

# Desvelar la tradición. Heterocronía y posmedialidad en *Background Story* de Xu Bing

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ NAVARRO

Universidad de Murcia

mahernandez@um.es

Recibido: 14-5-2013

Aprobado: 28-6-2013

## RESUMEN

Tras la puesta en crisis de la linealidad y unicidad del tiempo histórico que ha tenido lugar durante la globalización, la heterocronía –el tiempo múltiple– se ha convertido en el modelo central para entender el tiempo en el que vivimos: diversas líneas temporales en perpetuo movimiento. Mejor que en otros lugares, es en la obra de muchos artistas contemporáneos donde es posible apreciar esta experiencia heterocrónica. La obra del artista chino Xu Bing es paradigmática en este sentido. Especialmente su serie de instalaciones *Background Story* muestran una experiencia múltiple del tiempo de varias maneras. Tanto en su configuración, en el modo de relacionarse con el espectador, como también en la problemática que propone, la obra de este artista muestra claramente una alternativa a la temporalidad monocrónica de la globalización. A través de cuestiones como el desvelamiento, la movilidad de la experiencia perceptiva o la ruptura de la unicidad del medio, Xu Bing pone en escena una historia diferente, no siempre contada, la que está en el fondo, donde habitualmente no miramos. *Background Story* abre el tiempo y el espacio y, al hacerlo, abre también la visión y nos hace mirar el mundo, el tiempo y la tradición de un modo diferente.

**PALABRAS CLAVE:** temporalidad, heterocronía, globalización, arte contemporáneo, arte chino, Xu Bing, instalación, Post-medio

## ABSTRACT

One of the consequences of globalization has been the crisis relating to historical discourses focusing on the West and the lineal concept of time. Heterochrony has become the central model for understanding the time in which we live now: diverse temporal lines that always function at the same time, in conflict, in perpetual movement. Contemporary artists have accounted for this experience of time better than anyone in their work, above all displaying complex temporal experience modalities. Xu Bing's work plays an outstanding

part in this reflection about time. In it, we can observe clearly the meaning of heterochrony in various possible ways. In its configuration and the way it relates to the viewer, as well as the predicament that it presents; the work of this artist clearly shows an alternative to the monochronic temporality of globalization. Through questions such as “unveiling”, “mobility of the perceptive experience” or the “rupture of the medium as a unit”, Xu Bing sets the scene of a different story, one that is not always told, that of behind the scenes, which is where we normally do not look. *Background Story* opens time and space and in doing this, also opens vision and makes us look at the world, time and tradition in a different way.

KEYWORDS: Temporality, Heterochrony, Globalization, Contemporary Art, Chinese Art, Xu Bing, Instalation, Post-medium

\* \* \*

## Tiempo múltiple

Una de las consecuencias de la globalización en el ámbito las humanidades ha sido la puesta en crisis de los discursos históricos centrados en occidente y de la concepción lineal del tiempo. Desde la historia, el arte y la filosofía, un gran número de pensadores han mostrado cómo el sentido lineal, causal y teleológico de la historia universal se ha desarmado y han comenzado a pensar el tiempo histórico como una multiplicidad de líneas, tradiciones y experiencias temporales que ya no tienen un centro único ni una sola dirección.<sup>1</sup> Como ha observado Keith Moxey, “el tiempo histórico no es universal, sino heterocrónico, y no se mueve a la misma velocidad en espacios diferentes”.<sup>2</sup>

Los debates sobre el tiempo se han vuelto moneda común en los últimos años. Los historiadores occidentales han buscado un término capaz de definir esta época en la que el tiempo parece haberse desarticulado. Muchos han denominado “contemporaneidad” a ese momento presente en el que el tiempo se ha espacializado y parece haber detenido su camino inexorable hacia adelante.<sup>3</sup> Mas allá del gran número de implicaciones que tiene el término —como una era, como una categoría estética

1 Véase, por ejemplo, T. SMITH, O. ENWEZOR y N. CONDEE (eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham: Duke University Press, 2008.

2 K. MOXEY, *Visual Time. The image in History* (Durham & London: Duke University Press, 2013, p. 1.

3 G. AGAMBEN, “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, Barcelona: Anagrama, 2011, pp. 17-27.

incluso (lo contemporáneo)...—, para muchos teóricos el tiempo contemporáneo vendría a ser una especie de tiempo presente en el que la historia ya no se mueve, una suerte de presente eterno.<sup>4</sup> Lo que algunos llaman “presentización” caracterizaría a la experiencia temporal contemporánea: la falta de utopía, la concentración en la experiencia presente. En esa reflexión, la contemporaneidad, sin embargo, en el fondo lo que hace es posicionarse como la última etapa de la evolución histórica de occidente. Después de la modernidad, obsesionada por el futuro y el progreso, y la posmodernidad, centrada en la revisión del pasado, la contemporaneidad parecería constituirse como una época última, más allá del tiempo y de la posibilidad de narración histórica.

Sin embargo, si lo pensamos bien, la contemporaneidad, entendida de este modo, sería más bien, el último periodo de la historia de occidente; el momento en el que la historia de occidente, concebida como una historia hegemónica y central, se colapsa y se rompen sus engranajes. A lo que estamos asistiendo es al atasco de las herramientas discursivas con las que las disciplinas humanísticas occidentales han pensado el mundo y la historia. Se trata de una crisis de todo un modelo de conocimiento que se ha gestado a través de una concepción del mundo basado en la preeminencia de occidente y su historia sobre el resto del globo. Cuando entramos en un período como el presente y se demuestra la importancia y centralidad de otras líneas, otras modernidades, otras historias, otros conceptos y categorías, todo el discurso histórico, con sus herramientas de análisis, se viene abajo.

