





Detalle de 1/2, 1998, Beijing, China.

zhang Huan

PERFORMER DE LO EXTREMO:
SOLEDAD, MIEDO Y PURIFICACIÓN |

PERFORMER TO THE EXTREME:
LONELINESS, FEAR AND PURIFICATION

"Los artistas deben tener en cuenta quiénes son y qué es lo que hacen. Para un artista, la tarea más importante es plantear interrogantes a la sociedad y el arte. El valor del arte contemporáneo es la creación de obras de arte que puedan representar el espíritu de la época. Si se pierde el espíritu de exploración y las habilidades para expresar los pensamientos, se encuentran grandes dificultades como consecuencia".

"Artists must keep in mind who they are and what they do. For an artist, the important task is to raise questions to the society and art. The value of contemporary art is creating artworks which may represent the spirit of the era. If they lose the spirit of exploration and the abilities to express their thoughts, they will meet with great difficulties consequently".

Por Fernando Castro Flórez . Profesor, crítico de arte y curador (España).
Imágenes cortesía de Zhang Huan Studio.

Las acciones de Zhang Huan alcanzaron el reconocimiento público en la Bienal de Venecia de 1999, comisariada por Harald Szeeman.

Su presencia corporal era de una intensidad extrema: un hombre de complexión menuda estaba completamente recubierto de moscas. La sensación de resistencia era total, así como desafío a un destino, valga la redundancia, escatológico. Desde la distancia cultural, parecía que estaba dialogando con los planteamientos radicales de Chris Burden o Marina Abramovic, transmitiendo una paradójica impresión de contundencia y fragilidad. En una época en la que el (post)performance ha gozado de una visibilidad museal inaudita, con bastante artistas asumiendo, en todos los sentidos, el papel de capataces, el despojamiento de este artista chino tenía algo de línea de resistencia.

Ni traía nada especialmente “exótico” ni pretendía ponerse a la última en la estatización cyborg; lisa y llanamente, exponía su cuerpo y, a través de él, canalizaba cuestiones políticas o autobiográficas. En un larga entrevista con Michele Robecchi (editada por La Fábrica), Zhang Huan relata cómo a comienzos de los años noventa recogía objetos por la calle, cosas rotas que, en algún momento, podrían haber tenido una función decorativa. En 1992, encontró una pierna de maniquí y, ya en su estudio, se empeñó en introducir su pierna dentro de ella. Quería, según sus propias declaraciones, “establecer un contacto directo con mi propio cuerpo como medio de trabajo”. Es como si Zhang Huan estuviera encarnando lo inhóspito (en el sentido freudiano: familiar y devenido extraño por causa de una represión) de la subjetividad, dotando de vida algo inanimado pero, aparentemente, idéntico a nuestras extremidades. No han sido pocas, según parece, las ocasiones en las que este creador radical se ha sentido “raro”: una de ellas fue en un bar en el que, sin que hubiera mediado provocación o discusión alguna, empezaron a golpearle y lanzarle vasos y platos a la cabeza. Tiempo después retomaría esa experiencia

The actions of Zhang Huan achieved public recognition in the 1999 Venice Biennial, commissioned by Harald Szeeman. His corporal presence was of an extreme intensity: a man of slender complexion was completely covered with flies. The sensation of resistance was total, as well as challenging a destiny that, while it may seem redundant, is eschatological. From a cultural distance it seemed that he was dialoguing with the radical approaches of Chris Burden or Marina Abramovic, transmitting a paradoxical impression of forcefulness and fragility. In a time in which the (post)performance has enjoyed visibility unheard of in museums, with quite a few artists taking on, in all senses, the role of overseers, the stripping away of this Chinese artist has something of a line of resistance.

