

## XU BING Y EL PLACER BANAL DEL NACIONALISMO\*

YAO SOUCHOU  
*Universidad de Sydney*

LA PRIMERA VEZ que me topé con el trabajo del artista chino Xu Bing fue en 1994, cuando me encontraba viviendo en Singapur. Al poseer una población en su mayoría china, Singapur siempre se ha visto a sí misma como una “ciudad china” en medio de Asia suroriental. Debido a que el cambiante clima político —por no mencionar la fortaleza de su dólar— lleva a muchos chinos de vuelta a Singapur, su “hogar ancestral”, con la consecuente promoción del confucianismo,<sup>1</sup> éste es un lugar interesante desde el cual reflexionar acerca de los complejos significados de lo chino. Al igual que la sinidad en Singapur es una densa y multiestratificada entidad de inferencias culturales, políticas y económicas erróneas, la validación cultural que encontramos en el *Tian Shu* de Xu Bing cambia de manera similar mis propios sentimientos de ser e identidad. Sin embargo, un océano de diferencia divide las dos empresas. Entre la “sinidad” promovida como una falsificación ideológica por el Estado de Singapur y aquella que emerge de la implacable deconstrucción hecha por Xu Bing subyace cierto

\* La idea del placer del nacionalismo fue explorada por primera vez en el artículo “Books from Heaven: literary pleasure, Chinese cultural text and the ‘struggle against forgetting’” (Yao, 1997). Agradezco a Simryn Gill, Philip Mar y Ashley Carruther por su estímulo y ayuda en la preparación de este artículo.

<sup>1</sup> En la década de los ochenta, el confucianismo se ofreció como una de las materias del Conocimiento Religioso a los estudiantes chinos que no profesaban ninguna de las religiones universales. En 1988-1989, estudios gubernamentales oficiales mostraron que los cursos de Conocimiento Religioso estaban intensificando el fervor religioso y las diferencias entre los estudiantes. Estos cursos, con su ética confuciana, fueron reformulados en los noventa; véase Chua (1995, pp. 27-31).

descubrimiento personal para mí. Entrar en ese espacio es entrar en la amarga contemplación de un sentido de incertidumbre, dislocación cultural e, irónicamente, el placer de pertenecerse a sí mismo.

*Tian Shu* normalmente se traduce en Occidente como “Libro del cielo” (*A Book from the Sky*). Puesto que la palabra *tian* no sólo tiene la connotación de “cielo” sino también la más espiritual o trascendental de “paraíso”, el título de la obra de Xu Bing podría ser renombrado más apropiadamente como “Libro del paraíso” (*A Book from Heaven*). Me parece que esta mezcla de connotaciones seculares y espirituales ofrece una lectura mucho más rica, y abre otras posibilidades narrativas; por lo tanto, me disculpo a mí mismo por tomarme esta libertad semántica. El *Tian Shu* es probablemente la obra más famosa del arte chino contemporáneo en Occidente en la actualidad.<sup>2</sup> Después de su primera exposición en Beijing en octubre de 1988, el *Tian Shu* ha viajado a Estados Unidos, Japón, Taiwan, Hong Kong, el Reino Unido, Alemania, Australia e Italia, donde sobresalió en la Bienal de Venecia de 1993. Xu Bing es un antiguo catedrático de grabado de la Academia Central de Bellas Artes de Beijing, dejó China en 1990, un año después de Tiananmen, y desde entonces vive y trabaja en Estados Unidos, actualmente en Nueva York. En los años ochenta dedicó tres años a tallar en bloques de madera más de cuatrocientos caracteres. A partir de ellos produjo con una prensa tradicional una serie de pergaminos y libros que después fueron encuadernados y montados de diversas maneras. Estos son pegados en tableros como los “carteles de grandes caracteres” (*da zi bao*) de China (figura 1), colgados del techo como los pergaminos antiguos de los escritos budistas (figura 2), o simplemente encuadernados como libros a la manera tradicional<sup>3</sup> (figura 3).

<sup>2</sup> La exposición del *Tian Shu* de Xu Bing se encuentra en diferentes artículos de *Public Culture* 5(2), 1993. Otros trabajos acerca de la obra de Xu Bing son los de Stone (1993), Wu (1993), Hamish (1993) y Taylor (1993), que aparecieron en *Public Culture* 6(2), 1993. Véase también Roberts (1992) y Davidson (1994).

<sup>3</sup> En el *Tian Shu* se incluyen un índice y un glosario, y tendrá un número ISBN cuando sea publicado como libro (Lee, 1993, p. 165).



FIGURA 1. Pergamino de caracteres sin significado, Xu Bing.

Pero lo que destaca de los caracteres de estas elaboradas obras artesanales es que en realidad no tienen significado, son escritura sin sentido, no existen entre los cientos de caracteres chinos en uso. Las “palabras” del *Tian Shu* están hechas a partir de radicales reconocibles o partes de palabras chinas, que “arbitrariamente” son armados por el artista para crear algo que tiene toda la apariencia de caracteres chinos comunes. Por lo tanto, la obra es un elaborado capricho. Para todo aquel que lea chino o conozca algo de la forma caligráfica china, el *Tian Shu* es una frustrante y sin embargo intrigante obra de arte. A título personal, lo que encuentro fascinante en *El Libro del paraíso* es el inmenso placer estético que ofrece, y este placer inevitablemente da a estas palabras sin sentido un “significado” específico. Desde sus immaculados caracteres tallados hasta su encuadernación tradicional y el comentario del coleccionista,

(五)

