

RESEÑAS

LAIA MANONELLES MONER, *Arte experimental en China. Conversaciones con artistas*, Barcelona, Bellaterra, Biblioteca de China Contemporánea, 2011, 258 pp.

Si nos trasladamos por un momento al año 2008 podremos recordar el increíble desembarco de arte contemporáneo chino en España que tuvo lugar ese año. De entre las numerosas muestras destacaron *Vermell a part/Rojo a parte*, que exhibió un conjunto importante de piezas de la colección Sigg en la Fundación Miró; *Zhu Yí!*, en la Virreina de Barcelona y en Artium-Vitoria, donde se daba cuenta del fascinante panorama ofrecido por fotógrafos y artistas de acción; o *The Real Thing*, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, que incluía una muestra representativa en diferentes soportes.¹ Estos acontecimientos situaron a España a la cabeza de la difusión e interpretación del arte contemporáneo chino, junto a otras ciudades europeas y norteamericanas. Cuatro años más tarde, esa confluencia de arte chino en España se revela coyuntural y reactiva, una dimensión más de la moda de la nueva China, que se percibía en proceso de apertura al mundo (occidental) con unos Juegos Olímpicos y una Exposición Universal.² Con la excepción de Ai Weiwei, cuya presencia mediática se debe en gran medida a cuestiones paraartísticas, escasos creadores chinos han logrado hacerse un hueco en nuestro vocabulario y referentes artísticos. Dada la calidad e interés de muchos artistas chinos —y asiáticos, notemos ya de paso—, cabe achacar esta triste circunstancia tanto a la intermitencia del interés

¹ Hay que destacar la pionera exposición en el Centre d'Art Santa Mònica barcelonés en 1995, *Desde el país del centro: vanguardias artísticas chinas*, comisariada por Inma González Puy, o la muestra de Zhang Huan en la Fundación Telefónica de Madrid en 2007. Asimismo, debe mencionarse el trabajo contemporáneo de las galerías, como el desaparecido Espai Ample de Barcelona y la madrileña galería Dolores de Sierra.

² En la actualidad, cabe notar el Iberia Center for Contemporary Art, en Beijing, que ha establecido productivas colaboraciones con instituciones españolas, o la reciente galería Gao Magee, de Madrid, dedicada exclusivamente al arte chino contemporáneo.

institucional como a la parquedad de la respuesta editorial y académica. Sólo por ello, el libro que presentamos, además de confirmar la valiosa tarea de investigación de Laia Manonelles durante los últimos años, significa una importantísima aportación a la difusión y el conocimiento del arte contemporáneo chino en el mundo hispanohablante.

Arte experimental en China no es una antología, un texto definitivo sobre artistas chinos de vanguardia ni sobre el arte de las últimas décadas. Este tipo de textos tienen sus virtudes, y hay espacio y acaso necesidad para un libro así en español, aunque se tratara de una traducción.³ El libro de Manonelles recoge, en un solo volumen, transcripciones de las conversaciones que la autora ha mantenido con artistas, críticos y comisarios chinos a lo largo de cuatro años. Entrevistas que la autora se vio casi obligada a emprender durante su tesis doctoral, dada la escasez de materiales publicados, y que comprenden un amplio abanico de temas y cuestiones cruciales alrededor de la creación artística más radical en China. Hasta la fecha, parte de estos materiales se podían encontrar en la revista *Lápiz* (núms. 227, 235) o en formato videográfico (mediatecas de Casa Asia y Artium). La apuesta de Ediciones Bellaterra (dentro de su Biblioteca de China Contemporánea, dirigida por Joaquín Beltrán) recopila un material muy valioso para todo aquel que, investigador o no, tenga interés en el fenómeno del arte contemporáneo chino, y en particular en el más vanguardista y experimental, el arte de acción o performance.

