

## **Fanstasmas que atraviesan la cortina de humo**

### **Acerca del lugar de la obra de Wang Jianwei en un debate en ciernes**

Por Anselm Franke

Los cambios en las condiciones de percepción y visibilidad que implica la actual transformación de China, incluyendo en el ámbito del arte, no necesariamente facilitan el reconocimiento que merece el trabajo de algunos, como Wang Jianwei. Es una suerte, sin embargo, que sea considerado uno de los más importantes artistas contemporáneos chinos, y por cierto en más de un sentido un pionero, pero solo ayuda a compensar el problema parcialmente. Es una dificultad que responde a diversas razones, que es importante conocer. En primer lugar, porque esas condiciones de percepción contemporáneas exigen un acceso a la obra y a sus efectos más o menos inmediato, y la obra de Wang Jianwei rara vez ofrece eso (aunque su trabajo sea también a veces espectacular, como siempre es sensual). Pero a diferencia de algunos de los más celebrados artistas chinos del presente, su obra insiste en la complejidad conceptual. Otra razón es que a pesar de que en China existen recientemente una pasmosa cantidad de instituciones y museos, pocas veces alcanzan estándares museísticos (que no necesariamente deberían ser los de Occidente) que intenten escribir una historia del arte reciente en el contexto de su propio país, y trabajar en el establecimiento de un canon, la base para una cultura más amplia del debate y la discusión ideológica. Un canon construido así no podría dejar de lado a Wang Jianwei. Pertenece a una generación que todavía tuvo oportunidad de conocer la China de la difunta revolución cultural y luego la China de la liberalización económica, una generación que tuvo un papel muy activo en los años decisivos de fines de la década de 1980 y principios de la década de 1990. Como miembro de esa generación, Wang, que proviene de la pintura, ha allanado el camino para muchos artistas chinos, y aún lo sigue haciendo. La institucionalización museológica de su obra permitiría que fuese considerada bajo condiciones diferentes, más refinadas, lo que seguramente ayudaría a entender el conjunto de su obra y la forma en que acompaña el desarrollo de China y el desarrollo de un nuevo discurso. Otra razón importante es que como Wang Jianwei se propone constantemente explorar nuevas formas de expresión, de medios y de contextos, su trabajo no puede ser categorizado y clasificado con facilidad por los espectadores y los medios de comunicación, lo que hace aún más necesaria una valoración institucional de su trabajo. No puede ser reducido a cierta "marca" o a un conjunto de referencias icónicas, algo tan característico del arte chino actual, especialmente el todavía influyente y así llamado Mao Pop, en irónica referencia a la propaganda de la Revolución China. A partir de allí, llegamos a la problemática del mercado, sabiendo que al menos una gran cantidad del arte chino contemporáneo internacionalmente exitoso de hoy

responde claramente a los deseos de sus compradores occidentales, deseos a los que prestaremos una atención detallada más adelante. Wang Jianwei no es un artista al que podría definirse como “de mercado”: su trabajo, por varias razones, es más difícil de vender que el de los pintores o escultores que se destacan en las subastas internacionales. Uno hasta podría decir que Wang Jianwei directamente no es un artista de mercado en absoluto, que realiza performances, documentales, video-instalaciones de gran formato, intervenciones y esculturas en espacios públicos, todas cosas que no se concitan las preferencias de los coleccionistas privados. Todas estas razones dan cuenta del cuadro de situación preliminar en el que se produce su obra, sin olvidar que además de todo eso, Jianwei produce en el contexto internacional de las artes performativas, que tiene una “economía” propia y totalmente diferente. Sin embargo, lo que hace del trabajo de Wang Jianwei sea difícil en el presente, es que más que ser complaciente con esas “condiciones de percepción y visibilidad”, reflexiona sobre ellas de manera muy crítica. Y lo hace de una manera que puede parecer obvia, vale decir, exhibiendo su postura “crítica” a través de una *imagen* de relevancia política que de una manera o de otra, se ha convertido en lo único que ha quedado de aspiración política en la corriente dominante del arte, de la que podemos afirmar que expresa meramente un deseo político, pero no un acto político en sí. La dimensión política del arte de Wang Jianwei es estructuralmente invisible y difícil de capturar. Especialmente los ajenos al arte chino, si se acercan hoy con el deseo de en él “ver algo de China”—de hecho, un deseo de “realidad”— y se ven muy pronto sobrepasados (por la increíble velocidad, las masas, los edificios, etc), el trabajo de Wang Jianwei precisamente escapa a ese deseo. En su obra no es posible poner un dedo sobre “China”, pero es posible en cambio descubrir metáforas, espacios, relatos, historias, en los que el objeto en sí desaparece constantemente. Esa desaparición no es tanto un efecto estético de su obra, sino más bien la condición previa del surgimiento de otra cosa. Uno debe pasar el régimen existente de visibilidad y su “objetividad fantasmal”, término acuñado por George Lukasz para caracterizar la cultura capitalista (y en consecuencia su poder para organizar la “visibilidad”). La “objetividad fantasmal” es un efecto que logra disfrazar de hechos las relaciones sociales, en primer lugar bajo la forma de productos (vale decir, el fetichismo de los bienes de consumo), pero es algo que tiene cada vez más relevancia en otras esferas de la vida. El enmascaramiento de las relaciones sociales como hechos, también llamado “naturalización”, implica afirmar que esos hechos son naturales y que la fuerza que les da origen es la naturaleza. Y como ha ocurrido con la globalización en otras partes del mundo, la curiosa transformación de China al hipercapitalismo actual se presenta a sí misma como una liberación de esas fuerzas naturales, que justamente por ser naturales, se presumen inalcanzables, innegociables, algo “sin alternativa” posible de lo que incluso no se puede hablar. El nuevo orden de visibilidad en China aparece en la