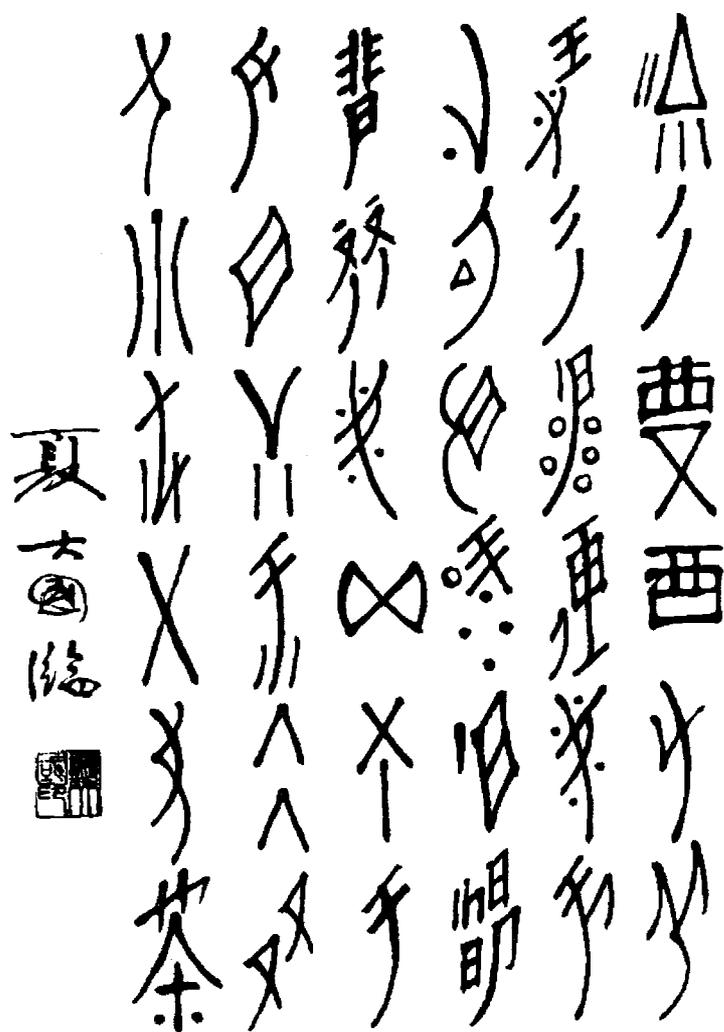


FIGURA 2. Caligrafía de Nu Shu, al sur de Hunan, China.



FIGURA 3. *Fu* o amuleto de Thien Ti Hui, se usa para protegerse de morir en batalla.

la obra muestra en su totalidad la estricta disciplina que ha implicado su hechura. Es como si el artista hubiera intentado deslumbrar a los espectadores con su talento y su fidelidad a la forma. Y es indudablemente esta observancia de la forma, esta reproducción de una estética tradicional caligráfica, la que hace la lectura-apreciación de *Tian Shu* una experiencia tan disfrutable.

### Crítica cultural

Sin embargo, como nos recuerda Fredric Jameson, “no hay placer por derecho propio” (1983, p. 2). El placer sólo puede ser “experimentado lateralmente”, “como subproducto de otra cosa” (Jameson 1983, p. 1). Cuando se toma el placer como un fin en sí mismo, rápidamente se convierte en una obsesión —en una desasosegada e insaciable pasión. La empresa de Xu Bing está muy lejos de aquella de Sade o Don Juan, aunque comparten una inestabilidad similar, la misma rápida astucia se convierte en pasión en el placer de *Tian Shu*. Y esta transformación potencial del placer a la pasión está imbuida en el mismo trabajo, cuyo entrelazamiento se lleva adelante por

medio de cierto tipo de ley. Hay un momento muy interesante en nuestro goce del *Tian Shu* en el cual de pronto nos golpea el reconocimiento de su “absurdo”. Medio ahogados por la belleza de la forma estética, nos toma por sorpresa el “absurdo” siempre constante en la obra. Al inmenso goce que provoca el *Tian Shu* lo precede su engaño. Existe un goce en esto también, en la comprensión —que es casi como un *shock*— de una decepción artística que desgarrar el “encanto de lo real”. El poder del *Tian Shu* por lo tanto recae en un crucial doble movimiento, de una resurrección inmaculada de la forma caligráfica tradicional a su gentil abandono como una pura ilusión. Estos movimientos están relacionados dialécticamente y, creo yo, implican la existencia de una sombría paradoja en el *Tian Shu* como un proyecto de crítica cultural. Es una paradoja que nace lejos de la discontinuidad temática atrapada en medio de su propia ambivalencia inherente: ¿cómo negociar mediante una forma estética tradicional que es al mismo tiempo un índice de proeza literaria y una señal que evoca los recuerdos del horror feudal del pasado chino?

Los escritores y curadores de Occidente generalmente han interpretado el trabajo de Xu Bing como una invalidación crítica de la cultura literaria China debido a los poderosos efectos ideológicos que ésta tiene en su gente, incluso en la actualidad. El crítico chino-norteamericano Benjamín Lee comenta: “La continuidad del sentido-absurdo de los caracteres individuales a la de los productos hechos a partir de ellos es vista como una deconstrucción sistemática del mundo escrito y una negación de la cultura china, una crítica a las políticas del Estado-nación chino, cuyas burocracias han inundado y controlado la vida diaria de una manera desprovista de sentido pero sistemática” (1993, pp. 165-166). Claire Roberts del Museo Powerhouse de Sydney también ve el *Tian Shu* como “una poderosa negación de la literatura, la historia y los círculos oficiales chinos... y de una cultura que se vanagloria de tener una larga historia que está basada fundamentalmente en información que ha sido transmitida por medio de textos escritos” (1992, p. 125, las cursivas son mías). Sin duda, estos autores están en lo cierto, pero sólo si se toma la obra literalmente. Desde mi punto de vista, existe una incertidumbre significativa, una

poderosa articulación del deseo en el *Tian Shu*, que dificulta que sea leído únicamente como un trabajo de “negación cultural”. Cualquiera que sea la intención crítica, el exquisito vaciado caligráfico del *Tian Shu* merece un reconocimiento por mérito propio.

Walter Benjamín fue quien nos recordó que existe una integridad en la forma estética, pues lo que dijo acerca de la “trascendencia formal” de la tragedia barroca alemana también es cierto para el *Tian Shu*. Al conferir una atención inmaculada a los detalles y a las convenciones caligráficas, la deslumbrante estética del *Tian Shu* tiene que tomarse “no meramente como un signo de lo que existe para ser conocido, sino [como] un objeto que es digno de conocerse por sí mismo” (Benjamin, 1977, p. 184). Al igual que el *Trauerspiel* del siglo XVII, el *Tian Shu* reclama una identidad limpia diferente a la función que tiene como la encarnación del significado, que logra la “trascendencia” a través del “mundo del lenguaje escrito [que permanece] autosuficiente y dedicado al desarrollo de su propia sustancia” (Benjamín, 1977, p. 201).

