

picnic

FUERTES

Zhang Huan

Exorcista del capitalismo
espectacular

Zhang, al igual que el resto de los artistas chinos contemporáneos, reboza su aparente compromiso político con una hibridez adaptable a la orientalización del mercado internacional.



El arte chino es terapia que no prescribe: inconsciente exorcizado que revela la aspiración a incorporarse a un mundo globalizado sin dolor.

Zhang Huan (An Yang, 1965), el más controvertido de sus exponentes, ha logrado cautivar a la crítica especializada por espectacular, perturbador y, sobre todo, eficaz. Huan mancomuna política y metafísica con fines identitarios, mientras *amarillece* estrepitosamente el mercado internacional. Se trata de un artista deliberadamente crítico, pero que a la vez promueve un misticismo *deslegado* y harto condescendiente con el apolitismo candoroso del mercado internacional. A su sofisticado regodeo en las técnicas europeas se suma el oportunismo ideológico de quienes pretenden (académicos y coleccionistas por igual) enjaretarle un cosmopolitismo falsamente emancipado. El éxito de éste y sus coterráneos es el síntoma más exquisito de la orientalización de la economía mundial, y también el más oportuno: el arte chino hace de sí mismo un mito, reconstruyendo los mitos fundacionales que, de paso, han dado a China una identidad mejor adaptable a la modernidad.

No por nada el título que el Asia Society de Nueva York ha dado a su retrospectiva del 2007, es *Altered States*: a estas alturas de la historia, Huan se sabe desencantado de la ingenuidad de cualquier postura, y por lo tanto se em-

peña en asumir un estado más allá de la verborrea política —es decir, más allá de la verborrea de la revolución—. Su obra sublima la ferocidad de la globalización, y tras el efectismo de su *Three Legged Buddha* (2004) o el masoquismo de sus *performances* arrebatados, se revela una estética metapolítica.

En *12 Square Meters* (1994), Huan permaneció una hora sentado en un excusado público de Beijing, cubierto con miel y aceite de pescado que le escurría por todo el cuerpo. Aunque la idea era denunciar el estado en que se encontraban los servicios públicos en el país, y puesto que su cabeza terminó llena de insectos y moscos que la masticaban, el *performance* se convirtió en tortura, y con ello, el asunto gubernamental quedó de lado una vez emergida aquella fenomenología del dolor. La redención individual misticada se sobrepuso a la redención colectiva: la pieza fue apapachada por la crítica debido a su facilidad para adherirse al pensamiento posmoderno al que, en la versión más popularizada e ignorante, se le considera una especie de pensamiento apolítico. No es casualidad que Huan haya vivido en Nueva York, vuelto a Beijing, y luego viajado por el mundo presentando sus piezas de sacrificio iluminador. Su celebridad itinerante obedece a la misma lógica que hace que el sello *Made in China* esté presente en todas las tiendas de supermercado: la lógica de la disolución del yo, la lógica del reconocimiento de una lucha dentro de ese yo, y no dentro de la sociedad

—mejor dicho, una no lucha, o el entendimiento de todo pacto de insurrección colectiva.

Huan no es posmoderno, sino patafísico. Y es que Huan hace deconstrucción del cuerpo, y no de la filosofía. La destrucción de todo vestigio que el maoísmo considerase *viejo* obligó a Huan a pensarse en términos de una identidad que aún había que inventar. Y en lugar de inventarla, la sacrificó. No es casualidad, pues, que su éxito económico no obedezca a una estrategia ideada por galeristas; su carrera se originó independiente al mercado neoyorquino, subvencionada por los magnates inmobiliarios de Beijing y Shanghai, así como por las casas de subasta del estado y museos gubernamentales. El apoyo que recibió fue el apoyo a la muerte de la vieja China, aplastada a cambio de otra más que cosmopolita: una China espiritual y desplazable como una fantasmagoría que se desparra- mra entera por el mundo.

Durante la primavera de 2007, entre Sotheby's y Christie's se recaudaron 63 millones de dólares en ventas de obra de Huan, pero también de Zhang Xiaogang, Liu Xiadong y, sobre todo, Cai Gao-Quiang. Las vendimias rompieron más que un récord de ventas: rompieron la ilusión de que aún existían divergencias en el mercado de arte actual, absorbiendo el polo opuesto de su economía, y haciéndolo parte de un megamercado revestido de regionalismos postidentitarios. El exotismo de *lo oriental*, bajo la sombra de políticas de reconocimiento jugosamente redi-