He didn't bring anything especially “exotic” or pretend to place himself in the latest cyborg stratification; he plainly and simply exhibited his body, and through it channelled political or autobiographical issues. In a lengthy interview with Michele Robecchi (published by La Fábrica), Zhang Huan relates how in the early nineties he picked up objects in the street, broken things that at some time could have had a decorative function. In 1992 he found a leg of a mannequin and back in his studio he set on putting his leg inside it. According to his own statements, he wanted “to establish direct contact with my own body as a means of work”. It is as if Zhang Huan was embodying the inhospitable (in the Freudian sense: the familiar becoming strange as a result of a repression) aspect of subjectivity, giving life to something inanimate but that is apparently identical to our extremities. It seems that there have been more than a few occasions on which this radical creator has felt “odd”: one of them was in a bar in which without any provocation or argument, they started hitting him and throwing glasses and plates at his head. Later he would take up that very painful

tan dolorosa en una acción en la que un “público” desnudo le arrojaba, despiadadamente, grandes cantidades de pan.

Thomas McEvilley, en *Arte en tiempos de oscuridad*, un texto clave sobre la estética del performance, advierte que la preparación del cuerpo como objeto mágico-estructural es una parte regular y esencial de la actuación del chamán. Piezas de Carol Scheneeman, Linda Montano y, por supuesto, Joseph Beuys tienen que ver con el chamanismo y el intento de conseguir “poder” por medio de ejercicios de disciplina y resistencia. Zhang Huan, sin conocer explícitamente las prácticas performativas contemporáneas, desarrolló en sus primeros pasos creativos en China una obra contextualmente atípica. Mientras preparaba una de sus mejores obras, *Cage* (1996), se metió en una caja con la intención de permanecer ahí 24 horas. Lo que sucedió fue que se quedó atrapado y si no llega a ser por un empleado de limpieza que escuchó sus gritos de auxilio habría perecido inevitablemente. “Le vi la cara a la muerte”, apunta Zhang Huan.

Sin duda el pánico que intentó dominar le ha debido acompañar en algunas otras intervenciones extremas. Zhang Huan explora los límites de su cuerpo y de la naturaleza, haciendo ver al público la vida tan insensible que llevamos, nuestra incapacidad para tensarnos en dirección a lo imposible. Cuando este artista intenta derriba tirando de cuerdas un museo, sabe que está destinado al fracaso pero no por ello escatima su energía o cede al nihilismo anticipatorio. La ciudad de Nueva York es, desde hace años, un estímulo para este creador que, no lo oculta, encontró allí, en principio, soledad. El lenguaje corporal de Zhang Huan sedimenta su experiencia desoladora de una ciudad marcada por la demolición de las Torres Gemelas. En sus performances, cada vez más complejos, ha intentado unir Oriente y Occidente, convocando los fantasmas y el miedo que conforman su identidad.

experience again in an action in which a nude “public” relentlessly threw large quantities of bread at him.

Thomas McEvilley, in *Art in times of darkness*, a key text on the aesthetics of performance, points out that the preparation of the body as a magical-structural object is a regular and essential part of the actions of a shaman. Pieces by Carol Scheneeman, Linda Montano and of course Joseph Beuys have to do with shamanism and the intent to obtain “power” through the exercise of discipline and resistance. Zhang Huan, without explicitly knowing contemporary performative practices, developed a contextually atypical work in his initial creative steps in China. While he was preparing one of his best works, *Cage* (1996), he got into a box with the intention of staying there for 24 hours. What happened was that he got stuck, and if weren't for a cleaning worker who heard his shouts for help, he would inevitably have died. “I saw the face of death”, Zhang Huan points out.

Undoubtedly, the panic he tried to overcome must have accompanied him in some other extreme interventions. Zhang Huan explores the limits of his body and of nature, making the public see what an insensitive life we lead, our incapacity to stretch ourselves toward the impossible. When this artist tries to bring down a museum by pulling on ropes, he knows he is destined to failure, but despite that he does not spare his energy or give in to anticipatory Nihilism. The city of New York has been a stimulus for this creator for years, but he doesn't hide that there at first he found loneliness. His desolating experience of a city marked by the demolition of the Twin Towers settles in Zhang Huan's body language. In his ever more complex performances he has tried to bring together the East and West, convoking the ghosts and the fear that make up their identity.



