

# Från socialistisk realism till ”sunda och patriotiska banor”

*Det konstnärliga utövandet blomstrar i Folkrepubliken Kina,  
det gör även de regionala kulturpolitiska initiativen. Men den uppifrån-och-ned styrda  
statskapitalismen står i vägen för den fria konsten och sätter käppar i hjulet  
för regionala inkomstkällor.*

Strax efter att Folkrepubliken Kina hade grundats strömmade bildkonstnärer med revolutionära idéer från hela landet till Beijing och många konstnärer som hade formats av tidig västerländsk modernism valde nu att ägna sig åt kinesisk socialistisk realism. Men i och med att den socialistiska realismen, på 1950-talet, blev statsmaktens formspråk och det enda konstnärliga uttryck som släpptes fram, blev konstutövande ett minerat fält.

Kinas kommunistiska parti ömsom uppmuntrade, ömsom uppmanade arbetare, bönder och militärer att måla, därav begreppet ”bondemålare”. Tanken var att alla, inte endast de besuttna och utbildade, skulle få uttrycka sig konstnärligt. Och som Mao Zedong formulerade det i ett av sina väl spridda tal om litteraturens och konstens betydelse för samhällsutvecklingen: ”människors liv (främst arbetares, bönders och militärens) ska vara den enda (konstnärliga) källan, eftersom det inte kan finnas någon annan”.

Kommuner organiserade följdriktigt kurser för produktion av folkbildande propaganda och de konstnärer och lärare som genom sin konst favoriserade makten blev själva favoriserade. Att tillhandahålla redskap och ge arbetare, bönder och militärer möjlighet att måla var dock inte endast ett politiskt verktyg. Det fanns de kommuner som tillhandahöll kurser i måleri i rekreationssyfte och lät människor uttrycka sina drömmar om ett bättre liv. Målandet berikade individen och gav upphov till en kulturskatt vars värde inte kan överskattas, präglad av lokala traditioner och med varierande konstnär-

lig kraft. Böndernas vision om (det kommunistiska) paradiset var jordnära: goda skördar, ett stall med friska djur, stor fiskefångst, ett fint hem, friska barn, tillräckligt med mat, elektricitet. Landsbygdsborna målade även vardag och fest som de såg dem: några hänger tvätt, andra spelar xianqi (brädspel) och några är på fyllan. Verken har titlar som ”Kommunens fiskedamm”, ”Hemvändarna”, ”Nygifta” och ”Ung kvinna med stor yrkesskicklighet”. Sedan dess har konstnärer i skilda delar av landet kommit att utveckla bondemåleriet.

När så Mao Zedong lanserade ”kulturrevolutionen” (1966–76) vändes detta politiska verktyg mot folket. ”Den stora proletära kulturrevolutionen” (som idag av många i Kina beskrivs som ett förlorat decennium) var i själva verket varken en revolution eller ett proletärt projekt, utan ett resultat av en maktkamp inom partiet – ett uttryck för Maos inställning att det inte endast var ägarförhållandena som behövde förändras, utan även folks tänkande, och ett sätt för Mao att rensa ut ”opålitliga” personer ur partiet och statsapparaten. Det var en kampanj som var fientlig mot både traditionell och modern (hög)kultur. Kampanjen var varken kunskapshöjande eller avsedd att lära människor att tänka/agera självständigt, utan en indoktrinering i det ”rätta” sättet att tänka, och ”opålitlig” var den som misstänktes för att vara vad Mao kallade ”stinkande intellektuell” – lärare, rektor, ämbetsperson – och/eller visade tendens att avvika från Maos övertygelser. I augusti 1966 utgick således direk-



Överst till vänster: Nudeltillverkning. Odaterad. Konstnär okänd. Överst till höger: Detalj av Broövergång. Odaterad. Konstnär okänd. Ovan: Folket marscherar under ordförande Maos fana (1971) av Jin Zhilin. Jin Zhilin var utbildad i västerländskt oljemåleri och kom under 1950-talet att undervisa vid Yanans konstskola för folket i Shaanxi-provinsen i nordvästra Kina. Han var en av landets främsta bildkonstlärare. När kulturrevolutionen

lanserades föll Jin Zhilin i onåd, fängslades och torterades. Ovan: Utan titel (1970–80-tal) av Song Ruxin, en av Jin Zhilins studenter vid Yanans konstskola för folket.

tiv från kommunistpartiets centralkommitté om att man skulle använda sig av ”väggtidningar och stora skrivtecken” då man gav ”folket klarhet i de korrekta åsikterna och kritiserade de felaktiga”. Den som pekades ut som opålitlig stämplades som ”folkets fiende”, fängslades, torterades och ”omskolades”.

