquista japonesa (2)-- Lin Hsiung-Cheng como *cooperador* del Gobierno General japonés de Taiwán”, *Academia Sinica, Compendio de los Estudios de Historia Contemporánea*; (junio de 1994), p. 53-88. 許雪姬,〈日據時代板橋林家研究之二—臺灣總督府「協力者」林熊徵〉,《中央研究院近代史研究所集刊》,(1994年6月),第53-88頁。

Tsai, Pei-Ling: “Comentarios sobre problemas fundamentales de la escultura moderna de Taiwán”, *Journal of Taipei Fine Arts Museum*; (abril de 2001), p. 70-77. 蔡佩玲,〈試談臺灣現代雕刻基本問題〉,《現代美術》,(2001年4月),第70-77頁。

Tsai, Wen-Yi: “La regeneración en el grabado: la reconstrucción en bronce de *La Manada de Búfalos*, la obra póstuma de Huang Tu-Shui”, *Arts News*; (1983), p. 15-18. 蔡文怡,〈浮雕的再生:黃土水遺作「水牛群像」的翻銅〉,《藝壇》,(1983年),第15-18頁。

Wang, Ching-Tai: “El desarrollo de la educación artística de Taiwán en los últimos cuarenta años”, *Journal of Arts*; (octubre de 1995), p. 101-109. 王慶臺,〈臺灣雕塑教育四十年之發展〉,《藝術學報》,(1995年10月),第101-109頁。

Wang, Ching---Tai: “El pasado histórico de la escultura taiwanesa”, *Journal of Arts*; (enero de 1996), p. 54---60. 王慶臺,〈臺灣雕塑歷史的過往〉,《臺灣美術》,(1996年1月),第54---60頁。

Wang, Hsiu---Hsiung: “El arte del primer escultor moderno, Huang Tu---Shui, y una exploración de su estilo”, *Tunghai Journal*, (1996), p. 1---32. 王秀雄,〈臺灣第一個近代雕塑家黃土水的藝術與風格探釋〉,《東海學報》,(1996年),第1---32頁。

Wang, Hsiu-Hsiung: “El primer escultor moderno de Taiwán-la vida y arte de Huang Tu-Shui”, *El Artista*, (noviembre de 1996), p. 263-267. 王秀雄,〈臺灣第一位近代雕塑家--黃土水的生涯與藝術〉,《藝術家》,(1996年11月),第263-267頁。

Wang, Ke Ping: “La Expresión tradicional de la escultura china”; *Chinese Culture Monthly*; (septiembre de 1991), p. 57---66. 王可平,〈中國傳統雕塑的表現方法〉,《中國文化月刊》,(1991

年9月)，第57---66頁。

Wang, Shu-Chin: "el tema de lo "local" de la historia del arte taiwanés en la época de la conquista japonesa", *Arte Clásico de Hoy*, (marzo de 2003), p. 52-58. 王淑津，〈日本殖民時代臺灣美術史的「地方色彩」論題〉，《典藏今藝術》，（2003年3月），第52-58頁。

Wang, Yu-Lung: "Pu Tien-Sheng, el primero de los escultores taiwaneses", *Alma Nacional*; (septiembre de 1992), p. 48-52. 王雲龍，〈臺灣雕塑第一人蒲添生〉，《國魂》，（1992年9月），第48-52頁。

Wei, Qingde: "Huang Tu-Shui y la estatua de Siddhattha en el Templo Longshan", *La Exposición Escultórica de Huang Tu-Shui*, p. 81. 魏清德，尺寸園，〈龍山寺釋迦佛像和黃土水〉，《黃土水雕塑展》第81頁。

Wong, Sheng-Feng: "Confucionismo y educación confuciana(1920 a 1932)en la época de la conquista japonesa--*Taiwan Minpao* como demarcación del análisis", *Taiwan Historica*; (diciembre de 2000), p. 285-307. 翁聖峰，〈日據時期（一九二〇~一九三二）臺灣的儒學與儒教--以「臺灣民報」為分析場域〉，《臺灣文獻》，（2000年12月），第285-307頁。

Xie, Li-Fa: "El pionero de la escultura contemporánea de Taiwán—Huang Tu-Shui", *Lionart*, (1979), p. 9. 謝里法，〈臺灣近代雕刻的先趨者—黃土水〉，《雄獅美術》，（1979年），第9頁。

Xie, Li-Fa: "La atracción de la metafísica--Huang Tu-Shui, Estudios y Descubrimientos", *El Artista*, (1998), p. 490-491. 謝里法，〈形而上的吸引力--黃土水的發現與研究〉，《藝術家》，（1998年），第490-491頁。

Xie, Li-Fa: "Reparaciones y agregados como eco de la colección de Huang Tu-Shui", *Lionart*, (1979), p. 83-84. 謝里法，〈回響黃土水專輯的補充及修正〉，《雄獅美術》，（1979年），第83-84頁。

Yao, Tsun-Hisung: "Estudio del diseño visual y el programa publicitaria de la *Feria Conmemorativa de los 40 Años de Gobierno en Taiwán* de la época de conquista japonesa", *Journal of National Taichung Institute of Commerce*; (junio de 1996), p. 681-710. 姚村雄，〈臺灣日據時期「始政四十周年紀念臺灣博覽會」之宣傳計劃及視覺設計研究〉，《台中商專學報》，（1996年6月），第681-710頁。

Yasuhiko Isozaki: “Historia de la Escuela de Bellas Artes de Tokio”, Bunkyo Tokyo Publisher; (1997), p. 41-48. 磯崎康彥，〈東京美術學校的歷史〉，《東京文教出版社》，（1997年），第41-48頁。

Hsiao, Chiung-Jui: “Indagaciones sobre creatividad de la escultura actual taiwanesa”, Journal of Aesthetic Education; (noviembre de 1999), p. 70-74. 蕭瓊瑞，〈關於臺灣當前雕塑創作上的幾個問題〉，《美育》，（1999年11月），第70-74頁。

Yen, Chuan-Ying: “Arte en salón— iluminación cultural y la etapa de inicio del arte moderno taiwanés”, Compendio de Revistas del Instituto de Historia y Filosofía; (junio de 1993), p. 469-595. 顏娟英，〈殿堂中的美術：臺灣早期現代美術與文化啟蒙〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，（1993年6月），第469-595頁。