Este sentido de “trascendencia formal” hace imposible leer la obra de Xu Bing de manera directa. Mediante la creación de las “palabras celestiales”, el “absurdo” es inyectado en un producto cultural que es el orgullo de una antigua civilización. Como nos podemos percatar, la forma caligráfica es en el mejor de los casos una elaborada prestidigitación que demuestra, quizás, la absoluta viabilidad de una simple noción: de que algo tan efímero como lo es un artista contemporáneo, puede manipular a su voluntad un texto clásico y un léxico que, por un momento, parecen reales. Que una ilusión como ésta pueda ser tan fácilmente inventada, que el pasado de una civilización pueda traerse a la superficie de una manera tan casual por medio del arte y sus obras, constituyen una poderosa denuncia para una cultura y su discurso dominante.

Sin embargo, como una crítica cultural, el *Tian Shu* no hubiera podido funcionar sin la observancia del protocolo de la forma. Ésta es la profunda ironía del trabajo de Xu Bing. ¿Cómo vamos a leer una crítica cultural que insiste en la inmaculada conservación de la forma tradicional, y en dar placer mediante la satisfacción del cultivado talento del espectador

para el examen literario? Porque en el tránsito del sentido al absurdo, de la familiaridad a la traición, de la identificación literaria al *shock* de lo exótico, el *Tian Shu* le resta importancia a su propia criticidad. Es casi como si Xu Bing necesitara regresar, después de que la crítica cultural ha sido hecha, al placer y a la poderosa validación de la contemplación del ser y del destino de una nación que todavía le concierne.

### Goce cultural

Para una persona como yo, educada en una escuela china en Malasia, y que ahora trabaja en Occidente, el *Tian Shu* habla poderosamente acerca de la ambivalencia que siempre he sentido frente a la cultura china. Cada vez que pienso en la parodia ideológica de los textos tradicionales como aquellos del confucianismo que incentivaron la represión feudal en el pasado de China, recuerdo otros textos filosóficos que han traído la luz a la carga existencial del vivir. Para el chino, y sospecho que para otra gente también, es sobre todo el goce lo que lo liga a su cultura —a pesar de la tarea ideológica que ésta desempeña. El goce cultural no sólo es un paliativo contra la mala tarea que uno le reconoce, sino que también nos incita a tomar los productos culturales en su integridad: como un repertorio de textos sustentados por las promesas del placer.

En lo personal, lo que me parece fascinante de las “palabras celestiales” del *Tian Shu* es la manera en la que representa esta dialéctica del deseo. Al delinear el intrincado contorno de su dialéctica, la realización del *Tian Shu* recoge la memoria cultural de un pasado chino constituido por una cambiante historia dinástica y por conquistas civilizadoras. En esta evocación de la memoria, la “lógica” específica del *Tian Shu* sólo puede discernirse leyéndolo fuera de él mismo. Sin importar lo que el postestructuralismo diga, en un caso como éste, es sólo al leerlo “más allá del texto”, en la mediación de la historia en la cual reclama un lugar, que el “sentido” de las “palabras absurdas” puede ser descubierto. No es sólo que la forma estética que da cuerpo al “absurdo” de las “palabras celestiales” de todas formas ocupe un lugar en el orden cultural de las

cosas, sino que también trabaja “lateralmente” al recordar el repertorio de otras “caligrafías absurdas” de la sociedad china. Este es un momento reivindicativo de la obra de Xu Bing. Al moverse rápidamente más allá de su postura crítica, el *Tian Shu* lucha por llegar a una nueva meta: aquélla en la que se encuentran otros escritos absurdos. Uno piensa en los *Nu Shu*, que son escritos esotéricos usados por las mujeres para expresar el mundo íntimo de la amistad femenina, la represión patriarcal y los quehaceres domésticos (Silber, 1994, y Zhao, 1990). En un libro de *Nu Shu* del distrito de Kan Yan en Hunan meridional, las mujeres usan una escritura codificada para registrar representaciones rituales, celebrar la “hermandad entre mujeres” formada fuera de la familia y, sobre todo, para *she ku* “narrar la amargura” de “mujeres ancianas, particularmente viudas, quienes después de [haber pasado por] algunas calamidades, o en un estado de insoportable soledad, tratan de sacudir su dolor y sus recuerdos” (Zhao, 1990, p. 19).

También existen “palabras celestiales” inventadas por una sociedad secreta china como la *Tian Ti Hui* (la Logia del Cielo y la Tierra) para encarnar su mundo intangible de rituales arcanos y hermandades violentas (Schlegel, 1991, Ward y Stirling 1993 y Davis, 1977); *fu* o escritos mágicos llenos de caracteres absurdos codificados por medio de principios astrológicos chinos que fueron repartidos por los líderes a los creyentes para conferirles poderes mágicos y protección.

Para quienes han visitado un templo chino en China o en el sureste asiático, hay ejemplos más familiares de *fu*. Estas son “inscripciones celestiales” ofrecidas por los sacerdotes del templo, frecuentemente escritas con la sangre de algún acto de automutilación —cortarse la lengua o rajarse la espalda con una espada— hecho en estado de trance. Otras caligrafías de este tipo se encuentran en papeles rituales que se queman para apaciguar a los muertos (Elliot, 1995).

En todas estas formas, el *fu* se caracteriza por su elaboración estilística y su licencia formalista. Dichas formas están basadas —mas nunca las borran— en las palabras familiares del mundo secular. Enredados en un mundo de rituales esotéricos y flebotomías, los caracteres *fu* integran lo que Bakhtin (1981) llama un “lenguaje absoluto”: semánticamente limita-

do y autorreferente, un lenguaje que sólo se habla a sí mismo o a otro lenguaje absoluto. Los caracteres *fu* así como las palabras absurdas del *Nu Shu* son signos lingüísticos codificados que tienen en común el estar velados para la sociedad y el que se les da un uso ritual. Por esotéricas que sean, estas escrituras absurdas exigen ocupar un lugar en el orden social de las cosas. De la misma manera en la que *fu* hace un ademán de súplica a los espíritus por un mundo mortal ansioso, el *Tian Shu* debe evocar el repertorio estético de una cultura a fin de interrogar a sus demonios y sus logros, y de la misma manera en la que los caracteres *fu* son signos para el reino celestial e incluso para este mundo, las palabras imaginarias de Xu Bing deben alcanzar el pasado cultural chino, y lidiar con él, para así poder examinar el presente.