Under 1980-talet, några år efter att Deng Xiaoping hade öppnat Kina för omvärlden och inlett omställningen till marknadsekonomi, blomstrade försäljningen av det kinesiska bondemåleriet och särskilt kvinnliga bondemålarens verk var bland det hippaste man kunde köpa i en del västerländska konstkrepsar. Denna efterfrågan fick dock ett abrupt

slut efter att studentprotesterna mot korruption och maktfullkomlighet hade slagits ned av landets militärmakt och slutat med en massaker på Himmelska fridens torg 1989. Utländska konsthandlare och -samlare visade nu istället intresse för konstverk som de uppfattade som samhällsanalytiska. Och det fanns att ta av. Det rådde en febril konstnärlig verksamhet, i olika stilar och tekniker, och flertalet av de konstnärer som ifrågasatte det av statsmakten dirigerade konstutövandet och formade nya definitioner, framför allt inom bildkonsten, samverkade med studentrörelsen som propagerade för en politisk förändring.



Exekution (olja på duk, 1995) av Yue Minjun. Försäljningspriset på Sotheby's i London 2007, 2 932 500 pund, var det dittills högsta för ett samtida kinesiskt konstverk.

Några månader innan massakern på Himmelska fridens torg, närmare bestämt den 5 februari 1989, öppnade den första nationella avantgarde-konstutställningen, Zhongguo xiandai yishu zhan (前卫艺术展), på det av kulturministeriet finansierade Zhongguo meishuguan i Beijing (Kinas nationella konstmuseum, [www.namoc.org/en/](http://www.namoc.org/en/)).

Utställningen visade omkring 300 verk av närmare 170 konstnärer från landets alla hörn, däribland Wu Shanzhuan och Xiao Lu. Den hade förberetts i flera år, gavs plats efter flera omfattande och ihärdiga påtryckningar från olika konstnärsrörelser och var ett resultat av ett tätt samarbete mellan tre konstkritiker: Gao Minglu, Peng De och Li Xianting. Gao var då redaktör för konsttidningen *Meishu*. Peng var vice ordförande för Konstnärers forskningsinstitut i Hubei samt redaktör för landets kanske mest frispråkiga konsttidning *Meishu sichao*, som publicerades i Wuhan fram till att den 1987 sattes under stark censur. Li arbetade vid Konstforskningsinstitutet i Beijing och var medgrundare samt redaktör för *Zhongguo meishubao* fram till att han tvingades avgå 1989. Den banbrytande utställningen ifrågasatte, till och med häcklade, all form av kulttillhörighet och visade verk som skulle ha ett egenvärde. Den stängdes ned endast några timmar efter att den hade öppnat – efter att Xiao Lu hade skjutit mot ett av sina verk, *Dialogue*, som del av en performance.

Militärens massaker på demokratiseringsförspråkare några månader senare ledde till uppkomsten av en politisk popkonst, blev inledningen till den ”cyniska realismen”, som fokuserar på socio-politiska frågor, och fick till följd att många konstnärer började ifrågasätta de normer som statsmakten ansåg skulle utgöra grunden för den kinesiska kulturella identiteten.



Överst: Garbage Nirvana (1985) av Wu Shanzhuan.  
Ovan: Dialogue (1989) av Xiao Lu, på Kinas första nationella avantgarde-konstutställning. Foto: Privat.

Kring millennieskiftet närmast exploderade ateljéverksamheten i storstadsregionen Beijing och Shanghai. Inhemska och utländska konstsamlare och -handlare stod nu på kö, i bland annat Konstzon 798 i huvudstaden, för att köpa verk som visade konstnärers tolkning av sammandrabbningen mellan statsmaktens och folkets intressen. På denna fortfarande nya och relativt oreglerade marknad slets bildkonstnärer, privata gallerier och offentligt stödda konsthallar mellan konstnärlig frihet å ena sidan och den statliga censuren å den andra.