Yen, Chuan-Ying: “Arte en salón-iluminación cultural y la etapa de inicio del arte moderno taiwanés”, Compendio de Revistas del Instituto de Historia y Filosofía, Instituto de Historia y Filosofía; (junio de 1993), libro 64, parte II. 顏娟英，〈殿堂中的美術—臺灣早期現代美術與文化啟蒙〉，《歷史語言研究及刊，中央研究院歷史語言研究所》，（1993年6月），第64本第2份。

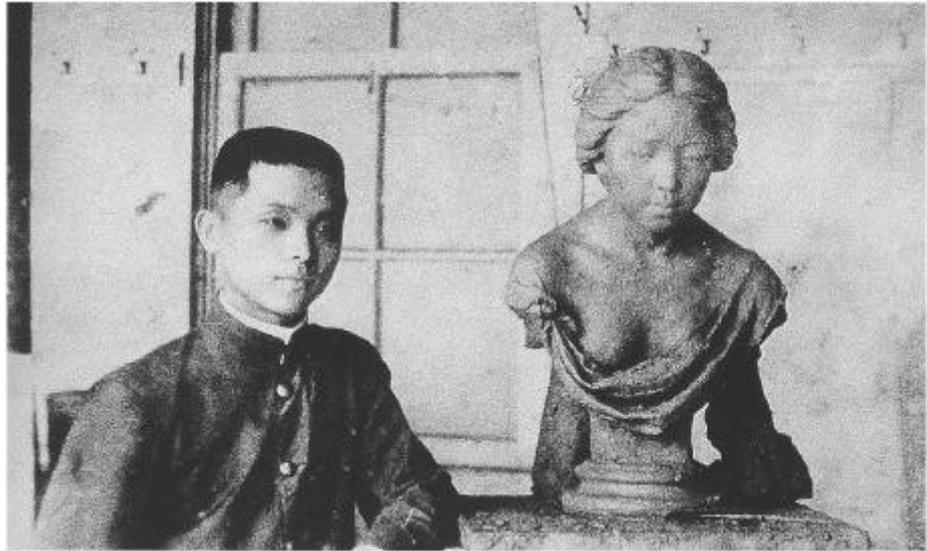
Yen, Chuan-Ying: “Entre el arte contemporáneo y el nacionalismo—Huang Tu-Shui, el pionero de la historia de arte moderno de Taiwán”, The Chinese Pen, (1998), p. 75-114. 顏娟英，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間--臺灣近代美術史先驅黃土水〉，《The Chinese Pen》，（1998年），第75-114頁。

Yin, Chang-Yi: “La problemática de identidad y nacionalidad de los taiwaneses en la época de la conquista japonesa”; Revista Historia; (noviembre de 2001), p. 40-51. 尹章義，〈日本殖民臺灣時期臺灣人的國籍與認同問題〉，《歷史月刊》，（2001年11月），第40-51頁。

Zishan: “La evolución del arte escultórico”, Youth Literary; (mayo de 1983), p. 13-15. 紫山，〈雕塑藝術的演變〉，《幼獅文藝》，（1983年5月），第13-15頁。

ANEXOS

A. FOTOGRAFÍAS DE SU VIDA.



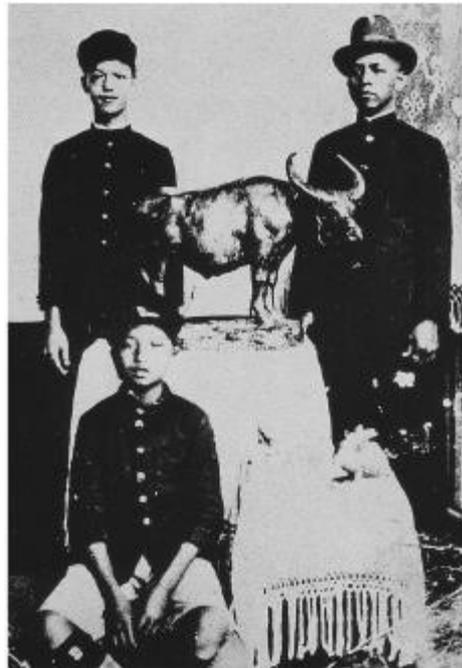
A-1 Huang Tu-Shuei en su juventud.



A-2. Sra. Liao Cho-Guei (la esposa de Huang Tu-Shuei), con la obra *El niño flautista*.



A-3 Sra. Liao Cho-Guei.



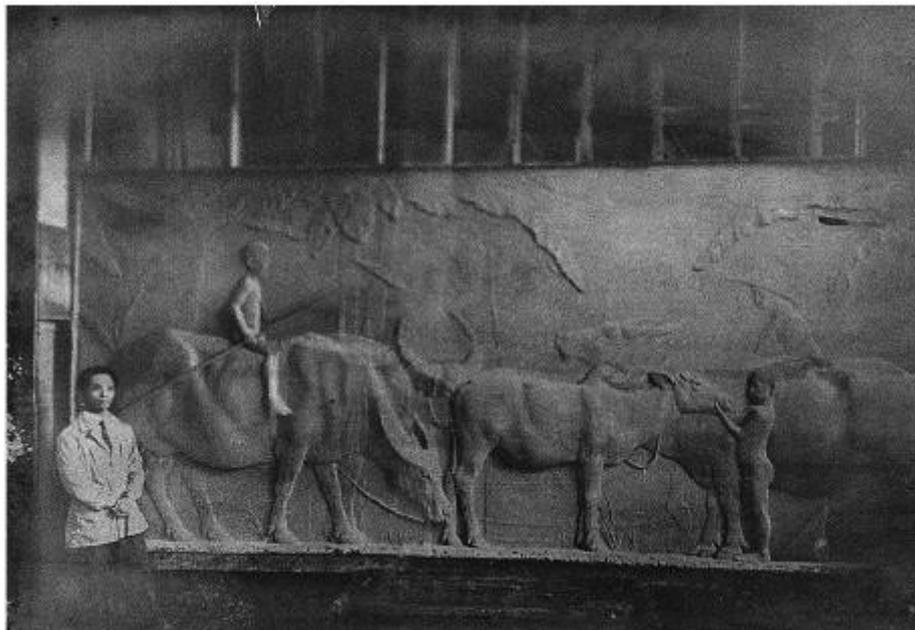
A-4 Sobrinos de Huang Tu-Shuei, con la obra *Arrabal*.