En este sentido, el *Tian Shu* mantiene una gentil complicidad con un proyecto cultural que trata de desestabilizar. Al dar el placer del examen literario a aquéllos para quienes el “absurdo” de *Tian Shu* finalmente “significa algo”, el trabajo de Xu Bing es autoafirmativo. Este placer ofrece, mediante los mimos sensoriales del deseo, una poderosa afirmación de una habilidad literaria tradicional así como del estatus social de aquellos que la han adquirido. Para ellos, el fin del *Tian Shu* es evocar a través de su imaginaria cultural una “comunidad cultural”; una “comunidad” basada en una experiencia pedagógica común, un conocimiento-poder que proviene de la habilidad de reconocer y entender la forma literaria china como un tropo cultural. El sentimiento de “pertenencia” entonces podría ser sólo un vago sentido de una identidad y un conocimiento (chinos) compartidos. Pero éste no es menos efectivo en el momento de abarcarlos en el discernimiento, y al dejar a otros fuera de los lazos del conocimiento discursivo y de la experiencia social.

### Modernidad china

Lejos de la negación cultural, yo sugiero que el *Tian Shu* puede ser más apropiadamente leído como una sofisticada promulgación que tanto valora como deconstruye la gloria del texto

clásico chino. Para un intelectual chino ni la glorificación ni el ansioso borrar serán la manera de responder a una forma tradicional estética. Ésta es sólo una actitud autorreflexiva de alguien que está profundamente consciente del horror represivo así como del placer y del valor filosófico implícitos en los textos clásicos y en sus ideas, misma que es una ambivalencia que por mucho tiempo ha plagado la sensibilidad china moderna, pues al tiempo que censuramos la farsa ideológica cultural china también anhelamos sus posibilidades de redención en el mundo moderno. Por lo tanto, considero que es necesario observar la postura crítica de Xu Bing ubicándola en este proyecto de modernidad china, es decir, como una representación de la conciencia china moderna.

Comprometido con la liberalización intelectual de la era posmaoísta y viviendo entonces en Beijing, Xu Bing empeñó en gran medida su crítica “desde dentro” de China. De su elección de 4 000 palabras en el *Tian Shu*, él dijo en una entrevista que le concedió a Christina Davidson, en Sydney en junio de 1993: “Tú te refieres a esto (el *Tian Shu*) como una crítica. Creo que lo es. Yo creé cerca de 4 000 palabras. ¿Por qué 4 000 palabras? Porque las publicaciones del gobierno chino generalmente usan cerca de 4 000 palabras. Éste es el número de las palabras comúnmente usadas en los periódicos chinos y en los textos oficiales... Al gobierno chino no le gusta demasiado mi obra ahora, porque al gobierno no le gusta que la gente piense demasiado” (1994, p. 520).

Por lo tanto, las 4 000 palabras del *Tian Shu* intentan reproducir el “peso numérico” de los caracteres chinos de uso cotidiano. Xu Bing está recordando aquí la crítica familiar de la “tiranía estructural” de los pictogramas chinos que tienen un “efecto inmovilizador” en el pensamiento chino (Zhang, 1985).<sup>4</sup> Xu Bing quiere que su arte haga cosas de una manera que él no espera del arte occidental, como lo explica a un entrevistador norteamericano: “En China, debido a [la existencia de] un muy

<sup>4</sup> Más exactamente, las percepciones occidentales oscilan entre la adoración cultural y la condena. Por ejemplo, Ezra Pound exalta el potencial poético de los caracteres chinos como una representación pictórica perfecta de acciones e ideas. Véase E. Fenollosa (1951).

particular trasfondo cultural y político, debido a sus experiencias particulares, los artistas sienten que hay cosas que tienen que hacer... la rebelión debe tener un blanco... Como resultado, los artistas chinos piensan en preguntas más amplias, ellos tratan de hacer más con su arte" (Taylor, 1993, pp. 324-325.)

"La rebelión debe tener un blanco" es sin duda una frase evocativa. Suena casi pintoresca en esta era posmoderna de nihilismo político y moral, nos regresa al incierto momento del *Tian Shu* en el cual tanto la negación cultural como la afirmación de la forma literaria reclaman un lugar. La distintiva "dirección china" —si se me permitiera usar una frase tan desatinada— del *Tian Shu* está precisamente en su negación a renunciar a la instantaneidad y exuberancia de la "impotencia figurativa" de la vida contemporánea que también marca la empresa artística occidental. En cambio la obra insiste al mismo tiempo, en relación con la cultura china, tanto en la necesidad de la crítica como en la de la afirmación de su valor y su placer. Es esta insistencia la que confiere al *Tian Shu* su especificidad, misma que sólo podemos descubrir "más allá del texto", en las condiciones históricas y sociales en las cuales Xu Bing ha hecho su obra.

Lo que el proyecto de Xu Bing generalmente subraya es el drástico cambio político e ideológico de la China posmaoísta. Desde su primera exhibición en la Galería de Arte de China en Beijing, en octubre de 1988, el *Tian Shu*, con su amarga e irónica intromisión en la cultura y la política chinas, ha ayudado a reflejar la alienación que existe entre aquellos estudiantes e intelectuales cuyas demandas de cambio culminaron en la manifestación de Tiananmen de junio de 1989.<sup>5</sup> De lo que se hablaba tan apasionadamente en aquel verano en Beijing era de algo intensamente nacional, es decir, así como ellos clamaban por libertad y reforma política, el "manifestante" quería, por encima de todo, democracia *para y desde dentro* de China.

<sup>5</sup> Para una excelente revisión del trasfondo de la politización del arte en la China posmaoísta, véase G. Barne y L. Jaivin (1992); véase especialmente, en el mismo volumen, "An Exhibition of Anarchy: Postmodern Art in Peking", pp. 279-283.