Como libro de entrevistas cuenta con significativos antecedentes, eso sí, para el lector de inglés y chino. Por ejemplo, *Chinese Artists, Texts and Interviews* (Hong Kong, Timezone 8, 2002), coeditado por Uli Sigg, Harald Szeemann, Alanna Heiss y Ai Weiwei, incluye entrevistas con artistas como Xu Zhen o Gu Dexin. Directamente centrado en el género de la entrevista es *China Talks* (Hong Kong, Timezone 8, 2009), del comisario

³ En inglés, destacamos *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art: 1990-2000* (Guangzhou, Guangdong Museum of Art, 2000) y *Making History: Wu Hung on Contemporary Art* (Hong Kong, Timezone 8, 2008), de Wu Hung; *Inside Out: New Chinese Art* (Berkeley-San Francisco-Nueva York, University of California Press, 1998) y *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art* (Buffalo, Albright Knox Art Gallery, 2006), editados por Gao Minglu; o *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde in New China* (Hong Kong, Timezone 8, 2008), de Karen Smith.

Jérôme Sans (Ullens Center for Contemporary Art, Beijing), donde dialoga con 32 artistas; entre ellos, Xu Bing, Ai Weiwei o Yan Pei-ming, además de muchos de los presentes en el libro de Manonelles. En este sentido, algunos lectores de *Arte experimental en China* pueden echar en falta nombres “grandes”, como Cai Guoqiang o Ai Weiwei. Su ausencia se debe a las dificultades de acercamiento a los megaestrellas, como lo son, actualmente, ellos (por no hablar de condiciones excepcionales, pero tristemente habituales, como la reciente detención de Ai Weiwei).

Por otro lado, la selección de artistas revela cierto interés en una serie de temas y actitudes frente al arte y la vida, comunes en los distintos artistas, así como conexiones generacionales importantes, como la mayoritaria pertenencia al colectivo del East Village, de Beijing. Numerosos creadores vivieron su educación artística y sentimental en ese villorrio, entre basuras, retratado por el fotógrafo Rong Rong, uno entre muchos de los que llegaron de provincias y encontraron allí espacios de libertad creativa y amistad, a la vez que penuria económica e incomprendión social. En su entrevista, Wang Qingsong comenta cómo “no nos sentíamos seguros nunca en nuestras vidas: del gobierno recibíamos presiones y los vecinos locales no nos entendían” (p. 179). Por su parte, Li Wei establece un vínculo entre las acciones pioneras de Zhang Huan o Ma Liuming y las duras condiciones en el East Village. Ambos comentarios apuntan a una cuestión crucial, que la entrevistadora plantea repetidamente a sus entrevistados: ¿puede el arte experimental chino mantener su energía, su fuerza e interés en la actualidad? ¿Es posible crear obras igualmente fascinantes o provocadoras cuando ahora se conduce un Audi y se cobra en millones de dólares, cuando muchos artistas han cambiado las chabolas del Village por los *lofts* del distrito artístico 798, un “lugar premeditado”, según Can Xin, o también “un parque temático”, según Wang Qingsong?

Saquémonos de encima antes que nada, pues, el espectro de la mercantilización del arte chino. Es sabido que artistas como Zhang Xiaogang, Zhang Huan o Yue Minjun han alcanzado cotizaciones astronómicas. En 2007 salía a la luz el caso de la colección Estella, finalmente subastada por Sotheby’s por unos

18 millones de dólares. Un informe del Instituto Español de Comercio Exterior⁴ arrojaba un incremento en los precios del arte de 440% en tan solo cinco años. Sin duda, los mercados internacionales del arte se revitalizaron en los noventa con el filón chino, que proveyó de nuevos actores, de una actualizada mirada crítica y de alta rentabilidad a coleccionistas, inversores e instituciones. Estos mismos agentes, unidos a las condiciones específicas de la práctica artística china (como la tendencia a la serialización), contribuyeron a poner en funcionamiento una espiral vertiginosa de producción, intereses ideológicos y precios, en la que el valor artístico no siempre fue lo más atendido.