A-5 Matrimonio de Huang Tu-Shuei con sus amigos japoneses, en un viaje a Japón.



A-6 Huang Tu-Shuei autoretrato junto con el matrimonio del príncipe Hisamayogu.



A-7 Huang Tu-Shuei con su obra *Los carabaos*.



A-8 Funeral de Huang Tu-Shuei.



A-9 Funeral de Huang Tu-Shuei.



A-10 Oración para su funeral.



A-11 Exposición de obras póstumas de Huang Tu-Shuei.



A-12 Exposición de obras póstumas de Huang Tu-Shuei.



A-13-a Material de trabajo de Huang Tu-Shuei: Las gubias.

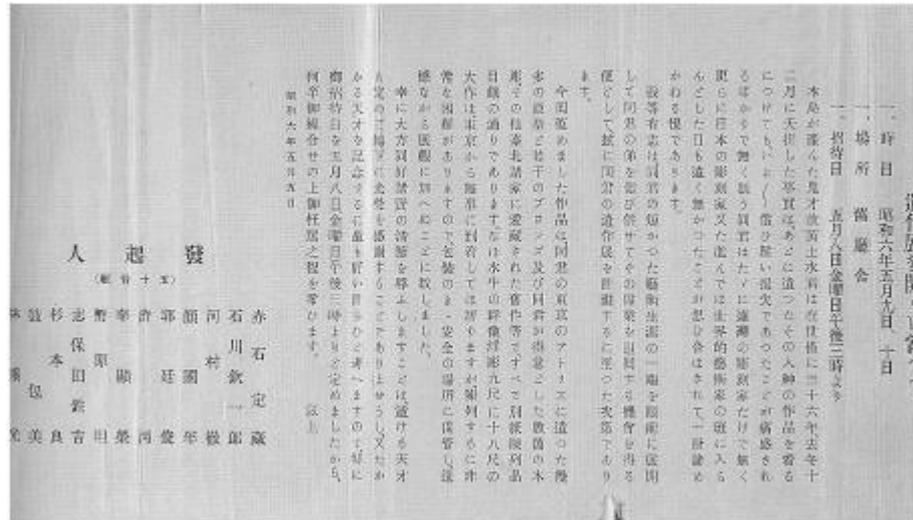


A-13-b El caballete de trabajo.

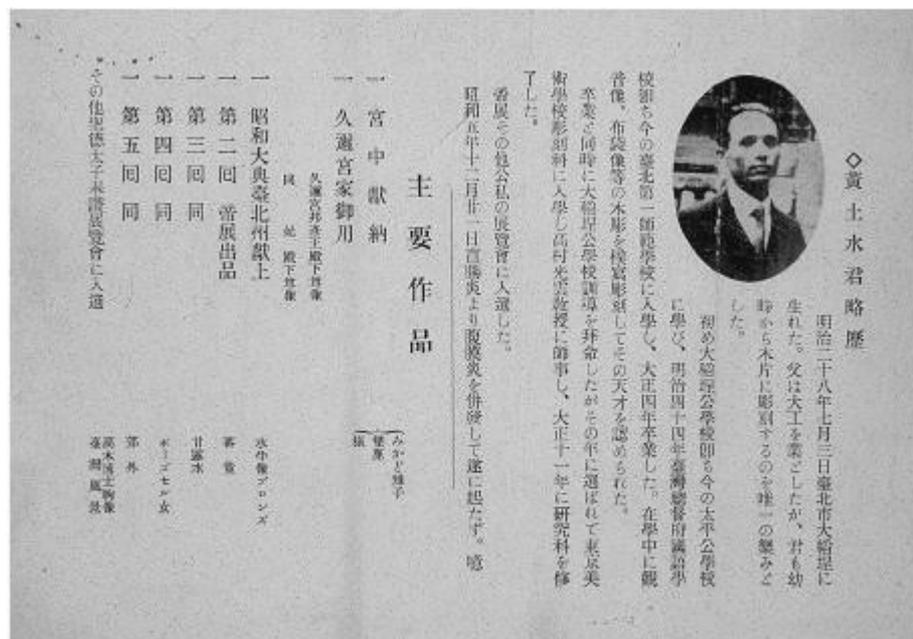


A-13-c La máquina de puntos.

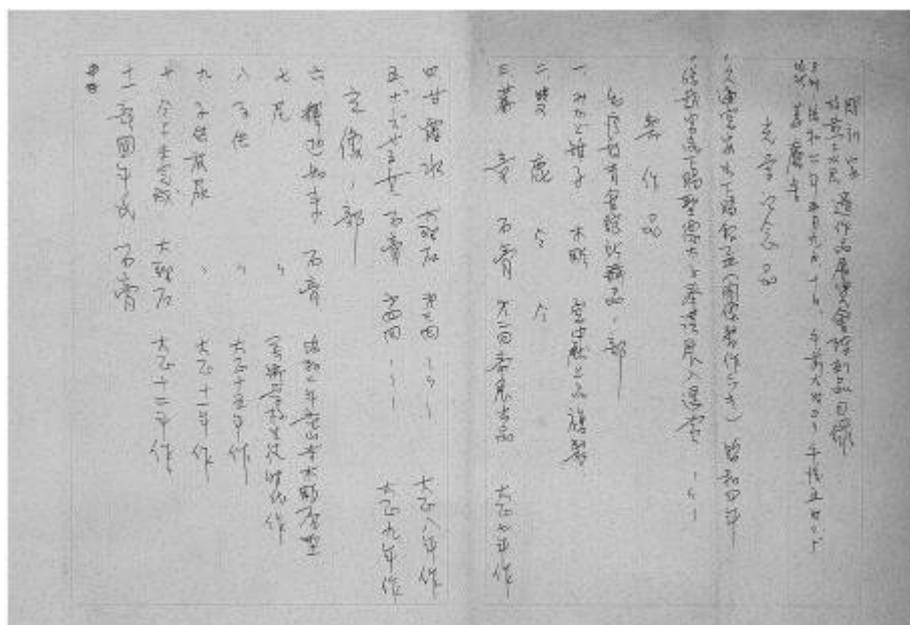
B. DOCUMENTOS DE LA EXPOSICIÓN DE OBRAS PÓSTUMAS.