Quizá sea el mundo del arte el que mejor ha sabido comprender esa crisis y el que mejor ha sabido reflexionar sobre la estructura del tiempo del presente. En cierto modo, el arte de las últimas décadas se ha convertido en una especie de laboratorio para pensar los diversos modos de habitar y pensar la actualidad.<sup>5</sup> Es precisamente desde el discurso del arte desde el que se ha hablado de conceptos como Modernidad Múltiple, de Altermodernidad o de Constelación Poscolonial.<sup>6</sup> Todos ellos, aunque

4 Véase F. HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, París: Seuil, 2003.

5 Véase A. ALBERRO (ed.), *¿Qué es arte contemporáneo hoy?*, Navarra: Cátedra Jorge Oteiza, 2011; T. SMITH, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, México: Siglo XXI, 2012; *Contemporary Art: World Currents* Upper Saddle River, NJ: Pearson/Prentice Hall, 2011.

6 K. MOXEY, “Is Modernity Multiple?”, en *Visual Time*, cit., pp. 11-22; N. BOURRIAUD, “Altermodern”, y O. ENWEZOR, “Modernity and Postcolonial Ambivalence”, ambos en N. BOURRIAUD (ed.), *Altermodern: Tate Triennial*, catálogo de la exposición celebrada en la Tate Britain, Londres: Tate Publishing, 2009, s.p.; O. ENWEZOR, “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”, en T. SMITH, O. ENWEZOR, y N. CONDEE

por supuesto ninguno sea homologable al otro y tengan particularidades que sería necesario diferenciar, lo que tienen en común es la toma de conciencia de que el mundo ha de ser pensado de modo múltiple y plural, tanto espacial como cronológicamente. Lo que nos vienen a decir estos discursos es que el tiempo, las historias y los modos de experimentarlas son múltiples, y que además no caminan en una sola dirección. De este modo, la heterocronía se ha convertido en el modelo central para entender el tiempo en el que vivimos: diversas líneas temporales que se funcionan siempre a la vez, en conflicto, en perpetuo movimiento. Y, por otro lado, esa multiplicidad temporal también pone de manifiesto que los tiempos, aparte de múltiples, nunca son sincrónicos, ni sucesivos, sino anacrónicos y discontinuos.<sup>7</sup> La linealidad se ha desecho en múltiples saltos hacia atrás y hacia delante.

El presente se compone de una suma de tiempos en movimiento continuo, de pasados que no acaban de irse y de futuros que nunca llegaron, de saltos y discontinuidades. Como sugiere Koselleck, las gramáticas del tiempo tienen una estructura compleja.<sup>8</sup> Mejor que nadie, los artistas contemporáneos han dado cuenta en sus obras esa experiencia del tiempo heterocronico, mostrando sobre todo modalidades de experiencia temporal complejas.<sup>9</sup> Esas experiencias temporales, sin embargo, se enfrentan a una fuerza que intenta anular la multiplicidad consustancial a la experiencia temporal: la monocronía del régimen cronológico hegemónico que gobierna la globalización, la singularidad temporal del progreso tecnológico y el capitalismo.<sup>10</sup> Y es que si alguna fuerza hegemónica sigue guiando el presente, esa es sin duda el capital, y una de sus formas de expansión privilegiadas es la tecnología.

La globalización es sobre todo un proceso de sincronización cronológica con el tiempo del capital y la tecnología.<sup>11</sup> La heterocronía de la experiencia contemporánea se ve amenazada constantemente por esa reducción de todos los tiempos al tiempo del

(eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, cit., pp. 207-235.

<sup>7</sup> Véase G. DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

<sup>8</sup> Véase R. KOSELLECK, *Los estratos del tiempo. Estudios sobre la historia*, Barcelona: Paidós, 2001.

<sup>9</sup> M. BAL, "Heterochrony in the Act: The Migratory Politics of Time", en M. BAL y M. Á. HERNÁNDEZ NAVARRO (eds.), *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency*, Ámsterdam: Rodopi, 2011, pp. 211-238.

<sup>10</sup> Véase L. KARSTEN, *Globalization and Time*, Londres: Routledge, 2012.

<sup>11</sup> Véase M. Á. HERNÁNDEZ NAVARRO, "Out of Synch: Visualizing Migratory Times through Video Art", en *Art and Visibility in Migratory Culture*, cit., pp. 191-208.

progreso tecnológico —un tiempo, que si lo pensamos bien, sigue siendo el tiempo instaurado en la modernidad occidental—. A lo largo del globo, los artistas han intentado mostrar modalidades de resistencia ante el tiempo único de la globalización. Eso lo hacen trabajando con el tiempo como material, con la posibilidad de abrirlo y alterarlo, con la ruptura de los ritmos globales y la introducción de cronologías y experiencias temporales que rompen y fracturan cualquier temporalidad hegemónica. Se trata de ‘contra-cronologías’ que le dan la vuelta a las experiencias instituidas del poder. Quizá hoy sea eso lo único que tienen en común las artes de avanzadas, la potencia para subvertir la experiencia temporal del poder.<sup>12</sup>

### Xu Bing y la tradición china

La obra del artista chino Xu Bing (Chongqing, 1955) ocupa un papel destacado dentro de esta reflexión sobre el tiempo. En ella podemos observar claramente el sentido de la heterocronía de varias maneras posibles. Tanto en su configuración, en el modo de relacionarse con el espectador, como también en la problemática que propone, la obra de este artista muestra claramente una alternativa a la temporalidad monocrónica de la globalización. Aunque gran parte de sus obras muestran experiencias temporales que cuestionan la reducción a la singularidad —sus trabajos con el texto y la caligrafía, por ejemplo, indican la necesidad de ir más allá de los estereotipos y las visiones simples de las cosas— es sobre todo la serie *Background Story* la que de modo más evidente pone en juego la heterocronía y trabajo con el pasado, especialmente a través de la revisión de la tradición y de su puesta en contacto con otros espacios y líneas temporales. A través de cuestiones como el desvelamiento, la movilidad de la experiencia perceptiva o la ruptura de la unicidad del medio, Xu Bing pone en escena una historia diferente, no siempre contada, la de la parte de atrás, la que está donde habitualmente no miramos. *Background Story* abre el tiempo y el espacio y, al hacerlo, abre también la visión y nos hace mirar el mundo, el tiempo y la tradición de un modo diferente.