Detalle de *My America (Hard to Acclimatize)*, 1999, performance, Seattle Art Museum, EE.UU.

Si a mediados de los años noventa, todavía en China, sus acciones tenían que ver con el asco y el tabú (en *65 kg* permanecía colgado del techo mientras se le extraía un cuarto de litro de sangre que después se evaporaba en una plancha de metal caliente, en *Original Sound*, infinidad de lombrices penetraban por su boca, oídos y nariz), en Nueva York y en el circuito internacional, en el que ya es una estrella, ha desarrollado intervenciones más teatrales, dejándose llevar en algunos casos por el manierismo. Aunque siempre analiza el contexto en el que realiza sus performances, resulta sumamente difícil saber qué se trae entre manos, por ejemplo, cuando en Roma toca las piernas del Dios Pan o cuando hace pompas ante otra colosal divinidad clásica. Tal vez tenga razón Zhang Huan cuando señala, en la entrevista ya mencionada con Michele Robecchi, que la única persona capaz de entender a fondo su trabajo es él mismo. Lo cierto es que no tiene mucha confianza en lo que la cultura libresca pueda proporcionarle a no ser que sea, lisa y llanamente, alimento (cuenta que tuvo una idea brillante para superar su resistencia a la lectura que consistió en comerse una página de un libro cada día, pero resultó que la defecaba igual que la había comido) o algo dentro de lo que meter, de forma literal, la cabeza. En una fotografía de su performance *Boston* (2005), un perro le mira extrañado mientras está reptando entre libros, a través de esas “cosas” que, según su opinión, son “un yugo para la gente”.

Zhang Huan ha encontrado en el budismo una forma de la contemplación que se ajusta completamente a su estética. Le interesa cómo esa experiencia religiosa toma la decisión de olvidar el mundo real para poder superar un determinado umbral. Del mismo modo, este performer se abstrae para soportar, por ejemplo, a doce palomas con las que “convivió”, dentro de una jaula, en *Seeds of Hamburg* (2002). En el fondo del arte de Zhang Huan late el impulso religioso así como la fascinación por el mundo tibetano en el que se siente como en casa. Si, por un lado, acepta la sentencia budista que sugiere que todas las cosas suceden como

While in the mid-nineties still in China, his actions had to do with revulsion and taboo (in *65 kg* he remained hanging from the ceiling while a fourth of a litre of blood was taken from him and was then evaporated on a hot metal plate; in *Original Sound* a countless number of worms penetrated his mouth, ears and nose), in New York and on the international circuit where he is now a star, he has developed more theatrical interventions, allowing himself in some cases to be swept up in Mannerism. Although he always analyses the context in which he realizes his performances, it is extremely difficult to know what he is planning; for example, while in Rome he touches the legs of the God Pan or when he puts on a show in front of some other colossal classic divinity. Perhaps Zhang Huan is right when he points out, in the abovementioned interview with Michele Robecchi, that the only person capable of fully understanding his work is he himself. What is certain is that he does not have much confidence in what the book culture can provide him, other than plain and simple food (he tells that he had a brilliant idea to overcome his resistance to reading which consisted of eating a page from a book each day, but it turned out that he defecated it the same way he had eaten it) or something from among which to literally put into his head. In a photograph of his performance *Boston* (2005), a dog looks at him puzzled while he is crawling among books, through those “things” that in his opinion are a “yoke for people”.