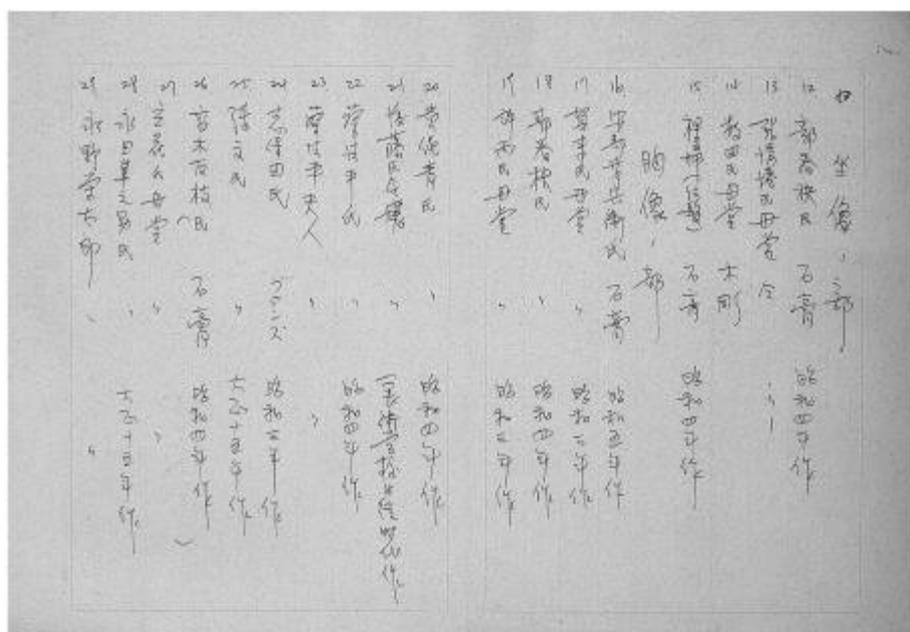
B-1 Invitación de la exposición.



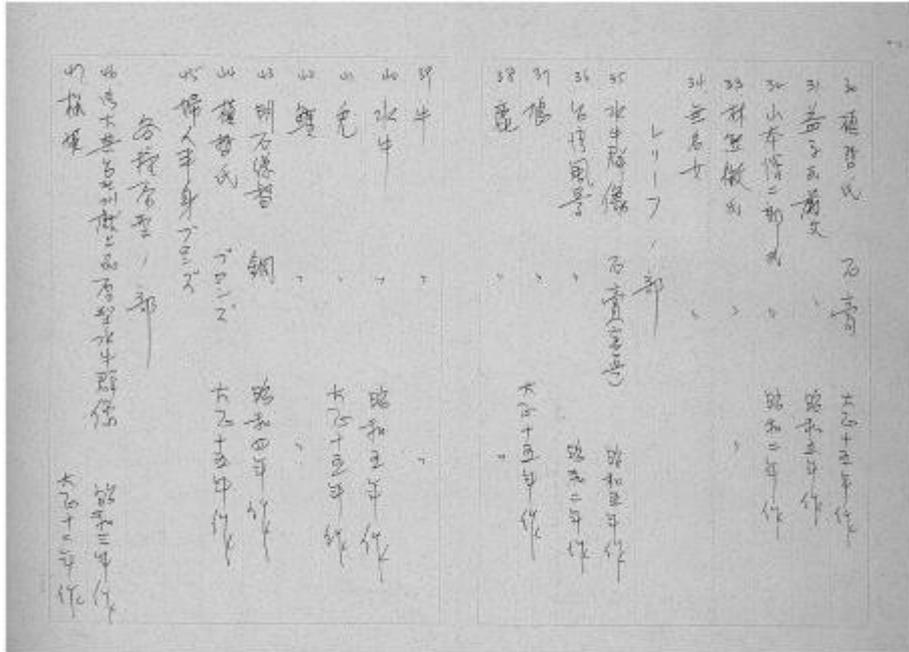
B-2 Currículum del artista.



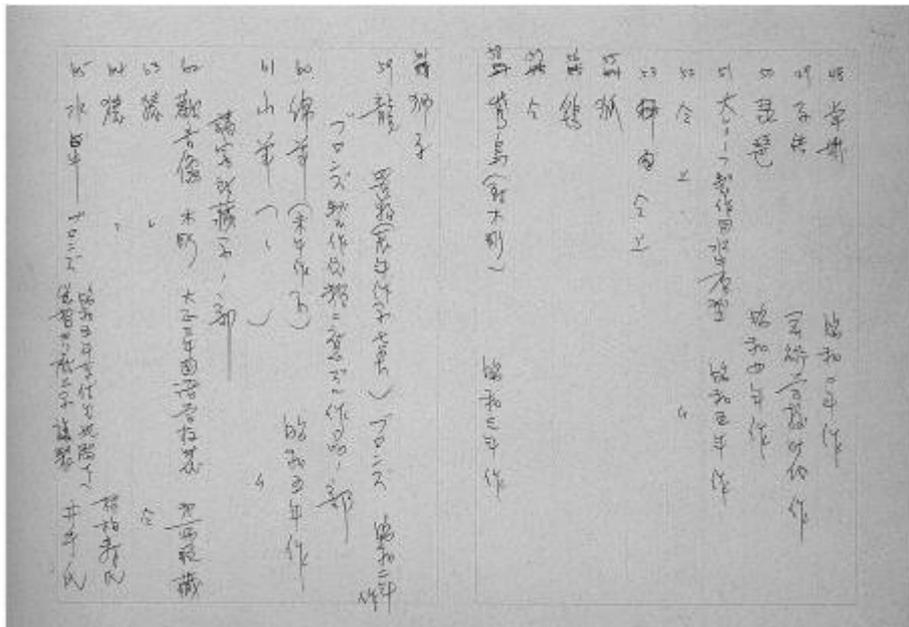
B-5 Manuscripts del listado de la exposición.



B-6 Manuscripts del listado de la exposición.



B-7 Manuscritos del listado de la exposición.



B-8 Manuscritos del listado de la exposición.

B-10 Traducción en Castellano del listado.