22





To Raise the Water Level in a Fishpond, 1997, Performance, Beijing, China

**A su sofisticado regodeo
en las técnicas europeas se suma
el oportunismo ideológico de
quienes pretenden
(académicos y coleccionistas por igual)
enjaquetarle un cosmopolitismo
falsamente emancipado.**

tuables, sirvió de compensación a las atrocidades cometidas en China desde la matanza de Tiananmen. Era preciso regodearse en la escurridiza dimensión de lo ritual, alejándose de cualquier motivo inoportuno o explícitamente sedicioso. Baste mencionar la participación del citado Cai Gao en las festividades inaugurales de las Olimpiadas de este año, donde montará un ostentoso espectáculo de fuegos artificiales. Artistas otrora rebeldes ahora han sido legitimados; encaran épicamente una globalización a punto del colapso, aunque no por ello menos redentora. El arte chino se solaza en su propia novedad inverosímil que, como la amenaza atómica, deshilacha la línea que separa mito de la realidad; su discurso permanece en el entramado escurridizo del ritual poético y ensimismado.

Huan, como buena parte de sus colegas, ha sostenido una postura ambivalente ante las carnicerías recientes en el Tíbet. Aunque en reiteradas ocasiones se ha definido como "budista por dentro, artista por fuera", su compromiso se ha concentrado en destinar millones de dólares a difundir el budismo a través del mundo. Su desentendimiento de las problemáticas políticas por las que ha pasado la comunidad budista es obvio, pero reclamar la flácida crítica a la barbarie que siguió al colapso de la revolución maoísta, o la creación bajo demanda de este artista consentido por las casas de subasta, sería negar un acto de suprema libertad: Huan ha optado por recorrer la senda del místico más allá del bien y del mal, malentendida como un episodio de abulia ideológica.

El éxito comercial Huan, como el del resto de los artistas chinos, se ha impuesto sobre el mercado neoyorquino debido a su capacidad de representar una hibridez candorosa. Ante la necesidad de demoler todo aquello que impide saberse parte de un todo que permuta, el arte chino propone una mitología-de-la-mediación entre Oriente y Occidente para llenar el

vacío que dejó el fracaso de la Revolución Cultural. Zhang, que pertenece a una generación entre la de Cai y los artistas emergentes, es muestra acabada de ello: su obra idealiza la imposibilidad de conciliar una sociedad polarizada, desentendiéndose estratégicamente de la inminencia de su propia disolución. De ahí que su contenido recurra por igual a la fenomenología chamánica (*Seeds of Hamburg*, 2002), que al pavor atávico a los totalitarismos (*Cage*, 1996), e incluso a la iconografía zen (*Ash Head No. 1*, 2007). La penetración de éste y otros artistas orientales es producto de un imaginario posnacionalista convertido en realización folclórica.

El arte chino se ha hundido en su propia ilusión de reconocimiento. La política que lo legitima es la de la identidad

y, por ende, se trata de una política a destiempo: condenada a la impuntualidad histórica, a llegar tarde al fenómeno escurridizo de la cultura y, lo que es peor, a confundir las contradicciones atávicas de su sociedad con exotismo, llamémosle *egodistónico*. El supuesto redescubrimiento de Oriente por parte del mercado del arte se convierte en ideología al servicio de su propia especulación, en relación imaginaria con lo real que cumple, sin empacho, con la expectativa capitalista de la transculturación.

Desde la colectiva de arte chino que el P.S.1 de Nueva York montó en 1998, los precios se han inflado hasta la especulación más inesperada. *A Big Family*, de Xiaogang, fue comprada en el 2006 por Charles Saatchi en 1 millón y medio de dólares. *Newly Displaced Population* (2006), de Liu Xiadong, fue comprado en 2.75 millones de dólares por Zhang Lan, la propietaria de la cadena de restaurantes chinos South Beauty. La pintura retrata los cientos de miles de desplazados por el gobierno a raíz de la construcción de una

presa gigantesca, y fue subastada por Poly Auctions, la casa más reputada propiedad del estado.

Con la infiltración de estos artistas en las galerías Saatchi, de Londres, o la Marianne Goodman, de Nueva York, se afianza un cosmopolitismo pasivo, deslegado de compromisos políticos y subvencionado por un capitalismo de Estado. En un reportaje publicado por la revista *Vanity Fair* en diciembre del año pasado, se anuncia la apertura en Shanghai de los museos MoCA, Zendai y la sucursal oriental del Centro Pompidou. Estas iniciativas, todas privadas, se sumaran a las galerías hasta entonces controladas por el gobierno chino (el Museo Duolun de Arte Moderno, el principal). Lo anterior no es sino el síntoma de una pubertad que verá coronadas sus mocedades durante la inauguración de las Olimpiadas de verano, cuando los fuegos espectaculares en el aire anuncien una adultez más dócil a los vericuetos del sistema que se creía desplazado, falsamente sustituido.