---

<sup>12</sup> Sobre la centralidad del tiempo en el arte contemporáneo, véase T. SMITH, ¿Qué es el arte contemporáneo?, cit., pp. 242-268; P. OSBORNE, *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, Londres: Verso, 2013, pp. 175-211; S. LÜTTICKEN, *History in Motion: Time in the Age of the Moving Image*, Berlín: Sternberg Press, 2013.

Antes de entrar en el análisis de esta obra, aunque sea de modo muy breve, parece necesario situar la figura de Xu Bing en el contexto del arte chino contemporáneo.<sup>13</sup> Durante los años noventa, un gran número de artistas se vieron obligados a salir de China a consecuencia del periodo de represión de la cultura vanguardista que tuvo lugar en el país y que se sustanció para el resto del mundo en los acontecimientos del 4 de junio de 1989 en la plaza de Tian'anmen. En cierto modo, la represión estudiantil que se allí se produjo certificaba el fin de una época de apertura cultural en la que las artes chinas estuvieron en contacto con el arte Internacional, sin duda uno de los periodos más brillantes del arte chino contemporáneo. Esta apertura artística, que proporcionaba la ilusión de libertad por parte del régimen, acabó bruscamente cuando los estamentos de poder tomaron consciencia del potencial crítico y subversivo de las nuevas artes. La clausura de la exposición "China/Avant-Garde" (1989), que mostraba los contactos del arte chino contemporáneo con el arte avanzado internacional –especialmente con el amplio abanico del arte conceptual y el arte de acción, que vinculaba arte y política–, significó el comienzo de una escisión en el arte chino de vanguardia. Muchos artistas tuvieron que salir del país y comenzaron a reflexionar sobre la tradición, la historia y la ideologías desde el exilio y la diáspora. Otros, sin embargo, deciden quedarse y, desde dentro, y con los límites que permiten las nuevas políticas culturales caracterizadas por el control y la censura, intentan producir un arte en el que aún esté viva la llama de la vanguardia. Estas dos líneas configuran algunos de los desarrollos del arte chino en las últimas dos décadas. Junto a otros, como Wang Keping, Chen Zhen, Cai Guoquiang, Gu Wenda, Yan Li o el ahora más mediático Ai Weiwei, Xu Bing pertenece al grupo de los que sienten la necesidad de exiliarse, en su caso a Nueva York. Allí entabla contacto con el arte norteamericano y su obra rápidamente se convierte en una de las referencias centrales del nuevo arte global, presente en innumerables bienales y exposiciones internacionales, y adquiere un gran peso en el mercado artístico actual.

Gran parte de la obra de Xu Bing se relaciona con la tradición y la historia de China, subvirtiendo ambas especialmente a través del uso del lenguaje. Su obra más célebre quizá siga siendo *The Book from the Sky* (1988), en la que el artista inventa

---

<sup>13</sup> Sobre el arte chino contemporáneo, véase especialmente G. MINGLU, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2011; E. FERNÁNDEZ DEL CAMPO y S. SANZ GIMÉNEZ, *Arte chino contemporáneo*, Hondarribia: Nerea, 2011.

pictogramas chinos en una gran instalación que combina lo escultórico, con la estética archivística y con el trabajo de la caligrafía. Es precisamente la caligrafía la que se convierte en el centro de reflexión más importante de su arte. Para Xu Bing, la caligrafía china es algo que habla directamente de la identidad de su país y del modo en el que esa identidad se considera a nivel global. Por eso en muchas de sus obras intenta explorar las fronteras entre el lenguaje chino –que representa su identidad local– y el inglés –que es el símbolo de la globalización–. Es lo que ocurre por ejemplo con la serie de performances *An Introduction to New English* (1994-1996) en las que, en una especie de aula, inventa el método de fusión entre ambas caligrafías. Su obsesión es siempre el modo en el que se producen los contactos y las transferencias y, sobre todo, la imposibilidad del diálogo absoluto entre identidades. Es lo que sucede en la polémica obra *A case Study of Transference* (1993-1994), en la que dos cerdos –tatuados con falsos pictogramas chinos y letras en inglés– copulan ante el público. La cuestión de la transferencia fallida y la imposibilidad de comunicación total es algo que siempre ha obsesionado a Xu Bing y que en algún caso ha vinculado su obra con la deconstrucción y la filosofía de Jacques Derrida.<sup>14</sup>

A lo largo de su trayectoria, el lenguaje y la tradición han sido, pues, los elementos centrales de su trabajo. *Background Story*, la obra a la que este texto está dedicada, sigue profundizando en ese aspecto. En esta ocasión, se adentra en la tradición no a través de la caligrafía, sino de una de las formas más características del arte chino tradicional, la pintura de paisaje. En cierto modo, esta obra es un paso más allá de su serie de litografías y dibujos titulados *Landscape*, que se extiende en el tiempo desde 1999. Una serie en las que los paisajes son creados con pictogramas chinos, de tal manera que, por ejemplo, un árbol dibujado acaba pareciéndose al árbol del pictograma “árbol”, produciendo un conflicto entre lo visible y lo legible, y arremetiendo contra la tradición china pero partiendo inevitablemente de ella.<sup>15</sup>

Esta dialéctica y tensión con la tradición es lo que sucede precisamente en *Background Story*, el proyecto que Xu Bing ha presentado desde 2004 en varios museos

14 Cfr. A. WILSON LLOYD, ‘Vanishing ink’, en AA.VV., *Xu Bing in Berlin*, Berlín: Museum für Asiatische Kunst, 2004, p. 25.