Este interés nacionalista reaviva sueños y deseos que regresan a la tumultuosa historia de la lucha por la China moderna —desde la reforma de Kang Youwei al final de la dinastía Qing hasta el movimiento del 4 de mayo de 1919. La “revolución cultural” del 4 de mayo tuvo una influencia increíble en las agendas intelectuales de la crítica cultural china moderna. Enfrentados a la ambición imperial japonesa en el noreste, una ambición condonada por los poderes occidentales, y la propia inmovilidad de China bajo un gobierno corrupto y sin experiencia, era necesario para los brillantes hombres y mujeres de la época buscar la desaparición radical de todo lo que ellos percibían como las raíces de los problemas de China. Querían la reforma o, más frecuentemente, el rechazo absoluto de las instituciones del pasado feudal —control paterno, matrimonios arreglados, concubinato, los pies vendados de la mujeres— y de manera significativa, apoyaban el remplazo de la forma literaria clásica por el chino vernáculo (*bai hua* o “habla vulgar”) como la herramienta para expresar los pensamientos y sentimientos modernos (Schwarcz, 1986). Pero la preocupación por la renovación cultural y la autoliberación conducida desde el Movimiento de la Nueva Cultura de 1917 fue ensombrecida por un asunto todavía más urgente: “salvar a la nación” (*jiu guo*). *Jiu guo* politizó la búsqueda de la modernidad y la occidentalización, una búsqueda que se resume en el eslogan “La esencia de Occidente con la aplicación china”, o la siembra en tierra china de las ideas occidentales para que China las usara. A ellos les preocupaba retrabajar el pasado de China —abrumado por formas culturales turbias y líderes y burocracias corruptos— a fin de conducir a la nación hacia un futuro político moderno.

Podría alegarse que el trabajo de Xu Bing se hace eco sutilmente de este proyecto histórico. Al igual que los escritores chinos de las décadas de los veinte y los treinta, escritores como Lu Xun, Lao She, Xu Zhimo y muchos otros que se inspiraron en Dickens, Gorki y Turguéniev para abordar las trágicas realidades de la época (Spence, 1982, capítulos 2-4), el anhelo nacionalista es central en la obra de Xu Bing.

Y es precisamente este anhelo nacionalista el que crea un rasgo distintivo en la actitud crítica del *Tian Shu* hacia la cultura

literaria china. Es también este anhelo el que ayuda a darle sentido a la palpable complicidad de Xu Bing con una cultura de efectos ideológicos, mismos que él también desprecia. Es interesante observar que los curadores y los críticos de Occidente han ignorado largamente este elemento en la obra de Xu Bing. Es como si, oculto en la soberbia reflexión acerca del destino cultural y la forma estética, en la contemplación autoritaria del placer y la tiranía de los textos literarios chinos, subyaciera un secreto vergonzoso del cual la comunidad de admiradores tiene que proteger al artista. ¿Y cuál es este secreto, esta señal de una "carencia" en el *Tian Shu*, salvo el nacionalismo cultural? Con respecto a las artes o a cualquier tentativa figurativa, estamos entrando en un terreno evocativo y que nos deja perplejos.

### Nacionalismo malo

En la recta final rumbo al nuevo milenio, el fin de la Guerra Fría parecía ser una promesa de una era de paz mundial e incluso de mayor prosperidad económica. El colapso del Muro de Berlín en 1989 marca la nueva reconfiguración institucional e ideológica del mundo que muchos habían predicho con anterioridad. Lo que el funeral de la Europa oriental comunista anuncia es no sólo el golpe de gracia de un sistema político arcaico, sino también el triunfo envanescente del capitalismo global y su "libertad". En Malasia, donde crecí, la batalla contra el comunismo había sido ganada desde hacía mucho, y la paz eterna al final de la Guerra Fría era una oportunidad santificada para llevar adelante un modelo (asiático) de capitalismo más eficiente, más extractivo, menos cargado con políticas redistributivas de corte social que en Occidente nunca se hubieran podido inventar. En esta atmósfera espaciosa de capitalismo triunfalista, en este panorama social de paz global y movilidad posmoderna, existe sólo una nube ominosa en el cielo de la eterna claridad: el espectro del etnonacionalismo, que ensombrece el optimismo engañoso del amanecer de un nuevo milenio.

El nacionalismo no es una buena nueva en el actual estado de las cosas. Sin embargo, no es el nacionalismo como tal,

sino la ambición étnica que pelea por su “tierra natal” en varias partes del mundo, lo que nos parece tan horrorizante. De Bosnia a Ruanda, de Chechenia a Irlanda del Norte la lucha nacionalista siempre evoca una mezcla fatal de violencia y fanatismo étnico. Al estar representándose el drama mortal de la exclusión racial y la limpieza étnica, el nacionalismo se ha convertido en una aberración en el mundo contemporáneo. ¿No es el regreso a lo “local”, el recobrado grito sobre la descendencia consanguínea, una anomalía en un mundo en el que cada vez con mayor frecuencia no existen fronteras debido a las interconexiones globales? Incapaces de penetrar en la profundidad y el encanto de estas aspiraciones étnicas, desde Washington, París, Londres y Ginebra se les da un sesgo orientalista. Lo que compele a los proyectos nacionalistas en Sri Lanka, Palestina y en otros lugares, se discute generalmente, es la “pasión irracional” de los Otros que todavía anhelan la comunidad primordial eterna de la era premoderna. Encendidos por un anhelo tan arcaico, en estos proyectos nacionalistas trabajan separatistas, guerrillas y terroristas, haciendo el peor de los males en la Periferia del Centro Civilizado (Billig, 1995). Como Michael Ignatieff describe dramáticamente al inicio de su muy popular *Blood and Belonging*, “El reprimido ha regresado, y se llama nacionalismo” (1993, p. 2).

La visión de Ignatieff es aquella del colapso apocalíptico de Europa.<sup>6</sup> Al examinar las formas de nacionalismo extremista en Croacia-Serbia, Alemania, Ucrania, Quebec, Kurdistán e Irlanda del Norte, él describe la manera en la que las fuerzas irracionales del etnonacionalismo están amenazando con hacer erupción en el mundo contemporáneo. La advertencia hecha por Ignatieff del peligroso e irracional regreso del nacionalismo encuentra paralelo con las enormemente influyentes obras de Ben Anderson (1983) y Ernest Gellner (1983). Para Anderson, la nación tiene la cualidad fantasmal de una

<sup>6</sup> Ignatieff claramente desea distanciarse de esta visión cuando se autodenomina “nacionalista cívico” antes que “etnonacionalista” y repudia la lealtad personal a una única nación-Estado (1993, p. 6). Pero como Billig lo comenta: “El no describe cómo el ‘nacionalismo cívico’ crea una nación-Estado con su propio mito; ...cómo demarcan a los ‘otros’ más allá de las fronteras (nacionales)...” (1995, p. 47).