*** Obras de la colección de la Casa Gremial de Educación de Taipei.**

1. *El faisán*, (1922). Madera.
2. *Dos ciervos*, (1922). Madera.
3. *El niño flautista*, 1918. Escayola.
4. *Rocío*, 1919. Mármol.
5. *Mujer posando*, 1920. Escayola.

*** Obras de estatuas en pie.**

6. *La estatua de Buda*, 1927. Escayola.
7. *El bonzo*, (etapa de estudiante en la Academia). Escayola.
8. *El niño*, 1926. Escayola.
9. *Niño orinando*, 1922. Escayola.
10. *Niño orinando*, 1923. Mármol. (inacabada).

*** Obras de estatuas sentadas.**

11. *Estatua de Yen Guo-Nien*, (1928). Escayola.
12. *Estatua de Guo Chuen-Yang*, 1929. Escayola.
13. *Estatua de la madre de Chang Ching-Kang*, 1929. Escayola.
14. *Estatua de la madre del Sr. Kazuta*, (1928). Madera.
15. *Mujer atándose el pelo*, 1929. Escayola.

*** Obras de retrato.**

16. *Retrato de Yasubu Saiwahei*, 1930. Escayola.
17. *Retrato de la madre del Sr. Garai*, 1928. Escayola.

18. *Retrato de Guo Chuen-Yang*, 1929. Escayola.
19. *Retrato de la madre de Shu Ping*, 1928. Escayola.
20. *Retrato de Huang Chuen-Ching*, 1929. Escayola.
21. *Retrato de la hija del Sr. Ushito*, (etapa de estudiante en la academia). Escayola.
22. *Retrato de Tsai Fa-Ping*, 1929. Escayola.
23. *Retrato de la Sra. Tong*, 1929. Escayola.
24. *Retrato de Kokorozashi Tamota*, 1928. Bronce.
25. *Retrato del Dr. Swen Yi-Shien*, 1926. Bronce.
26. *Retrato del Sr. Takaki Yueda*, 1929. Escayola. (Premio de Selección en la cuarta edición del salón de exposiciones del Príncipe Seitoku).
27. *Retrato de la madre del Sr. Taka*, 1929. Escayola.
28. *Retrato de Eita Junshijo*, 1926. Escayola.
29. *Retrato de Einosaka Futuro*, 1926. Escayola.
30. *Retrato del Sr. Matetsu*, 1926. Escayola.
31. *Retrato del padre del Sr. Ekiko*, 1926. Escayola.
32. *Retrato de Yamahon Ototofutaro*, 1927. Escayola.
33. *Retrato de Lin Shiong-Cheng*, 1927. Escayola.
34. *Retrato de mujer anónima*. Escayola.

* **Obras expuestas en imágenes.**

35. *Los carabaos*, 1930. Escayola.
36. *Paisaje taiwanés*, 1926. Escayola. (Premio de Selección en la primera edición del Salón de Exposiciones del Príncipe Seitoku).
37. *La tórtola*, 1926. Escayola.
38. *El ciervo*, 1926. Escayola.
39. *El buey*, 1926. Escayola.
40. *El carabao*, 1930. Escayola.
41. *El conejo*, 1926. Escayola.
42. *La carpa*, 1926. Madera.
43. *Retrato del virrey Akaishi*, 1929, Bronce.
44. *Retrato del Sr. Matetsu*, 1926. Bronce.
45. *La dama*. Bronce.

* **Maquetas de obras.**

46. *Camino de regreso*, 1928. Escayola.
47. *La princesa de la flor de cerezo*, 1923. Escayola.
48. *Chang E*, 1927. Escayola.
49. *El niño*, (etapa de estudiante en la academia). Escayola.
50. *El laúd*, 1929. Escayola.
51. *Los carabaos*, 1930. Escayola. (imagen).
52. Ídem.
53. Ídem.
54. *El león*. Escayola.
55. *El zorro*. Escayola.
56. *El gallo*. Escayola.
57. Ídem.
58. *El milano*, 1928. Madera.

* **Obras en bronce del animal correspondiente al año.**

59. *El dragón*, 1927. Bronce.
60. *La oveja*, 1930. Bronce.
61. *La cabra*, 1930. Bronce.

* **Obras de colección de los coleccionistas.**

62. *La diosa Kuanyin*, 1914. Madera.
63. *El mono*. Madera.
64. *El mono*. Madera.
65. *El carabao*, 1930. Bronce.
66. *El ciervo*, 1930. Madera.
67. *El inmortal Li*, 1915. Madera.

68. *Cinco obras de prácticas*, (etapa de estudiante en la academia), Madera.
69. *El conejo*, 1926. Bronce.
70. *El laúd*, 1928. Bronce.
71. *El caballo*, 1929. Bronce.
72. *La estatua de Buda*, 1927. Madera.
73. *La niña*, 1920. Mármol.
74. *Cenicero con dos garzas*, 1928. Bronce.
75. *El oso*. Madera. (imagen).
76. *El caballo*. Madera.
77. *El ciervo*. Madera.
78. *Chang E*, 1927. Madera.
79. *El zorro*. Madera.
80. *El león*. Madera. (imagen).

C. CRONOLOGÍA (1895-1931).

EDAD	HUANG TU-SHUEI	ARTES	POLÍTICA, DIVERS
1895	- Nacimiento de Huang Tu-Shuei, día 3 de julio.	<ul style="list-style-type: none"> - Muerte de Morosot. - Monet expone su serie "Catedral Rouen" en la Galería Durand-Ruel. - Monet visita a Norway. - Exposición de Cézanne en la Galería Vollard. - Gauguin regresa a Tahiti. 	<ul style="list-style-type: none"> - Firma del Pacto Maguan, China cedía la provincia de Taiwán a Japón, día 17 de abril. - Comienzo de la época colonial japonesa de Taiwán, día 17 de Junio. - Movimientos de independencia en Cuba y Marruecos. - Desastre italiano en Abisinia.