Bland denna generation av konstutövare finner man flera storslagna internationella karriärer – bildkonstnärer som i alla fall under en period kunde navigera mellan de begränsningar och möjligheter som uppstått i och med omställningen till marknadsekonomi och de möjligheter som uppkommit till följd av ny kommunikationsteknik. Beijingbon, multikonstnären, galleriägaren, konstsamlaren och förläggaren Ai Weiwei är en av dem. Men censuren skärptes och den för en tid oreglerade och obevakade marknaden blev både reglerad och övervakad. Den samhällskommenterande konsten samt den



Bloodline: Big Family, No 2 (olja på duk, 1995)  
av Zhang Xiaogang. 1993 började Zhang måla porträttserien Bloodline. Den är inspirerad av familjefotografier tagna under kulturrevolutionen och belönades med bronspriiset vid São Paulo-biennalen 1994. I serien pekar Zhang Xiaogang på individens sårbarhet och frågar bland annat vad som händer med familjen i en kultur som sätter patriarkala strukturer i första rummet.

mest experimentella och den med de starkaste uttrycken gavs inte offentliga medel och blev förbjuden att visas på gallerier och konsthallar som finansierades med offentliga medel. Den konsten visades ofta i bostäder som gjordes till pop-up-gallerier – ett tillvägagångssätt som tillämpas än i dag. Och Ai Weiwei, liksom flera andra, blev både fängslad och torterad för sitt konstutövande, och lever nu i exil. Denna generation, med en agenda om konstnärlig frihet, befinner sig mellan de skolade men inte upphöjda bondemålarna och dagens unga bildkonstnärer, bland vilka kommersialismen håller på att få överhanden, vilket till viss del är en följd av bristen på annan än ekonomisk frihet.

Parallellt med denna regimkritiska och konstnärsdrivna utveckling pågick under det sena 1900-talet en uppsjö av kreativa projekt initierade av reformivriga regionalpolitiker. Dafen, för att ta ett exempel, utvecklades från ett litet samhälle vid stadsgränsen till att vara ett av de mest inkomstbringande stadsdelarna i södra Kinas ekonomiska frizon Shenzhen (där det nu omtalade Huawei har sitt säte). Kort efter att de första marknadsorienterade reformerna hade implementerats hade Dafen över 1200 gallerier, 20 000 anställda inom konstnäreringen och stod för närmare 75 procent av världens reproduktion av oljemålningar. Men även detta fick ett abrupt slut.

Den globala finanskrisen 2008 satte stopp för den stora inhemska och utländska efterfrågan på reproduktioner. De styrande i Dafen tog dock det hela med gott mod. De lät bygga bostäder och ateljéer för att locka till sig konstnärer som skapar originalverk och på så vis få inhemska och utländska konstsamlare och -handlare till regionen. Och de lyckades, åtminstone delvis. Förutom de i regionen redan verksamma installerade sig nu i Dafen flera av de konstnärer som hade verkat i Beijing. De hade sett Konstzon 798 bli allt mer kommersialiserat och slutligen jämnas med marken och ville komma bort från statsmaktens censurapparat, som anses vara starkast i huvudstadsregionen.

De regionala politikerna har haft relativt stort utrymme att påverka utvecklingen i sin provins/region. Det har resulterat i många och mångfacetterade kulturpolitiska initiativ samt i att byggherrar allt oftare har med några ateljéer eller en konsthall i sina bygglovsansökningar eftersom kulturprojekt ger en del skattelättnader. Men de första decenniernas reformpolitik – som utgick ifrån lokala/regionala initiativ, gav goda ekonomiska och sociala resultat och ledde till att Kina blev världens näst största ekonomi – har stoppats. Nu ligger tyngdpunkten istället på en statskapitalism som styrs uppifrån och ned. Konstnärer behöver inte längre hålla sig till socialistisk realism, men statsmakten ser den samtida konsten som potentiellt subversiv och konstutövare måste hålla sig inom de idag givna ramarna, som kommunistpartiets centralkommitté kallar ”sunda och patriotiska banor”. Detta har lett till att en del konstnärer och gallerister åter tillämpar/fortsätter att tillämpa självcensur medan andra verkar under ytan. Konstutövandet och -marknaden blomstrar, men till Dafen-politikernas förtret lyser de stora inhemska och utländska konstsamlarna och -handlarna med sin frånvaro. De köper originalverk i regionen, men inte av de offentligt ägda eller understödda gallerierna.

Till följd av denna utveckling beslutade de styrande i Dafen år 2019 att satsa på restauration – som ett komplement till reproduktion och originalverksproduktion, och i hopp om att på så vis få del av de inhemska och utländska konsthandlarnas och -samlarnas investeringar.

GORDANA MALEŠEVIĆ