15 Cfr. P.D. MCDONALD, ‘The Space Between: Ways of Looking at the Art of Xu Bing’, en S. VAINKER (ed.), *Landscape/Landscape. Nature as Language in the Art of Xu Bing*, Oxford: Ashmolean Museum, 2013, pp. 184-199.

internacionales (Museum für Asiastische Kunst, 2004-2006; Bienal de Gwangju, 2006; Museo de Suzhou, 2006; Academia de Arte de China, Hangzhou, 2008; Museo del Arte Actual de Beijing 2010; Museum of Art and Design, Nueva York, 2010; British Museum, Londres, 2011). La instalación consiste en una serie de cajas de luz de gran escala que producen la ilusión de un paisaje tradicional chino. En la parte de atrás, sin embargo, se muestran una serie de desperdicios, materiales encontrados, fibras de cáñamo, plantas secas, hojas de maíz, papel arrugado y restos que son pegados y colocados tras el supuesto lienzo. La proyección de luz sobre estos elementos es lo que produce, en el otro lado, la ilusión de un paisaje tradicional chino en el que se representan árboles, ríos y montañas. En este texto voy a intentar analizar los modos en los que esta obra, sencilla pero efectiva, produce una relación con la tradición y se relaciona también con la reflexión sobre el tiempo en el arte contemporáneo.

### Mirar más allá

La historia de la pintura occidental está llena de fábulas de inicio. Una de ellas es la que ve el origen de la pintura en una sombra. La otra tiene que ver con el *trompe l'oeil*, el simulacro y la representación perfecta de un telón que hay más allá del objeto representado. La mención a ambas fábulas podemos rastrearla desde la *Historia Naturalis* de Plinio el viejo. Por ejemplo, en el libro XXXV, Plinio cuenta cómo una doncella de Corinto, la hija del alfarero Butades de Sición, se estaba despidiendo de su amante, que se disponía a cruzar el mar, y, al fijarse en la sombra que proyectaba una vela, cogió un tizón y bordeó la silueta para conservar al menos la sombra de su amante.<sup>16</sup> La pintura nacía así en la sombra, como recuerdo, como evocación de una ausencia, de una falta, como un intento de apresar aquello que ya no está.<sup>17</sup>

Este origen de la pintura como sustituto de aquello que se ha ido, llegaría a la perfección según el historiador romano en la gran pintura mimética, que realizaría una representación del mundo tan fiel que podría engañar la mirada. Relata Plinio entonces la célebre competición pictórica entre Zeuxis y Parrasio por ver quién

<sup>16</sup> PLINIO, *Historia Natural*, XXXV, 43. Citado por V. I. STOICHITA, *Breve historia de la sombra*, Madrid: Siruela, 1990, p. 15.

<sup>17</sup> Véase V. I. STOICHITA, *Breve historia de la sombra*, cit.

representaba mejor la realidad. Zeuxis pintó unas uvas que lograron engañar a los pájaros. Parrasio pintó un telón que engañó al propio Zeuxis cuando intentó recorrerlo para comprobar qué era lo que allí estaba pintado.<sup>18</sup> Esta anécdota ha servido habitualmente de referencia a la historia de la pintura como *mímesis*.<sup>19</sup> Sin embargo, fue utilizada en los sesenta por Jacques Lacan para ilustrar la idea de que la pintura es un señuelo, un *trompe l'oeil*, y que cuando se quiere engañar al hombre “se le presenta la pintura de un velo, esto es, de algo más allá de lo cual pide ver”.<sup>20</sup> La clave del señuelo está en que se quiera “mirar más allá” de lo que hay. El velo interrumpe el flujo de la mirada y deja en suspenso la satisfacción del deseo que el sujeto pide al intentar ver lo que hay “en el otro lado”. Para Lacan, esto pone de relevancia que la pulsión escópica del sujeto es siempre un “ver más allá”, precisamente porque el goce, la *jouissance*, no es accesible y siempre hay algo que nos lo impide ver del todo. El acto de recorrer el velo precisamente tiene que ver con esta insatisfacción primordial, con la creencia en un más allá de lo que vemos.

Tanto una como otra historia, muestran un sentido de la pintura como algo que no llega a ser plenitud y que tiene una estructura deseante.<sup>21</sup> La sombra remite a algo que no está, es una huella de una ausencia, una presencia latente de algo que está en otro lugar. La representación perfecta, que engaña al ojo, muestra sin embargo una necesidad de mirar más allá de lo que está frente a la mirada, un sentido también, pues, de ausencia. De ese modo, se podría decir que la pintura occidental —y en sí la tradición de representación que prácticamente llega a la fotografía— nace como ausencia de un referente que ya no está en la imagen.<sup>22</sup>

18 PLINIO, *Historia Natural*, XXXV, 36. “Se cuenta que (el pintor) Parrasio compitió con Zeuxis: éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista”. *Textos de Historia del arte*, Edición de E. TORREGO, Madrid, Visor, 1988, p. 45.

19 Cfr. V. I. STOICHITA, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid: Siruela, 2006; S. EBERT-SCHIFFERER, *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe Loeil Painting*, Washington: National Gallery of Art, 2002.

20 J. LACAN, *El Seminario. Libro XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964*, Buenos Aires: Paidós, 1986, p.118.

21 Cfr. J.-F. LYOTARD, *Dispositivos pulsionales*, Madrid: Fundamentos, 1981.

22 Si lo pensamos bien, el duelo y realismo que, en cierto modo, acabarán incorporándose incluso en la fotografía, van de la mano. La necesidad de crear en la imagen un sustituto de la realidad, de algo que se ha perdido. La vinculación del arte con la muerte, como ha observado Belting (H. BELTING, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz, 2007).