“comunidad imaginada” (1983), mientras que Gellner (1983, 1997) ve el nacionalismo como una nueva pero finalmente restrictiva “naturaleza de aquello con lo que los hombres se identifican” en la sociedad postagraria (Gellner 1997, p. 87). Situado frente a estos trabajos, el nacionalismo y su magia posee todas las marcas del trabajo del diablo.

Pero, con todo, una pregunta puede suscitarse: ¿Es Bosnia o Irlanda del Norte el único destino del nacionalismo? ¿Es el goce de la propia nación indistinguible de la “pasión irracional” que trágicamente prepara el camino a la limpieza étnica? Está todo arreglado para que Zizek ligue los placeres banales del asunto nacional con sus excesivas y violentas articulaciones, alegando que cada una está fundamentada por la misma estructura de *jouissance* (Zizek, 1997, p. 38). Pero el reduccionismo psicoanalítico de Zizek sólo puede llevarnos más lejos: es como si los placeres étnicos-culturales cayeran sobre nosotros como un pecado original, del cual sólo podemos redimirnos por medio de desangramientos y furias genocidas. Por el gusto de decirlo, la música folclórica —la cual incluso a Gellner (1997, p. 83), según lo confiesa, le provoca que se le humedezcan los ojos, con la ayuda de un poco de alcohol— está, social, ética y fenomenológicamente muy lejos, por un largo trecho, del horror sádico de la limpieza étnica. Nos olvidamos muy fácilmente de todo esto. En nuestro ansioso borrar el horro-rizante espectro del etnonacionalismo, no debemos hacer desaparecer también otras cosas nacionales, que aunque banales e inocuas, son cruciales en nuestra negociación con las “oportunidades de ser” de la vida diaria. El encanto de las cosas nacionales es también el encanto de su posibilidad existencial en la construcción de nosotros mismos. El nacionalismo no es sólo aquello que los Otros hacen “por allá”; nosotros lo anhelamos patética y apasionadamente en el patio de nuestra casa. Así como gritamos para apoyar a nuestra selección nacional de fútbol, así como en Australia imaginamos un nuevo sentido de identidad en la reforma constitucional de la cabeza del Estado, nosotros también, de muy buena gana, sucumbimos a la magia del encantamiento nacionalista.

### Las artes, el posmodernismo y el milenio

Lo que aquí se discute, disfrazado de un debate acerca de la “lectura errónea” del *Tian Shu*, es la relación dialéctica de la práctica artística con las reconfiguraciones globales en el advenimiento de un nuevo siglo. Porque lo que de manera tan apremiante enfrentan las artes actualmente no es sólo el asunto inmediato de las bases de un nuevo régimen conservador, aunque esto sin duda es importante. Tampoco se refiere fundamentalmente a la vuelta teórica hacia “los superficiales, sosos, y sin historia, espacios de la cultura posmoderna”, y el abandono del “sueño secreto de la autenticidad” (Eagleton, 1985, p. 61). Los complejos e ingobernables cambios institucionales y realineaciones ideológicas están especialmente involucrados aquí. Pero si Eagleton está en lo cierto, entonces tanto la contracción actual de los fundamentos del arte como el vacío del intento irónico y de la memoria histórica de las prácticas artísticas contemporáneas llevan el mismo impulso de una economía política globalizada/globalizante. Ambas se representan a sí mismas mediante la misma temporalidad cultural y política. De la misma manera en la que el presupuesto gubernamental constriñe el cambio de la atención de la apropiación normal del capital a una “nueva realidad” de déficit financiero enfrentada por el gobierno, la celebración de la movilidad y la hiperrealidad del posmodernismo encuentra su paralelo en la naturaleza transnacional del capital, que es “inherentemente indiferente a los lazos de nación-Estado” (Zizek, 1997, p. 43). Que todos estos procesos sean la obra del movimiento expansivo del capital a algunos les parecerá discutible. Pero pocos, creo yo, estarían en desacuerdo con lo siguiente: que la reconfiguración ideológica y estructural al final del siglo xx no es meramente un telón de fondo para los “cambios institucionales” que enfrentan los profesionales del arte hoy día, esto estorba y da nueva forma a la verdadera premisa de sus empresas. La llegada del nuevo milenio propicia no sólo nuevas esperanzas y nuevas posibilidades figurativas, sino también un futurismo ambivalente. En el “valiente nuevo mundo” de innovaciones técnico-científicas cada vez más deslumbrantes, de promesas cada vez más voluptuosas de consu-

mo y libertad global, habrá sitios discursivos en los cuales inscribir, consciente o neuróticamente, el manto deformado del humanismo normativo. La gastada narrativa posmodernista del presente eterno, desprovista de memoria histórica y profundidad irónica, no será capaz de enfrentarse con todo lo que pasará en el nuevo milenio, ahora a escasamente dos años de distancia.

¿Qué significa el compromiso discursivo de las artes en este terreno de temporalidad turbulenta y orden espacial cambiante? Me gustaría abordar la pregunta una vez más en un lienzo más estrecho que me concierne cercanamente. Si aparentemente sugiero un reapropiamiento de la "realidad social", no me refiero a la materialidad cruda y brutal de la "concesión" del mundo que tengo en mente. Más bien, el regreso a lo "social" es el regreso a la estructuralización social y cultural en la cual la memoria histórica encuentra un lugar débil, negociando como siempre entre su construcción estratégica y su desaparición. Los proyectos figurativos también tienen que librar esta batalla contra las violentas políticas del olvido (Kundera, 1983).