Así las cosas, la lectura de *Arte experimental en China* es aún más enriquecedora, puesto que, sin obviar este contexto, el libro se centra en los artistas chinos capaces de “amalgamar la experiencia estética y ética, el arte con la vida” (p. 9). Ya en su tesis doctoral la autora percibía en los artistas chinos de acción “la fuerza transgresora de las primeras y de las segundas vanguardias artísticas”.⁵ En cierta manera, pues, esta visión emparenta la aproximación de Manonelles con la influyente opinión del crítico suizo Harald Szeemann, para quien el arte contemporáneo de China surgía de una subversividad, de una “rebeldía subcutánea” que había desaparecido del arte euroamericano tras el Mayo del 68. Como es sabido, la valoración de Szeemann abrió el camino del arte contemporáneo chino hacia la Bienal de Venecia y, de allí, al mundo del arte global.

No obstante, y ya en la introducción del libro, Manonelles advierte de los peligros de acercarnos al arte chino armados con categorías occidentales, así como de proyectar, más o menos inconscientemente, agendas estéticas e ideológicas propias, otro de los temas que aparecen repetidamente en las entrevistas. En este sentido, el sucinto texto introductorio, en absoluto una contextualización al uso, pues esa información se dosifica en las entrevistas (de especial interés, en este sentido, son las entrevistas finales con críticos e historiadores), es un aviso para

⁴ Oficina Económica y Comercial de la Embajada de España en Pekín, *El mercado de arte en China* (nota elaborada por Gabriel Vigil García), Instituto Español de Comercio Exterior, Notas Sectoriales, mayo de 2007, p. 13.

⁵ “El arte de acción como terapia y subversión. Peregrinaciones en el arte contemporáneo”, tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, 2009.

navegantes a fin de delimitar el campo de minas conceptual y epistemológico que puede suponer el arte chino. Atinadamente, Manonelles sitúa el arte contemporáneo chino en una encrucijada de vectores: geográficos (de China a Europa, de Hong Kong a Venecia pasando por Nueva York y Singapur y Basilea), temporales (de Beuys a Sartre y Buda, y del situacionismo de vuelta a Duchamp pasando por la Revolución Cultural y Warhol), así como culturales y económicos. El mismo título parece advertir de la superación del mercado nacional en un arte que viaja constantemente: hasta cierto punto, incluso arte *en China* (y no *de China*) sea insuficiente: la migración (según el crítico Hou Hanru) o el nomadismo (según el historiador Wu Hung) son parte esencial del arte chino contemporáneo, hasta el punto que muchas de las obras más conocidas del arte chino han sido concebidas, expuestas mayoritariamente y finalmente vendidas fuera de las fronteras de la República Popular China.

El género de la entrevista favorece precisamente una reterritorialización de las obras, ya no en un país o continente, sino en una serie de experiencias compartidas, en unos referentes culturales o filosóficos, y en una práctica artística paralela. A la vez, y pese a las similitudes en los temas, formación o intereses, las conversaciones revelan diferencias importantes entre los artistas, un interés distinto en aspectos de la creación, de las influencias o de la articulación conceptual. En las respuestas de los artistas, motivados por preguntas nunca estériles, se entrevén las energías artísticas del arte chino contemporáneo.

En ocasiones, la conceptualización de los artistas sorprende (asimismo, la traducción podría haberse cuidado algo más, pues la ausencia de una corrección de estilo simplifica unas respuestas que se intuyen más sofisticadas en origen): Song Dong, por ejemplo, ilustra la dinámica existencia-inexistencia en su obra como sigue: “en mi infancia no podía ir en una bicicleta nueva y ahora puedo conducir mi coche. Estos cambios entre no tener y tener en los últimos veinte años me han influenciado mucho. No hay diferencia entre la existencia y la inexistencia” (p. 145). Mis propias expectativas se vieron sorprendidas (en un correctivo ante la proyección eurocéntrica) al encontrar escasas alusiones a influencias extranjeras (no se comentan las