1906	<ul style="list-style-type: none"> - Estudió en la escuela pública de Monchia, Taipei. - Muerte de su padre Sr. Huang Nen, 8 de noviembre. 	<ul style="list-style-type: none"> - Muerte de Cézanne. - Descubrimiento del arte negro. - Los rusos en el Salón de Otoño. 	<ul style="list-style-type: none"> - Rehabilitación de Alfred Dreyfus. - Terremoto de San Francisco.
1907	<ul style="list-style-type: none"> - Traslado de su casa a Tataocheng. - Cambio de su estudio a la escuela pública de TataoCheng. 	<ul style="list-style-type: none"> - Primera edición del “Salón de Exposiciones del Ministerio de Cultura” en Tokio. - “Les demoiselles d’Avignon” de Pablo Picasso. - “Danae” de Gustav Klimt. 	<ul style="list-style-type: none"> - Nueva Zelanda se convierte en colonia británica.
1908	<ul style="list-style-type: none"> - Muerte prematura de su hermano Huang Tu-Cheng. - Empieza de conocer el arte escultórico tradicional budista, del estilo <i>Fucho</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Nacimiento del cubismo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Manifestaciones de las sufragistas en Londres. - Fundación de la ciudad de Tel Aviv.

1911	<ul style="list-style-type: none"> - Graduación en la escuela pública de Tataocheng. - Empieza a estudiar en el Departamento de 	<ul style="list-style-type: none"> - “Der blaue Reiter” en Munich. - Publicación de “Lo espiritual en el arte”, de Kandinsky. 	<ul style="list-style-type: none"> - Movimientos insurreccionarles en China. - Tensión franco alemana en
------	---	---	--

	Magisterio del Instituto de la Lengua Nacional.	- Muerte de Isidre nonell.	Marruecos.
1913	- Creación de la obra en madera <i>La mano izquierda</i> , en la clase manuales del instituto.	- Fundación de la “Asociación de Acuarela Japonesa” en Tokio. - Primer “ready-made” de Duchamp: la “Rueda de bicicleta”. - Norteamérica descubre el arte moderno en el Armory Show.	- Reparto de los Balcanes (Tratado de Bucarest).
1914	- Obtiene notas excelentes en la clase de manuales. - Creación de las obras del estilo escultórico tradicional chino: <i>La diosa Kuanyin</i> y <i>El buda Maitreya</i> .	- El Parque Güell de Gaudi en Barcelona. - Delaunay pinta “Homenaje a Blériot”.	- Guerra. Bélgica y Francia son invadidas. - Victoria francesa en el Marne. - Victoria alemana sobre los rusos en Tannenberg.
1915	- Creación de las obras del estilo escultórico tradicional chino : <i>El inmortal Li</i> y <i>La peonía</i> - Graduación en el Instituto, día 26 de marzo. - Empieza sus estudios en la sección de escultura en madera del Departamento de Escultura, de la Academia de Bellas Artes de Tokio. Día 21 de septiembre.	- Nacimiento de la Pintura Metafísica.	- Ofensiva francesa en Champaña. - Derrota de los Aliados en los Dardanelos. - Torpedeo del “Lusitania”.

1916	<ul style="list-style-type: none"> - Comienza su etapa escultórica del estilo académico europeo. - Creación de las obras en madera: <i>El puerco</i> y <i>El león</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Nacimiento del dadaísmo en el Cabaret Voltaire de Zurcich. 	<ul style="list-style-type: none"> - Batalla de Vertún. - Combate naval de Jutlandia.
1918	<ul style="list-style-type: none"> - Muerte de su madre Huang Shi-Su. - Creación de las obras académicas: <i>El aborigen de Taiwán</i>, <i>El niño flautista</i> y <i>Retrato de Srta. Ushita</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Fundación de la primera academia de bellas artes de China: “Academia de bellas artes de Pekín”. - Fundación de la “Asociación de Grabado Japonés”, Tokio. - Muerte de Gustav Klimt, Egon Schiele y Otto Wagner. 	<ul style="list-style-type: none"> - Armisticio el 11 de noviembre en Compiègne. - Ejecución del zar y su familia. - Disolución del imperio Austrohúngaro. - Tratado de Brest-Litovst.
1919	<ul style="list-style-type: none"> - Empieza a indagar por sí mismo, las técnicas de talla en piedra. - Creación de las obras en mármol: <i>El bebé</i> y <i>Rocío</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - El Ministerio de Cultura de Japón funda el “Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio”, para modificar el viejo Salón de Exposiciones. - Fundación de la “Asociación de estudios de la pintura china” en Pekín. - Creación de la Bauhaus. - Muerte de Auguste Renoir. 	<ul style="list-style-type: none"> - “Movimiento literario 4 de mayo” en China. - Firma del trabajo de Versalles. - Fundación de la República de Weimar. - Creación de la Sociedad de Naciones.

1920	<ul style="list-style-type: none"> - Acaba sus estudios universitarios de bellas artes en Tokio. - Creación de las obras académicas: <i>La niña y Mujer posando</i>. - La obra <i>El niño flautista</i> ganó el Premio de Selección en la segunda edición del “Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio” de Japón. 	<ul style="list-style-type: none"> -“Exposición del arte campesino” en Japón. -Fundación de la “Asociación del arte dadaísta” en Tokio. -Muerte de Modigliani. -Exposición dadaísta en la cervecería Winter de Colonia. 	<p>Campaña de desobediencia civil lanzada por Gandhi en la India.</p>
1921	<ul style="list-style-type: none"> -La obra <i>Rocío</i> ganó el Premio de Selección en la tercera edición del Salón de Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio. 	<ul style="list-style-type: none"> -Fundación de la “Asociación de Cultura Taiwanesa” en Taipei. -“Los tres músicos” de Picasso. 	<ul style="list-style-type: none"> -Desastre de Annual -Condena de los anarquistas Sasso y Vanzetti en EE.UU. -Creación del Partido Comunista chino. -Independencia de Irlanda del Sur.