### Memoria, resistencia y representación

Es en esta vena en la que he tratado de leer la obra de Xu Bing, extrayendo su tan importante sentido de anhelo de historia y nacionalidad. La contemplación magnífica que hace el *Tian Shu* del destino de la cultura china ensaya precisamente esta "batalla contra el olvido", para usar la frase de Milan Kundera (1983, p. 5). Al moverse de manera incierta entre la afirmación cultural y la crítica ideológica, la ironía del "sentido" específico del "libro celestial" lleva el pulcro binario del placer de la cultura y su negación a un desorden inminente. Lo que Xu Bing ha ofrecido no es una narrativa totalizante del Reino Central como la meta principal de la comunidad nacional, sino un "culturalismo" melancólico. Nutrido por la convicción del valor de la cultura china, mas negando su respaldo chovinista, este "culturalismo" marca la ansiedad disociante del *Tian Shu*. La universalidad de la cultura china imperial siempre ha

sido retórica: fue una “estrategia defensiva” contra la realidad de los Otros poderosos extranjeros que se encontraban en la frontera —desde los invasores Jin y mongoles en el siglo XII hasta los británicos y los japoneses en los siglos XIX y XX. La universalidad china fue principalmente una doctrina ideológica del Estado; si no nos dejamos engañar por sus pretensiones, entonces la universalidad china se presenta ante nosotros como una “forma escondida de relativismo” (Prasenjit Duara, 1996, p. 33). Al enfrentarse a estos poderosos extranjeros, y a sus percepciones alternativas del orden del mundo, el imperio estatal fue incapaz de construir de manera convincente una “nación china” puramente circunscrita por la noción de “patria” (*guo*) y comunidad étnica homogénea (*han*). El compromiso de guardar las apariencias fue una “carta de pertenencia” basada en la “realización cultural”. La “carta de pertenencia” a esta comunidad se definía por una participación en un orden ritual basado en los “principios culturales confucianos” de manera que incluyeran “gente que étnicamente no fuera *han* —como los manchurianos— siempre y cuando ellos aceptaran el fundamento cultural común” (Prasenjit Duara, 1996, p. 34). Por lo menos teóricamente esta realización cultural daba, a cualquiera que estuviera preparado para aceptar la legitimidad cultural china, derecho a ser “chino”. En realidad, el proceso era todavía exclusivo y no siempre factible en la práctica. Pero sí le dio a la noción de nacionalismo chino un carácter significativamente abierto y plural, lo que facilitó la incorporación activa de los Otros en el baluarte de la nación china (*min zu*) como miembros de una comunidad cultural.

Éstos fueron dos momentos importantísimos y paralelos del nacionalismo cultural chino. En Xu Bing, estos momentos se convierten en la contemplación de lo críptico y lo luminoso en el texto clásico chino. Cerrazón y apertura son los destinos ambivalentes de la sensibilidad moderna china, como hemos visto, de la misma forma que “sentido” y “absurdo” son los destinos gemelos de las palabras chinas al desplegarse éstas en los diversos y contrastantes usos sociales de la vida diaria, pasada y presente, en su forma escrita y en la tradición oral, al usarse como herramienta ideológica y también como inscripción de placer estético. El nacionalismo cul-

tural en este sentido se realiza por medio de una relación que cambia constantemente entre el Yo y el Otro, memoria histórica y contingencia política. Es éste el vector dinámico de lo “real social” que confiere al nacionalismo chino su redención. La clase de nacionalismo que secretamente Xu Bing certifica no es aquella basada en una prístina condición de ser sujeto constituida por la ficción burguesa de la autorrealización. Más bien, su nacionalismo es aquel siempre formado por una sensibilidad moderna alimentada de memoria histórica, placer cultural y sobre todo, por la búsqueda de significado en la batalla por la “supervivencia nacional” (*jin guo*). En esta batalla, el “absurdo” de los textos clásicos chinos no es el señalamiento vengativo vacío de (algunos) estigmas del posmodernismo. De manera más afirmativa y crítica, el absurdo de la “escritura celestial” es una inyección deliberada en la normalidad del “texto”, siempre una verdad que se autovalida en la ideología confuciana. La defensa que hace Terry Eagleton del modernismo posee una relevancia misteriosa en relación con el proyecto de Xu Bing. Escribe:

El hecho de que el modernismo continúe en la búsqueda del significado es exactamente lo que lo hace tan interesante, ya que esta búsqueda continuamente lo conduce hacia la fabricación de un sentido dentro de los estilos clásicos, lo cual es *inaceptable pero al mismo tiempo inevitable*, éstas son las matrices tradicionales de significado que se han quedado vacías de manera progresiva pero que sin embargo continúan ejerciendo su fuerza inmaculada... Si el socavamiento del modernismo al humanismo tradicional es a la vez angustiante y estimulante, es en parte porque existen pocos problemas intratables en la época moderna que no sean distinguir entre aquellas críticas a la racionalidad clásica que es potencialmente progresiva, y aquellos que son irracionales en el peor sentido. Es una elección, por decirlo de alguna manera, entre feminismo y fascismo... (Eagleton, 1985, p. 70, las cursivas son mías).

También el nacionalismo —ya sea aquel prodigioso fruto de la modernidad occidental o el constituido por múltiples niveles de subjetividades históricas, como en el caso de China— sostiene la promesa de ser “potencialmente progresista”. No se trata del nacionalismo de la limpieza étnica, sino aquel del placer banal; no el de la exclusión racial sino aquel que

galvaniza la batalla por la memoria. El nacionalismo cultural como un punto de reunión para el movimiento antioccidental, antimperialista en la China decimonónica, encuentra su contraparte en el sureste asiático, siglo y medio después. Las batallas anticolonialistas en Indochina, Malasia, Indonesia, Birmania, y en muchas otras partes al final de la segunda guerra mundial clamaría de manera similar por un lugar fuera de la teorización ortodoxa del nacionalismo. Sin esta imaginaria nacionalista no podríamos tener una visión de un futuro político fuera del colonialismo occidental, de la misma forma en la que no existirían un Mao, un Sukarno o un Ho Chi Min. Si el nacionalismo en Asia fue una fuerza progresista en el pasado, tiene la tarea elegiaca en el presente de resistir el movimiento homogeneizante de la globalización y el capital transnacional. Políticamente tímido, vigorizado por el debate acerca del orden hegemónico del mundo poscolonial, la ansiosa afirmación de mucho del arte del sureste asiático se refiere a una insistencia ardiente en lo “local”. Ésta es una insistencia que rompe el reclamo monopólico de la nación-Estado, pero que sin embargo siempre regresa al geográfico y, a veces, culturalmente sentido específico de “localidad”, si no es que en el peor de los casos sólo de memoria. Véase, por ejemplo, la enigmática meditación del artista malayo Simryn Gill sobre una (dis)locación en *Washed Up* (1993) exhibida en la Bienal de Venecia de 1993. Las piezas de vidrio flotantes de las que está hecha la obra *Washed Up* fueron recolectadas en las playas de Singapur y Malasia, cerca del Estrecho Malayo, y son literalmente restos de los viajes atlánticos y del comercio oceánico de antiguos imperios y movimientos errabundos. Contra estos recuerdos, *Washed Up* tiene que enfrentar la frivolidad de la instalación discursiva de su propia ambición figurativa, ya que los desplazamientos de bienes y personas a través de la región no son sólo eventos de los pasados colonial y premoderno, sino acontecimientos que ligan el pasado con el presente. ¿No es éste el significado clásico de la memoria? ¿No es ésta exactamente la melancolía de la nostalgia benjaminesca? Para Simryn Gill, así como para Xu Bing, insistir en lo —nacional y geográficamente— “local” es insistir en una inmunidad desde el gran apetito de aquel movimiento de globalización escasa-