In Buddhism, Zhang Huan has found a form of contemplation that adapts completely to his aesthetic. He is interested in how in that religious experience a decision is made to forget the real world in order to surpass a certain threshold. In the same way, this performer is absorbed, for example, in putting up with twelve pigeons that he “lived with” in a cage in *Seeds of Hamburg* (2002). In the core of Zhang Huan’s art, there is a religious impulse beating, as well as a fascination with the Tibetan world in which he feels at home. If on one hand he accepts the Buddhist precept that all



Detalle de 65KG, 1994, performance, Beijing, China.

tienen que suceder, también añade que “lo importante es que tenemos que descubrir quienes somos”. Acaso los hombres somos, al mismo tiempo, los efímeros y los temibles, esos que una vez muerto el Gran Pan, la divinidad de los instintos, necesitamos volver a educarnos, como James Hillman pretende, a partir de nuestras pesadillas. El cuerpo desnudo (marcado por los insectos de lo inmundo) y el rostro de Zhang Huan, recubierto de escritura hasta ser solo oscuridad, funcionan como el azogue: permiten que la subjetividad surja del reflejo.

Efectivamente, para Zhan Huang “el cuerpo es la prueba de la identidad, el cuerpo es lenguaje”. Este artista es capaz de someterse a pruebas extremas, ya sea tumbarse sobre un cama de hielo (*Pilgrimage-Wind and Water in New York*, 1998) o introducirse en una especie de botafumeiro en la plaza de la Quintana junto a la Catedral de Santiago de Compostela (2001), exorcizando el miedo y la soledad, alegorizando la condición humana contemporánea. Fue la pobreza la que llevó a trabajar con lo único que tenía que no era otra cosa que su cuerpo, algo que queda sedimentado por ejemplo en las fotografías de *Skin (Eyes, Cheek, Nose)* (1997). En un texto sobre la pieza *Homeland* (2002) explicita la relación con sus orígenes: “Volví a mi querida tierra natal diez años después de haberla dejado. Miré el cielo y la tierra y los encontré igual que antes. Todo seguía siendo igual de pobre y carente de alma. Intenté cambiarlo”. Zhang Huan se “reviste” de carne, asume un comportamiento visceral, mete la cabeza en la tierra. Este hombre que recibió a finales de los años noventa, sin haberlo pedido, un trozo de pan como “limosna” en una calle de Nueva York, no ha cesado de recordarnos las dificultades para “aclimatarnos” a la dimensión inhóspita del mundo. Su comportamiento preformativo tiene algo de antigua lección ético-filosófica: hay que introducirse en el peligro para encontrar lo que salva, es preciso limpiarse de toda iniquidad aunque sea penetrando en lo repugnante o extremo para tratar de conseguir (a la manera de los ascetas) como apunta Zhang Huan “una nueva alma y un nuevo cuerpo”. **AL**

things happen that have to happen, he adds that “what is important is that we have to discover who we are”. Perhaps men are at the same time ephemeral and fearsome; those who once the Great Pan, the divinity of the instincts is dead, must once again educate ourselves, as James Hillman intended, based on our nightmares. The nude body (marked by insects and filthy) and the face of Zhang Huan covered in writing until it is only darkness, work like quicksilver: they enable subjectivity to rise from reflex.

In effect, for Zhan Huang “the body is the test of identity; the body is language”. This artist is capable of subjecting himself to extreme tests, whether lying on a bed of ice (*Pilgrimage-Wind and Water in New York*, 1998) or placing himself in a type of Botafumeiro, a large incense burner, in the Quintana plaza next to the Cathedral of Santiago de Compostela (2001), exorcizing the fear and the loneliness, allegorizing the contemporary human condition. It was poverty that led him to work with the only thing he had, which was none other than his body, something that remains imbedded, for example in the photographs of *Skin (Eyes, Cheek, Nose)* (1997). In a text on the piece *Homeland* (2002) he explains the relationship with his origins: “I returned to my beloved native land ten years after having left. I looked at the sky and the land and I found them to be the same as before. Everything continued to be equally poor and lacking of a soul. I tried to change it”. Zhang Huan “covered” himself with meat, assumed a visceral behaviour, and stuck his head in the dirt. This man who in the late nineties received a piece of bread as “charity”, without having asked for it on a street in New York has not ceased to remind us of the difficulties in “acclimatizing” ourselves to the inhospitable dimension of the world. His performative behaviour has something of an old ethical-philosophical lesson: you have to enter into danger in order to find what saves you; it is necessary to cleanse yourself of all iniquity, even though that means penetrating into the repugnant or the extreme in order to obtain (in the way of the hermits) what Zhang Huan points out as “a new soul and a new body”. **AL**