nueva cultura del consumo y en las relaciones sociales (así como en la manera en que una está mediada por las otras), y esas imágenes están estructuradas mayormente como una promesa (como en un aviso publicitario que induce el deseo de cierto estatus social), que confiere a la “realidad de los hechos” un estatus de fetichización, del que se deriva el extraordinario poder de las imágenes de la China contemporánea. Es también esto lo que hace que las imágenes de Mao sean tan “poderosas”, pues se ha convertido en una imagen que ya no expresa más que el poder en sí mismo: Mao se ha convertido hoy en una marca comercial. (La fascinación que nos despierta una imagen de Mao es en realidad el efecto hipnótico que nos produce la movilidad del poder, el efecto que nos despierta el hecho de que esa imagen se haya convertido hoy en otra cosa *y que sin embargo* siga siendo tan poderosa.) Es este muro de “objetividad fantasmal” el que debemos atravesar para tener la posibilidad de ver los espacios que genera en tanto espacio sociales. De eso trata la obra de Wang JianWei. Su trabajo no tiene nada de platónica, lo que implicaría una manera de pensar ajena a la sociedad China, vale decir, la existencia de un reino de lo real más puro y verdadero detrás de la cortina de humo de las apariencias del mundo. Ir más allá de la “objetividad fantasmal” implica no rendirse a los efectos de los medios de comunicación, ni a la organización del deseo que impone el actual régimen de visibilidad, y no alcanzar una verdad más verdadera. Implica devolverle a las cosas su carácter de productos sociales, condición del acceso al poder y el cambio social.

A la luz de todo esto, seremos capaces de ver a Wang Jianwei como un cronista de la sociedad china, así como la forma en que se relacionan los diversos géneros de los que se sirve el artista. Yo sostengo que la distinción entre lo documental y el teatro, por ejemplo, en el caso de Jianwei deja de tener sentido. Él utiliza todos los medios a su disposición en un sentido casi fotográfico, si es que existe una “fotografía” del espacio social. Pues el espacio es una categoría central de su obra, el espacio en relación al tiempo histórico: lo que está y lo que no está, lo que puede decirse y lo que no. Como todo esto sigue siendo muy abstracto, debemos ver cómo toma una forma concreta. De hecho, el espacio y el tiempo nunca son abstractos, sino que se materializan en una forma concreta de percepción y de historia. Y el tema de la obra de Wang Jianwei es precisamente la historia y la percepción concretas en China. Aquí, el espacio es siempre la relación entre las personas, que se materializa en espacio físico concreto. Atravesar la cortina de humo de la objetividad fantasmal que ha inducido el nuevo imaginario ilusorio del capitalismo Chino, por ejemplo, es condición necesaria para observar los nuevos complejos habitacionales suburbanos bajo una nueva luz. En una conversación que mantuvimos, el artista dijo algo que me recordó la descripción que hiciera Robert Smithson de los monumentos industriales de Nueva Jersey, a los que