mente discernible en el cual el capital se esconde a sí mismo. Las “palabras” del *Tian Shu* y aquellas fundidas en las piezas de vidrio en *Washed Up* están preñadas del sentido de su trágica fractura. Aunque es precisamente en esta ruptura en la que los artistas son capaces de esculpir un retorno a una evaluación normal-normativa de las cosas, y a un absolutamente importante “sentido” de su propio “absurdo”.

*Traducción del inglés:*  
GABRIELA LARA

### Bibliografía

- ALTHUSSER, L. (1971), *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. de B. Brewster, Londres, NLB.
- ANDERSON, B. (1983), *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso.
- BAKHTIN, M. (1981), *Dialogic Imagination*, trad. de Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin, University of Texas Press.
- BARME, G. y L. JAIVIN (eds.) (1992), *New Ghosts, Old Dreams*, Nueva York, Times Books.
- BENJAMIN, W. (1977), *The Origin of German Tragic Drama*, trad. de John Osborne, Londres, NLB.
- BILLIG, M. (1995), *Banal Nationalism*, Londres, Sage.
- CHUA, B.H. (1995), *Communitarian Ideology and Democracy in Singapore*, Londres, Routledge.
- DAVIS, F.L. (1977), *The Primitive Revolutionaries of China: A study of secret societies in the late nineteenth century*, Honolulu, The University Press of Hawaii.
- DAVIDSON, C. (1994), “Word from Heaven”, *Art and Asia Pacific*, 1(2), pp. 48-55.
- EAGLETON, T. (1985), “Capitalism, Modernism, and Postmodernism”, *New Left Review* 152 (julio/agosto), pp. 60-73.
- ELLIOT, A.J.A. (1955), *Chinese Spirit-Medium Cults in Singapore*, Londres, Athlone Press.
- FENOLLOSA, E. (1951), *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, E. Pound (introd.), Washington, Square Dollar Series.
- GELLNER, E. (1983), *Nations and Nationalism*, Ithaca, Cornell University Press.

- \_\_\_\_ (1997), "Replies to the Critics", *New Left Review* 221, enero/febrero, pp. 81-118.
- HAMISH, T. (1994), "Prestidigitations: A reply to Charles Stone", *Public Culture* 6(2).
- IGNATIEF, M. (1993), *Blood and Belonging: Journeys into the new nationalism*, Londres, Chatto & Windus.
- JAMESON, F. (1983), "Pleasure: A political issue", en Formations Editorial Collective (ed.), *Formations of Pleasure*, Londres, Routledge y Kegan Paul.
- KUNDERA, M. (1983), *The Book of Laughter and Forgetting*, Londres, Penguin Books.
- LEE, B. (1992), "Going Public", *Public Culture* 5(2), pp. 165-178.
- PYE, L.W. (1990), "Tiananmen and Chinese political culture: The escalation of confrontation", en G. Hicks (ed.), *The Broken Mirror: China after Tiananmen*, Harlow, Longman.
- ROBERTS, C. (1992), "Towards Self-Reliance? A selected view of contemporary Chinese Art", en Mabel Lee y A.D. Syrokomla-Stephanowska (eds.), *Modernization of the Chinese Past*, The University of Sydney, School of Asian Studies, serie núm. 1.
- SASO, M. (1974), "Orthodoxy and heterodoxy in taoist ritual", en Wolf, A. P. (ed.) *Religion and Ritual in Chinese Society*, Stanford, Stanford University Press.
- SCHLEGEL, G. (1991), *Thian ti hwui: the Hung-League, or Heaven-Earth League, a Secret Society with the Chinese in China and India*, Dumfriesshire, Tynron Presss (1a. ed. 1866).
- SILBER, C. (1994), "From daughter to daughter-in-law in the Women's Script of Southern Hunan", en C.K. Gilmartin et al. (eds.), *Engendering China: Women, Culture and the State*, Cambridge, Harvard University Press.
- SPENCE, J. (1982), *The Gate of Heavenly Peace. The Chinese and their Revolution, 1985-1980*, Londres, Faber & Faber.
- STONE, C. (1994), "Xu Bing and the Printed Word", *Public Culture* 6(2), pp. 407-410.
- SCHWARCZ, V. (1986), *The Chinese Enlightenment*, Berkeley, University of California Press.
- TAYLOR, J.S. (1993), "Non-Sense in Context: Xu Bing's Art and its Publics", *Public Culture* 5(2), pp. 324-325.
- WARD, J.S.M y W.G. STIRLING (1993), *The Hung Society or The Society of Heaven and Earth*, Nueva York, AMS Press, (1a. ed. 1925).
- WU, H. (1994), "A 'Ghost Rebellion': Notes on Xu Bing's Non-sense Writing and other works", *Public Culture* 6(2), pp. 414-418.

- ZHANG, L. (1985), "The Tao and the Logos: Notes on Derrida's Critique of Logocentrism", *Critical Inquiry* 11 (marzo 1985), pp. 385-398.
- ZHAO, L.M. (1990), *Nu Shu: yi ge jing ren de fa xian* (Nushu-An Astonishing Discovery), Beijing, Qing hua da xue chu ban she.
- ZIZEK, S. (1997), "Multiculturalism, or the cultural logic of multinational capitalism", *New Left Review*, núm. 225 (septiembre-octubre), pp. 28-51.