张洄

极端的表演者：孤独、恐惧和净化

“艺术家要看清楚自己是谁，自己姓什么！艺术家的重要任务就是要对社会和艺术提出问题，创作出代表时代精神的作品，这才是当代艺术的价值所在。如果他们失去对事物的探索精神、失去表达的能力，自然会遇到很大困难。”

张

洄

1999年，张洄在威尼斯双年展期间引起公众的注意，Harald Szeeman在书中这样写着。他的行为表演具有极端的强度：一个羸瘦的男人全身落满苍蝇。作品充分地表达了抗拒的感觉，还有对命运的挑战。但是这挑战看似多余，它是末世论的调子。从文化差异的角度看，似乎他在与Chris Burden或Marina Abramovic的激进方式进行对话，传递坚强与脆弱并存的矛盾印象。在美术馆对（后）行为主义充耳不闻的时代，不少艺术家担当在任何意义上来说都能称为社会监督者的角色，这位中国艺术家的揭示虚伪具有了某些抗拒的色彩。

他的作品中没有任何特别的“异国情调”，或假装把自己列入最新的“电子人”阶层中。他简单朴素地展示自己的身体，通过身体表演引导出政治话题，也演绎个人的自传。在Michele Robecchi（La Fábrica出版）撰写的一个长篇访谈中，张洄讲到，他在20世纪90年代初期在街上捡拾具有装饰功能的废弃物，把它们用到创作中。1992年，他找到一只道具模特的腿带回工作室，又把自己的腿套了进去。根据他自己的陈述，他想要“跟我自己的身体建立直接的联系，以此作为一种工作方式”。仿佛张洄用作品把主观意识中的冷漠具体表达了出来（按弗洛伊德的理论：熟悉的东西在受到压抑时会变得陌生），激活了那些死气沉沉但又显然与人的忍受极限相同的东西。似乎在更多的场合中，这位激进艺术家被当作“古怪”的人：有一次在一个酒吧，有人无缘无故开始打他，往他头上扔杯子和盘子。后来在一次表演艺术作品中，他再现了这个痛苦的体验，裸体的“大众”无情地向他扔大量的面包。

《黑暗时期的艺术》是篇论述表演艺术美学的重要文章，Thomas McEvilley在文中指出，萨满教士的行为中不变的和必要的组成部分就是，把身体当成有魔力的、有结构的物体。Carol Scheneeman和Linda Montano的作品，当然还有Joseph Beuys的作品，都和萨满教有关。他们旨在通过表现纪律和抵抗来获得“力量”。张洄并不明确了解当代表演艺术的表现内容，却用他独创的方式在中国做出了一套不受规则约束的作品。在准备他的佳作之一，《笼子》（1996）时，他进入一个箱子里打算待24小时。结果他被困住了，要不是清洁工听到了他的呼救，他将必死无疑。张洄说到，“我看到了死神的脸。”

毫无疑问，他想战胜的恐惧一定以很多其他的极端方式对他造成妨碍。张洄探索了他身体和自然的极限，让公众看到我们的生活是多么的麻木，看到我们面对不可能完成之事时表现出的无能为力。当艺术家试着用绳子去拉倒博物馆时，他知道他注定失败。但尽管如此，他仍不遗余力去践行计划，也不向预期的虚无主义投降。多年以来，纽约城一直是艺术家的向往，但他并没有因此掩饰他初来乍到时感受到的孤独。他的身体语言中表达了双子塔倒塌后这座城市所经历的荒凉。在越来越复杂的表演艺术作品中，张洄努力把东方和西方结合起来，展现人们心中隐藏的鬼魂和恐惧。