Frente a ese sentido de la representación como duelo por algo que no está, o que es la presencia de una ausencia, la tradición china no entiende la pintura como falta, ni tampoco como presencia absoluta, sino que se encuentra en un régimen a medio camino de ambas. Según ha observado François Jullien, la tradición china del trazo, el indicio, el espacio en blanco, muestra una presencia-ausencia. La pintura china de paisaje, sólo muestra las cosas “parcialmente”. Lo que hay se intuye; los objetos, montañas, ríos, animales... entran y salen de escena constantemente. Nada está del todo frente a nuestros ojos. Y nada deja tampoco de estarlo. No es una presencia absoluta, un simulacro; pero tampoco es una ausencia radical. Como sugiere Jullien, esta pintura muestra las cosas abriéndolas hacia su ausencia, como si fueran un proceso: “al abrir las cosas a su ausencia, es decir, al no pintarlas más que en sus indicios de manera que parezcan a la vez ‘presentes-ausentes’, el pintor ataja el realismo sometedor del objeto; al lograr que la presencia sea evasiva mediante la simple interrupción de lo trazado, suspende, e incluso reprime, toda vinculación reificante”.<sup>23</sup> Se trata pues de una especie de régimen en el que “la presencia y la ausencia se entremezclan continuamente y, lejos de pretender desmarcarse de la ausencia, la presencia se extiende y se decanta a través de ella”.<sup>24</sup>

En el fondo, de lo que habla Jullien es de que la pintura de paisaje lo que hace es mostrar algo y ocultar otro algo. No sólo tiende a “hacer visible”, sino también a “tapar la vista”. Hay por tanto una especie de tensión dialéctica entre velar y desvelar. Una tensión que, sin embargo, no se resuelve según lo que ocurriría en la tradición occidental, en ese intento de “ir más allá” de lo representado para encontrar la verdad, de destapar para ver lo que hay debajo; ni tampoco se resuelve en la imaginación de lo que no está, de aquello que la imagen es simulacro. Hay, más bien, una complementariedad y un equilibrio, un entrelazamiento, entre aquello que se muestra y aquello que está oculto, más allá de lo visible, una especie de relación de movimiento entre presencia y ausencia.

Una de las características centrales de *Background Story* es, sin duda, el modo en el que Xu Bing trabaja con la tensión entre mostrar y velar, entre presencia y ausencia, en una especie de régimen que toma un poco de las dos tradiciones a las

---

23 F. JULLIEN, *La gran imagen no tiene forma: o del no-objeto por la pintura*, Barcelona: Alpha Decay, 2008, pp. 31-32.

24 Ibidem, p. 34.

que me he referido más arriba. Si lo pensamos bien, ambas fórmulas se encuentran presentes en la obra de Xu Bing. Por un lado, las sombras, y por otro, la necesidad de ver el fondo. Sin embargo, tanto una como otra, son subvertidas. La sombra no es una sombra de duelo, de pérdida. La representación, en el fondo, es presencia. Y esa presencia la observamos cuando quitamos el telón.

Cuando el espectador se encuentra ante *Background Story*, lo primero que ve es una serie de imágenes que parecen pinturas de chinas. Aparentemente “parecen” pinturas auténticas, o al menos pinturas que se han hecho siguiendo las ideas y los modos de hacer “auténticos” —es decir, de la tradición—. Lo que ve el espectador es una pintura china que parece auténtica. En ella observa trazos de formas, montañas, ríos, árboles... En ella puede contemplar también los silencios, los espacios en blanco de los que habla Jullien, un modo de crear que dice algo sin decir del todo, que está entre ausencia y presencia. Lo que el espectador ve es, pues, la imagen de una pintura china. Por supuesto, eso es lo que puede ver el espectador medio, no el experto. Probablemente un experto rápidamente se daría cuenta de que lo que allí se muestra es una “pseudo pintura china”, tan sólo algo que parece pero que no es. Una imagen, una apariencia. Ocurre igual que con la caligrafía china con la que Xu Bing crea frases en inglés. Una primera mirada no de profundidad puede confundirlos con caracteres chinos. Es necesaria una mirada atenta, una mirada más profunda, para ver las cosas como son.

Xu Bing habla en esa obra, entre otras cosas, de la importancia de la comprensión. Muestra la necesidad de ir más allá del primer vistazo. Pero para eso es necesario una mirada atenta. Lo que está haciendo Xu Bing es abogar por una mirada participadora. La percepción requiere participación, como sugería Antoni Muntadas. En una sociedad de los estereotipos, del primer vistazo, Xu Bing nos anima a mirar dos veces, a mirar de nuevo, a ver profundamente. Tan profundamente que el fondo se abra y la apariencia se desvele. Y eso, la necesidad de mirar debajo de lo que aparentemente vemos, de descorrer el velo de la apariencia, es lo que encontramos en el segundo estado de percepción de *Background Story*.

El espectador se da cuenta de que hay algo detrás de la obra, algo en el fondo. Se da cuenta de que lo que está viendo no es más que una ilusión. La propia dinámica del espacio en el que se expone invita a mirar detrás. El inconsciente museístico — que proviene de la tradición del modernismo occidental— le sugiere al espectador que debe mirar detrás. Y es al dar la vuelta a los paneles cuando se encuentra con el fondo, cuando se da cuenta de que las formas que había visto anteriormente no eran una pintura, sino una ilusión. O mejor, que se trataba de una ilusión diferente a la ilusión que proporciona la pintura. El paisaje imaginado en la pantalla se diluye por un momento y se muestra la realidad que lo produce: una serie de residuos pegados a la superficie. Esos desperdicios por lo general han sido encontrados en el lugar en el que la obra se ha expuesto, por tanto, están anclados espacialmente.