1922	<ul style="list-style-type: none"> -Se licencia en la Academia de Bellas Artes de Tokio en marzo. -Empieza a investigar los animales de Taiwán, como el faisán y el carabao. -Creación de las obras de tema animal: <i>El faisán</i>, y obras académicas: <i>Dos ciervos</i>, <i>Niño orinando</i> y <i>Mujer posando</i>. -La obra <i>Mujer posando</i> ganó el Premio de Selección en la cuarta edición del Expositivo del Consejo Artístico del Imperio. 	<ul style="list-style-type: none"> -Fundación de la “Alianza del Nuevo Taiwán” en Tokio. -Fundación de la exposición de arte “Action” en Japón. -Prinzhorn revela el arte de los enfermos mentales. -Chagall y Kandinsky dejan Rusia y se van a Alemania. 	<ul style="list-style-type: none"> -Marcha sobre Roma y subida al poder de Mussolini. -Ley de prohibición del alcohol en Estados Unidos. -Descubrimiento de la tumba de Tutankhamón en Luxor.
1923	<ul style="list-style-type: none"> -Comienza su etapa escultórica de estilo propio. -Matrimonio con la Sra. Liao Cho-Guei. -Creación de la obra en madera: <i>La princesa de la flor de cerezo</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> -“La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, aún” de Marcel Duchamp. -Muerte de Joaquín Sorolla. 	<ul style="list-style-type: none"> -Terremoto de una inusual violencia en Japón. -Golpe de Estado del General Primo de Rivera en España. -Golpe fallado de Hitler y Ludendorff en Munich.

1924	<p>-Creación de la obra del tema carabao: <i>Arrabal</i>.</p> <p>-La obra <i>Arrabal</i> ganó el Premio de Selección en la quinta edición del salón de exposiciones.</p>	<p>-Fundación de la “Asociación de bellas artes Chi-Shing” y la “Asociación de Acuarela Taiwanesa” en Taipei, Taiwán.</p> <p>-Nacimiento del Surrealismo.</p>	<p>-Muerte de Lenin. Stalin forma una “troika” con Zinoviev y Kame-Nev.</p> <p>-Adolf Hitler encarcelado tras el fracaso del golpe nacional-socialista en Munich, escribe “Mein Kampf” (“Mi lucha”).</p>
1925	<p>-Creación de la obra académica: <i>El muchacho</i>.</p> <p>-La obra: <i>El muchacho</i> no fue elegida para el Exposiciones del Consejo Artístico del Imperio.</p> <p>-Decidió aceptar el cargo de crear la obra <i>La estatua de Buda</i> para el templo Long-Shan de Taipei.</p>	<p>-Exposición de Artes Decorativas en París.</p> <p>-Nacimiento de la Nueva Objetividad.</p>	<p>-Conferencia de Locarno sobre la paz.</p> <p>-En China, Chiang Kai-Shek, jefe del Kuo-Min-Tang.</p> <p>-Guerra del Rif en Marruecos.</p> <p>-En la URSS, Trotsky es apartado del poder.</p>

1926	<p>-Creación las obras de retrato: <i>Retrato de Eita Junshijo</i>, <i>Retrato del Sr. Matetsu</i>, <i>Retrato del Dr. Swen Yi-Shien</i> y <i>Retrato de Einosaka Futoro</i>.</p> <p>-Creación de las obras de tema animal: <i>El conejo</i>, <i>La paloma</i>, <i>El ciervo</i>, <i>La carpa</i>, <i>Paisaje taiwanés</i>, etc.</p> <p>-La obra <i>Paisaje taiwanés</i> ganó el Premio de Selección en la primera edición del “Salón de Exposiciones del Príncipe Seitoku”.</p> <p>-Fundación de la <i>Asociación del Apoyo a Huang Tu-Shuei</i>.</p>	<p>-Inauguración del Museo de Bellas Artes de Tokio.</p> <p>-Muerte de Antoni Gaudí.</p> <p>-Los “frottages” de Max Ernst se exponen en París.</p>	<p>-Fin de la guerra del Rif en Maruecos.</p> <p>-Ramón Franco efectúa un raid de España a Buenos Aires.</p>
1927	<p>-Creación de las obras de tema oriental: <i>La estatua de Buda</i>, <i>El dragón</i> y <i>Chang E</i>.</p> <p>-Creación de las obras de retrato: <i>Retrato de Lin Shiong-Cheng</i>, <i>Retrato de Yamahon Ototofutaro</i>.</p> <p>-Exposición particular en el Museo de Taipei, 5 de noviembre.</p>	<p>-Primera edición del “Salón de Exposiciones de Taiwán” en Taipei.</p> <p>-Fundación de la “Asociación de estudios del arte taiwanés” en Taipei.</p> <p>-Los “Nenúfares” de Monet en la Orangerie.</p> <p>-Inauguración de la Bauhaus.</p> <p>-Muerte de Juan Gris.</p>	<p>-Guerra civil en China.</p> <p>-Travesía aérea del Talántico de Charles Lindbergh.</p>

<p>1929</p>	<p>-Creación de las obras de retrato: <i>Retrato del Dr. Takaki Yueda</i>, <i>Retrato de Kuo Chuen-Yang</i>, <i>Estatua de Kuo Chuen-Yang</i>, <i>Retrato de Huang Chuen-Ching</i>, <i>Estatua de la madre de Chang Ching-Kang</i>, <i>Retrato del virrey Akaishi</i>, etc.</p> <p>-Creación de la obra modelada de su mujer: <i>Mujer atándose el pelo</i>.</p>	<p>-Fundación de la Academia de Bellas Artes del Imperio en Japón.</p> <p>-Fundación de la “Alianza del artista proletario” en Japón.</p> <p>-Inauguración del MOMA en New York.</p> <p>-Dalí conquista París.</p>	<p>-Jueves Negro en la Bolsa de New York.</p> <p>-Acuerdos de Letrán entre el Vaticano y el Gobierno Fascista.</p> <p>-Trotsky expulsado de la URSS.</p> <p>-Exposición Universal en Barcelona.</p>
<p>1930</p>	<p>-La obra <i>Retrato del Sr. Takaki Yueda</i> ganó el Premio de Selección en la cuarta edición del Salón de Exposiciones del Príncipe Seitoku.</p> <p>-Creación de las obras de tema animal: <i>El becerro</i>, <i>La oveja</i>, <i>Las cabras</i>, <i>El carabao y El becerro</i>.</p> <p>-Creación la obra de retrato: <i>Retrato del padre del Sr. Ekiko</i>.</p> <p>-Creación de las maquetas de la obra <i>Los carabaos</i>.</p> <p>-Acaba la obra <i>Los carabaos</i>.</p> <p>-Muerte de Huang Tu-Shuei, en el día 21 de diciembre, a la edad de 35 años.</p>	<p>-La exposición “ El arte nuevo de China revolucionaria” en París.</p> <p>-La exposición “ Arte Japonés” en Roma.</p> <p>-Suicidio de Maiakovski.</p> <p>-El “Modulador luz-espacio” de Moholy-Nagy se expone en París.</p>	<p>-“Marcha de la sal” en India.</p> <p>-Elección de 107 diputados nazis en el Reichstg.</p> <p>-Fin de la dictadura de Primo de Rivera en España.</p>

1931	<p>-Celebración del funeral estatal de Huang Tu-Shuei en el Templo Tong-Je en Taipei.</p> <p>-Realización de la exposición de obras póstumas de Huang Tu-Shuei, en el Palacio del Congreso de Taipei.</p>	<p>-La exposición “Arte Independiente Japonés” en Taipei.</p> <p>hagall en Israel.</p> <p>-La casa Savoye de Le Corbusier en Poissy.</p>	<p>-Crisis chino-japonesa por causa de Manchuría.</p> <p>-Se proclama la República en España.</p> <p>-Exposición colonial en París.</p>

Resúmenes.