90年代中期，他在中国的表演艺术作品中使用了人们厌恶和禁忌的元素（《65公斤》中，他悬挂在天花板上，0.25升的血从他体内抽出，滴在滚烫的金属盘子上蒸发掉；在《原声》中，无数的蚯蚓进到他的嘴，耳朵和鼻子里），在纽约期间和在他作为明星的国际巡展中，他的作品中融入了更多的戏剧性因素，在某种程度上流于风格主义。尽管他总是分析他实施表演作品计划的来龙去脉，真想摸清他的计划内容也是极端困难的；比如，当在罗马他触摸潘神的腿进行表演的时候，或者当他在一些其他众神面前表演的时候。也许在和Michele Robecchi的访谈中，张洄指出的说法是对的：他说，只有他本人才能完全理解他的作品。我们能确定的是，张洄对书本提供的知识没多少信心，还不如简单的食物（他说他有一个很棒的想法来克服他对阅读的抗拒，包括每天吃掉书的一页纸，但书页变成排泄物时还是保持着吃进去时的原样），或者是一些他照字面记住的事。在2005年的《波士顿》表演照片中，一只狗困惑的看着他在书堆中爬行，这些“东西”就是他所说的“人类的牛鞭”。

在佛学中，张洄找到了一种冥想的形式。这种形式与他的审美完全融合。佛教体验中提到，人如何能忘记真实世界，从而超越某个临界点，他对此很感兴趣。他对这种转移注意力的做法得心应手。比如，在作品《汉堡种子》（2002）中，他与12只鸽子同处一只铁笼中相安无事。张洄艺术的内核包括一个宗教观在指引，还有西藏世界的吸引力。西藏带给他家一样的感觉。如果说，一方面他接受了佛教的训诫，认为所有事物都是命定的；另一方面，他又加上了自己的说法：“重要的是艺术家要知道自己是谁。”也许人生苦短又可怕，建立在夜半梦魔的基础上。曾经叱咤一时的人物也逃脱不掉死亡的命数，必须不断提高自身的修为，就象James Hillman那样。赤裸的身体（上面布满污秽和飞虫）和张洄的面孔被书写的墨迹覆盖，直到整张脸变成墨色，好像水银一般：这些作品映像中贯穿了张洄的主体意识。

实际上，对于张洄来说，“身体是身份的验证，是我的语言。”这位艺术家有能力将自己的主观意识融入到极端的体验中，不论是躺在冰床上（1998年作品《朝圣—纽约风水》）或是将自己置于圣地亚哥广场的一个大香灰炉中，（2001）。他用作品驱除自身的恐惧和孤独感，比拟当代人的生存状态。贫穷曾使他只能利用自己的身体做他唯一能做的事——艺术。也许这种利用身体进行创作意识当时尚且处于萌芽阶段，摄影作品《皮肤》（眼睛、脸颊、鼻子）（1997年）即是如此。在一篇谈到作品《祖国》（2002）的文章中，张洄解释了他与故土的关系：“我离开祖国十年之后重返这片深爱的土地。我凝视着天空和大地，发现它们和以前一样。这里的一切仍然没变，贫穷、缺乏灵魂。我努力想改变它。”张洄把肉片覆盖在自己身上，展示发自本能的行为，头上粘满灰尘。这个20世纪90年代在纽约街头曾无意间被别人“施舍”过一块面包的艺术家，总是提醒观众要“适应”这世界上冷漠无情的人际关系。他的表演艺术中涵盖着一个古老的伦理道德教义：不入虎穴焉得虎子。净化自身非常必要，尽管那意味着，深入到敌对和极端中才能获得（以隐居的方式）他所认为的“一个新的灵魂和新的身体。”^{AL}



Detalle de 1/2, 1998, Beijing, China.