llamó, hace unos cuarenta años, “ruinas en reversa”. Smithson dijo que “esos edificios no se convierten en ruinas, sino que se proponen como ruinas antes de ser construidos.” Para Wang Jianwei, sin embargo, es importante dejar espacio detrás para la contra-fascinación que deriva de ese punto de vista. Los edificios que se proponen como ruinas pueden encontrarse por ejemplo en su documental de 1999, “Living Elsewhere”, donde muestra las casas a medio construir ocupadas por granjeros desalojados, pero lo que está en el centro de su atención es la vida de los granjeros, su habilidad para sobrevivir, así como su imaginario, entendido en tanto espacio de la imaginación creado por nuestra propia memoria, individual y colectiva. La metáfora de la “ruina” de Smithson nos conduce a aceptar que un espacio histórico que ya no es idéntico a sí mismo, algo que según Wang Jianwei caracteriza al conjunto de la sociedad china actual, y por lo tanto, cuando se aleja del formato documental para utilizar personajes de ficción o dibuja un antiguo texto chino, desde su punto de vista, no deja de ser “documental” en absoluto. Lo que allí se documenta en la compleja interrelación entre lo que podríamos llamar el “espacio histórico”, la presencia y la posibilidad. “Flying Bird is Motionless”, por ejemplo, es una obra importante de 2005 que es una muestra de esta concepción. En el video, se sirve de la épica de las novelas del yang jiajiang, de la dinastía Song. Sobre un escenario genérico y artificial, los actores llevan a cabo una popular escena de lucha que termina en la muerte de unos en manos de los otros. Con la inclusión de imágenes de rayos X de los actores, y una escultura gigante de un hombre capturado en los sucesivos momentos de su caída, el artista hace referencia al filósofo griego Zenón, que aseguró que una flecha en vuelo permanece de hecho inmóvil durante toda su trayectoria, si uno está dispuesto a aceptar que el tiempo está compuesto de momentos aislados: una metáfora de la amnesia y los traumas que atormentan a la sociedad china, así como una referencia a la idea del movimiento constante, tan importante para el pensamiento chino en relación a la idea de la posibilidad, y que en esta obra es capturada como una presencia fantasmal. Como “Flying Bird is Motionless”, gran parte de la obra posterior de Wang Jianwei desarrolla en realidad un género de escenas de fantasmas en sí mismas. Si los granjeros de “Living Elsewhere” representaban a los “fantasmas” de la sociedad china actual, entonces sus últimos trabajos se ocupan ya no de los fantasmas de gente real, sino del imaginario colectivo, derivado de la historia, articulando la relación entre posibilidad e imposibilidad, entre presencia y ausencia. Wang Jianwei encuentra esta imposibilidad inarticulable en las relaciones sociales de las nuevas clases urbanas de China, y el mecanismo estético que utiliza para retratarla son videos de una calidad onírica, casi psicodélicos o psicóticos, en los que conviven el desapego y el compromiso, un mecanismo que el artista describe como si documentara una normalidad que de otra manera sería invisible, una normalidad que ya es “otra”, vale decir, monstruosa, como en “Dodge” o en el video “Spider I” y “Spider II”, que son

efectos creados con los lentes de la cámara y el movimiento de la misma, y sobre todo con un uso intensivo del sonido. Pero el espacio social aquí nunca es destilado en una “imagen”, sino que es más bien retratado como una consecuencia o construcción de los más sutiles e irreconocibles gestos y códigos de conducta del accionar social. Más recientemente, Wang Jianwei ha comenzado a explorar ambos caminos aún más allá: el del mecanismo de describir de “Spider” y el de la exploración del espacio histórico a través de la metáfora, como en “Flying Bird is Motionless”. Una de sus últimas obras en video, “Sympton”, puede ser vista como una monumental Tableau Vivant que muestra a China misma como un espacio habitado por fantasmas, con una serie de espacios asincrónicos que coexisten (y colisionan) sobre un escenario. Formalmente, estas obras se acercan mucho a la opera, pero lo que hace que la escenificación sea tan potente es la sensación de que lo que realmente aparece en escena es la presencia paradójica de la historia de China, vale decir, su completa desaparición detrás de la cortina de humo de la objetividad fantasmal, y su omnipresencia en el horizonte por venir.