Resumen de la tesis en castellano:

La tesis titulada “Aproximación a la obra escultórica de Huang Tu---Shuei (1895 – 1930). Estudio socio---cultural del artista enmarcado en el periodo de colonización japonesa de Taiwán”, y presentada por YANG PEI---CHEN; aborda el estudio completo sobre la vida y obra de Huang Tu---Shui (1895 – 1930), un escultor taiwanés cuya vida transcurrió durante la época de la colonización japonesa en Taiwán. Su importancia radica en el hecho de ser el primer artista taiwanés que viajó al extranjero (Japón), para recibir una formación académica occidental en el arte de la escultura.

A su vez, el gobierno colonialista japonés que imperaba en Taiwán en esos momentos, lo consideraba como el escultor más destacado de Taiwán, siendo también un personaje clave en la historia del desarrollo del arte contemporáneo taiwanés.

El estudio del contexto sociológico y cultural nos ha permitido obtener una visión más completa sobre el artista, considerando su éxito como parte de la llamada política de adaptación que pretendía en esos momentos el gobierno colonizador. Y consiguiendo una visión más amplia que la de otros estudios anteriores, que se centraban en analizar únicamente sus obras y encasillarlo como un escultor representativo del estilo taiwanés, y no como parte de este movimiento modernizador japonés sobre Taiwán.

Del estudio concluiremos que el éxito de Huang Tu---Shuei radicó en el hecho de continuar con estas representaciones de Taiwán, que el gobierno japonés tanto había apoyado y utilizado como propaganda de éxito de esta colonización, junto con una técnica y estilo que había aprendido en Japón y que se basaba en conceptos occidentales, totalmente diferenciados del arte de la tradición que imperaba en Taiwán en esos momentos.

Por ello se lo considera pionero en la introducción en Taiwán de un estilo “moderno” occidental, que después tendrá tan gran aceptación, y pervivirá junto al arte de la tradición.

Resumen de la tesis en valenciano:

La tesi titulada "Aproximació a l'obra escultòrica de Huang Tu--Shuei (1895 -- 1930). Estudi sociocultural de l'artista emmarcat en el període de colonització japonesa de Taiwan" i presentada per YANG PEI--CHEN; aborda l'estudi complet sobre la vida i obra de Huang Tu--Shui (1895 -- 1930) , escultor taiwanès la vida del qual va transcórrer durant l'època de la colonització japonesa en Taiwan. La seua importància radica en el fet de ser el primer artista taiwanès que va viatjar a l'estranger (Japó) , per a rebre una formació acadèmica occidental en l'art de l'escultura.

Al seu torn, el govern colonialista japonès que imperava en Taiwan en eixos moments, el considerava com l'escultor més destacat de Taiwan, sent també un personatge clau en la història del desenrotllament de l'art contemporani taiwanès. L'estudi del context sociològic i cultural ens ha permetit obtindre una visió més completa sobre l'artista, considerant el seu èxit com a part de la crida política d'adaptació que pretenia en eixos moments el govern colonitzador. I aconseguint una visió més àmplia que la d'altres estudis anteriors, que se centraven a analitzar únicament les seues obres i encasellar--ho com un escultor representatiu de l'estil taiwanès, i no com a part d'este moviment modernitzador japonès sobre Taiwan.

De l'estudi conclourem que l'èxit de Huang Tu--Shuei va radicar en el fet de continuar amb estes representacions de Taiwan, que el govern japonès tant havia recolzat i utilitzat com a propaganda d'èxit d'esta colonització, junt amb una tècnica i estil que havia après al Japó i que es basava en conceptes occidentals, totalment diferenciats de l'art de la tradició que imperava en Taiwan en eixos moments. Per això se'l considera pioner en la introducció en Taiwan d'un estil "modern" occidental, que després tindrà tan gran acceptació, i perviurà junt amb l'art de la tradició.

Resumen de la tesis en inglés:

The dissertation entitled "Approach to the sculptural work of Huang Tu Shuei (1895-1930). Socio cultural artist framed in the period of Japanese colonization of Taiwan ", and presented by PEI-•-CHEN YANG, deals with the complete study of the life and work of Huang Tu-•-Shuei (1895 -•- 1930), a Taiwanese sculptor whose life took place during the period of Japanese colonization in Taiwan. Its importance lies in the fact of being the first Taiwanese artist who traveled abroad (Japan), for Western academic training in the art of sculpture.

At the same time, the Japanese colonial government in Taiwan, that ruled at the time, regarded him as the most outstanding sculptor of Taiwan, and is also a key figure in the history of the development of Taiwanese contemporary art.

The study of the sociological and cultural context allowed us to obtain a more comprehensive view about the artist, and to consider his success as part of the so-called adaptation policy, one of the proposals of colonizer government. And we get a larger vision, more deep than that of previous studies, which focused on analyzing only pigeonhole his work as a sculptor and representative of Taiwanese style, and not as part of this movement of Japanese modernization in Taiwan.

From the study we conclude that the success of Huang Tu-Shui was due to the fact continue these traditional representations of Taiwan, that the Japanese government had both supported and used as propaganda success of this colonization. In turn incorporated a style and technique he had learned in Japan and was based on Western concepts of art totally different tradition prevailing in Taiwan at that time. Therefore it is considered a pioneer in the introduction in Taiwan of a "modern" Western art, who then has so widely accepted, and maintained beside the traditional art.