Al ver la parte de atrás, la imagen primera desvanece, y se desvela la realidad. Podría pensarse que esa segunda mirada, que desvela, cierra el sentido de la obra. Sin embargo, si lo pensamos con cuidado, la experiencia del espectador no es doble (ilusión/descubrimiento), sino triple. Hay una tercera mirada —la mirada que se produce en la mente— que es la que conecta ambos lugares de la imagen y realmente activa la obra. Se podría decir que ninguno de los dos lados vale por sí sólo. Lo que importa es la conexión y la tensión que se establece entre ambos. La obra funciona casi como una “imagen dialéctica” en el sentido establecido por Walter Benjamin.<sup>25</sup>

Esa tensión dialéctica entre ambos lados de la imagen produce en el espectador —en su mente, en su mirada y en su cuerpo— un movimiento continuo. El espectador nunca está completamente de un lado o de otro. Su mirada siempre está escindida. Siempre hay una oscilación. Nunca un estatismo. Cuando el espectador está en un lado, su imaginación está en el otro. El recuerdo, la memoria, la *after image* produce una percepción compleja. Se trata de una dialéctica entre presencia y ausencia que queda siempre en movimiento. La experiencia estética entonces, al estar en continuo movimiento, se vincula con el flujo. Y esto recuerda a algunas de las ideas de François Jullien sobre la pintura china: “al pintar entre el ‘haber’ y el ‘no haber’, se accede no ya a lo que serían las ‘cosas’ mismas, tal como éstas son en sí mismas (el ‘en

---

25 Cfr. S. BUCK-MORSS, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (Madrid: Visor, 1995).

sí, la esencia), sino en proceso, en transición continua, sin cesar de advenir y al mismo tiempo de encubrir.”<sup>26</sup>

La obra de Xu Bing parece mostrar aquí una especie de tercer lugar, no un híbrido, pero sí quizá un especie de lugar entre tradiciones. Algunos teóricos —partiendo las ideas de Homi S. Bhabha sobre la interculturalidad<sup>27</sup>— han hablado de este “tercer espacio” en la obra de ciertos artistas chinos contemporáneos. Es lo que sugieren Hsingyuan Tsao y Roger Ames: “Xu Bing y otros artistas han navegado entre dos lugares culturales diferentes y han establecido un “tercer espacio” desde el que pueden apropiarse de ideas occidentales adecuadas para dirigir las a los antiguos problemas culturales chinos en el discurso cultural de la tradición china.”<sup>28</sup> *Background Story* trabajaría, pues, con un especie de tercer espacio, pero ese espacio aquí ni mucho menos se convierte en un espacio híbrido, de traducción o de integración, sino más bien se forma como un espacio de tensión, de antagonismos irresolubles, que son precisamente los que mantienen el movimiento y el flujo continuo.

## Reinventar el medio

Este espacio “in-between” es, entonces, un espacio de conflicto entre tiempos, miradas y, en última instancia, entre tecnologías o medios. Al mirar detrás, al ver el fondo, se produce un desvelamiento del proceso de construcción de la imagen que el espectador había visto en los paneles. Al abrir el fondo, el artista muestra el “cómo se ha hecho” de la obra, el “cómo funciona”. El espectador mira lo que hay detrás. Descorre el telón. Slavoj Žižek diría que esto es propio de la posmodernidad: el desvelamiento, la apertura, el mostrar, la hipervisibilidad que llega a todos los lugares.<sup>29</sup> Todo puede ser visto y mostrado. como si uno abriera un ruido secreto, como si la caja del mago desvelase sus trucos. En el fondo, como ya observó Rosalind Krauss, esto es algo característico del arte y la literatura desde los años sesenta, el desvelamiento de los procesos de construcción del relato, mostrar aquello con lo

26 F. JULLIEN, *La gran imagen no tiene forma*, cit., p. 22

27 H. S. BHABHA, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial, 2002.

28 H. TSAO & R. T. AMES, “A Dilemma in Contemporary Chinese Art”, en H. TSAO y R. T. AMES (eds.), *Xu Bing and Contemporary Chinese Art: Cultural and Philosophical Reflections*, Albany: State University of New York Press, 2011, p. xv.

29 S. ŽIZEK, *Mirando al sesgo. Una introducción a Lacan a través de la cultura popular*, Barcelona: Paidós, 2000.

que se producía la ilusión.<sup>30</sup> Eso fue lo que hicieron también los artistas rusos de la vanguardia como Tatlin o Rodchenko: mostrar que no había secretos, que no había un conocimiento místico al que sólo accedían unos pocos, que el arte podía ser democratizado.<sup>31</sup> En la obra de Xu Bing, el desvelamiento se produce para mostrar cómo se ha hecho la obra y cómo se ha creado la imagen. Nos dice que en realidad la ilusión se produce con otra técnica diferente al trazo de un pincel sostenido por una mano, no es la de la representación mental, sino a través de la proyección de una sombras sobre unas formas que acaban produciendo la ilusión de otras formas. Se trata de la técnica de las sombras chinescas, otra tradición diferente, y que también tiene un lugar en el imaginario sobre la historia y la identidad china. Pero esas sombras se proyectan ahora con tecnologías contemporáneas, luz perfectamente calibrada, sobre una superficie que también recuerda a las cajas de luz de la fotografía.