visitas a China de Robert Rauschenberg, en 1985, o de Gilbert y George, en 1993) mientras, por otro lado, artistas de práctica experimental se remiten reiteradamente al pensamiento chino tradicional. En comparación con la radicalidad de sus obras, y los planteamientos de artistas de acción internacionales, sus ideas pueden parecer conservadoras. Los Budas de Wang Qingsong, tullidos y acicalados con los nuevos artículos de culto (latas de cocacola o celulares), no buscan acabar con los dioses, sino lo contrario: demandan más espiritualidad, más Buda. Nos encontramos con diferencias de contexto cultural muy productivas. La crítica de Žižek, citada en la introducción, en la que el filósofo advierte lo paradójico de quienes apuntamos los horarios de la clase de yoga en nuestros *ipods*, no funciona necesariamente en China, donde budismo, taoísmo y, obviamente, confucianismo se encuentran muy a gusto en el contexto de la riqueza material. Ante estas diferencias y paradojas, que en parte son las de la sociedad china contemporánea, el camino es el del libro: dar la palabra, afrontar las obras con curiosidad y sin discursos cerrados y dejar que se siga tejiendo una narrativa polivocal.

De entre la multitud de temas, motivos y recurrencias —el cuerpo, la memoria, la ciudad en transformación, la violencia, entre otros—, resultan particularmente sugerentes los encuentros diacrónicos y transculturales en el arte de acción chino, como el de la tradición budista con el dadaísmo (del grupo Xiamen Dadá) o el del chamanismo manchú y las formas de subjetividad posmoderna en la obra de Can Xin. También destacamos al crítico Gao Minglu, quien en su entrevista apunta hacia formas específicas del ritual en China, una idea bien relevante habida cuenta de la vinculación del performance con el ritual, desde sus inicios. Según Gao, el performance chino no incluye nunca sonido, música ni palabra: frente al ditirambo exótico o la corporeización del verbo, el performance chino se vincula al cuerpo colectivo, al “gesto socializado”. Sirva éste como ejemplo del grado de penetrante reflexión que el libro aporta al, a menudo, frenético mundo del arte contemporáneo chino. Las entrevistas, realizadas durante cuatro años, resumen la maduración crítica con la que Manonelles saca a la luz corrientes subterráneas cruciales en el arte chino. *Arte*

experimental en China es un libro vivo y abierto, una sugerente ventana a las condiciones y contradicciones de la experiencia artística más radical en el siglo XXI.

XAVIER ORTELLS-NICOLAU
Universidad Autónoma de Barcelona

JUAN JOSÉ RAMÍREZ BONILLA, DANIEL TOLEDO BELTRÁN Y CARLOS USCANGA PRIETO (coords.), *Japón ante la nueva configuración de Asia del Pacífico: proactividad y reactividad ante un orden internacional fluido*, México, El Colegio de México, 2011, 274 pp.

“El siglo XXI será el siglo del Pacífico” es una afirmación común en la literatura contemporánea sobre relaciones internacionales, ya que la región del este asiático experimenta, desde la década de 1970, un dinamismo económico-comercial que posibilitó una rápida industrialización y urbanización en países que anteriormente se consideraban con altos grados de población marginada, desempleo y pobreza. Recordar los “Tigres asiáticos”, Japón y el Modelo del Vuelo de Gansos, y ahora el desarrollo pacífico de China.

El periodo conocido como Guerra Fría impulsó una aceleración económica intensa en Estados Unidos, que lo hizo posicionarse como la hegemonía económica global; sin embargo, la misma dinámica mundial hizo de Japón un punto clave para la política anticomunista de Washington, y estimuló una rápida industrialización y crecimiento económico en el país insular asiático que se configura como una aportación histórico-económica, el toyotismo, y un periodo de referencia para el estudio de las relaciones económicas mundiales: el milagro japonés.

Japón, desde la década de 1960 hasta 2010, se ostentó como la segunda potencia económica internacional, e incluso construyó la idea de que en cualquier momento removería a Estados Unidos del primer lugar, mediante la promoción de una hipotética *Pax Nipponica* en el sistema global. No obstante,