Xu Bing parece trabajar aquí con un régimen especial de las imágenes. Se trata de una imagen que, a priori, parece una representación conceptual, de distancia, y sin embargo está formada a través de una presencia, de un contacto. Se trata, bien pensado, de una modalidad nueva de signo, a medio camino entre cercanía y distancia, entre ausencia y presencia, entre contacto y representación conceptual. Cada imagen es, al mismo tiempo, la imagen de un paisaje ilusorio y la huella de un paisaje real. Y es que, como ya hemos mencionado, los residuos que Xu Bing sitúa en el fondo de la composición—los que producen las formas en el otro lado— son restos que pertenecen al lugar en el que la exposición se realiza. De ese modo, se podría decir que cada paisaje que emerge en la pantalla es un paisaje-huella, un paisaje que tiene algo de la presencia real del verdadero lugar. Es una manera de crear un *site specific* conceptual. Es un modo de materializar la imagen. En la era de la desmaterialización de las imágenes, de la desaparición del referente y el dominio del píxel, Xu Bing produce imágenes-materia, imágenes que, al abrirse, muestran su opacidad y densidad, su condición de cuerpos, su resistencia a la evanescencia absoluta, su resistencia a la desaparición.

---

30 R. KRAUSS, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza, 1996.

31 Véase M. GOUGH, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, LA y Londres: University of California Press, 2005.

*Background Story* se construye como un conglomerado de medios y tecnologías. La obra, al abrirse, no sólo rompe la mirada, también rompe la singularidad del medio. Crea, así, un medio diferente. Nos encontramos en ese terreno que Rosalind Krauss definió como “condición postmedio”, y que está caracterizada por el abandono de la ontología del medio en la producción de arte, que era propio de la tradición modernista.<sup>32</sup> Todas las obras de Xu Bing se caracterizan precisamente por el trabajo con medios diferentes que confluyen y son alterados en cada una de sus producciones. Pintura, caligrafía, escultura... acaban siendo subvertidos siempre para generar algo nuevo que ya no pertenece al dominio de uno ni de otro. En *Background Story* este postmedialidad está presente de modo evidente, creando un medio nuevo en el conflicto y la puesta en tensión de otros medios que el artista subvierte.

Krauss ha observado esta serie de procesos con detenimiento al analizar, entre otras, la obra de James Coleman o de William Kentridge.<sup>33</sup> En el caso de Coleman, por ejemplo, el modo en el que utiliza imágenes fijas (diapositivas) como si fuesen imágenes en movimiento hace que el medio utilizado se reinvente; no son ni fotografías ni cine, sino algo diferente y a medio camino entre ambos.<sup>34</sup> Se trata de una subversión del medio y también de una apropiación por parte del artista. Lo mismo ocurre con los dibujos de William Kentridge, que son animados a través de una subversión de la tecnología tradicional para hacerlo.<sup>35</sup> El artista utiliza el borrado del dibujo y graba el proceso con un film analógico. Es casi una deconstrucción de la técnica, como si estuviese abriéndola, rompiendo en cierto sentido la ilusión, dejando las huellas del proceso de producción. Unas huellas que, por supuesto, tienen que ver con el problema sobre el que planea la obra de Kentridge, la imposibilidad de borrar la memoria del apartheid.

*Background Story* se encuentra, sin duda, cerca de esa reinención del medio. Produce un conflicto de medios y de todo lo que el medio conlleva —un modo de hacer, una manera de pensar el mundo y dar cuenta de la experiencia—. Este conflicto entre

---

32 R. KRAUSS, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Nueva York, N.Y.: Thames & Hudson, 2000.

33 R. KRAUSS, *Under Blue Cup*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.

34 R. KRAUSS, “Reinventig the Medium”, *Critical Inquiry*, 25.2, 1999, pp. 289-305.

35 R. KRAUSS, “The Rock’: William Kentridge’s Drawing for Projection”, en *Perpetual Inventory*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010, pp. 55-88.

medios es aquí también un conflicto o una tensión entre temporalidades, un cruce de tiempos que produce una especie de medio con una temporalidad heterocrónica. Este modo de trabajar con medios o tecnologías que pertenecen a diferentes momentos históricos —y que conllevan sus experiencias temporales particulares— ha sido caracterizado por Hal Foster como “lo asíncrono”, y para él es una de las estrategias maestras del arte del presente.<sup>36</sup> Tal estrategia, que compartirían artistas como Stan Douglas, Kara Walker, Glenn Ligon, o los mencionados Coleman y Kentridge, se caracteriza por “hacer un nuevo medio a partir de los residuos de viejas formas, y en mantener juntos diferentes indicadores temporales en una única estructura visual”.<sup>37</sup>

Para Foster, y para otros, este modo de trabajo ejemplifica una toma de posición frente al tiempo, dando cuenta de un sentido del pasado como algo abierto que afecta al presente.<sup>38</sup> La historia está viva y puede ser modificada, y los medios y modos de hacer del pasado, al ser puestos en contacto con el presente — los diferentes pasados con los diferentes presentes—, producen algo así como un cortocircuito que abre la posibilidad de conocimiento de la historia. Desde luego, aquí es fundamental el sentido de la historia desarrollado por Walter Benjamin a lo largo de su obra.<sup>39</sup> Este sentido de la historia y del tiempo se entiende también como una postura frente al régimen temporal de la globalización, que subsume todas las temporalidades en una sola línea temporal: la del capitalismo y el progreso tecnológico. Como sugiere Foster, “el despliegue de lo asíncrono presiona sobre los supuestos totalitarios de la cultura capitalista y cuestiona su pretensión intemporal; también desafía a esta cultura con sus propios símbolos augurales, y le pide que recuerde sus propios sueños perdidos de libertad, igualdad y fraternidad.”<sup>40</sup>

Como digo, en la concepción de Foster de este tipo de prácticas, ocupa un papel esencial el pensamiento de Walter Benjamin. El trabajo de lo “asíncrono” parte de la idea de que aquello que fue abandonado y quedó en la cuneta del tiempo puede servir para dar forma al presente, oponiéndose al tiempo del progreso, ese tiempo

---

36 H. FOSTER, *Diseño y delito, y otras diatribas*, Madrid: Akal, 2003, pp.123-144.

37 *Ibidem*, p. 137.

38 Cfr. D. BIRNBAUM, *Chronology*, Nueva York: Lukas & Steinberg, 2005.

39 He tratado esto con más detenimiento en *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia: Micromegas, 2012.

40 H. FOSTER, *Diseño y delito*, cit., p. 139.

que produce pilas de escombros a su paso. En la filosofía de Benjamin, el residuo, lo descartado, lo obsoleto, lo que ha sido expulsado del tiempo, lo que permanece oculto en la sombra, es realmente lo que nos puede ayudar tanto a pensar el mundo como a cambiarlo. Porque es precisamente en el residuo donde se encuentran los sueños fracasados e irrealizados, las posibilidades cortadas. Esa energía latente que está en los desechos del tiempo es la que interesa a Benjamin. Por eso para él, la figura del trapero es esencial a la hora de configurar su visión de la historia. Son los fragmentos dispersos los que Benjamin utiliza para hacer historia. Así hay que entender su célebre cita sobre el método de trabajo de el *Libro de los pasajes*: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.”<sup>41</sup>

En *Background Story* el empleo de los desechos se produce de modo literal. Y esos desechos son los que producen una imagen que es al mismo tiempo una ilusión y una imagen verdadera, pues lo que produce el paisaje es un paisaje real, localizado en el tiempo y en el espacio. Se produce, pues, una dialéctica entre la imagen-sombra (que es la que vemos en la parte de delante) y la imagen-resto (la que nos encontramos en el fondo). Lo que hace Xu Bing es articular ambas imágenes creando una especie de imagen “so(m)bra”.<sup>42</sup> Y haciendo esto, al final, lo que hace es subvertir los medios, los modos de ver y las condiciones de la imagen.

Xu Bing, por tanto, parece situarse al mismo tiempo lejos y cerca de dos tradiciones artísticas, entendiendo la obra como un lugar de entrecruzamiento de tiempos, como una heterocronía. Según Gao Minglu, las obras de Xu Bing pueden ser vistas como “una especie de destrucción de la cultura tradicional”.<sup>43</sup> Sin embargo, si pensamos cuidadosamente todo lo que hemos dicho hasta aquí, podremos intuir que, en el fondo, Xu Bing está más cerca de la tradición oriental que de la occidental:

---

41 W. BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2009, p. 462.

42 He trabajado con detenimiento este término en *La so(m)bra de lo real. El arte como vomitorio*, Valencia: Alfons el Magnànim, 2006.

43 G. MINGLU, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2011, p. 229.

“La parte interesante es la investigación sobre la esencia de la pintura china y el arte chino. De vez en cuando tengo curiosidad por qué esa esencia funciona con la pintura china en lugar de con la pintura al óleo. Debe ser un indicio de nuestra pintura y el arte, una pista para nuestra percepción de la relación entre el mundo, el pensamiento y la naturaleza.”<sup>44</sup> Bajo el aparente alejamiento y subversión de la pintura tradicional, lo que él hace es buscar llegar al significado de la tradición china. Y eso lo hace a no a través de una memoria inerte o una repetición sin vida de la técnica del pasado, sino más bien a través de la activación de la historia, mostrando el sentido de la tradición. El artista se aleja para poder mirar de nuevo. Es como si intentase fuese mirar lo propio desde fuera, pero hacerlo con otra óptica, para al mismo tiempo poder llegar al fondo. Casi un mirar al sesgo, en anamorfosis, deformando las cosas para que tengan sentido. Quizá eso sea abrir el tiempo, romper la historia para hacerla funcionar.

Xu Bing, sin lugar a dudas, pone en juego la tradición y la activa, la pone en movimiento. El modo que tiene de activar la tradición y trabajar con ella es irónico y muy inteligente. En primer lugar, toma el estereotipo, el lenguaje, el imaginario, el modo en el que la tradición se ha banalizado y se ha convertido en mera imagen en occidente —o el modo en el que desde la propia China ha interesado que se convierta en imagen simple, en mera pantalla, en pura apariencia fácilmente decodificable, en una pantalla de “el otro”—. Y partiendo de esa “falsa” tradición, o de esa “imagen de la tradición”, de ese otro convertido en signo localizable, visualizable y, por tanto, controlable, lo que él hace es —al menos aparentemente— romper y desublimar la imagen. El artista desublima la tradición a través de una especie de desencantamiento y el desvelamiento. Levanta el telón para mostrar desechos, para mostrar que “al otro lado” están los cimientos de la construcción. En cierta manera, esto tiene que ver con la deconstrucción, que muestra cómo están hechas las cosas, enseñando las costuras de la imagen, el andamiaje.

Utiliza Xu Bing por tanto una estrategia propia del arte contemporáneo para llegar al fondo de las cosas. Pero el modo en el que lo hace, y sobre todo el sentido que su estrategia posee, se aleja de la mera reflexión disciplinal de las prácticas posmodernas occidentales y hay que entenderlo según la tradición china. La crítica

---

44 X. BING, “My art’s ways and means”, *Decoration*, 2008, p. 4.

del lenguaje —y en el fondo toda la obra de Xu Bing puede ser vista como una crítica al lenguaje— aquí está imbuida de la tradición. La tradición no se ha ido del todo, siempre queda en el fondo. Como dice el propio Xu Bing: “Aquello que te pertenece a ti es tuyo ... Es tu bagaje cultural y tu vida. Determina la inclinación y el estilo de tu arte. Tu *background* no es elección tuya.”<sup>45</sup> La tradición es aquello que uno siempre lleva consigo. Lo importante es saber identificarla. Quizá esa sea la única manera de habitar críticamente el mundo que nos ha tocado vivir.

---

45 Citado por J. GOLDMAN, “Notes on Xu Bing’s Prints”, en S. VAINKER (ed.), *Landscape/Landscape. Nature as Language in the Art of Xu Bing*, cit., 2013, p. 5.